

sandt hatte, nachweislich Annette Laming-Emperaire. Ein weiteres Typoskript mit dem Titel "Bemerkungen zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" umfaßt 40 Seiten. Es war von Raphael als erster Teil seines geplanten Buches "Ikonographie der quaternären Kunst" vorgesehen. Dieses Typoskript gibt den Inhalt von C wieder, erweitert um einige prinzipielle Gesichtspunkte, bricht allerdings vorzeitig und mitten in einem Satz ab.

Typoskript B erschien in einer französischen Übersetzung von Prof. Claude Schaefer unter dem Titel "Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique" in: *Raison Présente*, XXXII., Paris 1974, S.35-63. Der Text "Bemerkungen zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" ist in französischer Übersetzung in den o.g. Band von Patrick Brault aufgenommen worden.

Bei dem hier publizierten Text handelt es sich um Typoskript C. Auf Textvarianten wurde verzichtet, da es sich bei den Veränderungen von Fassung zu Fassung um fortlaufende Präzisierungen und Erweiterungen handelt, die in Typoskript C kulminieren. Von einer Publikation der "Bemerkungen..." wurde in dieser Ausgabe abgesehen, da sie sich direkt der projektierten "Ikonographie der quaternären Kunst" zuordnen.

Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes ist in einer Typoskriptfassung von 15 Seiten mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen überliefert.

Der Text erschien in einer französischen Übersetzung von Patrick Brault unter dem Titel "L'art des cavernes préhistorique" in: *Café n°3*, 1983 und wurde in den o.g. Band von Patrick Brault wieder aufgenommen.

Bei der Edition der Texte wurden Tippfehler sowie orthographische und grammatische Fehler korrigiert. Interpunktion sowie altertümliche Schreibarten sind behutsam angepaßt, die Syntax der Texte ist jedoch grundsätzlich beibehalten worden.

Der Herausgeber

Werner E. Drewes

Raphaels Hand

Annäherungen

Ich sage mir immer, man kann ein Buch nach dem anderen schreiben, aber nicht einmal das ist richtig – ich schreibe eigentlich an allen zugleich ...
M.R.

Die Arbeiten Max Raphaels zur Kunst der "Vorgeschichte" entstanden in einem Zeitraum, als dieser bereits über ausgearbeitete Konzeptionen seines Projektes einer "Kunstgeschichte als Wissenschaft" verfügte. In "Prähistorische Höhlenmalerei" finden sie eine äußerst komprimierte Darstellung und Erprobung.

Im ersten Teil der folgenden Ausführungen werden neben ihrer Entstehung einige ihrer Problematiken vorgestellt, die Raphaels Studien zur "Vorgeschichte" orientieren und bislang kaum beachtet worden sind. Es handelt sich um den von Raphael unter dem Stich- und Reizwort einer "mathematischen Kunsttheorie" durch alle Phasen seiner Arbeiten geführten Themen- und Problemkomplex. Ausgehend von seinem Vorwort zu dem Fragment "Empirische Kunsttheorie" wird deren erkenntnistheoretischen und kunsttheoretischen Motiven nachgegangen und im Hinblick auf die Studien zur "Vorgeschichte" profiliert.

Im zweiten Teil werden die Entstehungszusammenhänge der Texte Raphaels, Hintergründe der damaligen Forschungen zur paläolithischen Höhlenmalerei, sowie geklärte und ungeklärte Aspekte ihrer Rezeption vorgestellt.

Der dritte Teil greift in einer kursorischen Lektüre einige der im ersten Teil entwickelten Problematiken auf und konfrontiert sie mit einigen Zügen von "Prähistorische Höhlenmalerei".¹

*

Auf seiner Schiffspassage von Europa nach Amerika im Juni 1941 notierte Max Raphael, er beginne nun, "Notizen zum 'Corot' und zur Kunsttheorie zu machen. Endlich! Ein bescheidener Anfang".²

Nach seiner Gefangenschaft seit Mai 1940 in französischen Internierungslagern (Stadion Buffalo, Bassens, Gurs, Les Milles), hatte er Anfang Juni 1941 auf der Flucht vor den Nazis über Narbonne, Port Bou, Barcelona und Madrid mit dem Zug Lissabon erreicht, um von dort

aus auf dem Seeweg in die USA zu gelangen. An Emma Dietz³, die ihn 1938 in Paris kennengelernt und, ebenfalls in Gurs interniert, Raphael geheiratet hatte, schrieb er beinahe täglich Brief- und Tagebuchaufzeichnungen. In ihnen notierte er Reise-, Landschafts- und Museums-eindrücke sowie politische und biographische Reflexionen, in ihrem Mittelpunkt standen jedoch seine Liebe und Sorge um Emma Raphael sowie die Fortsetzung seiner Arbeiten. Beides half Raphael, das Gespinnst seiner Biographie wieder mit dem Faden einer Chronologie zu verknüpfen. Bereits in Narbonne notierte er: "Mit dem Manuskript in der Tasche fühle ich Gegenwart und Zukunft wieder an die Vergangenheit gebunden (wenn die Anknüpfung vorläufig auch noch recht klein ist)".⁴ In Lissabon hieß es schon: "Ich habe gestern abend versucht, mein Manuskript zu entziffern und zu sehen, was da ist und was fehlt, aber ich bin noch nicht ganz zurecht gekommen. Es wird nötig sein, alles noch einmal im Zusammenhang zu lesen. Ich sehe nur, daß leider viele Seiten noch nicht abgeschrieben sind. Ich muß also zu einer Schreibmaschine kommen, um das selbst zu machen".⁵ Bei dem "Manuskript", das es "zu entziffern" galt, handelte es sich um den Entwurf "Empirische Kunsttheorie"⁶, den Raphael zwischen Dezember 1939 und Mai 1940 in Paris geschrieben hatte. Am Abend desselben Tages in Lissabon notierte er: "Ich habe eben noch einmal in meinem Manuskript geblättert. Ich glaube, es ist vollständig, allerdings bleibt noch sehr viel abzuschreiben. Doch werde ich das sofort in Amerika machen, damit ich für meine Museumsausbeute einen geordneten Ausgangspunkt habe und alle neuen Gedanken am rechten Ort eintragen kann".⁷ Unterstreichen diese Ausführungen die außerordentliche Rolle, die Raphael diesem Text zuwies, so wird die hier von ihm beschriebene Arbeitsweise den komplexen Status und Charakter eines Großteils seiner Nachlaß-Konvolute bedingen. Schon während seiner zehntägigen Überfahrt nahm er sich das "Manuskript" wieder vor.

