

Antonia von Schöning

## Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern

### *André Malraux' Musée Imaginaire als Familienalbum der Kunst*

Bereits beim ersten Durchblättern von André Malraux' *Musée Imaginaire* wird deutlich: Die Abbildungen illustrieren in dieser Publikation nicht einfach einen Text. Durch die Art und Weise, wie sie sich auf den Buchseiten einander zuwenden, aufeinander verweisen und zu Vergleichen einladen, formen sie einen eigenständigen visuellen Diskurs. Die Präsentation des Einzelbildes steht dabei nicht im Vordergrund. Mit fundamentalen Manipulationen seiner Abbildungen zum Zweck ihrer Gleichgültigkeit und Vergleichbarkeit postuliert Malraux vielmehr einen Zusammenhang zwischen allen Formen der Kunst, der sich über kunsthistorische Chronologien und Kategorien hinwegsetzt. Die Bildrhetorik von Malraux' bekanntester Schrift zur Kunst bildet den Kern seines neuen museumstheoretischen Ansatzes und verdeutlicht dessen Fluchtpunkt, noch ehe er schriftlich formuliert werden muss: der universelle Zusammenhang der alle Zeiten und Kulturen umschließenden Weltkunst.



(Abb. 1) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 10-11.

*Le Musée Imaginaire*, die überarbeitete Version der gleichnamigen Schrift von 1947 und erster Teil der dreibändigen Publikation *Les Voix du Silence* von 1951, eröffnet mit der Gegenüberstellung von zwei Abbildungen in schwarz-weiß.<sup>1</sup> Auf der linken Buchseite ist ein Ausschnitt aus David Teniers' Gemälde *Der Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in*

*Brüssel* aus dem Museo del Prado zu sehen; die rechte Seite zeigt über dem Anfang des Textes die Ansicht eines Saales der National Gallery in Washington, die drei gerahmte Gemälde auf zwei stoffbezogenen Wänden erkennen lässt. [Abb.1] Eine typische Absperrkordel vor dem größten Bild sowie die aufgestellte Sitzbank kennzeichnen den ansonsten leeren Raum als Ort der kontemplativen Bildbetrachtung. Beide Abbildungen, die Reproduktion von Teniers' Gemälde einer fürstlichen Sammlung des 17. Jahrhunderts und das Foto des Washingtoner Galerieraumes, führen in die Thematik der Museumsgeschichte und der museal geprägten Wahrnehmung von Kunst ein. Ihre Kombination suggeriert eine Entwicklung vom Status der Kunst in der europäischen Sammlung im Ancien Régime bis zum modernen amerikanischen Museum.

### **Museum, Fotografie, Reproduktion: Transformation und Manipulation**

Dies ist der Ausgangspunkt von Malraux' Studie, die ihn seit 1935 umtrieb.<sup>2</sup> Wenn für den westlichen Betrachter im 20. Jahrhundert die Kunsterfahrung im Museum längst selbstverständlich erscheint, weist Malraux auf die daraus hervorgegangene Auffassung und Beziehung zur Kunst hin:

„Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnu ; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX<sup>e</sup> siècle a vécu d'eux ; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art.“<sup>3</sup>

Diese Beziehung, so Malraux, sei mit der sich im 18. Jahrhundert etablierenden Museumskultur immer „intellektueller“ geworden.<sup>4</sup> Denn das traditionelle (europäische und amerikanische) Museum löst die Kreationen aus ihren ursprünglichen, sakralen, rituellen oder dekorativen Funktionen und zerstört Kontexte,

um jedoch im Raum des Museums neue Nachbarschaften und neue Zusammenhänge herzustellen.

„L'œuvre d'art avait été liée, statue gothique à la cathédrale, tableau classique au décor de son époque ; mais non à d'autres œuvres d'esprit différent – isolée d'elles au contraire, pour être goûtée davantage. Les cabinets d'antiques et les collections existaient au XVII<sup>e</sup> siècle, mais ne modifiaient pas, à l'égard de l'œuvre d'art, une attitude dont celle de Versailles est le symbole. Le musée sépare l'œuvre du monde ‚profane‘ et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses.“<sup>5</sup>

Indem Werke aus den unterschiedlichsten Entstehungskontexten im Museum vereinigt werden, wird dieses zum Ort einer „Konfrontation von Metamorphosen“. Dies impliziert eine wesentliche Transformation der Werke, die im Museum also nicht nur konserviert und fixiert, sondern durch die Dekontextualisierung semantisch auf ihre formale Gestaltung reduziert werden und durch ihre wechselseitige Konfrontation und Interaktion als Teil eines größeren Ganzen, nämlich als Kunst in Erscheinung treten.

