

# Das Museum im Kopf und die Macht über Bilder: André Malraux und seine Jahrhundertmetapher

Walter Grasskamp  
**André Malraux und das imaginäre  
 Museum. Die Weltkunst im  
 Salon.** München, Verlag C. H. Beck  
 2014. 232 S., 65 Abb.  
 ISBN 978-3-406-65988-1. € 29,95

**E**s hatte alles so gut angefangen mit der Publikation von André Malraux' ästhetischen Schriften in Deutschland. 1949 bereits, zwei Jahre nach der von Albert Skira in Genf besorgten Originalausgabe unter dem Titel *Le Musée imaginaire*, erschien bei Woltemar Klein in Baden-Baden *Das imaginäre Museum*, übersetzt von Jan Lauts, dem damaligen Konservator und späteren Direktor der Karlsruher Kunsthalle. Das großformatige, mit 39,00 DM sehr kostspielige Buch hatte die gleiche aufwendige Ausstattung wie die Originalausgabe: über 60 Schwarzweiß-Tafeln in sattem Kupfertiefdruck und 21 ganzseitige, einzeln eingeklebte Farbtafeln von höchster Qualität. Nur der Schriftgrad musste für die deutsche Ausgabe um einen Punkt kleiner gewählt werden. 1957 wurde der Band in der Reihe *Rowohlt's deutsche Enzyklopädie* zusammen mit einem vom Herausgeber Ernesto Grassi verfassten „enzyklopädischen Stichwort“, das dem Begriff „Museum“ gewidmet war, zum Taschenbuch geschrumpft neu aufgelegt. Die Abbildungen – nun alle schwarzweiß – wurden, nicht nur im Format, sondern auch in der Anzahl drastisch reduziert, auf einem separaten Bund auf gestrichenem Papier beigegeben. 1987 schließlich, 40 Jahre nach der Erstausgabe, erschien im Campus Verlag, Frankfurt a. M./New York, eine Neuauflage von

Lauts' Übersetzung, jetzt ganz ohne Abbildungen. Dass damit etwas Entscheidendes fehlte, musste dem Leser des Bändchens nicht unbedingt auffallen. Denn Malraux hatte Bild und Text in dem von ihm selbst gestalteten Layout der Originalausgabe so genau aufeinander abgestimmt, dass er auf die unschönen Abbildungsverweise verzichten zu können glaubte. So konnten sich ganze Seminare trefflich über Malraux' Kunsttheorie auslassen, ohne durch das Argument der Bilder behindert zu werden.

## DER HERR DER BILDER

Damit wird es nun ein Ende haben. In seinem Buch widmet sich Walter Grasskamp Malraux' Umgang mit den fotografischen Reproduktionen der Kunstwerke, und zwar mit einer ansteckenden Forscherlust und einer Ausschließlichkeit, die bisweilen selber wieder zu kritischen Fragen Anlass geben mag. Brillant der Einstieg: Grasskamp unterzieht die berühmte, immer wieder reproduzierte Porträtaufnahme von André Malraux (*Abb. 1*) mit den ausgelegten Bild doppelseiten aus dem zweiten Band der Trilogie *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* von 1954 zu seinen Füßen, einem intensiven Close-viewing, an dessen Ende der Leser sogar Malraux' Whisky-Marke kennt. Der französische Presse-Fotograf Maurice Jarnoux hatte die Aufnahme zusammen mit einer Reihe weiterer mit ähnlichen Inszenierungen in Malraux' Duplex-Wohnung im Nobelvorort Neuilly-sur-Seine für eine Home-story geschossen, welche die Illustrierte *Paris-Match* am 19. Juni des gleichen Jahres publizierte.

