

KULTURELLE BEILAGE
ZUM LANDBOTEN

ANDRÉ MALRAUX
*Erinnerungen an
einen Idealisten / 20*

SPANNENDE SACHBÜCHER
*und schöne Geschichten für
Kinder und Jugendliche / 21*

ZUM 200. GEBURTSTAG DES OPERNKOMPONISTEN VINCENZO BELLINI (1801–1835)

Glut und Formfülle der grossen Kantilene

«Gesang, Gesang und abermals Gesang» – Richard Wagners enthusiastische Äusserungen, mit denen er Bellinis Musik seinen Landsleuten empfahl, werden oft zitiert. Aber der Hinweis auf den Melodiker erfasst den Opernschöpfer nicht vollständig, der heute vor 200 Jahren in Catania zur Welt gekommen ist.

von HERBERT BÜTTIKER

Über musikalischen Weltruhm entschied im 19. Jahrhundert Paris, genauer die Opéra. Als Vincenzo Bellini am 24. Januar 1835 im Théâtre-Italien in der Musikmetropole mit der Uraufführung von «I Puritani» einen sensationellen Erfolg feierte, war er diesem Ziel sehr nahe. Eine Hauptfigur im Opernbetrieb seiner Zeit war er zwar schon seit seinem Debüt mit «Il Pirata» 1827 an der Mailänder Scala. Als einzigen ebenbürtigen Konkurrenten hatte er in Italien in den folgenden Jahren Gaetano Donizetti neben sich, und im Ausland war er zunehmend gefragt. Von einem Londoner Ausflug her kommend, wo er die Aufführungen dreier seiner Opern erlebte hatte, liess er sich im August 1833 in Paris nieder, fand Freundschaft und Unterstützung bei Rossini (damals Direktor des Théâtre-Italien) und Zugang zu den inneren Zirkeln des Kultur- und Gesellschaftslebens. Der Premiere der «Puritani» folgten in derselben Saison weitere siebzehn Aufführungen, dazu die Légion d'honneur, der Empfang bei der Königin Marie-Amélie, die Beschäftigung mit Texten von Eugène Scribe, dem Hausautor der Opéra – und Heiratspläne.

Alles auf bestem Wege? Die Opéra steckte im Zusammenhang mit einem Direktionswechsel gerade in einer Krise, und was die Heiratspläne betrifft, zeigen die entsprechenden Andeutungen in Briefen, dass es sich doch eher um vage Träumereien beziehungsweise sehr nüchterne Spekulationen (die Mitgift veranschlage Bellini auf 200 000 Francs) handelte: «Ein Einkommen von 10 000 Francs und eine gute Ehefrau zu haben, bedeutet, eine Zufluchtsstätte vor allem Übel zu haben», meinte er. Das Übel aber kam ihm zuvor. Im Spätsommer machte sich die Krankheit wieder bemerkbar, an der er seit einer Amöbeninfektion im Mai 1830 litt. Am 23. September starb er in Puteaux nahe Paris. Die Nachricht schockierte die Pariser Musikwelt, und auch die ihm Nahestehenden erreichte sie völlig unerwartet. Bellini, nicht einmal 35-jährig, hatte sich in die Reihe der jung verstorbenen Genies der Musikgeschichte eingereiht, neben Pergolesi, Mozart, Schubert einer mehr.

Der Weltruhm stellte sich dennoch ein. Zu verdanken hat ihn Bellini vor al-



Bild: pd

Sensibler Dramatiker: Vincenzo Bellini – Miniatur von Louis Dupré, 1832.

lem zwei seiner insgesamt neun Opern: «La Sonnambula» und «Norma» – und einem weiteren Umstand: Es sind bis in unsere Tage die grossen Sängerinnen, die Bellinis Gestalten auf der Bühne zum Ereignis machen und den Opernhäusern so auch hinreichend Grund geben, diese Werke in den Spielplänen zu halten. Aber natürlich ist es ein wechselseitiges Geben und Nehmen: Bellinis Figuren, die mädchenhafte Nachtwandlerin, die leidenschaftliche Priesterin und Mutter Norma umhüllen die Interpretinnen mit einer Aura, die sie am Himmel des Belcanto leuchten lässt. Von Giuditta Pasta bis Renata Scotto ist die Zahl der Sterne an diesem Himmel stattlich, und es wäre ungerecht, hier nur den einen Namen Maria Callas anzuführen, deren Ruhm heute den aller anderen überstrahlt und die geradezu mit der Rolle der «Norma» identifiziert wird.

