

In der ersten Jahrhunderthälfte und im späten 18. Jahrhundert dagegen sollten die strengen Forderungen der Theoretiker nach funktionsgerechter Gestaltung grundsätzlich als Äußerungen wider die Kunst des Barock und des Rokoko verstanden werden – daß z. B. Goethe der Kasseler Herkules mißfallen hat (falls der „Winterkasten auf dem Weißenstein“, Katalog S. 32, damit gemeint ist). Diese Forderungen als gegen Romantik und Historismus gerichtet zu interpretieren, ist völlig verfehlt – ganz besonders bei Schinkel und Hübsch, der die Rokokofront des Speyerer Domes durch seinen neuromanischen Westquerriegel ersetzte. Noch einige Jahre früher – um die Jahrhundertwende – wäre der Zeitpunkt zu finden gewesen, da die offizielle Architektur in funktionaler Gestaltung tatsächlich eines ihrer höchsten Ziele gesehen haben muß: in Berlin zur Zeit David und Friedrich Gillys, deren Architektur (bezeichnenderweise das neuerfundene Bohlensparrendach sowohl für eine Schloßkirche wie für ein Exerzierhaus verwendend) eine deutliche Reaktion auf das „Pompöse Zeitalter“ der letzten Jahrzehnte Friedrichs des Großen darstellt. Damals hatten sich Ingenieurkunst und offizielle Architektur bereits in ähnlicher Weise auseinanderentwickelt wie im 19. Jahrhundert – wenn auch nicht so kraß, wie dies später dank der immer höheren Ingenieurleistungen geschehen konnte. Hätte die Ausstellung mit solchen Beispielen eingesetzt (vielleicht mit der vollkommen funktionalistischen Jungfernbrücke in Berlin statt mit der gotisierenden Sunderlandbrücke), wäre manche Fehlinterpretation vermieden worden.

Klaus Merten

REZENSIONEN

MAX RAPHAEL: *The Demands of Art. With an Appendix: Toward an Empirical Theory of Art.* Bollingen Series 78. Princeton 1968. 258 Seiten, 1 Farbtafel, 9 Tafeln, 22 Seitentafeln. \$ 15.00

Unter dem oben angeführten Titel brachte die Bollingen Foundation im Jahre 1968 Max Raphaels unpublizierte Manuskripte „Wie ein Kunstwerk gesehen werden will“ und „Empirische Kunstwissenschaft“ als 78. Band der Bollingen Series heraus. Die Übersetzung war von Norbert Guterman besorgt worden, der schon zuvor zwei Bücher Raphaels für die Bollingen Series übertragen hatte, nämlich *Prehistoric Cavepaintings* (1945) und *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt* (1947). Wie alle Bände der Bollingen Series ist auch der vorliegende großzügig ausgestattet. Besonders hervorgehoben seien die herausklappbaren Tafeln derjenigen Bilder, auf die der Leser immer wieder verwiesen wird, so daß dieser das Bild im wahrsten Sinne stets vor Augen haben und es mühelos den zahlreichen Vergleichsbeispielen gegenüberstellen kann. Dadurch wird nicht nur das Lesen des Textes erleichtert, sondern auch Raphaels immer wieder vertretener Forderung, das Werk in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen, sichtbarer Ausdruck gegeben. Dies ist um so erfreulicher, als selten genug die Vorstellungen eines Autors vom Verleger so verständnisvoll berücksichtigt werden (erst recht, wenn das Buch posthum erscheint).



Abb. 1a Gabriel Grupello: Wandbrunnen, Detail. Brüssel,
Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 1b Gabriel Grupello: Wandbrunnen. Brüssel,
Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 2a Gabriel Gruppello (zugeschr.): Engelherme.
Brüssel, Notre Dame de Bon Secours



Abb. 2b Gabriel Gruppello: Bronzebüste der Anna
Maria Luisa von der Pfalz, Detail. Düsseldorf, Kunst-
museum