In dieser Transformation erkennt Malraux eine wesentliche Befreiung und Präsentation der Kunst als Kunst, die er positiv bewertet. Doch das Museum bleibt als Ausstellungsraum in seinen Möglichkeiten beschränkt, wie Malraux ausführt. Schließlich kann es nicht alle Arten von Kunstwerken versammeln und muss solche ausschließen, die an feste Architekturen gebunden sind, nicht aus ihrem Kontext gelöst werden und aufgrund ihrer Materialität oder Größe nicht transportiert werden können, wie beispielsweise Kirchenfenster, Fresken, Bauplastiken und Monumente.<sup>6</sup> Während ein großer Teil der über Raum und Zeit verteilten Kunstwerke der Welt außerhalb der Museen bisher nur durch aufwendige Reisen und ein gutes Gedächtnis miteinander vergleichbar waren, eröffnen die Möglichkeiten der technischen Reproduktion von Werken einen neuen, potentiell vollständigen Zugang zur Kunst – im *imaginären Museum*:

„Car un musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.“<sup>7</sup>

Dieses virtuelle oder auch utopische Museum, von dem Malraux' reich illustriertes Buch einen Vorgesmack liefert,<sup>8</sup> ist nicht an einen Ort oder eine reale Institution gebunden und vereinigt vielmehr mittels fotografischer Reproduktion Abbildungen von Kunstobjekten aller Zeiten und Kulturen in einer potentiell vollständigen Gesamtschau. Damit enthält das imaginäre Museum in Form fotografischer Kopien auch Werke, die historisch, geografisch und kulturell weit voneinander entfernt sind, und fungiert somit als ein Wissensarchiv und ein Kommunikationsraum, dem kein reales Museum gleichkommen könnte.

Ermöglicht wird dieser Austausch der Bilder durch die fotografische Reproduktion: „La reproduction nous apporte la sculpture mondiale“, schreibt Malraux.<sup>9</sup> Das traditionelle Museum wird durch die Ordnung der Bilder im Printmedium des Fotobuchs ersetzt. Die Fotografie ist demnach das Medium des imaginären, papiernen Museums, das die Wahrnehmung und Funktion von Kunstwerken fundamental neu bestimmt.<sup>10</sup> Allerdings, insistiert Malraux, schafft die Fotografie das originale Kunstwerk nicht ab und ersetzt nicht die Auseinandersetzung mit dem Werk *in situ*. Sie transformiert das Kunstwerk jedoch wesentlich und dient als effektives Erkenntnismittel: „elle ne rivalise pas encore avec le chef-d'œuvre présent: elle l'évoque ou le suggère. Une reproduction de série étend nos connaissances plus qu'elle ne satisfait notre contemplation.“<sup>11</sup>

Malraux hatte in Paris Bekanntschaft mit Walter Benjamin geschlossen, von dessen Analyse der Auswirkungen der fotografischen Reproduktion auf den Status der Kunst und auf die Kunstgeschichte er sich seitdem sehr beeindruckt zeigte.<sup>12</sup> Die von Benjamin formulierte Frage, „ob nicht durch die Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich veränderte“<sup>13</sup>, wird im *Musée Imaginaire* wieder aufgegriffen. In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1935/1936 konstatiert Benjamin den Verlust der Aura des Kunstwerkes durch seine technische Wiedergabe, worin er zugleich die zwangsläufige Bestimmung der Kunst in der Moderne sieht. Die Aura wird als das „Hier und Jetzt“ eines Objekts bestimmt, das heißt als seine räumliche, zeitliche und physische Präsenz, und vor allem als seine Einmaligkeit, die durch die Reproduktion verlo-

ren geht.<sup>14</sup> Das Verschwinden der Aura berührt insofern nicht den eigentlichen Bereich des Sichtbaren, sondern die Echtheit und den daran geknüpften Kulturwert des Originals. Darin sieht Benjamin jedoch eine Möglichkeit zur Emanzipierung der Kunst aus dem sie bisher prägenden Traditionszusammenhang und einen Anlass, den Rezipienten aus einer kontemplativen in eine aktive Haltung zu versetzen.<sup>15</sup>

Auch Malraux erkennt in der fotografischen Reproduktion ein emanzipatorisches Potential, das einerseits darin besteht, Kunstwerke jenseits von geografischen und materiellen Grenzen zu versammeln und einem breiten Publikum zugänglich zu machen, und es andererseits erlaubt, mit der einfühlenden Werkbetrachtung zu brechen, deren Anspruch auf Rekonstruktion historischer Kontexte und emotionaler Situationen Malraux verwirft. Für ihn übernimmt die Fotografie die zentrale Aufgabe, einem Kunstschaffen entgegenzuwirken, das im Sinne seiner Glaubwürdigkeit auf illusionistischen Darstellungsweisen beruht. Durch die Fotografie wird das Kunstwerk dagegen als eine eigenständige formale Einheit präsentiert. Wie Rosalind Krauss argumentiert hat, folgte Malraux Benjamin allerdings nicht in der Vorstellung einer postauratischen Kunst im fotografischen System. Die Aura wird bei ihm nicht zerstört, sondern vielmehr vom elitären Museum ins Medium des Kunstbuches übertragen.<sup>16</sup>