Neun Opern

Noch ungerechter wäre es freilich, Bellinis Werke als blosses Primadonnen-Vehikel zu missschneiden. Man übersähe dabei gerade einen der Hauptzüge dieses Komponisten, der mit besonderer Sensibilität auf das Klima seiner Stoffe, auf den dramatischen Gehalt seiner Libretti

hoffte, für diese Oper, die er, wie er schrieb, ebenso liebte wie seine anderen Töchter, einen «Ehemann» zu finden, mit anderen Worten, sie in einem zweiten Anlauf (wohl nach einer Überarbeitung) im Repertoire noch unterbringen zu können.

Abgesehen von seiner Konservatoriumsarbeit «Adelson e Salvini» (1825) und der ersten Auftragsoper, die in zwei Fassungen auf die Bühne kam, als «Bianca e Gernando» (1826) in Neapel, als «Bianca e Fernando» (1828) in Genua, bleiben damit fünf Opern, die je in charakteristischer Eigenart Bellinis Kunst verkörpern: das Mailänder Quartett mit den Durchbruchswerken «Il Pirata» (1827) und «La Straniera» (1829) sowie dem Doppelgespann von 1831, «La Sonnambula» und «Norma», schliesslich die für Paris komponierten «I Puritani» (1835). Insgesamt ist Bellinis Schaffensbilanz in den gut zehn Jahren, die er zur Verfügung hatte, quantitativ sehr beachtlich, auch wenn sie im Vergleich mit Rossini, Donizetti und selbst dem jungen Verdi zurückfällt. Für die Qualität spricht, dass die Mehrzahl dieser Werke eine mehr oder weniger dichte Wirkungsgeschichte aufweist.

«Melodie lunghe»

Im Falle der «Norma» kommt hinzu, dass sie – immer mit Seitenblick auch auf «La Sonnambula» – in der Musikgeschichte überhaupt einen Sonderplatz zugewiesen erhalten hat. Sie steht nicht nur für Bellinis Stil schlechthin, sondern spielt als Musterbeispiel der romantischen Tragödie im ästhetischen Diskurs eine herausragende Rolle; sie hat auf Giuseppe Verdi wie auf Richard Wagner ihren Einfluss ausgeübt, und sie ist bis heute eine der faszinierendsten Erscheinungen auf der Opernbühne geblieben.

Bellinis Stil: Das Gebet der gallischen Priesterin Norma an die «Casta Diva», die Mondgöttin, ist die wohl berühmteste Melodie Bellinis, Inbegriff seiner über weite Takte sich spannenden Kantilene (Verdis Wort von den «Melodie lunghe, lunghe, lunghe»). Ein wunderbares Gleichgewicht zwischen periodischem Bau und melismatischer Auflösung macht ihren spezifischen Charakter aus. «Die Figuren, die sich scheinbar spielend um die reine Melodie legen, sind wie die tastende Sehnsucht nach einem ungewissen Geheimnis», meinte beispielsweise Werner Oehlmann¹. Für die Bewunderung, die «Casta Diva» immer wieder zuteil geworden ist, gibt es so viele Zeugnisse, dass gerade die Apologeten Bellinis darin auch ein Missverständnis befürchten, und wirklich ist das Bild vom reinen Lyriker und Melodiker des «einfach edlen und schönen Gesangs» (Wagner, 1837) ergänzungsbedürftig.

Zu erinnern ist etwa daran, dass in «Norma» auch einer der barbarischsten Ausbrüche von Kriegslust der gesamten

Opernliteratur komponiert ist, ein Chor von stampfender Brutalität. Dass es eben die Priesterin der Casta Diva ist, die diesen Ausbruch mit aller rezitativischen Wucht ihres «guerra! strage! sterminio!» provoziert, ist bezeichnend nicht nur für die Vielschichtigkeit dieser Figur, sondern auch für die Breite des musikalisch-stilistischen Spektrums des Dramatikers. Nein, das oft angeführte Etikett des Elegikers erfasst die Eigenart von Bellinis Kunst nicht. Von Gewicht ist hingegen, was sich besonders in der Dialog-Melodik in den Ensembles zeigt, die Fähigkeit, den rhetorischen Gestus, den dramatischen Tonfall des Verses in Melodie zu verwandeln.