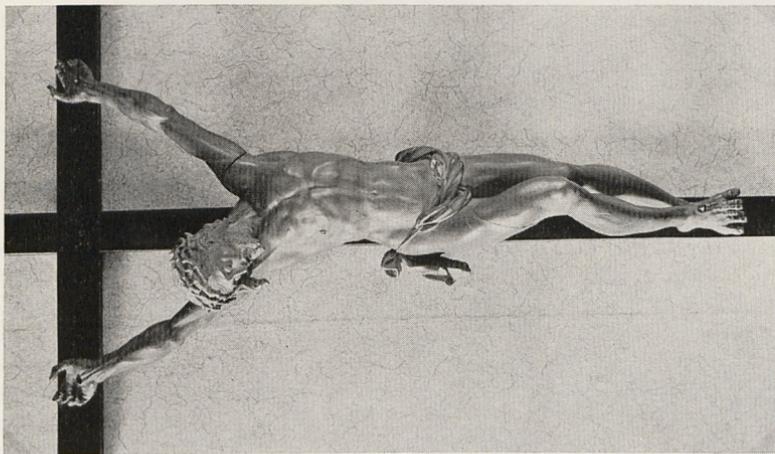


Abb. 3a Gabriel Gruppello: Kreuzifixus
(Buchs). Norf bei Neuß, Pfarrkirche

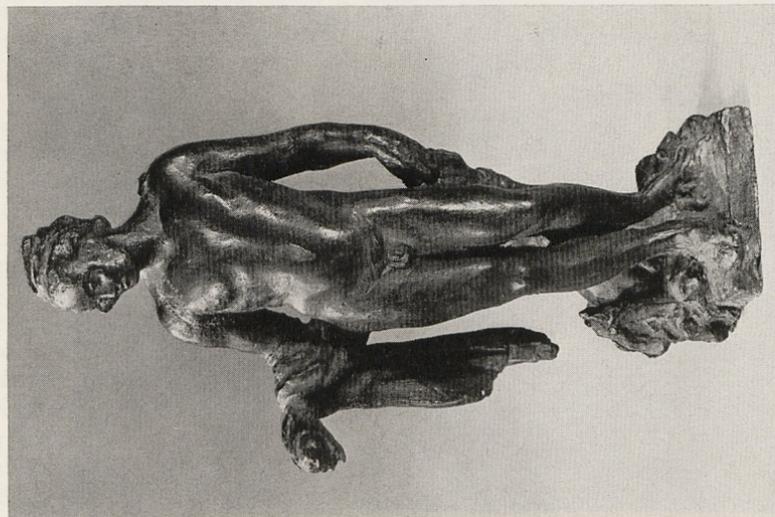


Abb. 3b Gabriel Gruppello: Paris, Bronzestatue.
Düsseldorf, Kunstmuseum



Abb. 4a Gabriel Gruppello (zugeschr.): Samson und Dalila (Terracotta), Detail. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 4b Niederheimisch, 2. V. 18. Jh. (?): Madonna (Lindenholz mit Gold-Silber-Fassung), Detail. Düsseldorf, Kunstmuseum

Max Raphaels Buch ist ohne Zweifel faszinierend und herausfordernd, und diese Eigenschaften sind ihm von allen mir bekannten Rezensenten zugesprochen worden. Umso erstaunlicher ist es, daß diese Publikation nicht nur erst viele Jahre nach Niederschrift und dem 1952 eingetretenen Tod Raphaels erscheinen konnte, sondern auch ins Englische übersetzt werden mußte, um gedruckt werden zu können. Das Verdienst der Bollingen Foundation, diese Aufgabe übernommen zu haben, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, wenn man sich vor Augen führt, daß John Berger "for five years tried to interest European publishers in his work. In vain." (*The Nation*, 1968, S. 659). Es ist zu befürchten, daß trotz der offensichtlichen hervorragenden Übersetzerleistung Gutermans das vorliegende Buch nicht den Leserkreis findet, für den es zu allererst bestimmt war, und stattdessen sprachlich am leichtesten denjenigen zugänglich ist, die sich in geringerem Maße mit theoretischen Fragen beschäftigen (vgl. J. Ackerman, *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs, 1963, S. 191: *Still today, because theories of history have not been cultivated conciously, much American scholarship, though dependent on European sources, is inconsistent in applying them and uncertain in the definition of its fundamental concepts*).

Von den beiden im Buch zusammengefaßten Beiträgen ist derjenige, der sich mit der *Empirical Theory of Art* befaßt, der wichtigste, weil in ihm die methodologische Grundlage aufgezeigt wird, auf der Raphaels Werkanalysen beruhen, die den größten Teil des Buches ausmachen und die folgenden Gegenstände behandeln: The work of Art and the Modell in Nature (Cezanne, Mont Sainte-Victoire); The Work of the artistic Imagination (Degas, Leaving the Bath); The Artist's Development (Giotto, Lamentation over the Body of Christ and the Death of St. Francis); The Literary Model and the Work of Art (Rembrandt, Joseph interprets Pharaoh's Dreams); Discord between Form and Content (Picasso, Guernica) und schließlich The Struggle to understand Art.