Denn während bei Benjamin die Kopie vom Original ununterscheidbar ist und deshalb dessen Einmaligkeit zerstört, sind die Abbildungen bei Malraux keine Verdopplungen der Originale oder gar Vervielfältigungen ohne Original, sondern Ergebnis einer radikalen Konvertierung dreidimensionaler Objekte in zweidimensionale Fotografien. In diesem Prozess werden sie im imaginären Museum auf andere Art auratisch aufgeladen. Als formale Gestalten und im Moment ihrer Zusammenschau werden die einzelnen Kunstobjekte in ihrer Singularität und Spezifität zwar abgewertet, um jedoch eine neue und größere Bedeutung als Elemente eines „style“ zu erhalten, des werkübergreifenden Merkmals einer selbstständigen künstlerischen Schöpfung. Dieses Prinzip des Stils erschließt sich dem Betrachter vor allem durch die Bildrhetorik des vergleichenden Sehens, zu deren Gunsten Malraux nicht vor fundamentalen Manipulationen seiner Fotografien zurückschreckt. Er selektiert, skaliert, ordnet

an und greift in die ästhetische Einheit seiner Abbildungen ein, um Detailaufnahmen, „fragments“ zu erhalten, die eine Betrachtung erlauben, die in der realen Museumspraxis kaum möglich ist und überhaupt erst durch die Fotografie gewährleistet wird. Aufnahmewinkel, Lichtverhältnisse, Kadrierung werden präzise und möglichst einheitlich gewählt. Zumeist handelt es sich bei Malraux' Abbildungstafeln um Schwarz-Weiß-Fotografien, die formale und strukturelle Qualitäten der Kunstwerke deutlich hervorheben. Im imaginären Museum wird auf diese Weise ursprünglich heterogenes Material als gleichwertig nebeneinander gestellt und als prinzipiell vergleichbar präsentiert.

Malraux, der seit 1929 auch als „directeur artistique“ beim Verlag Gallimard tätig war, kannte sich mit den Techniken und Möglichkeiten der Bildbearbeitung sehr gut aus. Offen legt er zu Beginn von *Le Musée Imaginaire* seine visuellen Strategien und deren Absichten dar:

„Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un éclairage étudié surtout, donnent souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré. En outre, la photographie en noir ‚rapproche‘ les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés.“<sup>17</sup>

Eine sorgfältig angefertigte fotografische Aufnahme und darüber hinaus ihr strategischer Einsatz im imaginären Museum macht demnach aus Andeutungen Evidenzen. Der zentrale Effekt seiner in Größe, Ausleuchtung und Kadrierung angeglichenen und einander gegenübergestellten Abbildungen ist, dass sie untereinander vergleichbar werden und sich eine „Verwandtschaft“ zwischen allen Formen der Kunst zu erkennen gibt: „Une tapisserie, une miniature, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets forts différents, reproduits sur une même page, deviennent parents.“<sup>18</sup>

### Beispiele einer Bildrhetorik der visuellen Verwandtschaft

Im Folgenden sollen einige der zentralen Figuren von Malraux' Bildrhetorik des Vergleichs genauer auf ihre Strategien und Wirksamkeiten untersucht werden. Insbesondere hinsichtlich der fotografischen Reproduktionen von bildhauerischen Werken zeigt sich deutlich, wie Malraux den Stilvergleich visuell her-

auspräpariert: Sie schauen sich über die Buchseiten hinweg an, spiegeln sich ineinander, verweisen aufeinander. So erscheinen der Kopf eines griechischen Jünglings und der eines Mädchens wie Cousin und Cousine.<sup>19</sup> [Abb.2]



(Abb. 2) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 76-77.

Die Großaufnahme, die einander leicht zugewandten Gesichter, vor allem aber die jeweils gleich stark hervorgehobenen Kontraste zwischen dem schwarzen Hintergrund und der Ausleuchtung der Gesichtspartien verstärken diesen Effekt. Was hier für zwei Skulpturen gilt, die einander hinsichtlich ihrer Entstehungsorte und -zeiten tatsächlich nahe sind, funktioniert jedoch auch für einander eigentlich ferne Skulpturen. Einem lächelnden Engelskopf aus der Kathedrale von Reims (13. Jahrhundert) stellt Malraux einen buddhistischen Kopf (4. Jahrhundert) aus seiner eigenen Sammlung anbei.<sup>20</sup> [Abb.3]



(Abb. 3) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 158-159.

Beide Häupter sind leicht zur linken Seite geneigt. Die Parallelität ihrer harmonischen Gesichtszüge und der milde lächelnde Ausdruck machen aus ihnen ein über Zeit und Raum getrenntes Zwillingspaar. Es sind vor allem die fast gleiche Kadrierung und die analoge Ausleuchtung der Figuren, die diese Wahrnehmung forcieren und den beiden Meisterwerken der Weltkunst zugleich eine glamouröse Inszenierung gewähren: Die Lichteffekte verleihen den beiden Häuptern, und zugleich den Werken, eine zeitlose Aura, während die Nahaufnahmen der Gesichter veritable Affektbilder hervorbringen, deren analoge Ausdrücke ihren Betrachter emotional berühren.

An anderer Stelle ist es die massive Verzerrung der Größenverhältnisse, ermöglicht durch die Reproduktion, welche die Kunstwerke quasi neu erschafft und sie zueinander ins Verhältnis setzt. Ein sibirisches Rollsiegel, das über einem monumentalen römischen Basrelief abgedruckt ist, wird auf diese Weise selbst zum Relief und stilistisch aufgewertet:

„Les œuvres perdent leurs échelles. C'est alors que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture, au vitrail. L'art des steppes était affaire des spécialistes; mais ses plaques de bronze ou d'or présentées au-dessus d'un bas-relief roman, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs; et la reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur.“<sup>21</sup>

Eine besondere Rolle als Stilmittel von Malraux' Bildrhetorik spielt das Fragment, der vergrößerte Ausschnitt. Immer wieder bedient sich Malraux dieser visuellen Strategie, um auf malerische Techniken oder aber herausragende Details aufmerksam zu machen, die einer Betrachtung des gesamten Werkes im Museum wohl entgehen würden. Neben der Reproduktion von Edouard Manets Gemälde *Le Petit „Bar des Folies-Bergère“* setzt Malraux einen ganzseitigen und farbigen Ausschnitt, der die zentrale weibliche Figur isoliert. [Abb.4] In diesem Fragment und im Vergleich mit der Version in schwarz-weiß, so Malraux, zeigt sich Manets Malweise über die „taches de couleur“<sup>22</sup>, welche die „matière picturale“<sup>23</sup> des Gemäldes betonen.