Vor Bellini, dem Melodiker, haben alle den Hut gezogen, auch Verdi, der aber auch mangelhafte Instrumentation und Armut der Harmonik konstatiert hat. Das Verdikt ist in der jüngeren Bellini-Literatur nicht ohne Widerspruch geblieben. Dass in der Klangatmosphäre bei Bellini die harmonischen Verhältnisse von besonderer Ausstrahlung sind, lässt sich sogar im scheinbar «leeren», nur von Arpeggio-Akkord gefüllten Takt vor dem Einsatz der Singstimme in «Casta Diva» erfahren. Um so mehr ist auf die dramatische Kraft von Bellinis Harmonik hinzuweisen, wo sie sich zwischen Chromatik und Rückungen exquisiter Mittel bedient. Schon um 1920 wies Henri Saussine² auf Beispiele dafür hin, etwa den «Schauer» im Schlussterzett des ersten Aktes der «Norma», der mit Gong und Chor-Rufen hinter der Bühne, vor allem aber mit harmonischen Mitteln erreicht wird. Und was das spektakuläre harmonische Geschehen im Finale des zweiten Aktes betrifft, so wird hier die Parallele von Bellini und Wagner, die freilich auch zu Missverständnissen geführt hat, erstmals analytisch dingfest gemacht: «Zu Normas wie zu Isoldes Tod ist der melodische Kontur gelungen über alle Begriffe, doch weder hier noch dort bringt er den «coup». Diesen leistet vielmehr ein harmonischer Effekt: die Bassfortschreitung mündet in einen Akkord mit Vorhalt, und alles – Fortschreitung, Vorhalt und Akkord – sind in den beiden chefs-d'œuvre identisch, nur dass das Bellinische um vierzig Jahre älter ist.»

Bellini, Wagner, Schopenhauer

Eine merkwürdige Bestätigung dieser inneren Verwandtschaft ergibt sich durch Schopenhauer, dessen Bemerkungen zu «Norma» in der zweiten Auflage von «Die Welt als Wille und Vorstellung» berühmt sind. Als Wagner sich in den fünfziger Jahren mit Schopenhauer beschäftigte, lagen seine eigenen Bellini-Artikel bereits zwanzig Jahre zurück, aber Schopenhauers Thema der «Resignation und Geisteserhebung der Helden» in diesem «höchst vollkommenen Trauerspiel» hatte er schon damals vorformuliert: «Man nenne mir doch ein in seiner Art durchgeführteres Seelengemälde als das dieser wilden gallischen Seherin, die wir alle Phasen der Leidenschaft bis zur Resignation des Helden-todes durchdringen sehen.»

Wagners und Schopenhauers Äusserungen haben die Bellini-Forschung fasziniert und sind in den Programmheften der Theater hundertfach zitiert worden. Aber es gibt in jüngerer Zeit auch Einspruch. «Nicht Resignation, die sich eher am Anfang der «Norma»-Tragödie findet, sondern Liebesleidenschaft in höchster und lebendigster Aktualität», spricht beispielsweise für Dietrich Schulz³ aus dem Finale, das so allerdings wiederum im Hinblick auf Wagner, auf die «Liebestod»-Thematik hin, interpretiert wird. Tatsächlich hat das Finale mit seiner Wendung ins Dur und der Ent-



Bild: pd

Bellinis kurze Theaterkarriere führte vom Teatro San Carlo in Neapel (l.) über die Mailänder Scala und das Teatro La Fenice in Venedig nach Paris ans Théâtre-Italien (r.).

Fortsetzung nächste Seite

Fortsetzung Vincenzo Bellini

wicklung zum erwähnten «coup» seine euphorische Seite. Ob sich in diesem Brennpunkt die «Liebesvereinigung als Erlösung im Tod» (Ralf Waldschmidt⁴) symbolisiert, bleibt allerdings die Frage.