In all diesen Abhandlungen ist Raphael zutiefst der Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Kunstwerks bewußt und bemüht, dieses in seinem Wesen und in seiner Funktion zu bestimmen. In den sehr detaillierten (bisweilen aber langatmigen) Bildanalysen geht es folglich darum, vom sichtbaren Befund ausgehend Schritt für Schritt ein System von Beziehungen zwischen Form und Inhalt aufzuzeigen und Gründe für die jeweilige Formgebung zu nennen; seine Beschreibungen sind aber mehr als nur literarische Wiedergabe dessen, was mit dem Auge zu sehen oder intuitiv zu erfassen ist. Raphael weist mit Recht darauf hin, daß die eine Betrachtungsweise am Oberflächlichen hängen bleibt und im wesentlichen in katalogartigen und deshalb beziehungslosen Beschreibungen endet (*"it knows all and understands nothing"* S. 209), während die andere, auf das „Erleben“ gerichtete stets Gefahr läuft, einem subjektiven, pseudowissenschaftlichen Mystizismus zu verfallen. Beiden Gefahren kann nur dann begegnet werden, wenn sie nicht als Endstufen eines Deutungsversuches gesehen werden, sondern als notwendige Vorstufen für das dienen, was Raphael *"the real explanation"* nennt. Einzelform und Werkgestalt, Komposition und Realisierung sind Raphaels Kategorien, die als Einheit aufgefaßt werden und nicht voneinander trennbar sind. Sie können nur definiert werden im analytischen Nachvollzug der Entstehung des Kunstwerkes.

Aus diesem Grunde sind die Beschreibungen so detailliert, werden jedem Bildelement, beispielsweise der Anordnung einiger Farbflecken in Cezannes Mont Sainte-Victoire, eine so große Bedeutung und ein genau bestimmbarer Wert zuerkannt, von dem Raphael sogar hofft, daß er dereinst durch eine *Mathematical Theory of Art* objektiv beschrieben werden kann, obwohl er sich sehr wohl bewußt war, daß er selbst eine solche Theorie nicht geben konnte.

Bildbeschreibungen dürfen niemals am Oberflächlichen hängen bleiben, denn die Wahl eines bestimmten Materials, die Art und Weise, wie die Eigenheiten dieses Materials hervorgehoben oder unterdrückt wurden, (z. B. im Gegensatz zwischen ägyptischer und gotischer Plastik), oder wie in vergleichbarer Weise inhaltliche Unterschiede in der Darstellung durch eine verschiedenartige Materialbehandlung erreicht werden konnten (z. B. in *Ecclesia* und *Synagoge*-Darstellungen), sind wesentliche Elemente der Formgebung, eines in Raphaels Konzept wichtigen Begriffes. Was für die Bearbeitung des Materials gilt, kann *mutatis mutandis* auch für die Wahl und die Anordnung der Farben gesagt werden, und es besitzt seine Gültigkeit auch dort, wo von der Komposition eines Bildes, einer Figur die Rede ist (z. B. den verschiedenen Fassungen von Tintoretts Abendmahldarstellungen).

Bei einem so analytischen Beschreiben wird das Kunstwerk in eine Position gebracht, aus der heraus die Zuwendung zugleich eine Quelle menschlicher und historischer Erkenntnis sein und eine moralische Funktion ausüben kann. Raphael geht es um den Nachweis, daß die Art und Weise, in der die einzelnen Elemente verbunden, einander gegenübergestellt oder das eine auf die Kosten des andern hervorgehoben oder unterdrückt wird, auf die Vorherrschaft eines bestimmten biologischen oder ideologischen Interesses schließen läßt. Aber nur dann, wenn es gelingt, Form und Inhalt in eine Beziehung zu setzen, bei der der Gehalt die Form beseelt, haben wir es mit Kunst zu tun; anderenfalls entsteht Pseudokunst, "*a painted world view devoided of artistic vitality (Hodler, Böcklin, Puvis de Chavannes, most abstract artists)*". Innerhalb der Grenzen, die dem Künstler historisch und sozial gesetzt sind, erfreut er sich einer Freiheit, die es ihm erlaubt, eine "*effective form*" (Wirkungsform) zu finden, d. h. eine Form, die nicht nur um ihrer selbst willen existiert, sondern auf den Betrachter bezogen ist. Der Künstler muß erreichen, daß der Betrachter in die Realität des Bildes miteinbezogen ist, an der "Stimmung" des Bildes teilhat. Damit wird für Raphael "*the social, the universal human a constitutive element of the form*".

