

Die Hand an der Wand

diaphanes

Die Hand an der Wand

Max Raphael

Vorgestellt von
Gernot Grube

diaphanes

Handapparat

ist eine Publikation der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung,
Humboldt-Universität zu Berlin, herausgegeben von Pablo Schneider.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Der Abdruck des Textes von Max Raphael erfolgt mit freundlicher Genehmigung
des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Max Raphael Archiv im Deutschen
Kunstarchiv.

© für diese Ausgabe diaphanes, Zürich-Berlin 2013

ISBN 978-3-03734-422-4

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Nadine Lange

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Einführung	7
Max Raphael Ikonographie der quaternären Kunst	11
Gernot Grube Raphaels Ikonographie jungpaläolithischer Kunst	145
Anmerkung des Herausgebers	175



Abb. 1: Max und Emma Raphael, September 1948, Connecticut, Cornwall Bridge.

Pablo Schneider

Einführung

Max Raphael (1889–1952) war der erste Kunsthistoriker, der die Bildwelten der Steinzeit als Teil einer Geschichte des menschlichen Kunstschaffens bestimmte. Er begriff sie als Kunst, was in den 1940er Jahren radikal und irritierend war. Es trat hinzu, dass er die Höhlenmalerei, obwohl nahezu ohne weitere Quellen überliefert, als deutbar begriff. Sie waren in seiner methodischen Perspektive Teil einer allgemeinen Ikonographie der Zivilisation und ihrer Entstehungsbedingungen. Raphaels hier erstmals vorgelegte Studie sollte ein Kernstück dieser Argumentation bilden.

Den Lebensbedingungen der eis- und steinzeitlichen Menschen wurde sich in den letzten Jahren mit großem Interesse gewidmet, so in der Stuttgarter Ausstellung *Eiszeit – Kunst und Kultur*, die 2009 stattfand. Zuletzt war es das British Museum in London 2013, welches seine Ausstellung *Ice Age art* mit dem prägnanten Untertitel *Arrival of the modern mind* versah. Eine historisch ausgerichtete Präsentation hätte es noch vor wenigen Jahren nicht gewagt eine derart starke und assoziationsreiche Formulierung zu wählen. Die Denkweise des modernen Menschen, sein am Verstand orientierter Umgang mit der Welt fängt somit in jener eiszeitlichen Periode 40.000 Jahre vor heute an. Doch mit welcher Art von Artefakten wird der Beginn eines modernen Denkens begründet? In den Vordergrund, und dies ist der neue Ansatz, rücken nicht nur die überdauernden Objekte, sondern nun eine Deutung, nämlich dass es sich um bewusst künstlerisch gestaltete Gegenstände handelt.

Vielmehr ermöglichten diese Artefakte erst die Entwicklung von Zivilisationsformen. Die Kunst, so die Schlussfolgerung, ist nicht etwas Nachfolgendes, sie ist vielmehr ein unmittelbar vorgelagertes Produkt, das Fortschritt erst möglich macht – zumindest für die eis- und steinzeitliche Lebenswirklichkeit. Diese Beobachtungen hat der Kunsthistoriker Max Raphael in seiner *Ikonographie der quaternären Kunst* bereits durchdacht. In den Jahren, als er seine Ideen zur steinzeitlichen Kunst formulierte, gehörten die Artefakte dieser Epoche der Menschheit keinesfalls zum Gegenstandsbereich der wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Dass der aufklärerische Impuls seiner Überlegungen nicht wahrgenommen wurde, hatte ihn erschüttert.