Die genauere Betrachtung des dramatischen und musikalischen Geschehens zeigt, dass sich das «Norma»-Finale bis zum letzten Takt mit dem konkreten, individuellen und sozialen Geschehen beschäftigt. Nach dem «Son io», Normas Geständnis und Bekenntnis zur eigenen Wirklichkeit, bringt der erste Concertato-Teil des Finales («Qual cor tradisti») die Liebesversöhnung Normas und Polliones zur Sprache. Aber kann von Versöhnung die Rede sein? Die Asymmetrie in diesem Quasi-Duett ist auffällig genug. Die Einsicht in die Unauslöschlichkeit der Beziehung der Gatten («un fato di te più forte») konstatiert Norma in dieser «ora orrenda» nicht ohne Bitterkeit. Der Enthusiasmus des «morire insieme» ist nur Polliones Sache. Auf seine Bitte um Vergebung folgt keine Reaktion, Normas vorwurfsvoller Ton klingt erst mit der letzten Note dieses Teils aus.

Tragischer Widerspruch

Und dann ist es nicht mehr der Mann, der Normas Gedanken beherrscht: In den Vordergrund rückt die Befürchtung, die Kinder würden in ihren Untergang mitgerissen; sie bittet – Normas letzte eigene Kantilene – Oroveso, ihren Vater, er möge das verhindern und die Kinder vor den barbarischen Druiden verbergen. Die emphatische Wendung in den Dur-Abschnitt macht sein Einlenken zu einem zentralen Ereignis des Werks, und jetzt, nach Normas Bekenntnis, nach Polliones Reumütigkeit und Orovesos Mitleidsregung beginnt jene berühmte Wellenbewegung, die für einen ekstatischen Moment den musikalischen Raum mit Menschlichkeit und Liebe überflutet. Aber der Kulminationspunkt ist nicht nur die Wonne, sondern auch der Schrei des Herzens im Angesicht des Schreckens. Deshalb folgt kein Schlusshymnus, der die Wirklichkeit transzendiert, sondern eine Schlusskadenz in Moll und mit ihr der Gang zur Hinrichtung, die die Menge wütend noch einmal fordert. Der Zwiespalt zwischen menschlicher Idealität und Wirklichkeit bleibt unveröhnt. Norma, stark in der Liebe, gross im Hassen, stirbt «contenta», aber in Polliones hohen Ton («Là



Bild: pd

Giuditta Pasta, die Norma der Uraufführung und Bellinis Muse, im Kostüm.

più santo incomincia eterno amor») stimmt sie nicht ein. Auf dem Höhepunkt des Finales, in der ungeschriebenen, aber zwingenden Fermate, bleibt der Widerspruch stehen und findet im E-Dur-Akkord seine tiefste, klangvollste Anerkennung. Die leidenschaftliche Hingabe an dieses tragische Gefühl ist das Motiv des italienisch-romantischen Melodramma schlechthin, von dem Bellini meinte, es müsse «far piangere, inorridire, morir cantando». Seine «Norma» ist das vielleicht reinste und in der Glut und Formfülle überwältigendste Beispiel der Gattung.

Zitate: 1.) Werner Oehlmann: V. B., Zürich 1974. 2.) Henri de Saussure in: V. B., Musikkonzepte 46, November 1985. 3.) Dietrich Schulz im Programmheft «Norma», Opernhaus Zürich 1995. 4.) Ralf Waldschmidt in: Norma, Ein Opernführer, Insel Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1999. Standardbiografie: Herbert Weinstock, V. B., New York, 1971, dt: Adliswil/Lottstetten 1985.

ANDRÉ MALRAUX ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG

Unsichere Sphäre des Geistes

André Malraux war ein Mann der grossen Gesten. Seine Romane mögen heute mittelmässig wirken und die kunstkritischen Schriften unzeitgemäss: Es bleibt die wehmütige Erinnerung an einen Idealisten.

von SACHA VERNA

«Wie wichtig auch immer seine Aktivitäten sein mögen, es sind doch die Bücher, durch die uns Malraux erfreut und berührt», schreibt André Gide. «Ein Drittel genial, ein Drittel gefälscht, ein Drittel unverständlich», sagt Raymond Aron. «Für mich ist Malraux kein grosser Schriftsteller, sondern eine grosse Persönlichkeit», meint Jacques Chirac.

