

†  
Künstlerischer  
Austausch  
  
Artistic Exchange

Akten des XXVIII. Internationalen  
Kongresses für Kunstgeschichte  
Berlin, 15. – 20. Juli 1992

Herausgegeben von  
Thomas W. Gaehtgens

Band III



Akademie Verlag

Redaktion:  
Susanne Friedrichsen, Janine Klein  
Mitarbeit:  
Tanja Baensch, Barbara Hentschel, Ingeborg von Hirschhausen



95-4-6156

①

SWB 12.5.99

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Künstlerischer Austausch** : Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. – 20. Juli 1992 = Artistic exchange / hrsg. von Thomas W. Gaehgtens. [CIHA, Comité International d'Histoire de l'Art]. – Berlin : Akad. Verl. ISBN 3-05-002296-5

NE: Gaehgtens, Thomas W. [Hrsg.]; International Congress of the History of Art <28, 1992, Berlin>; International Committee on the History of Art; PT  
Bd. 3 (1993)

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 1993

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der VCH-Verlagsgruppe.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier.

Das eingesetzte Papier entspricht der amerikanischen Norm ANSI Z. 39.48 – 1984 bzw. der europäischen Norm ISO TC 16.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

All rights reserved (including those of translation into other languages). No part of this book may be reproduced in any form – by photoprinting, microfilm, or any other means – nor transmitted or translated into a machine language without written permission from the publishers.

Satz und Litho: deutsch-türkischer Fotosatz, Berlin

Druck: GAM Media GmbH, Berlin

Bindung: Verlagsbuchbinderei D. Mikolai, Berlin

Einbandgestaltung: Petra Florath, Berlin, unter Verwendung einer Graphik von Daniel Libeskind

Printed in the Federal Republic of Germany

Frank Zöllner

## Leonardos *Mona Lisa* 1963: Kunst und Kalter Krieg

«(...) politics and art, the life of action and  
the life of thought, the world of events,  
and the world of imagination, are one (...)»  
John F. Kennedy

Der Transport von Kunstwerken ist nichts Neues. Kunst als Objekt oder sogar als Ware, die verkauft, ausgeliehen oder verschenkt wird und sich oft einem präzise definierten Zweck zu entziehen scheint, darf oder muß schon seit geraumer Zeit reisen. Dies gilt auch für Leonardo da Vincis Portrait der Lisa del Giocondo, das bereits vor seiner eigentlichen Fertigstellung zu reisen begann. Das Gemälde wurde seiner ursprünglichen Bestimmung, namentlich der Darstellung weiblicher Tugenden im bürgerlichen Ambiente, niemals zugeführt.<sup>1</sup> Aus verschiedenen Gründen hatte Leonardo das für den Florentiner Kaufmann Francesco del Giocondo im Frühjahr 1503 begonnene Gemälde im Jahre 1506 unvollendet gelassen und zunächst nach Mailand, später dann nach Rom und schließlich nach Frankreich mitgenommen. Während des größten Teils dieser Reisen dürfte sich *Mona Lisa* in Gesellschaft anderer Gemälde Leonardos befunden haben. Dies jedenfalls bestätigt noch ein Mailänder Dokument von 1525, in dem das Portrait zusammen mit anderen Werken Leonardos genannt wird.<sup>2</sup> Lisas Portrait war also nach Leonardos Tod im Jahre 1519 nicht direkt in den Besitz Franz I. gelangt, sondern aus Frankreich wieder nach Italien zurückgeleitet, wo es in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts den Kunstagenten des französischen Königs in die Hände fiel. Auf dem Rücken von Pferden und Maultieren, auf schlecht gefederten Karren und kaum befestigten Wegen, unter denkbar unkomfortablen Reisebedingungen also, hatte das Bild in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz etwa 3.000 Kilometer zurückgelegt, um schließlich – gegen 1540 – in den Baderäumen Franz I. in Fontainebleau vorläufig zur Ruhe zu kommen. Hier trug das Florentiner Portrait zusammen mit anderen Gemälden wie der *Heiligen Anna*, *Leda* und dem *Bacchus* Leonardos zur Ausstattung eines Ambiente bei, das ikonographisch wohl als Nymphäum zu deuten ist.<sup>3</sup> In den folgenden Jahrhunderten erfolgten nur noch kleinere Reisen, etwa von Fontainebleau nach Versailles und von dort nach Paris. Zwischenzeitlich (1800-1804) gelangte ‚Madame Lisa‘ in das Schlafzimmer Napoleons, danach schließlich in die neugeschaffene Kunstsammlung des Louvre, wo sie einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurde.<sup>4</sup>

Mona Lisas Reisen waren bis dahin nur Transporte gewesen; erst in unserem Jahrhundert, nach ihrer öffentlich zugänglichen Aufhängung im Louvre sowie nach ihrer Mystifizierung durch die Romantik und ihrer Idealisierung durch eine vor allem bürgerlich bestimmte Öffentlichkeit, wird das Gemälde nicht mehr einfach verschickt, sondern wie eine

reisende Person, ja sogar wie eine reisende Hoheit behandelt. Die erste Reise Mona Lisas hing zunächst mit ihrem Raub im Jahre 1911 zusammen, der Teil eines genialen Planes war, Fälschungen der Mona Lisa an amerikanische Millionäre zu verkaufen.<sup>5</sup> Beim schockierten Publikum rief der Raub des Gemäldes zunächst erstaunliche Reisephantasien hervor.<sup>6</sup> Nach dem Wiederauftauchen Mona Lisas im Winter 1913 reiste sie in einem wahren Triumphzug durch halb Italien und schließlich zurück nach Frankreich.<sup>7</sup> Weniger spektakulär verlief die Evakuierung des Gemäldes während der deutschen Besetzung Frankreichs. Im Winter 1962/63 schließlich machte Mona Lisa ihre bislang sensationellste Reise. Nach ihrer Einschiffung auf dem Luxusdampfer *France* im Dezember 1962 wurde sie zunächst im Januar 1963 in der National Gallery of Art in Washington und danach im Metropolitan Museum of Art in New York ausgestellt. Kaum weniger Aufsehen erregte im Jahre 1974 die Ausleihe Mona Lisas nach Tokyo und Moskau, denn auch hier wurde das Gemälde nicht wie ein Kunstwerk, sondern wie ein hoher Staatsgast empfangen.