Max Raphael wurde in Schönlanke (heute Trzcianka, Polen) geboren und lebte nach dem Tod seiner Mutter ab 1900 in Berlin. Hier begann er 1907 zunächst mit einem Jurastudium, wendete sich aber sehr bald der Philosophie und Kunstgeschichte zu. Er studierte bei Georg Simmel, dessen soziologische wie auch erkenntnistheoretische Überlegungen Raphaels Sichtweise auf die Kunst nachhaltig prägten. Denn seine Analysen der konstitutiven Bedingungen für das Zusammenleben der Menschen und insbesondere das hiermit verbundene Konfliktpotential wirkten auch auf Raphaels Überlegungen zum hohen Stellenwert der steinzeitlichen Bildwerke ein. Die kunsthistorische Objekt- und Quellenkenntnis vermittelte ihm Heinrich Wölfflin, der ebenfalls in Berlin unterrichtete, aber bereits 1910 nach München wechselte. Raphael studierte vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Paris bei Émile Mâle mittelalterliche Kunstgeschichte sowie bei Henri Bergson Philosophie. Auf Vermittlung Simmels lernte er den Bildhauer Auguste Rodin kennen, aber auch Henri Matisse und Pablo Picasso. Mit Picasso setzte er sich in *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* intensiv auseinander. Raphael hatte das Ziel mit dieser Schrift bei Wölfflin zu promovieren, was dieser jedoch auch aufgrund der zeitlichen Nähe zum Untersuchungsgegenstand ablehnte. Trotzdem wurde diese Arbeit 1913 mit großem Erfolg publiziert und allein bis 1920 erschienen drei Auflagen. Nach dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte Raphael weiterhin zur Kunst der Gegenwart und zu Fragen der Kunstvermittlung im Museum, so in *Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst* von 1921. Da ohne Promotion eine universitäre Laufbahn nicht möglich war, unterrichtete er an der Berliner Volkshochschule zwischen 1924 und 1932 Philosophie und Kunstgeschichte. Raphael verfolgte in dieser Zeit verstärkt sein Interesse an soziologischen Fragen gegenüber der Gestaltung sowie der Vermittlung von Kunst und Architektur. Seine Analysen standen nun unter dem Einfluss einer marxistischen Philosophie und führten etwa 1932 zum Manuskript *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*. Doch verfiel Raphael nicht in irgendeine Form von Dogmatismus. Es waren vielmehr die grundlegenden Fragen nach den Bedingungen des menschlichen Zusammenlebens, dessen historischer Entwicklung und der Bedeutung von Bildwerken in dieser Konstellation, die ihn beschäftigten.

Raphael erkannte früh, wohin die katastrophalen politischen Veränderungen in Deutschland führten und emigrierte 1932 nach Frankreich. Er lebte in Paris am Rande des Existenzminimums. Dennoch gelang es ihm, seine kunsthistorischen Arbeiten voranzutreiben und um 1938 zwei Manuskripte

zu verfassen: *Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich sowie eine dazugehörige Studie über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen*. Raphael wurde mit Beginn des Krieges interniert. Die Flucht in die USA gelang ihm 1941, doch änderten sich seine Lebens- und Arbeitsbedingungen dadurch nicht grundlegend. Er wendete sich so etwa an Max Horkheimer, der das Frankfurter Institut für Sozialforschung in New York weiterführte und vielen Emigranten zu helfen versuchte: »Sie werden sich denken können, dass ich ohne Geldmittel hier angekommen bin, aber ich hoffe, dass meine Kenntnisse und Fähigkeiten sich auch hier verwenden lassen [...]. Seitdem habe ich mit der Niederschrift meiner ›Empirischen Kunsttheorie‹ begonnen, und ich würde sehr gern diese Arbeit fortsetzen, wenn mir durch ein Stipendium oder ähnliches die finanzielle Möglichkeit gegeben wird.«¹ Doch, obwohl die erhoffte Unterstützung ausblieb, gelang es ihm auch in dieser Zeit weiterhin kunsthistorisch zu arbeiten und er verfasste beispielsweise die Studie *Die Farbe Schwarz*. In dieser konzentrierte er sich anhand von siebzehn Porträts aus dem New Yorker Metropolitan Museum auf die Bildbedeutungen und die Bilderfahrungen, zu welchen die Farbe Schwarz führen kann.

Nach seiner Ankunft in New York begann Raphael sich mit altägyptischen Tongefäßen und den Bildwelten der steinzeitlichen Höhlen zu befassen. Er konnte einige seiner Manuskripte publizieren, wie etwa *Prehistoric Cave Paintings* 1945 und *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt* 1947. Doch die von ihm konzipierte, immer wieder modifizierte Geschichte der Kunst konnte er nicht verwirklichen. Es schwebte ihm eine thematische Ausrichtung vor, welche von den vorherrschenden Tätigkeiten einer Zivilisation bestimmt wurde: Jagd im Paläolithikum, Landwirtschaft in Ägypten, Handel in der Antike und die industrielle Produktion seit 1750. Das in diesem Band erstmals vorgelegte Manuskript zur *Ikonographie der quaternären Kunst* war als ein Teil dieser Kunstgeschichte der Menschheit vorgesehen. Die Gegenstände einer der frühesten Kunstformen sowie die methodisch gestellte Grundfrage, ob die Bildwerke der Steinzeit überhaupt interpretiert werden können, hätten somit den Auftakt gebildet. Raphael traf für seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den steinzeitlichen Artefakten zwei Entscheidungen, welche weiterhin aktuell und weiterführend sind.

¹ Zitiert nach Max Raphael: *Lebenserinnerungen*, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1989, S. 419.