Die Urteile über André Malraux' Bedeutung als Schriftsteller sind so zahlreich und verschieden wie jene über André Malraux als historische Figur. Kaum ein Intellektueller, kaum ein kulturbeeinflussender Politiker in Frankreich, der sich nicht irgendwann über diesen Mann geäussert hätte, Malraux war und ist ein nationales Symbol, verkörpert er doch wie kein anderer die Verschmelzung des Tat- mit dem Geistesmenschen. Er hat Bücher geschrieben und freiwillig in Kriegen gekämpft, er hat Theorien über das Menschsein an sich entwickelt und daneben Realpolitik betrieben. Als im November 1996 seine sterblichen Überreste ins Panthéon überführt wurden, herrschte in Frankreich eine Aufregung, wie sie wohl zuletzt die Krönung Napoleon I. ausgelöst hatte. Der Herbst war zum «Automne Malraux», zum Malraux-Herbst, ausgerufen worden, es fanden von Paris bis Strassburg, von Dünkirchen bis Lourdes Malraux-Ausstellungen, Festivals und Debatten statt, kein Tag verging, ohne dass Malraux nicht multimedial gehuldigt wurde. Dass der Geehrte zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwanzig Jahren tot war, tat der allgemeinen Hochstimmung keinen Abbruch.

Und was wissen wir hier über den galischen Halbgoth? Ein Blick ins Verzeichnis der lieferbaren Bücher ist erhellend: Greifbar sind derzeit der Roman «Der Königsweg» (dtv) und einige Bände aus dem «Universum der Kunst» (C. H. Beck). Mit «So lebt der Mensch – La condition humaine» fehlt selbst jenes Werk, das Malraux über seine Landesgrenzen hinweg berühmt gemacht hat.

Dies ist doch sehr merkwürdig. Dass Malraux als de Gaulles Kulturminister in Frankreich zu weit grösserer Bekanntheit gelangte als ein «gewöhnlicher» Schriftsteller, versteht sich von selbst. Aber schliesslich sagt man vom Dichter-Präsidenten Václav Havel, er werde im übrigen Europa sogar mehr gelesen als daheim in Tschechien. Sollte Jacques Chirac also Recht haben und Malraux als öffentliche Person, ja als moralische Instanz wichtiger gewesen sein denn als Literat?

Krieger auf dem Ego-Trip

Eine Wiederlektüre des Malrauxschen Œuvre zeigt, dass diese Einschätzung mindestens nicht ganz falsch ist. Malraux' populärste Romane – «Les Conquérants» (1928; dt. «Die Eroberer»), «La Voie royale» (1930; dt. «Der Königsweg»), «La Condition humaine» (1933; dt. «So lebt der Mensch») und «L'Espoir» (1937; dt. «Die Hoffnung») – wirken heute seltsam steril und schwerfällig. So farbig sich Milieu- und Landschaftsschilderungen im Einzelnen ausnehmen, so blass sind die Charaktere und so unangenehm ist das virile Pathos, das die Handlung durchzieht. Ob sie nun Garine, Kyo oder Garcia heissen, ob sie durch Hongkong, Shanghai oder Toledo hetzen: Malraux' Personal setzt sich aus Typen, nicht aus Menschen aus Fleisch und Blut zusammen. Da gibt es den Revolutionär aus Leidenschaft und jenen aus Langweile, den Krieger auf dem Ego-Trip und jenen, der sein Heil im Kollektiv sucht. Sie alle verbindet der Wille zum



Bild: pd

Gegen das Absurde verteidigt man sich durch schöpferisches Tun: André Malraux.

Kampf. Der Wille zu einem Kampf, der sich vordergründig gegen chinesische Nationalisten, Kolonialherren und Franco-Faschisten richtet, in Wirklichkeit aber dem eigenen Schicksal gilt.

Was macht den Menschen zum Menschen? Diese Frage hat Malraux umgetrieben. Seine Romane spielen deshalb fast ausschliesslich auf Schlachtfeldern, weil, so die These, der Mensch seiner selbst, also seiner Nichtigkeit oder seiner Grösse nie bewusster wird als in Momenten höchster Gefahr. Es gilt den Tod herauszufordern, wenn man ihm schon nicht entgehen kann, es gilt, dem Nichts etwas entgegenzusetzen, ob man es nun Tapferkeit, Trotz oder Menschenwürde nennt. Für Malraux sei der Mensch ein «être-pour-la-mort», ein «Wesen für den Tod», hat Jean-Paul Sartre einmal bemerkt. Malraux entgegnete darauf: «Und wenn man statt für gegen sagen würde? Das ist nur scheinbar dasselbe ...»