Bevor er jedoch am 15. 6. 41 mit ersten "Notizen" begann, resümierte er ein seiner Ansicht nach grundsätzliches Defizit seiner gesamten bisherigen Arbeiten. "Aber so oder so muß das geschichtliche Problem der Kunst gelöst werden, und das ist mir bis heute noch immer so unmöglich, wie es mir 1913 war, wo ich das geschichtliche [sic] ganz einfach gestrichen habe. Das Problem ist mir heute sehr viel klarer, aber eine überzeugende Lösung habe ich immer noch nicht. Ist dieser

Bankrott definitiv? Oder nur das Ergebnis einer schlechten Methode: daß ich Geschichte nicht aus den Quellen studiert habe, sondern aus den Büchern anderer, die bereits immer künstlich vereinfacht waren?"⁸ Spielt Raphael mit der Jahreszahl "1913" auf sein Buch "Von Monet zu Picasso"⁹ an, das in diesem Jahr im Münchner Delphin-Verlag erschienen war und das er hier in eine Reihe mit seinen theoretischen Konzeptionen der 30er und 40er Jahre stellt, so sah er sich noch immer außerstande, eine "überzeugende Lösung" für "das geschichtliche Problem der Kunst" zu finden. Am folgenden Morgen notierte er: "Ich habe gestern abend noch die 3 ersten Seiten meines Manuskripts gelesen und war entsetzt über die Dünnhheit und Unanschaulichkeit des Stils. Die ganze schriftstellerische Arbeit ist noch zu machen".¹⁰ Den Nachmittag verbrachte er damit, "Korrekturen zu korrigieren".¹¹ Am nächsten Tag dann schrieb er das Vorwort zur "Empirische[n] Kunsttheorie."

Am 17. 6. 41 notierte er: "Ich habe eben die Niederschrift des 'Vorwortes' beendet, das ein kurzer (drei von diesen Seiten) und scharfer Abriß geworden ist zugunsten des Verstandes – gegen die Dunkelmänner der Inspiration – und der mathematischen Kunsttheorie".¹² In diesem Vorwort skizziert Raphael pointiert einige Grundzüge seines theoretischen Vorhabens. Er will "eine Kunsttheorie entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus den Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen ist"¹³ und dabei den "Gegenstand der Kunst in seinem ganzen Umfang für das wissenschaftliche Denken konstituieren".¹⁴ Sei diese "Konstituierung – und ebenso die der Kunstgeschichte und Kunstkritik – einmal geglückt, so kann und muß die empirische Kunstwissenschaft durch eine mathematische Kunsttheorie ergänzt und vollendet werden".¹⁵ Was Raphael hier als notwendige Ergänzung und nachträgliche Vollendung der "empirischen Kunstwissenschaft" durch eine "mathematische Kunsttheorie" vorsieht, wird allerdings schon während des Prozesses ihrer "Konstituierung" wirksam geworden sein, orientiert sich die Maßgabe der 'Wissenschaftlichkeit' dieser "Konstituierung" doch bereits am Modell der Mathematik, genauer, den "Elementen" Euklids. Zwar beruhe "das Fehlen einer exakten Wissenschaft von der Kunst nicht zuletzt auf den fiktiven Grenzen der bisherigen Methode: daß der Elementarbereich eines Gebietes (Zelle, Empfindung etc.) in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein

muß"¹⁶, doch müsse man eben "den Tatbeständen der Kunst entsprechend von Anfang an einen höher strukturierten Elementarbegriff bilden".¹⁷ Diese methodologisch-theoretische Maßgabe wird proklamiert in Verbindung mit der Forderung, "daß die Mathematik ihre Entwicklung von Euklid über Leibniz und Lobatschewsky hinaus fortsetzt, bis sie den klar analysierten Tatbestand der Kunstwissenschaft durch eine Formel auszudrücken vermag".¹⁸ Gelte es auch die "fiktiven Grenzen der bisherigen Methode" wissenschaftlicher Gebietskonstitution im Hinblick auf Kunst mittels eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" zu überschreiten, paradigmatisches Modell und Telos des Inbegriffes von 'Wissenschaftlichkeit' scheint für Raphael gleichwohl die Mathematik zu sein. Sein Projekt der "Konstituierung" einer "empirischen Kunstwissenschaft" erfolgte damit auf der Grundlage eines doppelten Kredites: eines Kredites sowohl auf die Möglichkeit der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" den "Tatbeständen der Kunst entsprechend", wie auf eine historische Entwicklung der Mathematik, die schließlich "den klar analysierten Tatbestand der Kunstwissenschaft durch eine Formel auszudrücken vermag".