(Abb. 4) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 114-115.

Wiederholt setzt Malraux auch auf die Wirkung von Bildfolgen, die einen Zusammenhang, eine Entwicklung und eine Bewegung nahelegen. Dies ist eine wirksame Strategie, um einen individuellen oder kollektiven Stil freizulegen, wie zum Beispiel anhand der drei Versionen von *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* von El Greco, die im dritten Teil von *Les Voix du Silence*, *La Création Artistique*, aufeinander folgen.<sup>24</sup> Ergänzend fügt Malraux eine vierte Abbildung ein, die verdeutlicht, was der Künstler in der Version von Toledo auslässt und wie sich sein Stil von den italienischen Einflüssen zu seinem „schème véritable“ entwickelt: „Ce que Le Greco élimine“<sup>25</sup>. Diese Bildfolgen, so Malraux, „font vivre un style comme l'accélééré du film fait vivre une plante“<sup>26</sup>. Die beinahe filmische Animation zeigt sich auch in der Zusammenstellung zweier galoppierender Pferdefiguren in der Schlusspassage von *Le Musée Imaginaire*, links einer Bronze aus der russischen Steppe (5. Jahrhundert vor Christus) und rechts, in Verlängerung der Laufbewegung, einer Plastik von Edgar Degas.<sup>27</sup> [Abb.5]



(Abb. 5) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 122-123.

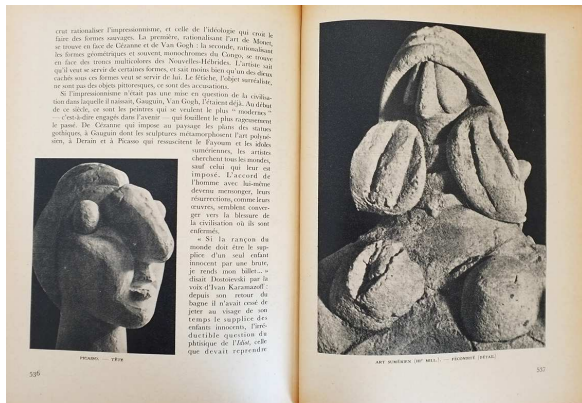
Über die beiden Seiten zeichnen die Abbildungen eine Diagonale, welche die dynamische Fortbewegung der Pferde evoziert.<sup>28</sup>

Derartige anachronistische Relationen zwischen Kunstwerken über ihre visuelle Verwandtschaft als fotografische Reproduktionen gehören zu den bemerkenswertesten Momenten des imaginären Museums. In einem besonders frappierenden Beispiel ist es wiederum die Technik des Fragments, über die Malraux eine sumerische Statue und eine moderne Plastik in einer überraschenden Präsenz vereint.



(Abb. 6) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 26-27.

Zunächst werden auf frühen Seiten des *Musée Imaginaire* zwei sumerische Statuetten abgebildet, die mit „Fécondité?“ und „Démon“ unterschrieben sind.<sup>29</sup> [Abb.6] Die kontrastreiche Ausleuchtung vor dem tiefen Schwarz betont ihre runden Formen und die Ritzen und Poren ihrer steinernen Oberfläche. In dieser Darstellung könnten die beiden Figuren auch dem Atelier eines zeitgenössischen Bildhauers entstammen. Und als wolle er genau dies zeigen, gestattet Malraux am Schluss der vierbändigen *Voix du Silence*, in *La Monnaie de l'Absolu*, der Statuette der Fruchtbarkeit einen erneuten Auftritt, diesmal als Detail ihres Kopfes in frontaler Aufnahme. Gegenübergestellt wird ihr nun eine Plastik von Picasso, die ebenfalls einen Kopf darstellt und mit ihrer großen knubbeligen Gestalt zur eindeutigen Verwandten der Fruchtbarkeitsstatuette wird.<sup>30</sup> [Abb.7] Durch die fotografische Zurichtung weist die antike Skulptur auf einmal einen „modernisme usurpé“<sup>31</sup> auf.



(Abb. 7) André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, La Galerie de la Pléiade, Paris 1951, S. 536-537.

## Die Hervorbringung des Stils und die Befreiung der Kunstwerke aus der Geschichte

Wenn Malraux hinsichtlich des Status' der Kunstwerke im Museum von einer Konfrontation von Metamorphosen spricht, dann handelt es sich bei den fotografischen Reproduktionen im imaginären Museum tatsächlich um radikal transformierte Werke, wenn nicht gar um Neuschöpfungen der Kunstwerke. Die Reproduktion löst das fotografierte Objekt aus der Zeit und aus dem Ort seines Entstehens und verwandelt es in eine neue, autonome Kreation. Kunstgeschichte wird zu einer „Geschichte des Photographierbaren“<sup>32</sup>.