Die Reise Mona Lisas nach Washington und New York korrespondiert mit bedeutenden Ereignissen der Weltgeschichte. Zwischen Juni und Oktober 1962, als die französische und die amerikanische Regierung über die Ausleihe des Gemäldes verhandelten, schien der Kalte Krieg einem katastrophalen Höhepunkt entgegenzusteuern. Bereits im Juni 1962 zeichnete sich ab, daß die Sowjetunion auf die Aufstellung amerikanischer Atomraketen in der Türkei mit der Installierung strategischer Nuklearwaffen auf Kuba reagierte. Zwischen dem 10. und 13. Oktober hatte der Wirbelsturm *«Ella»* zunächst noch hinreichend genaue Aufnahmen der militärischen Anlagen auf Kuba unmöglich gemacht,<sup>8</sup> doch am 14. Oktober gelang es den amerikanischen Aufklärungsflugzeugen, die inzwischen installierten Abschußrampen zweifelsfrei zu identifizieren. Zwei Tage später berief John F. Kennedy sein Kabinett zu einer Krisensitzung ein, in der die Forderung des Rückzugs der sowjetischen Raketenstellungen beschlossen wurde. Nach Kennedys Aufforderung zum Abzug der sowjetischen Atomwaffen aus Kuba vom 22. Oktober und angesichts der amerikanischen Seeblockade vom 24. Oktober lenkte Chruschtschow schließlich ein. Im Januar 1963, also etwa kurz nach der feierlichen Präsentation Mona Lisas durch Präsident Kennedy in Washington (s. u.), wurde die Kubakrise mit einem offiziellen Übereinkommen der beiden Supermächte beigelegt.<sup>9</sup>

Im selben Zeitraum, also zwischen dem Sommer 1962 und den ersten Monaten des Jahres 1963, hatten gewichtige politische und militärische Ereignisse die gemeinsamen Interessen, aber auch die Interessensgegensätze der Vereinigten Staaten von Amerika und der Republik Frankreich gezeigt. Frankreich sah sich nach dem Algerienkrieg und der Unabhängigkeitserklärung Algeriens vom 5. Juli 1962 sowie angesichts eines immer problematischeren militärischen Engagements in Indochina gezwungen, seine Rolle als weltweit vertretene Kolonialmacht zu überdenken und schließlich einzuschränken. Bereits nach der französischen Niederlage in Dien Bien Phu im Jahre 1954 hatten die Amerikaner durch eine massive Stützung des südvietnamesischen Haushalts den größten Teil der Kosten für westliche Militäraktionen in Indochina übernommen; zwischen Juni 1962 und Oktober 1963 war die Zahl der amerikanischen Militärberater offiziell von 5.576 auf 16.732 Mann angestiegen; Teile der amerikanischen Luftstreitkräfte griffen zu diesem Zeitpunkt bereits aktiv in die Kampfhandlungen ein.<sup>10</sup> Zu diesem Zeitpunkt mußte also dem eingeweihten politischen Beobachter klar gewesen sein, daß – bereits vor dem von Lyndon B. Johnson pro-

vozierten Tonkingzwischenfall (2. August 1964) – die von der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich militärisch gehaltenen geostrategischen Positionen allmählich von den Vereinigten Staaten übernommen würden. Gleichzeitig aber konkurrierte Frankreichs im Aufbau befindliche Force de frappe offen mit der atomaren Aufrüstung der Amerikaner.

Die Reise Mona Lisas in die Vereinigten Staaten, die überraschend genau mit der Chronologie der genannten Ereignisse korrespondiert, verdient hinsichtlich ihrer politischen Bedeutung eine genauere Analyse. Das Sensationelle dieser Reise ergab sich nicht allein aus dem Ruhm des Gemäldes, sondern ebenso aus dem Willen der Verantwortlichen, die Ausstellung des berühmtesten Bildes der westlichen Zivilisation mit einer besonders brisanten politischen Bedeutung zu füllen. Die ersten Reisevorbereitungen waren (wie so oft bei Reisen, die später eine ungeahnte Dynamik entwickeln) noch recht harmlos. Obwohl die Mystifizierung dieser Reise (wie bei den mythischen Reisen der Antike) ihren eigentlichen Ursprung ein wenig verunklärt hat, dürfte sich etwa folgendes abgespielt haben: Edward Folliard, ein für die *Washington Post* am Weißen Haus tätiger Journalist, hatte eine Vorliebe für Leonardos Portrait der Lisa del Giocondo entwickelt. Er ging seit mehreren Jahren mit der Idee schwanger, das Gemälde für eine Ausstellung in den Vereinigten Staaten vorzuschlagen. Die Gelegenheit für einen solchen Vorschlag ergab sich am 11. Mai 1962, als Folliard anlässlich des Overseas Writers Luncheon im Sheraton Charlton in Washington, D.C., den französischen Kultusminister André Malraux traf und bei ihm ein offenes Ohr für sein Begehren fand.<sup>11</sup> Dieser in verschiedenen Versionen kolportierte und daher etwas anekdotisch anmutende Ursprung der Reise Mona Lisas in die Vereinigten Staaten<sup>12</sup> scheint im Kern zu stimmen, denn der Direktor der National Gallery in Washington, John Walker, bedankte sich in einem Brief vom 14. Dezember 1962 bei Edward Folliard für dessen Initiative.<sup>13</sup> Allerdings traf Malraux mit seiner Sympathie für den Vorschlag Folliards auf erhebliche Widerstände bei den Verantwortlichen des Louvre, die ebenso wie namhafte französische Intellektuelle aus konservatorischen, aber auch aus grundsätzlichen kulturpolitischen Erwägungen heftig gegen die Reise Mona Lisas protestierten und sie mit allen Mitteln zu verhindern versuchten.<sup>14</sup> Das Projekt der Ausleihe des berühmtesten Bildes der westlichen Zivilisation in das inzwischen mächtigste Land der Welt drohte zu scheitern. In weiser Voraussicht solcher Schwierigkeiten hatten schon Ende Juli 1962 John Walker und eine Angestellte der französischen Botschaft in Washington daran gezweifelt, daß eine Ausstellung der Mona Lisa in den Vereinigten Staaten überhaupt möglich sei.<sup>15</sup> Doch zwischen August und Oktober 1962 begann die Reise Mona Lisas eine Staatsaktion allerersten Ranges zu werden, und Monate später wird in französischen Zeitungen sogar berichtet, daß Jackie Kennedy persönlich den französischen Kultusminister um die Entsendung der Mona Lisa in die Vereinigten Staaten gebeten habe.<sup>16</sup> Tatsächlich hatte sich André Malraux anlässlich des Vorschlages Foillards mit der Frau des amerikanischen Präsidenten in Verbindung gesetzt und sie mit dem Wunsch des Journalisten vertraut gemacht. Malraux wollte die Reise Mona Lisas als eine Geste der Dankbarkeit des französischen Volkes verstanden wissen sowie als eine persönliche Ausleihe dieses Bildes an den amerikanischen Präsidenten und seine Gattin. Außerdem schlug Malraux vor, Mona Lisa nicht allein in die Vereinigten Staaten reisen zu lassen, sondern zusammen mit dem von James Whistler 1871 gemalten Portrait seiner Mutter,<sup>17</sup> das sich seit 1891 im Louvre befindet.<sup>18</sup> Dieser heute etwas überraschend anmutende Vorschlag erklärt sich einesteils aus dem Umstand, daß Whistlers Portrait seiner Mut-