Nun zeichnen sich mathematische Sätze und "Formel[n]" gerade dadurch aus, daß sie Geltungsanspruch unabhängig von historischer Kontingenz erheben, so daß zwischen ihnen und den "Tatbeständen der Kunst" eine unüberbrückbare Kluft bestehen bliebe. Und genau dies scheint das Problem zu sein, das Raphael vor Augen stand. Zu den "Eigenheiten der Kunst", die sich, im Unterschied zu den Gegenständen der "Natur- und Gesellschaftswissenschaft", nicht "organisch der bisherigen Methode der exakten Wissenschaften einfügen lassen"¹⁹, gehöre es, daß sie sich "nicht mehr wertfrei machen" und daß sich "Geschichte und Dasein" an ihr nicht "säuberlich von einander abtrennen" lassen. Da "Kunst ein Akt ist, der bestimmte geschichtliche Gegebenheiten in spezifischen Mitteln gebildehaft umformt und dabei zur Hierarchie der Werte führt, kann man den Gegenstand nicht mehr wertfrei machen wie in Natur- und Gesellschaftswissenschaft, ebenso wenig wie sich Geschichte und Dasein so säuberlich von einander abtrennen lassen wie in diesen".²⁰ Dies müßte die Bildung eines universellen, aus den "Tatbeständen der Kunst" "aller Zeiten und Völker" gewonnenen, "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" prinzipiell vereiteln. Doch der Text fährt fort: "Die Beseitigung der letzten

Schwierigkeiten führt uns zu einer Kunstwissenschaft, die aus drei Teilen besteht: Phänomenologie, Geschichte und Kritik. Es handelt sich dabei nicht um drei unverbunden nebeneinander stehende, sondern wechselseitig voneinander abhängige Gebiete, obwohl oder gerade weil weder die ganze Geschichte in die Kunst noch die ganze Kunst in die Geschichte aufgeht".²¹ Die Aufgabe der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" fiel damit einer "Phänomenologie" zu, die allerdings vor denselben Schwierigkeiten stünde. Wenn aber nicht "die ganze Kunst in die Geschichte aufgeht", dann scheint es einen Aspekt der "Kunst" zu geben, der nicht in "Geschichte und Dasein" verflochten, sondern ihnen inkompatibel, transzendent und dennoch 'phänomenologisch' zugänglich ist. Damit würde neben einem historisch-transzendenten Doppelcharakter der "Kunst" der ihr metahistorische Dignität verleihe, umgekehrt aber auch der Begriff der "Geschichte", insbesondere wenn "das geschichtliche ganz einfach gestrichen" werden kann, zutiefst rätselhaft.

Raphaels Ausführungen zu einem "höher strukturierten Elementarbegriff" können als ein Versuch gelesen werden, "Mathematik" und "Geschichte" zu verknüpfen. Dieser Zug seines theoretischen Entwurfes ist in der bisherigen Rezeption, soweit er überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, marginalisiert worden.²² Wenn ein solcher "Elementarbegriff" "einen Komplex von Bestandstücken ausdrückt, von denen jedes einzelne in sich veränderlich ist und deren Beziehungen untereinander die verschiedensten Variationen, Kombinationen, Mutationen erlauben"²³, dann beabsichtigt er offenkundig geschichtliche Veränderungen in mathematisierbaren Komplexen zu beschreiben, die erlauben, historischen Wandel zu formalisieren. Projektiert er ihn gar als einen "Inbegriff von variablen Funktionen über variable Elemente"²⁴, so sieht Raphael sich gleichwohl genötigt zu erwägen, "primär neben den Elementarbegriff einen Totalitätsbegriff [zu] stellen, der dieselben Faktoren des Inhaltes, der Form und der Methode in einer höheren und umfassenderen Einheit ursprünglich und unableitbar enthält".²⁵ Ob ein solcher "Totalitätsbegriff" jedoch "empirisch" aus "Geschichte und Dasein" von "Kunstwerken" oder der "Mathematik" zu gewinnen sei, läßt der Text offen. Dagegen wird Raphael das Problem der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" nicht aus den Augen verlieren. Zwar wird er 1943

notieren: "Meine Tendenz zum Universalismus hat eine große Wandlung durchgemacht, um die ich mich lange und schwer habe mühen müssen".²⁶ Dennoch wird er in seinen Studien der neolithischen Töpferei Ägyptens und der paläolithischen Höhlenmalerei eine "Bestätigung für die Brauchbarkeit meiner beschreibenden Methode"²⁷ finden. Weniger denn je wird er dabei aber auf die "Bücher anderer" verzichten können.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Vorwortes hatte Raphael bereits alle programmatisch relevanten Texte seines Theorieentwurfes zumindest in einer ersten Fassung fertiggestellt. Deren selektive Lektüre wird zeigen, daß die im Vorwort von 1941 exponierten Problematiken zum 'Kernbestand' seiner Konzeptionen zählen und auch die Studien zur 'Vorgeschichte' orientieren werden.

Raphaels Projekt einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft läßt sich weit zurückverfolgen. Schon 1917 schrieb er in einem offenen Brief an Richard Hamann: "Sie wissen als Kunsthistoriker und Philosoph selbst viel zu gut, daß eine Kunstgeschichte als Wissenschaft überhaupt nicht existiert [...]. An Vorschlägen und Methoden hat es in den letzten Jahren gewiß nicht gefehlt, aber sie litten alle an dem Fehler, daß sie sich zu nahe an das Objekt hielten und dieses doch nicht erschöpften, daran, daß die Methode aus irgendeiner andern Wissenschaft herübergenommen war, oder daß ihr das erkenntniskritische Fundament fehlte".²⁸ Eine Tagebuchnotiz verzeichnet von 1919 bis 1925 Studien zur Wissenschaftstheorie, Physik, Mathematik, Differentialrechnung und Axiomatik und resümierte: "nun drängt alles auf die letzten metaph[ysischen] [sic] Fragen, von denen ich ausging. Und ich sehe: der Grundriss ist derselbe geblieben. Wieweit das Gerüst jetzt besser ausfüllbar ist, kann ich nicht übersehen".²⁹