Grasskamp versteht die berühmte Aufnahme als „Selbstinszenierung“, gleichsam als Malraux' Werk. So heißt es etwa, dieser habe die Buchseiten „auf den Fotografen und damit auf den späteren Betrachter hin inszeniert“ (15). Man kann sich fragen, ob damit Jarnoux' Anteil nicht unterschätzt

wird. Alle übrigen im Band abgedruckten Malraux-Porträts, die zum Teil von namhaften Fotografen und Fotografinnen stammen, wirken im Vergleich zu seinen Aufnahmen harmlos, stereotyp. Es spricht Einiges dafür, dass Jarnoux es war, der, nachdem Malraux ihm die Fahnen seines im Druck befindlichen Buches gezeigt hatte, von der besonderen architektonischen Situation, dem Wohnraum auf zwei Etagen beeindruckt, die ungewöhnliche Inszenierung vorschlug: Sie bestand darin, Malraux wie im berühmten Film-Still, das Orson Welles alias Citizen Kane in Draufsicht inmitten seiner Presseprodukte zeigt, als Herr über alle Bilder der Welt darzustellen. Dass Maurice Jarnoux einen besonderen Sinn für spektakuläre *mises en scène* hatte, zeigen auch seine übrigen Arbeiten, etwa die Aufnahmen, die er ein Jahr später anlässlich der Lancierung des Citroën DS 19 für den gleichen Auftraggeber produzierte (Abb. 2). Freilich hat Malraux bereitwillig mitgespielt, aber bisweilen doch – wie es einige der Fotos aus der gleichen Serie verraten (Abb. 3) – als ein nicht immer ganz überzeugender Schauspieler seiner selbst.

Für Grasskamp steht „die Beziehung zwischen der Idee des *musée imaginaire* und ihren Medien im Mittelpunkt, die Fotografie, die Reproduktion und der Bildband, und nicht der reichlich, wenn auch kontrovers bearbeitete Kunstschriftsteller und Theoretiker Malraux“. (49) Den Ansatz, den er bei seiner Untersuchung verfolgt, könnte man – methodisch betrachtet – als Versuch der Entmystifizierung des Autors und Büchermachers Malraux durch Rekontextualisierung bestimmen. Ziel ist es, einerseits dessen Originalität als Medienpraktiker zu relativieren, andererseits liebgewordene Annahmen der Forschung in Frage zu stellen. So wird eingangs der Wert der Anregungen, die Malraux aus der Lektüre des berühmten Kunstwerk-Aufsatzes von Walter Benjamin für seine Kunstphilosophie bezogen hat, relativiert: „Beide Theoretiker, Malraux wie Benjamin, dürften unabhängig voneinander dem Essay Valéry's [„La conquête de l'ubiquité“] jeweils mehr verdankt haben, als Malraux einer Inspiration durch Benjamin.“ (54)

Diese These bleibt jedoch bloße Behauptung, da der Vergleich zwischen den drei Texten nicht im Detail durchgeführt wird. Eines aber ist gesichert: „Malraux [weinte] dem von Benjamin hypostasierten Verlust der Aura keine Träne nach.“ (55) Zutreffend ist auch die These, wonach Malraux „nicht nur ein Nutznießer der neuen Reproduktionskultur, sondern auch ihr begleitender Diagnostiker“ war (ibid.). Dies gilt freilich im engeren Sinn nur für den ersten Band der Trilogie *La Psychologie de l'art*, in dessen Titel zum ersten Mal die Zauberformel vom *musée imaginaire* verwendet wird. Das Buch ist gleichzeitig eine Medientheorie und deren teils selbstreflexive, vor allem aber emphatische Exemplifikation im Diskurs der Abbildungen. Es ist deshalb nicht ganz richtig, wenn Grasskamp den Band auf die Seite der Bildbände schlägt. Das Buch steht exakt an der Schnittstelle zwischen Bildband und illustriertem Kunstbuch.

#### BILDPLAGIAT ALS KANNIBALISTISCHER AKT

Für die zwischen 1952 und 1954 erschienenen drei Bände des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ist die Lage eine andere. Bei ihnen handelt es sich tatsächlich um Bildbände mit bescheidenem Textanteil. Zu dieser Publikationsreihe sind die Untersuchungen des Autors besonders ergiebig. Grasskamp kann für Malraux' zweite Trilogie erstmals einen wichtigen Vorläufer namhaft machen, die *Encyclopédie photographique de l'art*, eine aufwendige Bild-Publikation, die seit März 1936 im Pariser Verlag TEL in Faszikeln erschien und erst 1949 eingestellt wurde. Ziel war es, die wichtigsten Kunstwerke, nach Kulturen geordnet, in einem „musée total à domicile“, einem „totalen Museum für Daheim“, in gepflegten Reproduktionen zu vermitteln. Das visuelle Konzept ging auf den Fotografen und Designer André Vigneau zurück, von dem auch der Großteil der fotografischen Aufnahmen stammte. Nach Grasskamp hat Malraux in seiner zweiten Trilogie, die er vermutlich aus bloß verlegerischen Erwägungen ebenfalls unter der mittlerweile erfolgreichen Flagge des „musée