ter in den Vereinigten Staaten einen ähnlich ikonenhaften Status hat wie die Mona Lisa in Europa. Doch als das eigentliche Motiv für die Verschickung von Whistlers Gemälde nach Amerika gilt das tragische Ende einer Reise der Art Association von Atlanta. Die Mitglieder dieses Kunstvereins aus Atlanta, Georgia, waren bei einem Flugzeugabsturz auf dem Pariser Flughafen Orly tödlich verunglückt. Da zu den Zielen der Atlanta Art Association auch der Louvre und das dort befindliche Portrait von Whistlers Mutter zählten, hatten die Verantwortlichen der französischen Museen vorgeschlagen, Whistlers Gemälde nach Atlanta zu schicken. Im Sommer 1962 verfiel man daher auf die Idee, die Ausleihe Mona Lisas und die Verschickung von Whistlers Mutter miteinander zu verbinden. Angesichts der Schwierigkeiten, die maßgebliche Angestellte des Louvre der Reise Mona Lisas entgegensezten, schien sich John Walker gegen Ende Juli 1962 jedoch mit der alleinigen Ausleihe von Whistlers Mutter zufriedenzustellen.<sup>19</sup> Andere Vorschläge aus derselben Zeit liefen darauf hinaus, Mona Lisa für die ein Jahr später stattfindende New Yorker Weltausstellung zu gewinnen.<sup>20</sup> Doch das inzwischen von Malraux und allem Anschein nach auch von Charles de Gaulle geförderte Projekt einer besonderen Ausstellung der Mona Lisa zusammen mit dem Portrait von Whistlers Mutter hatte inzwischen ein nicht mehr zu bremsendes Momentum gewonnen und schien keinen so langen Aufschub mehr zu dulden. Am 10. Oktober 1962 – exakt zum selben Zeitpunkt also, als die Spionageflugzeuge der amerikanischen Luftwaffe die Abschlußrampen der sowjetischen Raketen auf Kuba zu photographieren versuchten (s. o.) – ernannte John F. Kennedy den Direktor der National Gallery of Art offiziell zum ausführenden Verantwortlichen der Ausstellung. In dem diesbezüglichen Brief Kennedys war allerdings immer noch ausdrücklich von zwei, allerdings nicht genauer spezifizierten Gemälden die Rede.<sup>21</sup> Doch Jackie Kennedy und John Walker sprachen sich eindeutig gegen eine gemeinsame Ausstellung der beiden Portraits aus,<sup>22</sup> so daß schließlich Whistlers Mutter verschiedene amerikanische Museen ansteuerte und auch Mona Lisa eine Ausstellung für sich allein erhielt.

Das Interesse Malraux', die Unterstützung de Gaulles, das Engagement Jackie Kennedys und die besonders brisante weltpolitische Situation bewirkten letztlich, daß sich Folliards ursprünglich romantische Idee zu einer Staatsaktion entwickelte. In der Tat liefen die schließlich auf zwei Ausstellungen, zunächst in Washington und dann in New York, angewachsenen Pläne auf eine Art Staatsempfang für Mona Lisa hinaus, wie er für Charles de Gaulle großartiger und aufwendiger kaum hätte inszeniert werden können. Die Überführung des Gemäldes von Paris nach Le Havre und der massive Polizeischutz, die aufwendige Motorradeskorte und die Einschiffung auf dem Luxusdampfer 'France' sowie die luxuriöse Unterbringung und Bewachung des Gemäldes auf der Überfahrt hätten einem hohen Staatsgast Ehre gemacht.<sup>23</sup> Doch verglichen mit dem, was Mona Lisa dann bei ihrer Ankunft in den USA erwartete, waren ihre Reiseumstände in Frankreich eher zweitklassig.

Selbst John Walker, der dem gesamten Projekt kritisch gegenüberstand, scheint nun dem allgemeinen Lisa-Fieber und der Faszination des Staatsaktes zu erliegen. Zudem hatte die französische Seite allem Anschein nach zugesagt, die gesamten Kosten der Ausleihe Mona Lisas zu tragen.<sup>24</sup> In einem Brief vom 3. Dezember 1962 an Jackie Kennedy übermittelte Walker die Wünsche der Franzosen, die einen noch nie dagewesenen Empfang für ihr Gemälde wünschten. Von 'grandes manifestations' ist die Rede; die Franzosen hofften, daß Malraux und Kennedy anlässlich der Ausstellungseröffnung in der National Gallery in

Washington kurze Ansprachen halten würden. Weiterhin wünschten sie Schiffe der amerikanischen Kriegsmarine, die den Luxusdampfer *France* mit Mona Lisa an Bord in den New Yorker Hafen eskortieren sollten. Auch eine Ehrenwache, bestehend aus einem Marinesoldaten, sowie eine angemessene Eskorte aus FBI-Agenten, der Nationalgarde und weiteren Marinesoldaten würden die Franzosen als attraktive Reisebegleitung für das Gemälde empfinden. Besonders hinsichtlich der Marinesoldaten und der notwendigen Kriegsschiffe, die dem Oberkommando des amerikanischen Präsidenten unterstehen, bittet John Walker in seinem Brief an Jackie Kennedy um die Hilfe ihres Mannes.<sup>25</sup> Neben dem militärischen Zeremoniell, das bei der Ausstellungseröffnung tatsächlich verwirklicht wurde, hatte man aber auch ein angemessenes ziviles Protokoll nicht außer acht gelassen. Die feierliche Vorstellung des Gemäldes, das bereits vor Weihnachten 1962 in den USA eingetroffen war, wurde auf den 8. Januar 1963, 10 Uhr abends, gelegt. Zu diesem Zeitpunkt waren die Kennedys aus ihrem Urlaub in Florida zurückgekehrt, und am selben Tag fand die Eröffnung des 88. Kongresses der Vereinigten Staaten statt. Angesichts dieses Arrangements ließ sich auch die Einladung des Kongresses selbst, des gesamten Kabinetts der Kennedy-Regierung sowie des Obersten Gerichtshofes bewerkstelligen. Daneben waren die Trustees der National Gallery of Art in Washington und des Metropolitan Museum of Art in New York sowie die verbliebenen Mitglieder der Atlanta Art Association zur Teilnahme an den Feierlichkeiten des 8. Januar gebeten worden. Vollzähliger dürfte die herrschende Klasse der Vereinigten Staaten von Amerika wohl kaum je versammelt gewesen sein. Die in Washington erscheinende Zeitung *The Evening Star* merkte am folgenden Tag in der Tat ironisch an, daß das beinahe vollständige Erscheinen des Regierungs-Kabinetts wohl zu den selteneren Ereignissen in der Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika zählte. In derselben Zeitung erfolgte auch eine beeindruckende Auflistung politisch wichtiger Persönlichkeiten, die dem Ereignis beiwohnten. Unter anderem wurden genannt der Direktor der CIA, John McCone, sowie John McCloy, der die Kennedy-Regierung kurz zuvor in der Kubakrise beraten hatte. Ganz am Ende der illustren Gästeliste tauchten schließlich noch einige Persönlichkeiten des kulturellen Lebens auf. Schließlich wies die Kommentatorin, Betty Beale, darauf hin, daß bislang kein Staatsoberhaupt größere Aufmerksamkeit von den Marinesoldaten erhalten habe als die Mona Lisa.<sup>26</sup>