Am 1. Januar 1926 notierte er: "Ich dachte zuerst lange an die 'Grundbegriffe' und verbesserte und ergänzte die Disposition".³⁰ Eine anschließend verzeichnete Liste von Vorträgen und Veranstaltungen an der "Volkshochschule Groß-Berlin", wo Raphael von 1924 bis 1932 unterrichtete, enthält bereits die Themen, aus denen die Aufsätze von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" hervorgingen. 1930 schrieb er

für den geplanten Band in Arosa ein Vorwort.³¹ Zusammen mit der im selben Jahr publizierten und ein Jahr zuvor abgefaßten Monographie "Der Dorische Tempel. Dargestellt am Poseidontempel zu Paestum"³² enthalten sie erste Konturen seines Projektes einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft. In seiner "Vorbemerkung" zum Tempelbuch stellte er "vor allem die Methode der Erörterung"³³ in den Vordergrund. Zu ihr heißt es: "Sie beruht auf dem Ausschluß jeder Entwicklungsgeschichte und ist ganz gestellt auf eine schaffentheoretisch fundierte Kunstwissenschaft, deren erste Aufgabe die Festlegung des künstlerischen Tatbestandes ist, und deren zweite eine eindeutige und allseitige Zuordnung einer Weltanschauung zu den formalen Tatbeständen, besser ein Ablesen aus ihnen"³⁴ sei. In einer Anmerkung dazu heißt es: "Eine solche Kunstwissenschaft ist insofern empirisch, als sie von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Kunstwerken ausgeht, insofern logisch als sie eine Theorie des künstlerischen Schaffens voraussetzt, die von Ort und Zeit der Entstehung der Kunstwerke abhängig ist".³⁵ Der "Grundriss" seiner Konzeption zeichnet sich bereits deutlich ab. Im zweiten Teil des Buches führt Raphael unter dem Titel "Die Idee des dorischen Tempels" aus: "Wenn ich aber hier den Versuch mache, von der Soziologie des dorischen Tempels zu sprechen, so meine ich weniger die Sklavenwirtschaft, die Vorherrschaft des Handels, kurz das, was Marx die Art der Produktion oder Reproduktion der Lebensmittel genannt hat [...], sondern ich meine die Formen der Vergesellschaftung im Sinne der Simmelschen Soziologie".³⁶ In einer Anmerkung heißt es weiter: "Die einzelnen Formen eines Kunstwerkes als Glieder einer Gemeinschaft zu betrachten, wird bei den Soziologen auf große Bedenken stoßen. Für eine allgemeine Kunstwissenschaft muß dieser Versuch gewagt werden, weil er den einzigen Weg darstellt, aus der Formenwelt selbst zu einer eindeutigen Zuordnung einer Weltanschauung zu kommen. Jede transzendente Beziehung entbehrt von vornherein des Charakters der Notwendigkeit. Wie weit eine allgemeine Kunstwissenschaft gleichsam nur Gerüstlinien angeben, wie weit sie zur Ergänzung auf Dokumente außerhalb des Kunstwerkes angewiesen bleiben wird, ist eine methodisch offene Frage".³⁷ Raphaels ehrgeiziges Ziel besteht zunächst darin, "aus der Formenwelt selbst zu einer eindeutigen Zuordnung zu einer Weltanschauung zu gelangen", so daß für ihn die Frage nach der Notwendig-

keit einer "Ergänzung" durch "Dokumente außerhalb des Kunstwerkes" noch eine "methodisch offene" bleiben kann.

In dem im selben Jahr entstandenen Vorwort zu "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?", das er im März 1930 in Arosa verfaßt hatte, präzierte Raphael sein 'Programm' eines "Ablesens" aus "formalen Tatbeständen"³⁸ und stellte die "Erfassung des Kunstwerkes" bereits in den Horizont einer "Problem- und Methodengeschichte der Kunst".³⁹ "Keiner Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte, die freilich weder die Geschichte nachzeichnet noch von Kunst handelt. Keine der zur Vorarbeit unentbehrlichen Wissenschaften (Ikonographie, Psychologie, Ethnologie, Ästhetik etc.) hat bisher zur Kunst selbst hingeführt. Keine erlaubt, den künstlerischen Schaffensprozeß in seinen wesentlichen konstitutiven Etappen nachzuzeichnen als verschieden von den begleitenden Erlebnissen wie den technischen Vorbereitungen und Manipulationen des Künstlers. Unsere Absicht ist also, die Methode ausfindig zu machen, nach der ein bestimmtes Kunstwerk geschaffen ist. Zu diesem Zweck gehen wir vom Kunstwerk selbst aus: von seinem durch das Auge erfaßbaren Tatbestand, den wir zuerst durch konstituierende Begriffe beschreiben und dann weltanschaulich deuten; so verbinden wir die Sprache der Formen, d.h. der Weltanschauung, mit der Sprache der Weltanschauungen und machen das Kunstwerk zu einem Glied der Geistesgeschichte und darüber hinaus zur Geschichte schlechthin".⁴⁰ Weiter unten erörtert Raphael im Hinblick auf die Vorgehensweise die "methodologische" Frage nach dem rechten Anfang. "Diese Zielsetzung erfordert eine methodologische Klärung der Frage, ob von den gesamthistorischen Bedingungen auszugehen und von ihnen aus das Kunstwerk abzuleiten ist, oder umgekehrt: ist zuerst das Kunstwerk zu analysieren und dann mit der gesamthistorischen Situation in Verbindung zu setzen?"⁴¹ Da man jedoch "aus den gesamthistorischen Bedingungen nicht die Eigenart der Kunst gegenüber allen anderen Schaffensgebieten des Menschen ableiten kann" und die "einzelne Zuordnung von Kunstwerk und historischer Situation immer vage und unbewiesen bleiben muß", folgert er: "In der Tat ist die Alternative falsch: nur wenn man von beiden Seiten ausgeht, wird man zu einer Problem- und Methodengeschichte der Kunst kommen. Aber hier in diesem Buche handelt es sich nur um den einen Teil der Auf-

gabe: die Erfassung des Kunstwerkes als Kunstwerk, und dies zwingt uns, vom Kunstwerk selbst auszugehen".⁴²