In Bezug auf diese Bildpraxis wurde Malraux immer wieder zum Teil scharf kritisiert. Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich schrieb 1954 skeptisch über Malraux' unakademisches Vorgehen:

„Malraux' text [...] looks like a mere string of accumulated *aperçus*, sometimes brilliant, sometimes vacuous, but nowhere imbued with that sense of responsibility that makes the scholar or the artist. There is no evidence that Malraux has done a day's consecutive reading in a library or that he has even tried to hunt up a new fact.“<sup>33</sup>

Der belgische Kunsthistoriker und Spezialist für byzantinische Kunst Georges Duthuit, wirft Malraux in seinem dreibändigen Buch *Musée inimaginable* von 1956 nicht nur Dilettantismus vor, sondern bezichtigt ihn zudem, mit dem imperialistischen Gestus des westlichen Sammlers und Museologen Kunstwerke fremder Kulturen aus ihrem Zusammenhang heraus zu brechen und als abstrakte Kopien in sein imaginäres Museum zu überführen: „Die Worte *Eroberung*, *Annexion*, *Besitz*“, so Duthuit, „kehren in den *Stim-*

*men der Stille* unentwegt wie erregte Schlachtrufe wieder“.<sup>34</sup> Vor allem aber lehnt Duthuit Malraux' positive Auffassung der „Intelktualisierung“ der Kunsterrfahrung durch die technische Reproduktion ab und kritisiert die Verwandlung der Kunstwerke in Bildtafeln und Zeichen.

In der Tat, so räumt Malraux ein, geht den originalen Kunstwerken bei ihrer Transformation in zweidimensionale Fotografien etwas verloren: „Ils ont perdu leur couleur, leur matière (la sculpture, quelque chose de son volume), leurs dimensions.“<sup>35</sup> Sie verlieren ihre gegenständliche Qualität und werden zu Papier in der virtuellen Sammlung. Im Gegenzug gewinnen sie jedoch etwas anderes: „[I]a plus grande signification du style qu'ils puissent assumer.“<sup>36</sup> Der Verlust der Materialität erweist sich bei Malraux als ein Gewinn an Bedeutung. Die fotografische Reproduktion verringert seiner Ansicht nach nicht den künstlerischen Gehalt des Werks, sondern bringt erst dessen stilistischen Wert hervor. Die Hervorbringung des Stils ist ein visueller Effekt des imaginären Museums. Malraux gebraucht den Begriff sowohl für den individuellen Stil eines Künstlers, als auch für den Ausdrucksstil einer Zeit und Kultur. Gemeint ist nicht nur eine künstlerische Technik oder die Unterordnung des Künstlers unter ein System von Regeln oder Kriterien, sondern die Ausdrucksweisen einer kollektiven Haltung zum Leben, zum Tod, zum Schicksal: „Il n'y pas d'art sans style, et tout style implique une signification de l'homme, son orientation par une valeur suprême – proclamée ou secrète.“<sup>37</sup> Die Kunst, beziehungsweise künstlerisches Schaffen, ist demnach immer auch eine Auseinandersetzung mit den fundamentalen Bedingungen der menschlichen Existenz. Im zweiten Teil von *Les Voix du Silence*, *La Métamorphose d'Apollon*, formuliert Malraux seine Auffassung der Entstehung und des Wandels von Stilen durch die Zeit. Die Stilentwicklung, so seine wichtigste These, verlaufe nicht linear und fortschreitend. Vielmehr entwickeln sich Stile auseinander und aktivieren sich wechselseitig. Es entstehen Metamorphosen und Erneuerungen von Stilen, was die Vergleichbarkeit von einander zeitlich, räumlich und kulturell eigentlich entfernten Werken und künstlerischen Formen legitimiert. Mit dieser Vorstellung des nicht progressiven Stilwandels spricht sich Malraux für die Ungleichzeitigkeit von auseinan-

der hervorgehenden künstlerischen Ausdrucksformen aus. Über den gesamten historischen Verlauf der Formentwicklung hinweg komme es demnach zur Begegnung verwandter Ausdrucksformen, man könnte sagen zu regelrechten Familientreffen der Kunstformen, die keineswegs untereinander identisch sind, die aber doch ein gemeinsamer Geist verbindet, was sich auch auf der formalen Ebene visueller Korrespondenzen ausdrückt. Das imaginäre Museum ist der privilegierte Ort dieser Begegnungen, indem es alle Formen künstlerischer Schöpfung versammelt und miteinander kommunizieren lässt. Es ist der Ort, an dem sich die Kunst von den Zwängen und Vorgaben der Geschichte befreit und stattdessen in eine komplexe Wechselbeziehung zwischen dem jeweiligen spezifischen Entstehungskontext, der gegenwärtigen Rezeption und dem Verweis auf zukünftige Formerfindungen eintritt. Die Zeit der Kunst im imaginären Museum ist nicht mehr die Zeit der Geschichte.<sup>38</sup>