Die Reise Mona Lisas sowie das Protokoll und Zeremoniell anlässlich ihrer Ausstellung in Washington ließen einen Staatsakt allerhöchster Ordnung erkennen. Doch Lisas Erscheinen in der Hauptstadt der Vereinigten Staaten hatte noch weitere Superlative zu bieten. Nie zuvor war ein Kunstwerk unmittelbar und ausdrücklich an den Präsidenten und seine Gattin ausgeliehen worden, nie zuvor lag die Organisation einer Ausstellung in der direkten Verantwortlichkeit des Weißen Hauses, nie zuvor, und wenn ich nicht irre, auch zu keinem späteren Zeitpunkt, hatte ein Präsident der Vereinigten Staaten die Ausstellung eines Kunstwerks persönlich eröffnet und noch dazu eine Eröffnungsrede gehalten.<sup>27</sup> Diese Eröffnungsrede Kennedys ist – zusammen mit Malraux' kurzer, aber bedeutungsschwangerer Ansprache – eines der aufschlußreichsten Zeugnisse des transatlantischen Kulturaustauschs der frühen 60er Jahre und des Kalten Krieges.

Die Eröffnung selbst verlief zunächst nach Plan; eine Band des Marinekorps unter der Leitung von Captain Albert Schoepper verbreitete ab 21 Uhr die angemessene Stimmung. Jeweils ein Spalier von weiteren Marinesoldaten empfing die Gäste am rückseitigen Ein-

gang in der Constitutional Avenue und am Seiteneingang an der Seventh Street. Hier ertönten schließlich Fanfaren, als der Präsident mit seiner Gattin gegen 22 Uhr eintraf. Kurz darauf spielte Captain Schoeppers Band *Hail to the Chief*. Nach diesem ersten Höhepunkt folgte allerdings eine peinliche Panne. Die Sicherheitskräfte des Weißen Hauses hatten zuviel des Guten getan und im Rahmen technischer Überprüfungen die gesamte Lautsprecheranlage versehentlich außer Gefecht gesetzt. Aus diesem Grund ging André Malraux' Eröffnungsrede völlig unter. Präsident Kennedy jedoch rettete die Situation, indem er seine in zahlreichen politischen Kampagnen entwickelte Stimmgewalt zur Geltung brachte und vor etwa 2.000 geladenen Gästen den letzten Absatz der Rede Malraux' ohne Mikrofon wiederholte (Abb. 1).<sup>28</sup>

Malraux erklärte zunächst in groben Zügen die kulturgeschichtliche Bedeutung von Leonardos Portrait der Mona Lisa. Das Gemälde stehe für eine spirituelle Wiederbelebung der Antike. Die Kunst des Altertums habe keine Seele, keine Spiritualität gehabt, und erst die Wiederbelebung der Antike durch christliche Kunst dem griechischen Ideal eine Seele eingehaucht.<sup>29</sup> Mit diesen Beobachtungen traf Malraux tatsächlich eine zentrale Qualität von Leonardos Portraituren. Durch die Beseelung des Ideals, so Malraux weiter, konnte Mona Lisa – ansonsten ein sterbliches Wesen – mit ihrem Blick über die gesichtslosen Göttinnen des Altertums triumphieren und eine Inkarnation des ewig Weiblichen werden. Weiterhin betont Malraux, daß Mona Lisa durch John und Jackie Kennedy die brillianteste Ehrung erfahren habe, die je einem Kunstwerk gewidmet worden sei. Abschließend ging Malraux noch auf die konservatorischen Risiken ein, denen das Gemälde während seiner Reise ausgesetzt war. In diesem Abschnitt, den Kennedy dann angesichts der ausgefallenen Lautsprecher wiederholte, verwies Malraux auf die weitaus realeren Risiken, denen die amerikanischen Soldaten während des Zweiten Weltkrieges bei ihrer Landung auf dem Strand von Arromanches in der Normandie oder während des Ersten Weltkrieges ausgesetzt gewesen seien. Malraux hoffte, daß der bescheidenste Soldat jener Truppen ihm jetzt zuhörte, denn das Gemälde, dem er nun Ehre erweise, habe er, der Soldat der amerikanischen Invasionstruppen, gerettet.<sup>30</sup>

Unter den 2.000 geladenen Gästen in der National Gallery befand sich wohl kaum ein einfacher Infanterist der amerikanischen Invasionstruppen. Kenner der Militärgeschichte bemerkten auch, daß der Strand von Arromanches in der Normandie nicht von amerikanischen, sondern von britischen Truppen eingenommen worden war.<sup>31</sup> Trotz dieser Ungenauigkeiten paßten die abschließenden Bemerkungen der Ansprache Malraux' exakt in das Konzept des amerikanischen Präsidenten, der das Skript seines Vorredners wohl kannte und dessen kriegerisch anmutende Worte aufgriff. Kennedy bezeichnete den französischen Kultusminister einen „Commander in Chief“, er kam mehrfach auf das Thema Krieg zurück und nannte gleich vier Kriege, in denen Franzosen und Amerikaner Seite an Seite gekämpft hatten. Er wies außerdem darauf hin, daß die Revolutionen Frankreichs und Amerikas die Bedeutung von Demokratie und Freiheit definiert hätten, die derzeit so heftig in Frage gestellt würden. Schließlich beschwor Kennedy im Angesicht der Mona Lisa die Verpflichtung Frankreichs und Amerikas gegenüber jenen Idealen der Freiheit:

„Unsere beiden Revolutionen halfen die Bedeutung jener Demokratie und Freiheit zu definieren, die in der heutigen Welt so sehr angefochten werden. Heute, hier in dieser



Galerie, vor diesem großartigen Gemälde, erneuern wir unsere Verpflichtung gegenüber jenen Idealen, die sich in so vielen Fährnissen als starkes Band erwiesen haben.«<sup>32</sup>