Eine erste systematische Darstellung seiner Konzeptionen veröffentlichte Raphael 1932 unter dem Titel "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" in den "Philosophischen Heften"⁴³. Unter Heranziehung der letzten Abschnitte aus der "Einleitung" in "Zur Kritik der politischen Ökonomie" von Marx und einigen späten Engels-Briefen untersucht Raphael den in diesen Texten entworfenen Zusammenhang von Kunst als Teil des Überbaues mit den ökonomischen Grundlagen der jeweiligen Gesellschaft sowie die von Marx aufgeworfenen Fragen nach der Rolle des Mythos als Vermittler zwischen materieller Basis und Kunst, nach dem normativen Charakter der griechischen Kunst und nach den Disproportionen zwischen ökonomischer Entwicklung und Kunstentwicklung. Da die "durch Arbeitsteilung entstandenen ideologischen Gebiete [...] auch ihre eigenen Gesetze aus dem Wesen eben dieses Gebietes"⁴⁴ haben, kommt Raphael über seine "wissenschaftstheoretische Fragestellung"⁴⁵ zum "Grundriss" seiner dreiteiligen Konzeption: "Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Kunstkritik – so verschieden sie sein mögen als Wesens-, Werdens- und Wertwissenschaften – haben das Gemeinsame gegen jede sinnvolle Soziologie der Kunst, daß sie ihren Gegenstand zu abstrakter Reinheit isolieren und ihre Begründung immanent in sich selbst suchen"⁴⁶ müssen. Den Aufbau der "Kunstwissenschaft" beschreibt er wie folgt: "Eine empirisch fundierte Kunstwissenschaft hat die drei konstitutiven Bestandteile eines jeden Kunstwerkes: die Bildung der Form aus ihren letzten Elementen, den Zusammenhang der Formen nach bestimmten Aufbaugesetzen im Werktypus und die Verwirklichung der Formen (in ihrer Allgemeinheit und in der Mannigfaltigkeit ihrer Abwandlungsmöglichkeiten) aus der gesamten Weltkunst zu abstrahieren (gemäß den Kategorien des Elementes, der Beziehung, der Totalität und der Konkretisierung, die für den Aufbau jeder exakten empirischen Wissenschaft gelten). Die reine Kunstwissenschaft treibt vergleichende Werkkunde, d.h. sie abstrahiert aus dem Vergleich der fertig und geschlossen vorliegenden Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker die allgemeinsten Elemente, Beziehungen, Totalitäten und Konkretisierungsgebiete; sie konstituiert das ideale Kunstwerk und dessen typische und generelle Erscheinungsformen".⁴⁷ Um den "methodischen

Akt“ der Konstitution eines idealen Kunstwerkes jedoch ”vornehmen zu können (und ihre nur relative Berechtigung nicht aus dem Auge zu verlieren), ist eine Soziologie der Kunst, als ob sie bereits vorhanden wäre, stillschweigend vorausgesetzt [...]. Denn wie sollte man sonst die Kriterien der Scheidung vollständig gewinnen können?“⁴⁸ Auch ”Kunstgeschichte“ betreibe ”vergleichende Kunstwerkkunde, aber nicht mehr in bezug auf die konstitutiven Elemente und konstanten Seinsstrukturen, sondern in bezug auf Einwirkungen, Abhängigkeiten, Veränderungen, Gestaltwandel, d.h. unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen und wechselwirkenden Variabilität“⁴⁹. Habe sie sich bislang ”als Wissenschaft von den gesetzmäßigen Zusammenhängen im Ablauf und in der Wechselwirkung des ’Kunstwollens‘ und der ’Stile‘ als eine rein immanente Wissenschaft imaginiert“, so lasse sich durch einen ”rein immanenten Vergleich von Kunstgeschichtsepochen [...] dieses ideale Veränderungsgesetz nicht finden, noch viel weniger erklären“.⁵⁰ Damit dies gelänge, müsse eine ”Soziologie der Kunst über die angeblich immanenten Ablaufgesetze der einzelnen Ideologie: Kunst hinaus“ und ”für jede einzelne oder für den Zusammenhang aller eine ihnen transzendente Begründung in einer [...] sie alle fundierenden produktiven und reproduktiven Tätigkeit der menschlichen Gesellschaft“⁵¹ suchen. Denn was sich ”gesetzlich verändert, ist nicht die Kunst als künstlerisches Schaffensvermögen, sondern die technischen Produktionsmittel, die weltanschauliche Haltung des Menschen zur Welt, die formalen Prinzipien, die dieser neuen Haltung entsprechen“.⁵² Als ”Kriterien“ der ”Kunstkritik“ seien ”Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gestalthaftigkeit des Geistigen, Logik des Aufbaues“ im Hinblick auf das ”Ziel einer vollkommenen Kongruenz von Form und Inhalt und damit der Verschmelzung des jeweils konkret Relativen mit dem abstrakt und ideell Absoluten auf einem unendlichen Wege“.⁵³ Die von Marx versuchte Lösung der Frage nach dem ”ewigen Reiz“⁵⁴ der griechischen Kunst erachtet Raphael zwar als ”unhaltbar“⁵⁵, doch an der Geltung einer ”überzeitlichen Norm einzelner Kunstwerke aller Epochen und Völker der Kunstgeschichte“⁵⁶ hält er fest. Und schon 1932 behauptet Raphael, es sei eine der ”mathematischen Methode“ ”wenigstens analog gebaute, wenn auch vorläufig nicht mit gleicher strenge abzuleitende Kunstwissenschaft [...] die Voraussetzung für die Erfassung desjenigen Teiles der Tatbestände,