### Dialog der Kunstwerke und Anti-Schicksal

Mit einer gehörigen Portion Pathos leitet Malraux in den Schlusspassagen seiner großen Studie aus diesen Konstatierungen ein ideologisch aufgeladenes Argument ab. Denn wenn die Kunst im imaginären Museum quasi zu sich selbst kommt und das Fortleben der Formen durch die unablässige Transformation und Reaktivierung der Stile gesichert wird, befördert das imaginäre Museum die Erkenntnis einer allen Völkern und Kulturen eigenen Fähigkeit zur künstlerischen Schöpfung, durch die sich der Mensch eine eigene Wirklichkeit schafft und ein transkulturelles und transtemporelles Erbe bewahrt.<sup>39</sup> Das universelle Prinzip menschlicher kreativer Tätigkeit, das im Museum zum Ausdruck kommt, vermittelt „l'idée la plus haute de l'homme“<sup>40</sup>. Der Eingang der Kunst ins imaginäre Museum gewährt der Menschheit, sich ihrer selbst zu vergewissern und ein neues Verhältnis zur historischen Zeit zu etablieren: „[...] et la survie ne se mesure pas à la durée; elle est celle de la forme que prit la victoire d'un homme sur le destin, et cette forme, l'homme mort, commence sa vie imprévisible.“<sup>41</sup> Kunst ist damit für Malraux ein „Anti-Schicksal“<sup>42</sup>. Und das imaginäre Museum ist der Ort, wo sich dieses Anti-Schicksal erfüllt. Es ist die Utopie eines univer-

sellen Zusammenhangs und Austauschs zwischen den Formen menschlicher Kunstschöpfungen.

So emphatisch Malraux die Befreiung der Kunst von der Geschichte und das Auflehnen des Menschen gegen ein ihm durch die chronologisch verlaufende Zeit aufgezwungenes Schicksal begrüßt, so wird doch mit Blick auf den visuellen Diskurs in *Les Voix du Silence* sehr deutlich, dass sich Malraux durch die Selektion, Organisation und Manipulation seines Bildmaterials im Chor der Stimmen der Stille zum Dirigenten macht und seine Vision einer Weltkunst das Ergebnis seiner sorgfältigen und wirkungsvollen Bildstrategien ist. Malraux nutzt die Möglichkeiten der Montage von Abbildungen auf den Seiten seines Bandes nicht dafür, Material unterschiedlicher Herkunft produktiv miteinander zu konfrontieren, um durch dessen Zusammenstoßen etwas Drittes oder einen Zwischenraum zu eröffnen, in dem die einzelnen Bilder in ihrer Singularität bewahrt werden und zugleich in ihrer Kombination eine Heterotopie erschaffen.<sup>43</sup> Die sorgfältig auf den Buchseiten arrangierten Fotografien scheinen vielmehr überwinden zu wollen, was zwischen ihnen liegt, um als Kunst in einem gemeinsamen, von der Zeit befreiten Raum aufzugehen. Das imaginäre Museum zielt mit der Vereinheitlichung und Vergleichbarkeit der Abbildungen aufs Universelle ab. Es schafft die Utopie einer universellen Bildverwandtschaft, die in der medial erzeugten Präsenz aufgeht. Zwar betont Malraux in Anspielung auf den Titel seines Werks, dass die Kunstwerke, so heterogen sie auch erscheinen mögen, untereinander durch eine gemeinsame Sprache, einen „invincible dialogue“<sup>44</sup> verbunden sind. Dabei sind es jedoch Malraux' großer Diskurs und seine eigene, leitende Stimme, die alles zusammenbringen und zusammenhalten. Eine berühmte Serie von Fotografien, die in *Paris Match* veröffentlicht wurden, zeigt den Autor bei der Sichtung und Auswahl der Abbildungen für *Les Voix du Silence*. Er steht oder sitzt in seinem Arbeitszimmer, auf dem Boden vor ihm ausgebreitet die Schwarz-Weiß-Fotografien für die Publikation. Hier inszeniert sich Malraux als denjenigen, der die große Familie der Kunst überblickt und ihre Verhältnisse etabliert. Durch seine ordnende Hand wird aus den heterogenen Elementen menschlichen Kunstschaffens ein fotografisches Familienalbum der Kunst.