Auf den ersten Blick erscheint Kennedys kriegerischer Ton überraschend, denn im Januar 1963 befanden sich die Vereinigten Staaten von Amerika mit keiner anderen Nation der Welt offiziell im Krieg. Doch der häufige Bezug auf Krieg und auf die bedrohten Freiheiten der Welt machen Sinn als eine kulturelle Kriegserklärung an kommunistische Länder wie Kuba, Nordvietnam und die Sowjetunion: die Kunst als Fortführung des Kalten Krieges mit anderen Mitteln, wie Clausewitz vielleicht gesagt hätte. Die Kubakrise war gerade offiziell beendet worden, die Sowjets hatten eingelenkt, und ein verstärktes Engagement der Amerikaner in Vietnam, wo die Franzosen mit amerikanischer Finanzhilfe, aber offiziell noch ohne den direkten Einsatz amerikanischer Bodentruppen kämpften, war absehbar. Dieses militärische *joint-venture* der Franzosen und Amerikaner spiegelte sich unmittelbar in Kennedys weiterer Umschreibung des amerikanisch-französischen Kulturaustauschs wider. Kennedy bezeichnete Frankreich als die führende künstlerische Macht der Welt, während die Vereinigten Staaten ganz offensichtlich als die führende militärische Macht angesehen werden mußten. Dieses Denkmodell ironisierte Kennedy, indem er die atomaren Ambitionen de Gaulles mit den kulturpolitischen Ambitionen der Vereinigten Staaten verglich. Mit einem ironischen Bezug auf de Gaulles Versuch, auch für Frankreich eine unabhängige atomare Streitmacht zu entwickeln, bemerkte Kennedy, daß auch die Vereinigten Staaten versuchen würden, eine unabhängige künstlerische Macht aufzubauen.<sup>33</sup>

Kennedys Ironisierung der französischen Force de frappe hatte einen aktuellen politischen Hintergrund. Drei Wochen zuvor waren Kennedy und der englische Premierminister Harold MacMillan in Nassau auf den Bahamas zusammengetroffen, um die Bildung einer dem Oberkommando der NATO unterstellten Kernwaffenstreitmacht zu vereinbaren. Diese Vereinbarung sollte dem Verlangen nach europäischer Mitsprache beim Einsatz von Kernwaffen entgegenkommen sowie der Absicht de Gaulles entgegenwirken, eine eigene, französische Atommacht aufzubauen.<sup>34</sup> Mit ausdrücklichem Bezug auf dieses Treffen in Nassau betonte Kennedy, daß die Mona Lisa sich unter sorgfältiger französischer Kontrolle befinde. Doch, so Kennedy weiter, trotz der Dankbarkeit, mit der man das Gemälde in den Vereinigten Staaten willkommen heißen werde, werde Amerika versuchen, eine unabhängige künstlerische Macht aufzubauen. Diese Thematisierung des französisch-amerikanischen Interessenkonflikts erklärte anderntags die in Washington erscheinende Zeitung *The Evening Star* für all diejenigen, die Kennedys Ironie nicht verstanden hatten.<sup>35</sup>

In einem weiteren Schritt vertiefte Kennedy die Verbindung zwischen Kunst und Politik (oder besser: Militärpolitik) in einer Deutlichkeit, die einem Zeitgenossen Mona Lisas wie etwa Cesare Borgia sicher gefallen hätte: Malraux sei die Verkörperung des Renaissance-Ideals eines vielseitigen Mannes. Als Schriftsteller, Philosoph, Staatsmann und als Soldat habe er gezeigt, daß Politik und Kunst, daß Aktion und Gedanke, daß Ereigniswelt und Vorstellungswelt eins seien. Konsequenterweise käme Malraux als Abgesandter Charles de Gaulles, jenes Mannes also, der die Gelegenheit einer französischen Wiedergeburt genutzt und so dem Wort 'Renaissance' eine neue Bedeutung gegeben habe.<sup>36</sup>

Die politische Brisanz der Ansprache Kennedys wird in amerikanischen Zeitungen wie dem bereits genannten *Evening Star* mit einem gewissen Schmunzeln registriert. Doch kri-

tische Stimmen fehlen keineswegs. Die *Times* berichtete, daß der Generalsekretär der Vereinten Nationen, Sithu U-Thant, die Betonung der amerikanisch-französischen Beziehungen für zu einseitig hielte und daher zusammen mit anderen Funktionären der Vereinten Nationen jedwede Feierlichkeiten boykottieren würde.<sup>37</sup> Eine französische Tageszeitung betrachtete die Angelegenheit anderntags eher von der komischen Seite. Unter Vorwegnahme der nur wenig später entstandenen Werke Andy Warhols zu demselben Thema<sup>38</sup> wurde Mona Lisa vervierfacht (Abb. 2). Die erste Zeichnung zeigt ein Lächeln, das an Don Camillo, an Kennedykarikaturen und an die 60er Jahre als das Zeitalter der amerikanischen Zahnpastareklame erinnert. In der folgenden Karikatur erhält Lisa den Bart des kubanischen Präsidenten Fidel Castro, so daß sie quasi stigmatisiert erscheint durch eines der virilsten Symbole der lateinamerikanischen Spielart des Weltkommunismus. Man mag nicht so recht an die Gefährlichkeit dieser sympathischen Antizipation eines Hippie glauben. Doch trotz der visuell kaum nachvollziehbaren Gefahr naht Rettung in Gestalt einer Mona Lisa, die offenbar vom amerikanischen Geheimdienst, CIA, zur Kämpferin für die gerechte Sache aufgerüstet worden war. Versöhnlicher stimmt schließlich die letzte Karikatur, die das Lächeln der Mona Lisa auf einen Inbegriff amerikanischer Kultur in Europa zurückführt, auf das Kaugummi. Der Karikaturist fragte sich allerdings ein wenig besorgt, in welcher Gestalt Mona Lisa nach Frankreich zurückkehren werde.

Der die Karikaturen begleitende Artikel André Saugers war ein fiktiver Brief der Mona Lisa an Mongénéral, also an General Charles de Gaulle, und er trug die Überschrift *Impressions de Voyage*, Reiseeindrücke. Lisa berichtet mit der ihr eigenen Ruhe, daß alle abschreckende Macht (*force de frappe*) der Vereinigten Staaten und alle kleinen Atomsprenköpfe an ihr vorbeispaziert seien. Süffisant vergleicht sie die rhetorische Brillanz des amerikanischen Präsidenten mit Salven von – atombestückten – Polarisraketen und bemerkt schließlich, daß der tiefe politische Sinn der ganzen Angelegenheit einfacher nicht hätte ausgedrückt werden können.<sup>39</sup>

Die politische Bedeutung der Ausstellung Mona Lisas in der National Gallery of Art war kein singuläres Phänomen. Die National Gallery selbst hatte in den ersten vier Jahren nach ihrer Eröffnung im Mai 1941, besonders aber nach dem Überfall der japanischen Streitkräfte auf Pearl Harbour, knapp 50 % politisch und militärisch motivierter Ausstellungen organisiert, und auch nach Kriegsende blieben politische Hintergründe ein dominanter Faktor. Dies gilt für *Paintings Looted from Holland, Returned Through the Efforts of the United States Armed Forces*, eine Ausstellung, die die holländische Regierung im Winter 1947/48 als Geste der Dankbarkeit gegenüber ihren amerikanischen Befreier ermöglicht hatte. Umgekehrt war die Ausstellung *Paintings from the Berlin Museums* im Frühjahr 1948, zeitgleich mit der Blockade Berlins und der amerikanischen Luftbrücke für die eingeschlossene Stadt. *Michelangelo's David from the Bargello* im Frühjahr und Sommer 1949 sollte die Dankbarkeit der italienischen Regierung für amerikanische Wirtschaftshilfe und die Freundschaft der beiden Länder zum Ausdruck bringen. Eine ähnliche politische Geste waren die *Art Treasures from the Vienna Collections, Lent by the Austrian Government* vom Winter 1949/50. Weniger offensichtliche politische Untertöne hatten die im Herbst 1957 anläßig des Besuchs der englischen Königin, Queen Elizabeth II., ausgerichtete Ausstellung *The Art of William Blake* und die von Jackie Kennedy eröffneten *Tutankhamun Treasures*

vom Winter 1961. Auf jeden Fall erreichte keine der Ausstellungen der 40er und 50er Jahre die politische Brisanz der Reise Mona Lisas.<sup>40</sup>

