

Von der revolutionären Kraft der Kunst

Seine theoretischen Vermittlungsbemühungen zwischen Kunst und dem Politischen sind wegweisend. Vor 70 Jahren starb der marxistische Kunsttheoretiker Max Raphael.

VON JENS KASTNER

Für den Kunstkritiker und Schriftsteller John Berger war er der »größte Denker«, der sich je mit dem Verhältnis von Kunst und Revolution befasst habe. Das *Times Literary Supplement* nannte ihn den »vielleicht größten Kunstphilosophen« des 20. Jahrhunderts. Dass Max Raphael, von dem hier die Rede ist, trotzdem heute nur noch Eingeweihten bekannt ist, hat verschiedene Gründe. Die akademische Karriere blieb dem 1889 im ostpreußischen Schönlake geborenen Kunsthistoriker und Philosophen verwehrt. Raphael hatte in München studiert und war dort mit dem Künstler Max Pechstein befreundet gewesen. In Paris studierte er bei Henri Bergson und in Berlin bei Georg Simmel und Heinrich Wölfflin, der seine Dissertation ablehnte. Nicht zuletzt deshalb arbeitete Raphael statt an der Universität acht Jahre lang als Dozent für Philosophie und Kunstgeschichte an der Berliner Volkshochschule, bevor er 1932 nach Paris ins Exil ging. Von dort floh er 1940 nach New York, wo er bis zu seinem Tod lebte. Erst vier Jahre nach ihm gelang es seiner Frau Emma, aus Europa auszureisen. Aus New York schrieb er ihr: »Es ist kein Leben ohne Dich – das habe ich sehr gründlich gelernt. Jetzt habe ich meine Küche sauber gemacht, und dann muß ich ins Museum.« Dort verbrachte er viel Zeit. Er plante Bildbeschreibungen aller (!) Meisterwerke in den US-amerikanischen Museen. Als ständig Exilierter schrieb er sein mehrbändiges Werk über weite Strecken in ärmlichsten Verhältnissen. Noch in den 1970er Jahren erschien eine Zusammenstellung seiner wichtigsten Aufsätze als *Arbeiter, Kunst und Künstler* sowohl in der Bundesrepublik (1975) als auch in der DDR (1978), der Suhrkamp Verlag brachte in den 1980er Jahren eine Werkausgabe mit elf Bänden heraus. Ein von Hans-Jürgen Heinrichs 1989 herausgegebener Sammelband zeichnet für die 1970er und 1980er noch eine relativ lebhaft Diskussionsrunde um das Werk Raphaels nach, die dann aber abbricht. Dass sich keine Raphael-Schule herausbildete, die sein Werk im universi-

tären Alltag hätte verankern können, hängt sicherlich mit seiner eigenen prekären Situation zusammen. Es hat aber auch mit den Inhalten und Methoden seiner Theorie zu tun, von der sich nicht alles über die Zeit hinweg als haltbar erwiesen hat.

Bezugsrahmen Marxismus

Zunächst aber hatte Raphael durchaus Wegweisendes zu sagen. Er plädierte für eine »empirische Kunstwissenschaft«. Darin wollte er, wie es in *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (1930) heißt, »die Sprache der Formen, der *Weltdarstellung*, mit der Sprache der *Weltanschauung*« in Zusammenhang bringen. Das einzelne Kunstwerk sollte nicht als fertiges Produkt, sondern in seinen Entstehungsbedingungen in den Blick genommen werden. Um zu zeigen, was er damit meinte, widmete er sich der Höhlenmalerei und dorischen Tempeln, den alten Meistern wie Tintoretto und El Greco sowie auch der modernen Malerei vom Impressionismus bis Picasso. Sein Werk war geprägt von theoretischen Fragestellungen, die er häufig in recht spröder Prosa abhandelte und die vor allem einen Bezugsrahmen hatten, den Marxismus. Dabei blieb er nicht bei einer allgemeinen »Schaffentheorie«, also allein die Genese des Kunstwerks fokussierenden Untersuchungen, sondern stellte auch Überlegungen zur Rezeptionsfrage an. Einer seiner vielen Aufsätze trägt den Titel: »Wie soll sich der Arbeiter mit Kunst beschäftigen?«.