der die relative Selbstständigkeit und Eigenbedeutung der Kunst betrifft“.⁵⁷

Neben architekturtheoretischen Arbeiten zu André Lurcats Schulbau in Villejuif (1933) und den Entwürfen zum Sowjetpalais⁵⁸ sowie der französischsprachigen Publikation von ”Proudhon Marx Picasso“ fertigte Raphael 1933 eine ”Niederschrift der Erkenntnistheorie“⁵⁹ an, die er 1934 unter dem Titel ”Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik“ veröffentlichte und deren französische Übersetzung, wie Raphael am 18. 6. 1934 Max Horkheimer schrieb, aufgrund der ”besonders warmen Fürsprache von Prof. Groethusen“⁶⁰ der Verlag Gallimard übernommen hatte, wo sie 1938 erschien⁶¹. In ihr stellte er seine produktions- und konstitutionstheoretische Konzeption im Rahmen einer schaffens- und erkenntnistheoretischen Analyse des ”gegenständlich-körperlichen Tuns“, des ”sinnlichen Erlebens“ und ”Wahrnehmens“, des ”verstandesmäßigen Denkens“ und der ”spekulativen Vernunft“ sowie ihrer je spezifischen Prozesse von ”Aufnehmen“, ”Verarbeiten“ und ”Entäußern“ dar. Den Aufbau und die Funktion eines ”Idealgegenstandes“⁶² im Prozeß der Theoriebildung, wie ihn Raphael für die ”Kunstwissenschaft“ forderte, beschrieb er dort anhand der ”Methode der exakten Naturwissenschaften“⁶³. Deshalb müssen einige der ihr von Raphael zugeschriebenen wissenschaftstheoretischen Grundzüge kurz vorgestellt werden. In den Naturwissenschaften erfolge die Formulierung empirischer Gesetze durch ”vollständige Induktion“⁶⁴, indem die ”einwirkende Außenwelt so vollständig wie möglich im Erkenntnisvermögen abgebildet, d.h. aus ihrer konkreten Materialität in eine immaterielle Realität transformiert“⁶⁵ werde. Dabei würden, und dies ist entscheidend, die ”aus der Wahrnehmung stammenden Begriffe [...] aufgegeben und durch Denkbegriffe ersetzt“⁶⁶ werden. Aus diesen erfolge die Bildung von ”Grundkategorien“⁶⁷ der jeweiligen ”Gebiete“⁶⁸, die die ”Herausstellung eines Idealgegenstandes in Begriffen“ erlaubten und ”den Gegenstand konstituieren“⁶⁹. Der ”Abbildung“⁷⁰ empirischer Gesetze auf eine Theorie und dem damit produzierten ”Überschuß der Idealität“⁷¹ wirke die anschließende ”Deduktion der Wirklichkeit aus der Theorie“⁷² korrigierend entgegen, bleibe allerdings selbst ”noch theoretisch“.⁷³ Ihr Beweis erfolge erst, wenn ”die Theorie in die Außenwelt zurückgeführt, d.h. realisiert“⁷⁴ würde, indem man ”aus den außerhalb seines Bewußtseins vorhandenen Materien neue

Körper⁷⁵ schaffe, wie sie im wissenschaftlichen Experiment und der Technik der Industrie⁷⁶ vorlägen. Die Theoriebildung vollziehe sich durch Rückkopplung der realisierten Deduktion an die Induktion und die "Wechselwirkung zwischen beiden ist ein unendlicher Prozeß".⁷⁷ Gleichwohl markiert Raphael einen "Sprung [...], den man beim Übergang von einigen empirischen Feststellungen zum Axiom der vollständigen Induktion⁷⁸ machen und der ein zweites Mal genommen werden müsse, da die "Verifikation der Theorie durch die außenweltliche Wirklichkeit niemals vollständig ist, weil der der 'vollständigen Induktion' analoge Schritt ebenfalls ein axiomatischer 'Sprung'⁷⁹ sei. Während der Prozesse der "Immaterialisierung ins Geistige" wie auch ihrer "Realisierung ins Materielle" sei dennoch "in jedem Augenblick das eine im anderen enthalten".⁸⁰ Gerade aufgrund seiner Bezeugung, daß der "Gegensatz zwischen Sein und Bewußtsein [...] keine dualistische Antinomie" darstelle, sondern "beide ihre Einheit in der mit Abbildungsfähigkeit begabten Materie"⁸¹ hätten, muß Raphael umso fester an den klassischen Dualismen von Innen und Außen, von Geist und Materie festhalten und den Prozeß ihrer Annäherung in einer infinitistischen Teleologie installieren, um dem Erkenntnisprozeß überhaupt einen Sinn zuschreiben zu können. Jedes dieser Philosopheme aber wie auch ihre Anordnung ist zu tiefst der Metaphysik verpflichtet. Die Dualismen von Innen und Außen, von Geist und Materie werden sich im produktionstheoretischen Strang seiner Kunsttheorie wiederbegegnen. Im konstitutionstheoretischen Zusammenhang seiner "Erkenntnis-" und "Schaffenstheorie" leiht er ihnen eine mathematische Formulierung. "'Ding an sich' und 'Bewußtsein an sich' sind gleichsam Grenzbegriffe im Sinne der Infinitesimalrechnung, an die sich der schöpferische Prozeß des Geistes annähert – nicht um die Grenze selbst zu erreichen, sondern um auf dem Wege zu ihr eine neue Subjekt-Objekt-Beziehung zu finden" und den "Gegensatz zwischen Sein und Bewußtsein auf eine höhere Stufe"⁸² zu heben. Wenn Hegel in Auseinandersetzung mit den Kantischen Antinomien schrieb, "daß eine Grenze ist und daß die Grenze ebensowohl nur eine aufgehobene ist; daß die Grenze ein Jenseits hat, mit dem sie aber in Beziehung steht, wohin über sie hinauszugehen ist, worin aber wieder eine solche Grenze entsteht, die keine ist"⁸³, dann ist Raphaels Wahl des Verfahrens der Infinitesimalrechnung als Bild der Beschreibung