Diese politische Brisanz kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die zahlreichen Besucher der Ausstellung das Bild gar nicht richtig sehen konnten. Die Installation einer guten Kopie wäre wohl niemandem aufgefallen. Mona Lisa befand sich hinter Panzerglas und in großer Entfernung vom Betrachter, war ungenügend ausgeleuchtet, und die durchschnittliche Verweildauer vor dem Gemälde selbst scheint vier bis zehn Sekunden betragen zu haben. An Stelle des Anschauens trat offenbar die Wallfahrt und die Verehrung einer Ikone. Das Bild nahm stellvertretend jene Huldigungen entgegen, die für die offiziellen Repräsentanten demokratischer Staaten offenbar nicht mehr akzeptabel gewesen wären. John Walker, der Direktor der National Gallery, hat rückblickend über dieses merkwürdige Verhältnis eines Bildes zu seinem Publikum in den 60er Jahren nachgedacht und hierbei die Bilderverehrung seiner Epoche mit den profanen Kulte der kommunistischen Welt und den religiösen Riten der Japaner verglichen. In einem *Anxieties and Adventures*, 'Ängste und Abenteuer', überschriebenen Kapitel seiner Autobiographie wird Mona Lisa zur Ikone einer neuen Religion. Der Museumsdirektor mutiert zum Wächter einer wertvollen Reliquie, und das Publikum zerfällt in oberflächliche, häretische Anbeter einerseits und wahrhaft Gläubige andererseits. Das oberflächliche Anschauen basiere nur auf dem Wiedererkennen, wie im Falle der Mona Lisa geschehen, doch diese Anbetung sei eigentlich Häresie und mit der tieferen Würdigung durch wahre Gläubige nicht zu vergleichen. Die Anbetung der Kunst schließlich, so Walker, habe sich zur einzig gültigen Religion unseres Zeitalters entwickelt.<sup>41</sup>

Die ideologische Intensität der Reise Mona Lisas in die Vereinigten Staaten ist noch in den Memoiren John Walkers aus dem Jahr 1969 zu spüren; sie wurde auch von den großen Ausstellungen der vergangenen Jahrzehnte nicht mehr erreicht. Dies gilt sogar für die recht spektakuläre Reise Mona Lisas nach Tokyo und Moskau.<sup>42</sup> Fand die Ausleihe der Mona Lisa in die Vereinigten Staaten auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges und unter den Vorzeichen einer geopolitischen Machtverschiebung von Europa nach Amerika statt, so erschien die Reise des Gemäldes im Jahre 1974 nach Tokyo und Moskau beinahe als eine Friedensmission. In der Tat korrespondierte die im Herbst 1973 konzipierte Ausleihe des Gemäldes mit politischen Ereignissen versöhnlicherer Art. Im Jahr 1973 hatte Henry Kissinger ein zunächst bilaterales Waffenstillstandsabkommen mit Nordvietnam abgeschlossen, dem wenig später eine multilaterale Bestätigung durch China, die Sowjetunion, Großbritannien und Frankreich als Garantemächte folgte. Der Krieg zwischen Nordvietnam und den Vereinigten Staaten von Amerika war offiziell beendet. Im selben Jahr gebärdete man sich auch im alten Kontinent friedliebend: bereits 1972 war der erste Vertrag über die Begrenzung strategischer Kernwaffen – SALT I – unterzeichnet und 1973 die Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa – KSZE – einberufen worden.<sup>43</sup> Die weltpolitische Entspannung war offenbar trotz des vierten Nahostkrieges von 1973 und der Ölpreiskrise vom Winter 1973/74 so weit fortgeschritten, daß eine Verschickung Mona Lisas gen Osten keine Polemiken hervorrief, die mit den heftigen Reaktionen auf die Reise von 1963 vergleichbar wären. Die Ausleihe nach Moskau wurde sogar erst nach der Ankunft Mona Lisas in Tokyo – quasi als eine kurzfristige Änderung des Reiseplans – beschlossen. Überflüssig zu sagen, daß Mona Lisa auch in Japan wie ein Staatsgast empfangen und wie eine Ikone ver-

ehrt wurde. Zeitzeugen berichten allerdings von einer wenig würdigen Rückkehr Mona Lisas in ihre Heimat: Aufgrund ihrer nächtlichen Ankunft in Paris, hätten Mona Lisa und ihre Begleiterin Sylvie Béguin die Türen des Louvre bei ihrer Rückkehr zunächst verschlossen vorgefunden.<sup>44</sup> Erwähnenswert erscheint auch eine in den Schriftquellen jener Zeit verbürgte Geschichte: Auf dem Flug der Mona Lisa von Tokyo nach Moskau scheinen die Passagiere eine Vision gehabt zu haben: am Horizont erschien plötzlich ein Feuerball – keine Atomexplosion, wie man noch 11 Jahre früher hätte befürchten müssen, sondern ein sowjetisches Raumschiff, das den Weg der Mona Lisa friedlich kreuzte.

Leonardos Portrait der Lisa del Giocondo gehört inzwischen zu den Gemälden, die nie mehr ausgeliehen werden;<sup>45</sup> doch eigentlich müssten wir jenes sowjetische Raumschiff als eine Prophezeiung weiterer Reisen verstehen. Tatsächlich haben Mona Lisas Aufstellung in den Baderäumen Franz I., ihr Raub im Jahre 1911, ihre triumphale Rückkehr nach Paris, 1914, ihre Verschickung und ihre politische Funktionalisierung während des Kalten Krieges, ihre Ausleihe in den Fernen Osten und nach Moskau sowie die Ereignisse anlässlich ihrer Rückkehr nach Paris gezeigt, daß zu einem gegebenen Zeitpunkt und unter bestimmten Umständen selbst die unmöglichsten Reisen möglich wurden. Diese Umstände waren vor allem im Januar 1963 von den aktuellen politischen Verhältnissen abhängig. Im Falle der Ausstellung Mona Lisas in den Vereinigten Staaten hätten die politischen Hintergründe kaum deutlicher ausgedrückt werden können. Bezeichnenderweise aber konnten oder wollten nicht alle Beteiligten und nicht alle Kommentatoren den von Kennedy deutlich formulierten politischen Anspruch der Reise Mona Lisas akzeptieren. So wurde in einer internen Anweisung des Metropolitan Museum of Art in New York ausdrücklich festgelegt, daß in den Interviews mit der Presse politische Aspekte der Ausstellung Mona Lisas nicht zur Sprache kommen sollten.<sup>46</sup> Diese Verdrängung einer nur allzu offensichtlichen politischen Kontaminierung der gesamten Veranstaltung schlug sich auch in einigen Pressekommentaren nieder, etwa bei Alain Clément: Die Ausstellungseröffnung in Washington habe gezeigt, daß sich Frankreich und die Vereinigten Staaten auf allerhöchster Ebene trafen, auf einem Niveau jenseits der Schwankungen der politischen Konjunktur!<sup>47</sup> Die explizite Verbindung von Kunst und Politik, ja sogar die offensichtliche Funktionalisierung der Kunst durch den mächtigsten Protagonisten des Kalten Krieges wollte Clément nicht wahrhaben. Vielleicht sah seine Vision der Einheit von Politik und Kunst anders aus als jene, die Kennedy anlässlich der Ausstellung Mona Lisas so eloquent beschworen hatte.