Eine der zentralen Fragen, die sein Werk durchzieht, war jene danach, wie die künstlerische Praxis mit den ökonomischen Strukturen einer Gesellschaft vermittelt ist. Die Frage nach dem Verhältnis von Basis und Überbau also. Karl Marx hatte in der »Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie« die Kunst der griechischen Antike als eine Art normatives Ideal beschrieben. Dass sie dies auch noch für



Marx selbst und viele seiner Zeitgenossinnen war, führte zu einem theoretischen Problem, mit dem die materialistische Kunsttheorie sich seitdem abmüht. Die »Schwierigkeit ist«, schreibt Marx zu antiken Kunstwerken, »daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten«. Die Rezeption von Kunst (des antiken Griechenlands) wurde ganz offenbar nicht von denselben Produktionsverhältnissen bestimmt, unter denen sie produziert worden war. Denn die lagen Jahrhunderte zurück. Das kann folglich auch bedeuten, dass heute geschaffene Kunst möglicherweise erst in ganz anderen historischen Situationen und an anderen Orten ihre Wirkung entfaltet.

Anscheinend gibt es also eine gewisse Eigenständigkeit des Überbauphänomens Kunst im Verhältnis zur jeweiligen ökonomischen Basis ihrer Produktion und Rezeption. Für Max Raphael stellte dies ein Grundproblem marxistischer Kunsttheorie dar. In der Sphäre des Überbaus angesiedelt und damit auch irgendwie den ökonomischen Entwicklungen und ihren möglichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen, ist die Kunstproduktion und -rezeption doch nicht deren Widerspiegelung. Die Mimesis war nicht sein Ausgangspunkt, die aus dem Widerspiegelungstheorem hergeleitete Vorliebe marxistischer Kunsttheorie für realistische Form-

sprachen bekämpfte er. Es galt laut Raphael, verschiedene »Vermittlungsglieder« in Betracht zu ziehen, um die zwei Fragen zu bearbeiten, die jede materialistische Auseinandersetzung mit Kunst umtreiben: Wie schlagen sich einerseits allgemeine gesellschaftliche Tendenzen in den spezifischen künstlerischen Arbeiten nieder (ohne sie nur »widerzuspiegeln«), und wie wirken andererseits die künstlerischen Arbeiten ihrerseits auf den gesellschaftlichen Kontext zurück, in dem sie entstanden sind (oder dem sie auch längst entwachsen sind)?

Kunst ist immer »Teil der Gesamtkultur« und unterliegt zugleich ihren eigenen spezifischen Produktions- und Rezeptionsformen. Die Kunst habe, so schreibt Raphael in *Arbeiter, Kunst und Künstler*, ihre »relative Eigengesetzlichkeit«. Raphael-Herausgeber Hans-Jürgen Heinrichs sagt dem Kunsttheoretiker deshalb nach, den »Begriff der relativen Autonomie entwickelt« zu haben – eine Errungenschaft, deren »Entdeckung« man durchaus ebenso Max Horkheimer zuschreiben könnte, der 1936 auch von der »relativen Eigengesetzlichkeit« der Kultur schrieb. Jenseits der akademischen Frage des Labelings ist jedenfalls der Gedanke entscheidend, dass die Produktionen spezifischer Bereiche innerhalb von Gesellschaft ihre eigenen Analysemethoden brauchen.

**»ES GEHT RAPHAEL AUCH UM DIE
BETONUNG DER GESELLSCHAFT-
LICHEN WIRKSAMKEIT VON KUNST.
DENN NEBEN DER KRITIK AN DEREN
IDEOLOGISCHER FUNKTION IM SINNE
DER HERRSCHAFTSVERHÄLTNISSE
IST EINE HERANGEHENSWEISE MAR-
XISTISCHER KUNSTTHEORIE IMMER
GEWESEN, DIE KUNST ALS TEIL
EMANZIPATORISCHER ENTWICKLUN-
GEN ZU BETRACHTEN.«**

Der Autonomie-Begriff Raphaels changiert zwischen zwei Ebenen. Zum einen geht es um die Kunst als Produktionsfeld, das von ökonomischen Notwendigkeiten ebenso geprägt ist wie von einem »gewissen Freiheitsgrad« in Bezug auf die künstlerischen Darstellungsformen. In dieser Freiheit kommen nach Raphael aber nicht Zustände individueller psychischer Erfahrungen zum Ausdruck, wie sie die biografisch orientierte Kunstgeschichte so gerne herausarbeitet. Der schöpferische Prozess sei »in Wirklichkeit als gesellschaftlich bedingt« zu begreifen. Die Analyse des Produktionsprozesses wird damit zu einer wichtigen Aufgabe materialistischer Kunstwissenschaft.