Abb. 1 Maurice Jarnoux, André Malraux, 1954. Photographie (Grasskamp 2014, Umschlag)

imaginaire“ segeln ließ, nicht nur zahlreiche Aufnahmen Vigneaus ohne Autorangabe übernommen. Somit hat er dessen verlegerisches Konzept in der seit 1952 erscheinenden Reihe des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* im eigentlichen Sinne „kannibalisiert“ (70). Dies war deshalb möglich, weil Malraux' Verlag, Gallimard, in der Zwischenzeit den Verlag TEL und damit auch dessen frühere Bildrechte aufgekauft hatte.

Nun ist freilich festzuhalten, dass das Layout dieser zweiten Trilogie deutlich einfacher angelegt und deshalb weniger innovativ ist als jenes der ersten. Für diese hatte Malraux andere Vorbilder. Es war der Besuch des deutschen Museumsmanns

Alfred Salmony beim Ehepaar Malraux im Jahre 1923, der – wie Grasskamp formuliert – als „eigentliche Geburtsstunde des *musée imaginaire*“ verstanden werden kann. Der transkulturelle und transhistorische Bildvergleich, dessen Wirkungen Salmony dem staunenden Paar mit Hilfe von Fotografien konkret vorführte, war erstmals von Franz Marc und Wassily Kandinsky im Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 als Argumentationshilfe eingesetzt worden. Im Gegensatz zu dem von Wölfflin praktizierten, auf Differenzen abzielenden Vergleich war dieser synthetisch konzipiert und sollte das den zusammengestellten Werken Gemeinsame sichtbar machen. Zu den frühen Agenten der

„Weltkunst“, die sich dieser bildrhetorischen Waffe bedienen, gehörte auch der Mitgründer des Phaidon-Verlags Ludwig Goldscheider, dessen 1934 noch in Wien erschienenen Bildband *Zeitlose Kunst* Malraux zweifellos kannte.

**A**uffallend wenig Aufmerksamkeit bringt Grasskamp Malraux' konkreter Layout-Arbeit entgegen, obwohl neuere Veröffentlichungen und die Publikation ausgewählter Doppelseiten aus den erhaltenen Buchmaquetten für die erste Trilogie zeigen, welche Bedeutung Malraux dem Zusammenspiel von Text und Bild beimaß und dass er bereit war, noch in den Druckfahnen radikale Änderungen vorzunehmen (vgl. Louise Merzeau, Malraux metteur en page, in: Jeanyves Guérin/Julien Dieudonné [Hgg.], *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris 2006, 65–82; Peter Geimer, The Art of Resurrection. Malraux's *Musée imaginaire*, in: Costanza Caraffa [Hg.], *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009, 77–89; Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013; Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du ‚Musée imaginaire‘*, Paris 2013; Mouna Mekouar, Le Musée imaginaire ou comment faire voir le visible, in: *Revue de l'art* 182/4,

2013, 13–18; alle Texte sind in der Bibliographie aufgeführt, der letztgenannte fehlt, andere Publikationen der Autorin sind [fälschlich unter Mekoumar] genannt. Nicht erwähnt wird Antonia von Schöning, Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux' *Musée Imaginaire* als Familienalbum der Kunst, in: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-1/von-schoening-antonia-5/PDF/von-schoening.pdf>, Zugriff am 21.5.2014). Grasskamp seinerseits betont den Synkretismus der Bildauswahl und wendet sich mit wenig überzeugenden Argumenten kritisch gegen jene Betrachter, „die in der Bildregie des *musée imaginaire* eine durchgehende oder gar unverwechselbare Handschrift Malraux erkennen wollen“. (106)