des Prozesses zwischen "Sein und Bewußtsein", "'Ding an sich' und 'Bewußtsein an sich'" nicht zufällig. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte er über seine Studien der Methoden exakter Naturwissenschaften: "Die eigentliche Erweiterung lag in der Vorstellungswelt der Infinitesimalrechnung".⁸⁴ Da einerseits für Raphael "alle Wissenschaften Wissenschaften von der Materie" sind, sei für das "verstandesmäßige Denken die Ausdehnung, d.h. die Mathematik die synthetische Form, unter der ein Objekt dargestellt werden"⁸⁵ müsse, doch lehnt er es ab, "eine bestehende Methode der Naturwissenschaft auf das Gebiet des Seelischen, Gesellschaftlichen etc. mechanisch zu übertragen".⁸⁶ Andererseits erblickt er mit dem Marx der 'Deutschen Ideologie' in der "Geschichtswissenschaft die Synthese aller Wissenschaften".⁸⁷ Zwar entzog sich "bisher [...] alle Geschichte der Mathematik, und alle Mathematik hatte ihren Sinn in der Übergeschichtlichkeit ihrer Resultate", doch müsse eine "Annäherung" zwischen ihnen in Angriff genommen werden, da eine "Geschichtswissenschaft ohne Spannung zur Mathematik dem Historismus, dem Relativismus verfällt".⁸⁸ Die implizite Problematik des Vorwortes von 1941 ist bereits in Raphaels "Erkenntnistheorie" von 1934 formuliert. Wenn er gegen Hegels "Identifizierung der Logik und der Geschichte" auch Marx attestiert, dieser "machte die Logik geschichtlich und rettete trotzdem die Geschichte vor dem Historismus und die Logik vor dem Psychologismus"⁸⁹, dann wird Marx eine Bewältigung von theoretischen Problemen zugeschrieben, mit denen Raphael in den Schriften Husserls konfrontiert worden war.

Eine Skizzierung dieses Kontextes ist für das Verständnis zentraler Motive des Raphaelschen Theorieentwurfes unumgänglich. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte er neben der Jahreszahl "1919/20" und unter dem Namen "Husserl": "Auflösung aller Metaphysik/Vorbereitung auf den Gedanken der Wissenschaft"⁹⁰ und in seinem Nachlaß findet sich ein umfangreiches Konvolut mit Studien zur Philosophie Husserls. Husserl hatte in seinem Aufsehen erregenden Aufsatz "Philosophie als strenge Wissenschaft"⁹¹ dargelegt, daß sowohl der empiristische und psychologische Naturalismus, als auch der Historizismus und die Weltanschauungsphilosophie in einen "alle absolute Idealität und Objektivität preisgebenden Skeptizismus"⁹² mündeten. So könne etwa "Historie, empirische Geisteswissenschaft

überhaupt, [...] von sich aus gar nichts darüber ausmachen [...], ob zwischen Kunst als Kulturgestaltung und gültiger Kunst, ob zwischen historischem und gültigem Recht, und schließlich auch zwischen historischer und gültiger Philosophie zu unterscheiden sei"⁹³ und tatsächlich sei eine "Entscheidung über die Gültigkeit selbst und ihre idealen normativen Prinzipien nichts weniger als Sache der empirischen Wissenschaft"⁹⁴, denn andernfalls würden die "Ideen Wahrheit, Theorie, Wissenschaft [...] ihre absolute Gültigkeit verlieren".⁹⁵ Husserl will die Autonomie und den normativen Sinn der "'Idee' der Wissenschaft" als "überzeitliche" und "durch keine Relation auf den Geist einer Zeit begrenzt"⁹⁶ festhalten und begründen. Dabei komme der reinen Logik und den Disziplinen der 'mathesis universalis' als "Theorie der Theorien" und "Wissenschaft der Wissenschaften"⁹⁷ jurisdiktorischer und systematischer Vorrang vor allen regionalen eidetischen Wissenschaften oder Ontologien und empirischen Tatsachen- und Erfahrungswissenschaften zu. Die empirisch-realen Verhältnisse mathematischer und logischer Betätigungen als subjektiver Erlebnisse seien Sache der Psychologie. "Ihre idealen Verhältnisse und Gesetze bilden aber ein Reich für sich. Dieses konstituiert sich in rein generellen Sätzen, aufgebaut aus 'Begriffen', welche nicht etwa Klassenbegriffe von psychischen Akten sind, sondern Idealbegriffe (Wesensbegriffe), die in solchen Akten, bzw. in ihren objektiven Korrelaten, ihre konkrete Grundlage haben. Die Zahl Drei, die Wahrheit, die nach Pythagoras benannt ist, das sind [...] ideale Gegenstände, die wir in Aktkorrelaten des Zählens, des evidenten Urteilens u. dgl. ideierend erfassen".⁹⁸ Diese "idealen Einheiten"⁹⁹ in ihrer "strengen Identität der Bedeutung"¹⁰⁰ und universalen Wahrheitsgeltung, die sich in keine bestimmte historische Kultur einschließen lassen, eröffnen damit zugleich die Möglichkeit ihrer unendlichen Wiederholbarkeit und Übersetzbarkeit, die ihr Geltungsanspruch impliziert. Gleichwohl wäre, wie Husserl beteuert, ihre "metaphysische Hypostasierung [...] absurd".¹⁰¹ Jede Tatsachen- und Erfahrungswissenschaft stehe notwendig mit diesem "Komplex formal-ontologischer Disziplinen in Beziehung, die neben der formalen Logik im engeren Sinne die sonstigen Disziplinen der 'mathesis universalis' (also auch die Arithmetik, reine Analysis, Mannigfaltigkeitslehre) umspannt"¹⁰² und deren Gültigkeit aus keiner Tatsachengenesi herzuweisen sei. In dieser Hierarchie der Ontologien sind den formalen, die