Akribische Bildbeschreibungen

Raphaels »empirische Kunstwissenschaft« richtet sich aber nicht nur auf die soziologischen Aspekte des Kunstmachens und der Kunstbetrachtung. Den Autonomiebegriff bezieht er zum anderen nämlich auch auf das einzelne Werk, das in seinen Analysen immer im Mittelpunkt steht. In zum Teil ermüdend genauen Bildbeschreibungen schält Raphael Grundsätzliches heraus: In El Grecos berühmtem Porträt des Kardinalinquisitors (um 1600) erkennt er beispielsweise in der durch den Faltenwurf des Priestergewandes konzipierten Raumgestaltung ein Aufeinandertreffen von Endlichkeit und Unendlichkeit. Raum sei bei El Greco genau dieser »Spannungskontrast« zwischen Diesseits und Jenseits. In Jan Vermeers *Schlafendes Mädchen* (1657) sieht er durch den »Schock des Lichtes« eine Passivität entstehen, die offenbar nicht nur die abgebildete Schläferin ergreift.

Was die Rezeption betrifft, folgte Raphael implizit immer dem Marx'schen Diktum, dass das »schönheitsgenußfähige Auge« erst geschaffen werden muss. Der Geschmack ist »von der künstlerischen Produktion mitbedingt«, schreibt Raphael in *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*. Damit schließt sich eine anthropologisierende Rezeptionsforschung, die immer alle Menschen in einem allgemeinen »Wir« adressiert, aus materialistischer Sicht aus. Es geht um konkrete Menschen, um klassifizierte Subjekte in einer historischen Situation. Er entwickelt ein Verständnis von geschichtlich entstandenen, »ästhetischen Gefühlen«, die zwischen Schaffensprozess und sozialen Effekten vermitteln.

Ganz offensichtlich geht er im bereits erwähnten Aufsatz »Wie soll sich der Arbeiter mit Kunst beschäftigen?« von der Relevanz der Klassenposition im sozialen Raum auch für den Umgang mit Kunst aus. Seine Antwort fällt komplex aus. Wichtig ist vor allem, dass Raphael das »Ob« gar nicht infrage stellt. Während das Bürgertum verschiedene Formen von Kunstrezipientinnen hervorbringe – Idealisten, Händlertypen, sensationslüsterne Parvenüs und Weltflüchtlinge –, stünde im Proletariat eine Art angewandte Kunstbetrachtung im Vordergrund. Von der Analyse zur politischen Hoffnung übergehend schreibt Raphael,

»Kunstbetrachtung ist aktiv nachgestaltend, sie führt zur Gewinnung von geistigen Kräften und deren unmittelbarer Umsetzung in die Gestaltung des ganzen realen persönlichen und gesellschaftlichen Lebens«.

Die Betonung einer solch aktivierenden Wirkung, hob die Kunsthistorikerin Tanja Frank im Nachwort der DDR-Ausgabe hervor, mache die »kommunikative Rolle« der Kunst zum »Bestandteil des Ästhetischen«. Der britische Kunsthistoriker Stanley Mitchell wiederum strich es als Erlungenschaft Raphaels heraus, mit der Genese der künstlerischen Arbeit auch auf das Einbeziehen der Betrachtenden abzuheben. Die Effekte der künstlerischen Arbeit werden demnach erst von den Rezipienten immer wieder – »over and over again« – erneuert.

Es ist aber nicht nur diese analytische Bedeutung der Rezeption für den künstlerischen Prozess, die Raphael hier hervorhebt. Es geht ihm auch um die Betonung der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst. Denn neben der Kritik an deren ideologischer Funktion im Sinne der Herrschaftsverhältnisse ist eine Herangehensweise marxistischer Kunsttheorie immer gewesen, die Kunst als Teil emanzipatorischer Entwicklungen zu betrachten: Auch bei Raphael wird Kunst als potenzielles »Gegengewicht gegen die Selbstentfremdung« gewertet und als »Vorbild für das Endziel einer revolutionären Kraft« beschrieben. Dies herauszuarbeiten war für Raphael auch Aufgabe der Kunsttheorie. Er stellte sie sich nicht um ihrer selbst oder akademischer Gefechte wegen, sondern im Dienste der gesellschaftlichen Umgestaltung. »Ich wollte nur zeigen«, schrieb er etwas tiefstapelnd, »daß in jedem Kunstwerk geistige Kräfte aufgespeichert sind, die wir durch eine richtige Beschäftigung mit ihm frei machen, in uns überleiten und zur Gestaltung unserer Lebensaufgaben verwenden können und müssen«. Aus der potenziellen Aufgabe der Kunst leitet er geradezu den Auftrag ab, »daß der Künstler den unbewußten Anfang einer Gemeinschaftsformung zu vollenden habe«.

