



Maurice Jarnoux ANDRÉ MALRAUX MIT DEN ANDRUCKEN DES »MUSÉE IMAGINAIRE«

CHRISTINA DEMBNY

Fotografie, 1954, Archiv Paris Match, Paris

»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 Vervielfältigung im Druck« (Malraux 1987, S. 12). Diese Worte erläutern das Programm der Buchtrilogie *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* von André Malraux, die 1952-1954 nach einigen Vorläuferwerken beim Verlag Gallimard in Paris erschienen war (Malraux 1952-1954). In diesen Büchern stellte er Fotografien von Kunstwerken aus verschiedenen Epochen und Stilen gegenüber und forderte damit ein vergleichendes Sehen heraus. Wie das Zitat belegt, erscheint für Malraux die Institution des Museums überholt zu sein, und er bot mit seinem imaginären Museum einen Gegenentwurf an.

Malraux war zur Zeit der Veröffentlichung kein Unbekannter. Der französische Verleger, Schriftsteller und Kulturminister verstand es gut, seine Arbeit zu vermarkten. Die vorliegende Fotografie, die sein Werk in der Ausstellung *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* in Madrid 2019-2020 repräsentiert hat, ist von Maurice Jarnoux 1954 für eine Reportage der Zeitschrift *Paris Match* anlässlich der Buchveröffentlichung angefertigt worden und bietet einen nicht zu unterschätzenden Zugang zum Werk Malrauxs. Von einer Balustrade aus abgelichtet, ist der Autor hier in seinem privaten Salon zu sehen. Diese Perspektive scheint der Situation eine gewisse Übersichtlichkeit zu verleihen und stellt so eine Analogie zum Anspruch des *Musée imaginaire* her. Malraux steht hier vor einzelnen Doppelseiten seiner Publikation; dargestellt als ein Mann im eleganten Anzug, lässig eine Zigarette zwischen den Lippen, der – ein Blatt prüfend in der Hand – auf seine Arbeit hinabblickt. Die abgebildete Kunst liegt ihm dabei zu Füßen, er kann sie scheinbar ohne Mühe überblicken.

Dabei sind gerade die auf dem Boden liegenden Blätter der Indikator dafür, dass dieses Bild inszeniert ist. So liegen die Abbildungen nicht in der Blickrichtung Malrauxs, sondern sind auf die Betrachterinnen und Betrachter hin orientiert. Auch liegen sie viel zu dicht, so dass er in dieser Position weder mit ihnen arbeiten, noch sie alle erfassen könnte. Auch der private Salon trägt weiter zur Selbstdarstellung bei. Der vermeintliche Schreibtisch hinter Malraux entpuppt sich als Flügel, und der Raum ist mit weiteren Kunstgegenständen beziehungsweise deren Reproduktionen angefüllt: Zu sehen sind zwei Buddha-Statuen sowie Fotografien nach Michelangelo und Piero della Francesca. Der Salon bekommt dadurch selbst einen musealen Charakter: »Es gibt wohl kaum ein Portrait der Moderne, in dem die Heldenrolle des Kunsthistorikers so gelassen imperial, intellektuell kokett, zurückhaltend pompös und inszenatorisch raffiniert zur Geltung käme wie in dieser Fotografie« (Grasskamp 2014, S. 12).

Im *Musée imaginaire* werden Kunstwerke unabhängig von ihrem zeitlichen und örtlichen Kontext als fotografische Reproduktionen, teils in Ausschnitten, so zusammengestellt, dass sie paarweise miteinander korrespondieren. Unter den Fotografien befindet sich die Angaben von Herkunftsort und Datierung. Weiteres Kontextwissen ist erst am Ende des Buches durch einige kunsthistorische Texte gegeben, die jedoch im direkten Vergleich zu den Fotografien keine größere Rolle spielen dürften. Der Akt der Bildauswahl und Zusammenstellung wird, wenn auch inszeniert, so doch durchaus nachvollziehbar, in der hier zu sehenden Fotografie gezeigt.