In Malraux' Welt ist man entweder ein Held oder gar nichts. Und zum Helden wird, wer sich vom Horror vacui nicht lähmen lässt, sondern das Abenteuer sucht, um den eigenen Wert zu finden. Mit Individualismus hat das nichts zu tun. Im Gegenteil: Malraux' Heroen – in denen sich laut Malraux «Kultur, Klarheit und Tatkraft» vereinen sollen – streben nach Übermenschlichem. Träume, Erinnerungen und Gefühlsduseleien sind da nicht erlaubt, und was den lieben Gott betrifft: Der ist ohnehin längst tot.

André Malraux hat eine Art Metaphysik des Diesseits entwickelt, aber nicht etwa nur im Kopf und auf Papier. Er war ein Empiriker. Der Mythos Malraux gründet wesentlich auf der Tatsache, dass Malraux die Aufstände in China, den Spanischen Bürgerkrieg und den Zweiten Weltkrieg nicht nur in seinen Romanen beschrieb, sondern erlebt hat. Inwieweit sich die wagemutigen Aktionen seiner Protagonisten dabei mit den eigenen decken, bleibe dahingestellt. Zweifellos aber darf man Malraux' erzählerisches Werk als Autofiktion in reinsten Form bezeichnen.

Malraux habe immer nur über sich selber geschrieben und dabei die Weltgeschichte zu seiner eigenen gemacht – so liesse sich eine sicher treffende Äusserung Maurice Blanchots zusammenfassen. Malraux wollte sich der Geschichte

– genauso wie dem Schicksal – nicht ausliefern, sondern sie mitgestalten. Sein politisches Engagement, das bei Marx seinen Anfang nahm und mit de Gaulle endete, ist somit der logische Ausdruck dessen, was man die Malrauxsche Philosophie nennen könnte. Nicht minder logisch erscheint bei näherer Betrachtung auch Malraux' Abkehr von der Fiktion hin zum kunsttheoretisch-essayistischen Schreiben nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Dialog-Roman «Les Noyers de l'Altenburg» (dt. «Der Kampf mit dem Engel») von 1943 deutet diesen Bruch bzw. diesen Übergang bereits an. Es geht darin einmal mehr um die Frage: «Existiert eine Gegebenheit, auf die sich die Vorstellung von Menschen gründen kann?» Darüber diskutiert eine Gruppe von Männern auf einer elsässischen Burg, und obgleich diese Figuren die

unterschiedlichsten Meinungen vertreten, ist Malraux' eigene Haltung klar: Ja, es gibt etwas, das den Menschen über sein Dasein als Marionette seines Schicksals hinaushebt, nämlich die Kunst. Schon in «Die Eroberer» lässt Malraux einen der Protagonisten erklären: «Gegen das Absurde verteidigt man sich nur durch schöpferisches Tun.»

Während der Malraux der frühen Jahre noch qua Säbelrasseln fundamental menschliche Erfahrungen zu machen hoffte, sieht der späte Malraux den eigentlichen Sinn der menschlichen Existenz in der Fähigkeit zur Erschaffung von Kunst. An die Stelle des revolutionären Aktionismus von einst ist der Glaube an die Kraft des kreativen Aktes getreten. Wobei anzufügen ist, dass Malraux unter dem Begriff «Kunst» hauptsächlich Malerei und Bildhauerei verstand. Er hat über Goya geschrieben, nicht über Baudelaire und immer darauf hingewiesen, dass ihm Michelangelo mehr bedeute als Balzac. In «Les Voix du silence» («Die Stimmen der Stille») von 1951 zeigt Malraux ausserdem, dass Kunst für ihn weder Ausdruck einer Gesellschaft ist, noch von ihr instrumentalisiert werden kann – Parteibuchdekorationen waren ihm schon in seinen marxistisch-kommunistischen Jugendjahren ein Gräuel –, dass sie vielmehr das darstellt, was die Gesellschaft erst zu einer menschlichen macht. Die Hand des Künstlers zittere, so schreibt Malraux, «vor geheimer, gewaltiger Kraft und vor Ehre, ein Mensch zu sein». Obschon Malraux betont, dass die Welt der Kunst keine idealisierte, «sondern grundsätzlich andere Welt» sei, ist er von Mallarmés «l'art pour l'art» weit entfernt: Wahre Kunst ist in seinen Augen «art pour l'homme», Kunst für den Menschen.