Leerstellen

Sicherlich zu Recht hoben die Kunsthistoriker Franz Dröge und Knut Nievers in den 1980er Jahren die Einmaligkeit des umfangreichen Forschungsprogramms von Raphael hervor. Wenn sie aber betonen, dass die »Kunst der Gegenwart« zum Hauptaugenmerk seines Schaffens zählte, verdeckt das bei aller Begeisterung doch auch Entscheidendes. So gerät die ganze akribische Arbeit am einzelnen Bild schon in Raphaels Auseinandersetzung mit Picasso an ihre Grenzen. Die Feststellung schließlich, dass die Spannungen in Picasos Bildgestaltung der Jahre 1915 bis 1925 ihre Analogie im »Gegensatz zwischen Privateigentum und monopolistischer Organisation der Produktion« fänden, spottet jedem Verständnis von »relativer Autonomie« der Kunst, ist bloß noch die Karikatur einer soziologischen Kunstbetrachtung.

Auch wenn er schon für die damalige Gegenwartskunst die heute noch gültige »unklare, verwaschene Verbindung von Idealismus und Geschäft« anprangert, so ist die zeitgenössische Kunst mit seinem bildzentrierten Begriffsinventar von Werkstoff und Darstellungsmittel, Werkgestalt und Komposition doch kaum in den Griff zu bekommen. Es lässt sich auf all die Mixed-Media- und Performance-Kunst jenseits vom klassischen Tafelbild kaum anwenden. Auch den Kontexten der Gegenwartskunst steht es nahezu nutzlos gegenüber. Sicherlich war es insgesamt ein Verdienst Raphaels, wie Tanja Frank schrieb, die traditionelle Kunstwissenschaft »um den soziologischen Gesichtspunkt zu bereichern«. Dennoch gibt seine Arbeit doch recht wenige Methoden an die Hand, um die Institutionen des Kunstfeldes – vom Museum, dem er sich durchaus widmet, einmal abgesehen –, die Off-Spaces, das Galerienwesen, die Akademien und die Blogs von heute zu verstehen.

Darüber hinaus ist es von heute aus gesehen nur als erstaunlich zu bezeichnen, wie es möglich war, Tausende von Seiten über Kunst, Künstler und methodische Fragen ihrer materialistischen Analyse zu verfassen, ohne auch nur eine einzige Frau zu erwähnen. Nicht, dass sich Raphael darin groß von seinen ebenfalls kunstaffinen und marxistischen Kollegen wie Arnold Hauser und Georg Lukács unterscheiden hätte. Aber es hat ja marxistische Theoretikerinnen wie etwa Lu Märten (1879–1970) auch damals schon gegeben, die am Beispiel der Kunst auf den strukturellen Zusammenhang von Geschlecht und Produktion hingewiesen haben. Von den vielen Künstlerinnen in der Kunstgeschichte gar nicht zu reden. Und wer wie Raphael schreibt, die bürgerliche sei von der proletarischen Erziehung »prinzipiell [...] verschieden« und prädisponiere daher auch den Umgang mit Kunst, hätte das für die unterschiedlichen Sozialisationsweisen und Bildungsformen von Frauen und Männern durchaus ebenfalls wahrnehmen können.

Für Max Raphael war die Beschäftigung mit künstlerischem Schaffen nur mit globalem Anspruch im Sinne einer »Weltkunstgeschichte« sinnvoll. Seine theoretischen Vermittlungsbemühungen zwischen Kunst und dem Politischen sind wegweisend, seine Bildbeschreibungen einmalig. Die marxistischen Implikationen und Intentionen seines Werkes gingen irgendwo zwischen sozialistischem Realismus und der materialistischen Ästhetik der Kritischen Theorie verloren. Raphael blieb ein Außenseiter mit zunehmenden depressiven Verstimmungen, am 14. Juli 1952 nahm er sich in New York das Leben. Seine Frau Emma, die den Nachlass organisierte, überlebte ihn um mehr als 30 Jahre und starb 1984 in ihrer Geburtsstadt Bochum.

Jens Kastner lebt und arbeitet als Soziologe und Kunsthistoriker in Wien.