Die verwendete Schwarz-Weiß-Fotografie erschwert im *Musée imaginaire* das Erkennen materieller Eigenschaften eines Kunstwerks; Spuren von Zeitlichkeit

wie Patina oder Farbveränderungen werden durch die Farblosigkeit ausgeblendet. Es findet eine Abstrahierung statt, vor allem auch in den gezeigten Skulpturen, bei denen in der Reproduktion nur ein bestimmter Ausschnitt und der gewählte Blickwinkel übrigbleiben. Mit verfremdender Ausleuchtung oder extremen Nahaufnahmen findet eine spezifisch dramatische Darstellung bestimmter bildnerischer Eigenschaften statt. Dies suggeriert Ähnlichkeiten zwischen den Werken, die es bei einer realen Gegenüberstellung nicht unbedingt gegeben hätte. Die so arrangierten Objekte verlieren ihre ursprüngliche Zugehörigkeit, gewinnen jedoch an vergleichbarer Formqualität. Der Stil tritt an die Stelle des Kontextes, die Werke haben ihren Bezug verloren und werden dadurch selbstbezüglich.

Malraux verspricht mit seinem *Musée imaginaire* eine Erweiterung des klassischen Museums: »Seitdem die Kunstgeschichte in den letzten hundert Jahren den Händen der Fachleute immer mehr entgleitet, ist sie eine Geschichte des Fotografierbaren geworden« (Malraux 1947, S. 109). Damit bezieht er sich auf Methoden vergleichenden Betrachtens, die nicht mehr von der Kenntnis der Originale abhängen, sondern an die Distribution der Werke durch das Medium ihrer technischen Reproduzierbarkeit gebunden sind: Nur wenn sie fotografiert werden, gehen Kunstwerke ins *Musée imaginaire* ein.

Die Zusammenstellung von Reproduktionen mit dem Ziel einer stilistischen Vergleichbarkeit ist dabei keinesfalls die Idee von Malraux, sondern war schon vorher kunsthistorische Praxis, begonnen mit den Gipsabguss-Sammlungen des 18. Jahrhunderts, bei denen die Reproduktionen noch körperlich durchschritten werden mussten. Auch wurde die komparatistische Zusammenstellung von Fotografien schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem in avantgardistischen Zeitschriften verwendet (Fleckner 2019-2020). Malraux befindet sich hierbei gewissermaßen in einer Tradition mit Heinrich Wölfflin oder Aby Warburg, doch die polemische Gegenüberstellung unterschiedlicher Motive ist auch aus der Zeit des Nationalsozialismus bekannt. Es wird klar, wie problematisch eine kontextlose und subjektive Zusammenstellung von Bildwerk sein kann. Der Vergleich von Artefakten funktioniert allerdings nur durch die Annahme eines weltweiten, universellen Kunstverständnisses. Zum Erfolg des *Musée imaginaire* trug sicherlich bei, dass Malraux einen entscheidenden Wechsel vom Kunstbuch, in dem Abbildungen einen Text illustriert hatten, zu einem Kunst-Bildband, in dem Texte nur marginal vorkommen, vollzogen hat. Auch werden Betrachterin und Betrachter aktiv in die Kunstrezeption einbezogen, mitsamt dem Gefühl, selbst auf die Vergleichsaspekte gekommen zu sein.

Die hier besprochene Fotografie trägt die angesprochenen Ansätze bereits in sich. Sie kann insofern mit einem Diagramm verglichen werden, da sie allein visuell für sich spricht und durch die komponierte Anordnung der Objekte im Raum einen Diskurs über Reproduktionen und Medialität eröffnet. Malraux tritt inmitten der ausgebreiteten Buchseiten als ein neuer Typus des Kunstautors auf, der die Zusammenstellung der Bilder und auch Texte völlig in der Hand hält. Sehr deutlich wird in diesem »Diagramm« also auch die subjektive Komponente dieses Mediums. ■