## Endnoten

1. *Le Musée Imaginaire* erschien zuerst als erster Teil von: André Malraux, *Psychologie de l'Art*, Paris 1947; im Folgenden wird der gleichnamige erste Teil verwendet aus: Ders., *Les Voix du Silence*, Paris 1951; Ders., *Le Musée Imaginaire*, Paris 1969.
2. *Les Voix du Silence* ist mit der Datumsangabe 1935-1951 signiert, um auf die langjährige und kontinuierliche Auseinandersetzung Malraux' mit dem Konzept des imaginären Museums und der Theorie des künstlerischen Schaffens hinzuweisen.
3. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 11-12. (dt.: „Die Rolle der Museen als Vermittler zum Kunstwerk ist für uns so bedeutend, daß wir uns kaum vorstellen können, sie existiere nicht, sie habe sogar immer und überall dort nicht existiert, wohin von moderner europäischer Kultur keine Kenntnis gedrungen ist; ebenso schwer vorzustellen ist auch, daß die Museen diese Rolle bei uns erst seit kaum zweihundert Jahren spielen. Das 19. Jahrhundert hat von ihnen gelebt; wir leben noch von ihnen und vergessen dabei, daß die Museen dem Beschauer eine vollkommen neue Beziehung zum Kunstwerk aufgezwungen haben.“ In: André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt a. Main / New York 1987, S.7.)
4. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 12.
5. Ebd. (dt.: „Eine gotische Statue stand im Verband der Kathedrale, ein klassisches Bild in dem seiner Zeit eigenen dekorativen Zusammenhang; jedes Kunstwerk lebte jedenfalls in irgendeiner Bindung; allerdings niemals mit Werken einer andern Geisteshaltung. Von diesen blieb es im Gegenteil isoliert, um desto besser genossen werden zu können. Das Museum trennt das Kunstwerk von allem übrigen und bringt es mit entgegengesetzten oder rivalisierenden Werken zusammen. Damit stellt es Metamorphosen gegeneinander.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 8-9.)
6. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 13.
7. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 14. (dt.: „Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat seine Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloß sich die Vielfältigkeit im Druck.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 12.)
8. Mit seinen drei Bildbänden *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* von 1952-1954 führt Malraux am Beispiel der Weltkunst vor, wie ein imaginäres Museum aussehen und funktionieren könnte. Dabei bleibt er dem Medium Buch verhaftet. Die Ausstellung *Le Musée imaginaire d'André Malraux* in der Fondation Maeght im Jahr 1973, die eine Konkretisierung des imaginären Museums versuchte, empfand Malraux als Enttäuschung. Die Realisierung seines Konzepts als begehrtes Museum blieb für Malraux offenbar eine Utopie. In seinen veröffentlichten Gesprächen mit Picasso betont er, dass das imaginäre Museum notwendigerweise ein mentaler Ort sei. Vgl. André Malraux, *La Tête Obsidienne*, Paris 1974.
9. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 42. (dt.: „Die Reproduktion hat uns die Bildwerke der ganzen Welt gebracht.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 29.)
10. Vgl. Rosalind Krauss, *Das Schicksalsministerium*, in: *Paradigma Fotografie*, hg. v. Herta Wolf, Frankfurt a. Main 2000, S. 389-398.
11. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 28. (dt.: „Sie rivalisiert noch nicht mit dem anwesenden Meisterwerk: sie ruft es auf oder suggeriert es. Eine seriell hergestellte Reproduktion befriedigt weniger unsere Kontemplation, sondern erweitert vielmehr unsere Kenntnisse.“ [Übers. AvS])
12. Malraux erwähnt Benjamin zum ersten Mal in seinem Vortrag *Sur l'héritage culturel* von 1936, in: *Œuvres complètes*, Bd. 4, hg. v. Henri Godard u.a., Paris 2010, S. 1191-1199, hier: S. 1194.
13. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion*, Frankfurt a. Main 2000 (1936), S. 22.
14. Benjamin 2000, *Kunstwerk*, S. 11 f.
15. Benjamin 2000, *Kunstwerk*, S. 17 u. 38.
16. Vgl. Krauss 2000, *Schicksalsministerium*, S. 392.
17. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 19. (dt.: „Die Rahmung eines Bildwerkes, Aufnahmewinkel und vor allem bewußte Ausleuchtung können oft etwas, was sich vorher nur als anregende Vermutung anbot, zu einer Art zwingender Gewißheit ergeben. Überdies beingt die Schwarzweiß-Photographie eine gewisse ‚Verwandtschaft‘ ihrer voneinander sonst noch so weit entfernten Darstellungsobjekte zusammen. In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 19.)
18. Ebd. (dt.: „Mittelalterliche Werke, die unter sich so verschieden sind wie Wandteppich, Glasfenster, Miniatur, Tafelbild und Statue, schließen sich zu einer Familie zusammen, reproduziert man sie auf derselben Seite.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 19-20.)
19. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 76 u. 77.
20. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 158 u. 159.
21. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 19 u. 20. (dt.: „Und da die Kunstwerke nun ungefähr gleiche Dimensionen gewonnen haben, verlieren sie ihr eigentliches Maßverhältnis. So wird die Miniatur dem Teppich, der Malerei, dem Glasfenster verwandt. Die Kunst der Steppe war etwas für Fachleute allein, aber ihre Bronzen und Goldarbeiten werden in der Abbildung über einem im gleichen Format wiedergegebenen romanischen Relief selbst zu Reliefs; damit löst die Reproduktion den Stil dieser Werke aus einer Abhängigkeit, die sie als mindere Qualität hatte erscheinen lassen.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 20.)
22. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 114. (dt.: die „Farbflecke“ und die „malerische Materie“, in: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S.48)
23. Ebd.
24. Malraux 1951 *Voix du Silence*, S. 419-422.
25. Dt.: Was Greco ausscheidet.
26. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 44. (dt.: „[...] die einen Stil so lebendig erscheinen lassen wie der Zeitraffer im Film eine Pflanze [...]“, in: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 30 (Fußnote).)
27. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 122 u. 123.
28. Nicht zufällig geht es in dieser Schlusspassage von *Le Musée Imaginaire* um die Fähigkeit des Kinos, Bewegung darzustellen. Malraux schreibt G.W. Griffith die Erfindung der Großaufnahme und des Filmschnitts zu, von denen die eine Dramatik und der andere Dynamik in die filmische Erzählung einführt.
29. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 26 u. 27.
30. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 536 u. 537.
31. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 25.
32. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 28. (dt.: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 22.)
33. Ernst Gombrich, „André Malraux and the Crisis of Expressionism“, in: *The Burlington Magazine*, 96/1954, S. 374-378, hier: S. 374.
34. Georges Duthuit, *Le Musée Inimaginable*, Bd. 2, Paris 1956, S. 24 f.
35. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 19. (dt.: „Sie verlieren ihre Farbe, ihre Materie (die Skulptur auch einiges von ihrem Volumen), ihr Format.“ In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 20.)
36. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 44. (dt.: Die stärkste Bedeutung, die sie im Sinne eines künstlerischen Stils überhaupt gewinnen können. In: Malraux, *Das imaginäre Museum*, S. 29.)
37. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 523. (dt.: Es gibt keine Kunst ohne Stil, und jeder Stil schließt eine Sinnbedeutung des Menschen ein, seine Richtungsbestimmtheit durch einen höchsten Wert – mag er offen verkündet werden, mag er geheim bleiben. In: André Malraux, *Das Lösegeld des Absoluten, Stimmen der Stille*, 4. Teil, Woldemar Klein Verlag Baden-Baden 1956, S. 523.)
38. Malraux spricht von den Kunstformen als „figures invincibles“, die über die Zeit und den Raum hinweg fortleben. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 315.
39. „l'héritage de toute histoire“, Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 44. (dt.: der ganzen Welt als Erbschaft, S. 31)
40. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 13. (dt.: [...] den höchsten Begriff vom Menschen [...]. In: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 10.)
41. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 639. (dt.: Und Nachleben bemißt sich nicht nach seiner Dauer, es ist das Leben der Form, die der Sieg eines Menschen über das Schicksal angenommen hat; und diese Form beginnt nach dem Tode des Menschen ihr Leben, dessen Verlauf niemand voraussehen vermag, in: Malraux 1956, *Das Lösegeld des Absoluten*, S. 638.)
42. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 637. (dt.: Malraux 1987, *Das imaginäre Museum*, S. 634.)
43. Häufig wird Malraux' Projekt mit Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* verglichen, an dem der deutsche Kunsthistoriker in den Jahren zwischen 1924 und seinem Tod 1929 arbeitete. Ein entscheidender Unterschied zwischen dem imaginären Museum und dem Bilderatlas läßt sich aber gerade in der Bedeutung des Zwischenraums festmachen. Warburg montierte heterogenes Material aus unterschiedlichen Kontexten nicht nur der Kunst auf schwarzen Tafeln zu neuen Sinnzusammenhängen, wobei der schwarze „Zwischenraum“ zwischen den fotografischen Abbil-