Fundamentale Rätsel

Gewiss hat sich der Abenteurer, der in den 1920er Jahren kambodschanische Tempel plünderte, im Alter nicht plötzlich dem ästhetischen Eskapismus verschrieben. Der Willen zu handeln und einzugreifen, bestimmte nach wie vor sein Leben. In den 1950er und den 1960er Jahren war Malraux sogar fast ausschliesslich politisch tätig und legte erst 1967 mit den «Antimémoires» wieder ein umfangreiches schriftstellerisches Werk vor.

Freilich enttäuschte er damit alle, die von ihm eine propere Autobiografie erwarteten, ein Epos mit süssen Kindheitserinnerungen und Bekenntnissen eines geläuterten Che Guevara. Malraux stellt in diesen Anti-Memoiren zwar einmal mehr sich selber ins Zentrum, dies jedoch nur, weil er seinen Lebenslauf als exemplarischen begreift. In den «Antimémoires» präsentiert Malraux seine Interpretation der Geschichte, indem er von seinen Begegnungen mit Potentaten wie Mao Zedong oder Jawaharlal Nehru erzählt, indem er Schilderungen seiner Erlebnisse im Spanischen Bürgerkrieg mit Reflexionen über Macht und das Wesen des Bösen verknüpft und auf Passagen aus seinen Romanen kunsthistorische Erörterungen folgen lässt.

«Warum mich erinnern?», fragt Malraux in der Einleitung rhetorisch und liefert die Antwort gleich nach: «Weil ich, der ich in der unsicheren Sphäre des Geistes und der Fiktion, in der Welt des Künstlers gelebt habe und dann in jener des Kampfes und der Geschichte (...), weil ich unzählige Male manchmal unscheinbare, manchmal strahlende Momente erlebt habe, in denen sich uns das fundamentale Rätsel des Lebens offenbart ...»

Kein Zweifel: André Malraux war ein Mann der grossen Gesten. Seine Romane mögen mittelmässig, seine kunstkritischen Schriften unzeitgemäss sein. Aber heute, wo der Mehrwert des Menschen an seinem Scheckbuch gemessen wird und über seine Daseinsberechtigung die K(l)onsortien des Dienstleistungsbetriebs Naturwissenschaften verhandeln, gerade heute verdient ein so rühriger Idealist wie Malraux, dass man sich seiner, ein bisschen wehmütig, erinnert.

Gezeichnet M.

Georges André Malraux wird am 3. November 1901 in Paris geboren. Erste Berufserfahrungen als Antiquar. Nach Fehlspekulationen an der Börse zwei Reisen nach Asien, Engagement gegen den Kolonialismus. Als Propagandist macht sich Malraux für die Spanische Republik stark und nimmt am Bürgerkrieg teil. Nach anfänglichem Zögern wird er 1944 Mitglied der Résistance, 1945 unter General de Gaulle Informationsminister. Von 1947 bis 1953 Generalsekretär des RPF, des gaullistischen «Rassemblement du peuple français». 1958 wieder in de Gaulles Regierung, diesmal als Kulturminister. Am 23. November 1976 stirbt Malraux in Crèteil.

Einer der sicher originellsten biografischen Versuche über André Malraux stammt von dem 1998 verstorbenen Philosophen Jean-François Lyotard. «Gezeichnet Malraux» ist ein Schmelzstück, das mit einer sehr eigenwilligen Interpretation von Malraux' Leben und Werk ein überraschendes Licht auf manches wirft, das bislang in mythischer Verklärung vor sich hin schlummerte. (sv/ldb)

Jean-François Lyotard: Gezeichnet: Malraux. Biografie. A. d. Franz. von Reinhold Werner. dtv, München 2001, 416 S., 27.50 Fr.