#### **MALRAUX UND DIE FOLGEN SEINER ZAUBERFORMEL**

In einem eigenen Kapitel wird gegen Schluss nochmals auf die Person und das Schaffen des mittlerweile fast vergessenen Fotografen, Phototheoretikers, Künstlers, Dokumentarfilmers und Gebrauchsgrafikers André Vigneau eingegangen. Man hat den Eindruck, dass diese Sonderbehandlung von der Absicht getragen ist, diesen ehrlichen Handwerker der Bilder als eine positive Gegenfigur zum selbstbewussten Machtmenschen und

philosophierenden Dandy Malraux aufzubauen, den es zu „demythifizieren“ galt. Grasskamp unterlässt es nicht, eine lange Liste von Fotohistorikern und Spezialisten für das Verhältnis von Fotografie und Skulptur aufzuzählen, bei denen André Vigneau und seine *Encyclopédie photographique de l'art* keine Erwähnung finden. Walter Benjamin hingegen hatte, als er gerade an seinem Kunstwerk-Aufsatz arbeitete, noch Vigneaus Eintrag „Les besoins collectifs de la photographie“ in dem 1935 publizierten Band 16 der *Encyclopédie française* wahrgenommen. Doch hielt er von ihm nicht viel: „Der Artikel ist von besonderer Mittelmäßigkeit“.



**Abb. 2 Maurice Jarnoux, DS 19 Citroën, 1955. Photographie** (<http://www.aussiefrogs.com/forum/citro%EBN-forum/89304-ds-appreciation-thread-88.html>)

Abb. 3 Maurice Jarnoux, André Malraux, 1954. Photographie (Grasskamp 2014, S. 30)



keit.“ (190) Benjamin erwähnte denn auch Vigneau in seinem Text nicht. Als dieser 1963 seinerseits unter dem Titel *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours* ein Buch über das Verhältnis von Kunstwerk, Reproduktion und Fotografie veröffentlichte, fehlte darin umgekehrt der Name Walter Benjamin. Dass auch Malraux' Schriften von Vigneau verschwiegen werden, erstaunt weniger.

In einem letzten Abschnitt geht Grasskamp den „Wirkungsgeschichten“ von Malraux' Konzept bzw. Formel des *musée imaginaire* nach, die er abwechselnd als „Jahrhundertmetapher“, als „mediale Zauberformel“ und als „Nobilitierungsparole“ apostrophiert. Auch hier ist es von Vorteil, die beiden Trilogien getrennt voneinander zu betrachten. Die zweite, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, deren Konzept auf Vigneau zurückgeht, hatte einen Nachfolger in der international überaus erfolgreichen Buchreihe *L'Univers des formes* (in der deutschen Ausgabe bei C.H. Beck *Universum der Kunst*), die freilich auch als universalistische Erweiterung der Propyläen-Kunstgeschichte verstanden werden kann. Es war hingegen die konzeptuell erfinderische, von Salmonys transkulturellem Bildvergleich angeregte erste Trilogie, *La Psychologie de l'art* – für deren ersten Band hatte Malraux den Titel *Le Musée imaginaire* geprägt –, die ihre Wiedergänger in zahlreichen Ausstellungen und Kunstprojekten fand und bis heute findet. Der Autor erwähnt unter anderen die von Arnold Bode konzipierte Eingangshalle der documenta I von 1955, Marcel Broodthaers' „Musée-Museum“ von 1972 und die Ausstellung „Le Musée imaginaire de Tintin“ (Brüssel 1980). Hinzu kommen die Kunstaktionen von Dennis Adams und Dieter Hacker.

Ausschließlich in der Bibliographie wird der Katalog der Ausstellung *André Malraux* von 1973 in der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence erwähnt. Explizites Ziel dieser Schau war eine möglichst vollständige Realisierung des „imaginären Museums“ des Gefeierten durch das Zusammentragen der Kunstwerke, die diesem besonders lieb und teuer waren. Malraux aber, der die Ausstellung am 13. Juli 1973, drei Jahre vor seinem Tod, noch persönlich eröffnen konnte, hielt das Unterfangen, so geschmeichelt er sich fühlen musste, für ein großes Missverständnis: „Das ist nicht das imaginäre Museum, denn das imaginäre Museum existiert nur im Kopf des Künstlers“, war seine Reaktion. Mea culpa, hätte er hinzufügen müssen – war er es doch selbst, der das Missverständnis durch seinen allzu lockeren Umgang mit der von ihm geprägten Formel erst ermöglicht hatte.

---

PROF. DR. FELIX THÜRLEMANN