dungen nicht einfach Hintergrund, sondern konstitutiv für das Verfahren der Montage und die Inbezugsetzung der Elemente zueinander wird (vgl. hierzu: Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 487-505.). Malraux scheint im imaginären Museum dagegen die Bilder möglichst nah aneinander rücken zu lassen und sich weniger dafür zu interessieren, wie der Abstand zwischen ihnen als Passage fungieren kann und wie der Zwischenraum die Bilder und ihr Verhältnis bestimmt.

44. Malraux 1951, *Voix du Silence*, S. 67.

## Zusammenfassung

Im ersten Teil seiner dreibändigen Veröffentlichung *Psychologie der Kunst*, die 1951 in überarbeiteter Version als *Stimmen der Stille* erschien, entwickelt Malraux das Konzept eines „imaginären Museums“, das nicht an einen Ort und nicht an eine reale Institution gebunden ist, sondern mit Hilfe von fotografischen Reproduktionen Abbildungen von Kunstobjekten aller möglichen Epochen und Kulturen in einer potentiell vollständigen Gesamtvision vereint. Damit unternimmt Malraux eine radikale und unakademische Neuordnung der Kunstgeschichte, die vielmehr zu einer „Geschichte des Photographierbaren“ wird. Denn Malraux lässt räumlich und zeitlich voneinander getrennte Artefakte durch ihre Gegenüberstellung als Fotografien im Buch miteinander kommunizieren. Dabei zeigt sich eine „gewisse Verwandtschaft“, die Kunstwerke losgelöst von den Fixierungen nach Gattungshierarchien, Schulen oder Epochen verbindet.

Im Sinne dieser Verwandtschaft der Kunstwerke untereinander setzt Malraux auf die rhetorischen und formalen Fähigkeiten des Mediums Fotografie und schreckt nicht davor zurück, die Abbildungen in *Stimmen der Stille* zu manipulieren und für seine Zwecke herzurichten: Er selektiert, isoliert, beschneidet, skaliert und ordnet sie nebeneinander an, um eine Betrachtung zu ermöglichen, die in der realen Museumspraxis nicht oder selten realisierbar ist und erst durch die Fotografie gewährleistet wird.

Während Malraux sein Konzept und sein Verfahren der Montage selbst als Befreiung der Kunst aus ihrem vorgegebenen Kontext und der Geschichte begrüßt, konstituiert er jedoch visuell durch seine Rhetorik des Bildvergleichs einen Diskurs des Universellen und schafft die Utopie einer Gesamtschau im zeitlosen Raum des imaginären Museums, die kritisch hinterfragt werden muss.

## Autorin

Antonia von Schöning (\*1981) studierte Europäische Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar und der Université Lumière Lyon 2. Seit 2009 ist sie Mitarbeiterin am NFS Bildkritik eikones in Basel, wo sie an einer Dissertation zur Pariser Stadtkartographie und einer Genealogie des Bilderatlas arbeitet.

## Titel

Antonia von Schöning, Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux' *Musée Imaginaire* als Familienalbum der Kunst, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (9 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)