## Anmerkungen

Für anregende Gespräche anlässlich der Arbeit an diesem Vortrag danke ich Andrea Beyer, David Allan Brown, Tracy Cooper, Gail Feigenbaum, Ken Gaulin, Evie Lincoln, Alexander Nagel, Michael Putnam, Georg Satzinger, Christof Thoenes und Bill Tronzo. Archivmaterial aus den Gallery Archives, National Gallery of Art, Washington, D.C., no. RG 7, C 25, Boxes 43-44, das mir Martha Shears freundlicherweise zugänglich machte, wird im folgenden als Gallery Archives zitiert.

1 Paris, Louvre. Öl auf Holz, 77 × 53 cm. – Vgl. Roy McMullen, *Mona Lisa. The Picture and the Myth*, London 1975; D. Strong, *The Triumph of Mona Lisa. Science and Allegory and Time*, in: *Leonardo*

*e l'età della ragione*, ed. by E. Bellone/P. Rossi, Mailand 1982, S. 255-278; F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa del Giocondo*, Frankfurt a. M. 1994 (im Druck).

- 2 Vgl. J. Shell/G. Sironi, *Salai and Leonardo's Legacy*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 133, 1991, S. 95-108.
- 3 Vgl. L. Dimier, *Le Primatice*, Paris 1900, S. 279-283.
- 4 Vgl. R. McMullen, *Mona Lisa*, op. cit., S. 153-162; N. Bailly, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1707 et 1710*, ed. by F. Engerand, Paris 1899, S. 2-9, Nr. 1; J. Cox-Rearick, *La Collection de François Ier*, Paris 1972, S. 17-18; A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987, S. 87-88.
- 5 Vgl. Seymour V. Reit, *The Day They Stole the Mona Lisa*, New York 1981.
- 6 Vgl. A. Chastel, *L'illustre incomprise. Mona Lisa*, Paris 1988.
- 7 Vgl. *Raccolta Vinciana*, Bd. 7, 1910/1911, S. 147-148; Ettore Verga, *Cronistoria del ratto della Gioconda*, in: *Raccolta Vinciana*, Bd. 9, 1913/1917, S. 161-167; A. Chastel, op. cit.
- 8 *Der Spiegel*, Nr. 3, 1963, S. 46.
- 9 Pierre Salinger, *Mit Kennedy. Der Bericht eines seiner engsten Mitarbeiter*, Düsseldorf/Wien 1967 (engl. 1966), S. 316-358; Robert F. Kennedy, *Dreizehn Tage*, Bern/München/Wien 1969 (engl. 1968); *Der Spiegel*, Nr. 16, 1992, S. 145.
- 10 Vgl. *The Pantagon Papers as published by the New York Times. Based on Investigative Reporting by Neil Sheehan*, Toronto/New York/London 1971, S. 79-157; Philippe Deviller/Jean Lacouture, *Viêt Nam. De la guerre française à la guerre américaine*, 2. Aufl., Paris 1969, S. 386-399; Melvin Gurtov, *The First Vietnam Crisis*, New York/London 1967, S. 43-46; Jürgen Horlemann/Peter Gäng, *Vietnam. Genesis eines Konflikts*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1967, S. 97-98 und 152-187.
- 11 Vgl. z. B. Gallery Archives, Brief von John Walker an André Malraux vom 4. Juni 1962.
- 12 Vgl. *The Washington Post*, 13. Dezember 1962; *Le Figaro*, 15./16. Dezember 1963; *Der Spiegel*, Nr. 3, 1963, S. 49.
- 13 Gallery Archives, Brief John Walkers an Edward Folliard vom 14. Dezember 1962. Vgl. auch John Walker, *Self-Portrait with Donors*, Boston/Toronto 1969, S. 62.
- 14 Vgl. Gallery Archives, Brief von Mrs. Albert D. Lasker an John Walker vom 21. Dezember 1962; U. Klasen, *Die Reisen der Mona Lisa im Spiegel der französischen Presse*, in: *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Duisburg 1978, S. 155-159; M. Hours, *Une Vie au Louvre*, Paris 1987, S. 179.
- 15 Gallery Archives, Brief von Nicole [?] – mit Briefkopf der französischen Botschaft in Washington an John [Walker], vom 28. Juli 1962.
- 16 *Le Figaro*, 15./16. Dezember 1962.
- 17 Vgl. J. Walker, op. cit., S. 62-63.
- 18 James A. McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black # 1 (Portrait of His Mother)*, Paris, Louvre, Öl auf Leinwand, 163 × 142 cm. Vgl. Henry S. Francis, *Portraits by Whistler and Chase*, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Bd. 52, 1965, S. 19-22; und F. A. Trapp, *A Rearrangement in Black and White: Whistler's Mother*, in: *Art Journal*, Bd. 23, 1963/1964, S. 204-207.
- 19 Gallery Archives, Brief Nicoles [?] an Walker vom 28. Juli 1962.
- 20 Vgl. Gallery Archives, Brief von Mrs. Albert D. Lasker an John Walker vom 21. Dezember 1962; und *The New York Times*, 30. November 1962.
- 21 Gallery Archives, Brief von John F. Kennedy an John Walker vom 10. Oktober 1962.
- 22 J. Walker, op. cit., S. 62.
- 23 Vgl. *Le Figaro*, 15./16. Dezember 1962.
- 24 J. Walker, op. cit., S. 63.
- 25 Gallery Archives, Brief von John Walker an Jackie Kennedy vom 3. Dezember 1962.
- 26 *The Evening Star* (Washington), 9. Januar 1963.
- 27 Vgl. Gallery Archives, Elise V. H. Ferber, *Compilation of all Exhibitions in the National Gallery from its Opening in 1941 to January 1989*.
- 28 *The Evening Star* (Washington), 9. Januar 1963.
- 29 „The antiquity which Italy revived proposed an idealization of forms, but the world of classical statues, being a world without sight, was also a world without soul. Sight, soul, spirituality – that was Christian art, and Leonardo had found this