Erstens sah er die Objekte als fest in der Geschichte der Kunst verankert an. Zweitens ging er davon aus, dass die Werke interpretierbar sind und er relativierte mit dieser Aussage auch den Stellenwert von Textquellen: »Unberechtigt aber erscheint mir ein solcher Skeptizismus, soweit er den dokumentarischen Wert literarischer Texte über-, den der Kunstwerke dagegen unterschätzt; es beruht dies z.T. darauf, dass wir literarische Texte zu verstehen glauben, weil wir sie lesen können, während wir die Formensprache der Kunstwerke noch nicht einmal lesen zu lernen begonnen haben.«² Aus seiner kunsthistorischen Forschung leitete er zudem den Gedanken ab, dass Bilder immer Elemente in einem sozial hoch komplexen Kontext sind und in diesem, als Objekte der Anschauung auch symbolisch zu wirken vermögen. Die Vorgänge von Sehen und Denken resp. Deuten waren für ihn untrennbar miteinander verbunden und bildeten durch die Kunstwerke die Grundlage und den Treibstoff für die Entwicklung der Zivilisation – *Arrival of the modern mind*.

Raphaels Frage nach der Ikonographie steinzeitlicher Kunst ist in seinen Beobachtungen sowie in den methodischen Elementen von hoher Aktualität, konfrontierte er sich und den Leser nicht nur mit der basalen Frage nach den Deutungsmöglichkeiten von Bildern. Er thematisierte auch die Kernfrage nach dem Wirkungsspektrum der Bilder und besonders nach dessen Ursprung.

² Max Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei. Aufsätze, Briefe*, hg. v. Werner E. Drewes, Köln 1993, S. 125.

Ikonographie der quaternären Kunst

Max Raphael

I

Kann die quaternäre Kunst interpretiert werden?

Ikonographie ist dasjenige Gebiet der Kunstgeschichte, das den Inhalt eines Kunstwerkes festzustellen sich bemüht durch Texte, die zu dem betreffenden Werk in nachweisbar kausaler Beziehung stehen – mögen es zeitgenössische Schriften sein oder Lehren, die zur Zeit der Entstehung des Kunstwerkes als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, oder Bücher, die der Künstler sicher gelesen hat. Auf diese Weise wird das literarische Sujet fixiert, das ebenso gut ein dem Künstler vom Auftraggeber auferlegter Zwang wie eine persönliche Anregung zum Schaffensakt gewesen sein kann. Damit ist aber der Inhalt des Kunstwerkes nicht erschöpft, denn selbst der richtige Text berührt die konzeptionelle Idee, das ästhetische Gefühl, den Gegenstandstypus überhaupt nicht, obwohl alle drei zweifellos zum Inhalt des Kunstwerkes gehören – ganz zu schweigen von den historischen Ursachen und Funktionen des Werkes. Man könnte z.B. an der Bamberger oder Straßburger Synagoge (Abb. 1 und 2) (13. Jahrhundert) unterscheiden zwischen dem öffentlichen Thema (besiegte alte Kirche im Gegensatz zur siegreichen neuen) und der geheimen Idee (tragisch endender Kampf zwischen der Schönheit und Keuschheit eines Mädchens im Fall von Straßburg). Dasselbe öffentliche Thema lässt selbst zur gleichen Epoche mehrere und sehr verschiedene geheime Ideen zu, so in Bamberg im Gegensatz zu Straßburg: Ein starker Körper erleidet eine von außen andrängende Macht und biegt sich unter ihr wie ein Baum unter einem heftigen Wind zu einer unendlich offenen Kurve. Die geheime Idee kann durch ihren Körpertypus, ihren Konzeptionsgehalt und ihr ästhetisches Gefühl das öffentliche Thema zur Nebensache machen – ja in einen gewissen Widerspruch zu ihm auftreten – wie z.B. in der Straßburger Skulptur, da das Tragische eine antikatholische Kategorie ist. Eine konventionelle Definition mag bestimmen, dass nur das literarisch festgelegte Sujet, das öffentliche Thema Inhalt der Ikonographie ist; aber diese Definition führt zu einer Kunstgeschichte, die nicht von der Beziehung zwischen Inhalt und Form, d.h. von der Kunst selbst zu handeln vermag und auch nur von einer kastrierten Geschichte.



Abb. 1: Synagoge, Fürstenportal, Dom Sankt Peter und Sankt Georg, Bamberg, um 1225.



Abb. 2: Synagoge, südliches Querhausportal, Straßburger Münster, um 1230.

Es stehen sich hier zwei Anschauungen diametral gegenüber: eine weitgehend kunstblinde und eine relativ textindifferente. Die erste weigert sich, den engen, aber scheinbar gesicherten Bereich zu verlassen zugunsten einer Willkür, die durch die Vielheit möglicher Interpretierungen bewiesen zu sein scheint. Die zweite dagegen weigert sich, alle diejenigen Kunstwerke ungedeutet zu lassen, für die es Texte entweder nicht geben kann (schriftlose Frühgeschichte) oder nicht gibt, da kein theologisches Interesse für die Fixierung des Sujets vorlag.