Dort, wo Raphael sich bemüht, eine bestimmte Formgebung mit dem Hinweis auf soziale Gegebenheiten zu erklären, wirkt er bisweilen nicht überzeugend, und zwar nicht deshalb, weil die von ihm vorgelegte Methode für eine solche Deutung nicht taugte, sondern weil einigen der Interpretationen noch zuviel Zufälliges anhaftet. Gerade dieses Zufällige aber ist im Subjektiven verhaftet geblieben und entbehrt noch der Objektivität, um die sich Raphael sonst bemüht. Es bedarf weiterer Argumente, überzeugend darzulegen, daß der Verzicht auf eine einheitliche perspektivische Gestaltung in Cezannes *Mont Sainte-Victoire* eine Antwort an das ausschließliche auf Profit ausgerichtete Marseiller Bürgertum bedeutete, oder daß der hohe

Augenpunkt in LeNains *Bauernfamilie* deren Unterdrückung und Unfreiheit zum Ausdruck bringen sollte.

Raphaels Methode bedarf gewiß noch weiterer Verfeinerung; es sollte aber nicht übersehen werden, daß die hier vorgelegten Manuskripte zu einer Zeit entstanden sind, als eine soziologisch ausgerichtete Kunstgeschichte so gut wie nicht existierte, als Thesen wie diejenigen Raphaels offiziell überhaupt nicht akzeptabel waren und vor einem nichtakademischen Volkshochschulpublikum vorgetragen werden mußten; auch Hausers „Sozialgeschichte“ war noch nicht geschrieben und kritisiert worden. So wäre es für eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte kunsthistorischer Forschung äußerst aufschlußreich, wenn man einmal danach fragen würde, wo und in welchem Zusammenhang neue Ideen aufgekommen und entwickelt worden sind. In Kultermanns „Geschichte der Kunstgeschichte“ jedenfalls hat Max Raphael keinen Eingang gefunden. Wenn diese wichtigen Schriften Raphaels erst heute zugänglich werden, so erscheinen sie unverdientermaßen gleichsam *post festum*, was keineswegs bedeuten soll, daß sie nun überflüssig wären – ganz im Gegenteil. Aber man muß sich diesen Umstand vor Augen halten; beim Lesen des Buches wird man ferner gewahr, in welchem hohem Maße sich Raphaels Darlegungen von den bekannten Sozialgeschichten unterscheiden. Es ging ihm nicht darum, in ganz allgemeiner Weise künstlerische Entwicklung durch soziale Strukturwandlungen zu erklären, sondern am spezifischen Beispiel aufzuzeigen, in welcher Weise historische und soziale Bindungen den Künstler in seiner Vorstellung und in seinem Schaffen beeinflussen haben. Darüber hinaus aber strebt Raphael danach, durch den Nachvollzug des Schaffensprozesses nachzuweisen, warum ein Kunstwerk eine zeitlose Gültigkeit besitzt, eine Frage, auf die Karl Marx keine Antwort zu geben vermochte und die auch von vielen Kunsthistorikern unbeantwortet gelassen wird, weil sie, so Raphael, weder Geschichte nachvollziehen noch sich mit Kunst beschäftigen.

The Demands of Art ist eingeleitet durch ein Vorwort von Herbert Read und enthält ein Verzeichnis der publizierten Schriften des Autors; tausende von Manuskriptseiten werden wohl nie publiziert werden, zumindest nicht in der Originalsprache.

Im Schaffen und Leben Max Raphaels spiegelt sich, wie Alfred Neumeyer schon bemerkte (*Pantheon*, 1970, S. 81), „ein Stück Geschichte symbolisch wider“, und man fragt sich – vergebens –, welchen Einfluß Raphaels Werk in Deutschland hätte haben können; vielleicht wäre es ihm ergangen wie dem Propheten im eigenen Land; nun bleibt nur zu hoffen, daß sein endlich publiziertes Werk die Wirkung erlangt, die es verdient.

Egon Verheyen

RUPERT FEUCHTMÜLLER: *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien o. J. (1970), 312 Seiten mit Abbildungen im Text. DM 49. –

Es ist nicht einfach, einem Künstler eine Monographie zu widmen, der nicht zu den sog. großen gehört, sondern zu den „Kleinmeistern“ des 19. Jahrhunderts zu zählen ist. Es ist nicht einfach, weil der Autor damit rechnen muß, daß seine Arbeit vom