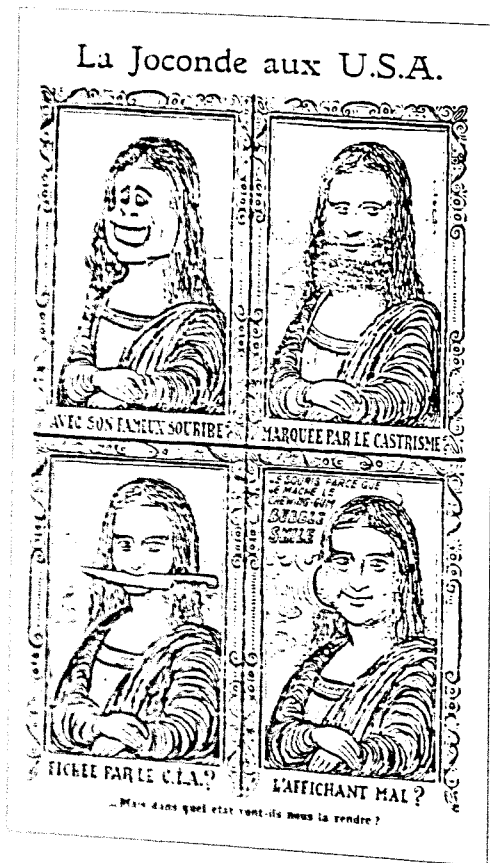
illustrious smile for the face of the Virgin. Using it to transfigure a profane countenance, Leonardo gave to woman's soul that idealization which Greece had given to her features. The mortal being with the divine gaze triumphs over the sightless goddesses. (Gallery Archives; der französische Text ist publiziert in *Le Monde*, 10. Januar 1963).

- 30 -There has been talk of the risks this painting took by leaving the Louvre. They are real, though exaggerated. But the risk taken by the boys who landed one day at Arramanches, to say nothing of those who preceded them 25 years before, were much more certain. To the humblest among them who may be listening to me now, I want to say without raising my voice that the masterpiece to which you are paying historic homage this evening, Mr. President, is a painting which he has saved. (Gallery Archives).
- 31 *Time*, 18.1.1963, S. 16-17.
- 32 -Our two nations have fought on the same side in four wars during a span of the last 185 years. Each has been delivered from the foreign rule of another by the other's friendship and courage. Our two revolutions helped define the meaning of democracy and freedom which are so much contested in the world today. Today, here in this Gallery, in front of this great painting, we are renewing our commitment to those ideals which have proved such a strong link through so many hazards. (Public Papers of the Presidents of the United States, John F. Kennedy [...], January 1 to November 22, 1963, Washington 1964, S. 4-6, S. 5).
- 33 -Mr. Minister, we in the United States are grateful for this loan from the leading artistic power in the world, France. In view of the recent meeting in Nassau, I must note further that this painting has been kept under careful French control, and that France has even sent along its own Commander in Chief, M. Malraux. And I want to make it clear that grateful as we are for this painting, we will continue to press ahead with the effort to develop an independent artistic force and power of our own. (ibid., S. 5).
- 34 Vgl. *Le Figaro*, 22. 23. Dezember 1962; *Der Spiegel*, Nr. 3, 1963, S. 19, und Nr. 4, 1963, S. 42-43.
- 35 *The Evening Star*, 9. Januar 1963.
- 36 -For M. Malraux has revived for our own age the Renaissance ideal of the many-sided man. In his own life as a writer, a philosopher, a statesman, and a soldier, he has again demonstrated that politics and art, the life of action and the life of thought, the world of events and the world of imagination, are one, and it is appropriate that this Renaissance man comes to us as the friend and emissary of President de Gaulle, the leader who seized the opportunity for the rebirth of France and has given therefore the word Renaissance a new meaning for our age. (Public Papers of the Presidents, op. cit., S. 5). Die Beschreibung von Malraux als Schriftsteller, Staatsmann und Soldat war keine Übertreibung: Der Politiker hatte im Spanischen Bürgerkrieg gegen die Faschisten gekämpft und zahlreiche Publikationen auf verschiedenen Gebieten aufzuweisen.
- 37 *The Times*, 10. Januar 1963.
- 38 Vgl. David Bourdon, *Warbol*, Köln 1989, S. 162-163.
- 39 Der Artikel Saugers sowie die Karikaturen sind in einer französischen Tageszeitung vom 9. oder 10. Januar erschienen. Ich habe die entsprechende Zeitung (es handelt sich weder um *Le Figaro* noch um *Le Monde*) nicht identifizieren können. Eine Kopie befindet sich im Archiv des Department of European Paintings im Metropolitan Museum of Art, New York (folder Mona Lisa).
- 40 Vgl. E. V. H. Ferber, *Compilation of all Exhibitions*, op. cit.
- 41 -These busloads of tourists were obviously worshipers, but they were worshiping in a new way, with guidebooks and cameras. Wasn't the *Mona Lisa* also, I wondered, an icon of this novel religion, cultural sightseeing. In communist countries, apart from devotion to the state, it is the only faith encouraged. In the free world, judging by tourism and attendance at art exhibitions, conversions have been spectacular. I decided I was the custodian of a precious relic belonging to a sect whose priests are professionals like myself (...). As with other religions the communicants are divided between the superficial and the truly devote. In the first group are those who expect to acquire grace by merely looking at certain famous buildings or objects. (...) presence alone entitles the spectator to an emanation of culture somehow beneficial. Most of the people who queued up to see the *Mona Lisa* subscribe to this heresy. Then there are the true believers. To them works of art are sacraments to be consumed with profound attention, even reverence. (...) They are the elect. (J. Walker, op. cit., S. 67).

- 42 Vgl. *Connaissance des Arts*, April 1974, S. 7; R. McMullen, op. cit. [Anm. 1], S. 234-237; U. Klasen, op. cit. [Anm. 14]; M. Hours, op. cit. [Anm. 14], S. 256-269.
- 43 Vgl. Werner Link, *Der Ost-West-Konflikt*, Stuttgart/Berlin et al. 1980.
- 44 Freundliche Auskunft von Linda Nochlin und Irving Lavin.
- 45 Brief Pierre Rosenbergs vom 6. Mai 1992.
- 46 Metropolitan Museum of Art, New York, Archiv des Department of European Painting (folder Mona Lisa).
- 47 «Les manifestations d'hier (...) mettront en valeur les liens spéciaux qui unissent notre pays aux Etats-Unis sur le plan le plus élevé, à un niveau inaccessible aux oscillations de la conjoncture politique.» (*Le Monde*, 10. Januar 1963).



1. *Mona Lisa* in Washington,  
8. Januar 1963 (Photo: National  
Gallery of Art, Washington, D.C.)



2. Französische Karikatur der Mona Lisa  
(Photo: Autor)