die reinen Regeln von "Urteilen" und "Gegenständen überhaupt"¹⁰³ behandeln, die materialen Ontologien untergeordnet, wie sie etwa als "materiale mathematische Disziplin [...] die Geometrie"¹⁰⁴ darstelle. Zu ihr führte Husserl in § 74 der 'Ideen I' unter dem Titel "Deskriptive und exakte Wissenschaften" aus:

"Die geometrischen Begriffe sind 'Idealbegriffe', sie drücken etwas aus, was man nicht 'sehen' kann; ihr 'Ursprung' und damit auch ihr Inhalt ist ein wesentlich anderer als derjenige der *Beschreibungsbegriffe* als Begriffe, die unmittelbar der schlichten Anschauung entnommene Wesen und keine 'Ideale' zum Ausdruck bringen. Exakte Begriffe haben ihre Korrelate in Wesen, die den Charakter von 'Ideen' im *Kantischen Sinne* haben. Diesen Ideen oder Idealwesen stehen gegenüber die morphologischen Wesen, als Korrelate der deskriptiven Begriffe. Die Ideation [...] ergibt die Idealwesen als *ideale 'Grenzen'*, die prinzipiell in keiner sinnlichen Anschauung vorfindlich sind, denen sich jeweils morphologische Wesen mehr oder minder 'annähern', ohne sie je zu erreichen, [...] so daß exakte und rein deskriptive Wissenschaften sich zwar verbinden, daß sie aber nie füreinander eintreten können, daß keine noch so weite Entwicklung exakter, d.i. mit idealen Substruktionen operierender Wissenschaft die ursprünglichen und berechtigten Aufgaben reiner Deskription lösen kann."¹⁰⁵

Husserls Texte sagen über diesen Prozeß der Idealisierung weiter nichts. Im Unterschied zur morphologischen Idealität hat sich die exakte Idealität in einem Sprung von aller deskriptiven Verankerung losgerissen, doch in diesem Fall ist die Grundlage nicht das, was begründet. Der inaugurale Charakter des idealisierenden Tuns, die entschiedene Diskontinuität, die es seinen Bedingungen entreißt, machen es einer genealogischen Beschreibung unzugänglich. Die morphologische Idealität wird durch eine antizipative Struktur zur 'idealen Grenze' einer unendlichen Approximation hin überschritten. Damit der Antizipation jedoch der Sprung ins Unendliche glückt, muß sie schon ideal sein. Sie gebietet die Gegenwart der "'Idee' im Kantischen Sinne", die ihrer Bewegung Einheit verschafft. In einem der der 'Phänomenologie der Vernunft' gewidmeten Kapitel der 'Ideen I' greift Husserl diese Problematik wieder auf. Die "Einsicht, daß diese Unendlichkeit prinzipiell nicht gegeben sein kann, schließt nicht aus, sondern fordert vielmehr die einsichtige Gegebenheit der Idee dieser

Unendlichkeit¹⁰⁶. Sie besitzt allerdings nicht die Evidenz eines Inhaltes. Sie kann nur in dem Maße Evidenz besitzen, wie sie endlich ist. Die "Idee einer wesensmäßig motivierten Unendlichkeit ist nicht selbst eine Unendlichkeit"¹⁰⁷, sondern "als 'Idee' (im Kantischen Sinn) ist [...] die vollkommene Gegebenheit *vorgezeichnet*"¹⁰⁸, vorgezeichnet als "Gegebenheit in Form einer Idee"¹⁰⁹. Es gibt keine Idealität, ohne daß eine Idee im Kantischen Sinne am Werk wäre. Die Nicht-Wirklichkeit der Bedeutung, die Nicht-Wirklichkeit des idealen Gegenstandes sowie die Nicht-Wirklichkeit der Inklusion des Sinns oder Noemas im Bewußtsein als nichtphantastische Irrealitäten garantieren deren ideale Präsenz in einem idealen Bewußtsein. Husserl bemerkt an einer Stelle: "So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen [...], wenn man den vieldeutigen Sinn wohl versteht [...], daß Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der 'ewigen Wahrheiten' ihre Nahrung zieht"¹¹⁰.

Wenn Raphael die Arbeiten Husserls, neben denen Carnaps, als "Logismus" einer "angeblich metaphysiklosen, reinen Wissenschaft"¹¹¹ abqualifiziert und eine Konzeption der Autonomie der Vernunft bespöttelt, die "der Wirklichkeit die Gesetze vorschreibt (Kant) oder sogar deren Inhalte erschaut (Husserl)"¹¹², dann kann dies nicht darüberhinweg täuschen, daß er sich in seinen wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Auffassungen bis in die Wahl seiner Terminologie maßgeblich auch an Husserl orientierte. Erwin Panofsky bestimmte in seinem Entwurf kunstwissenschaftlicher "Grundbegriffe" diese als einen "Denkgegenstand, der überhaupt nicht in einer Wirklichkeits-sphäre (auch nicht in der Sphäre historischer Wirklichkeit) anzutreffen ist, sondern mit Husserl zu sprechen 'eidetischen' Charakter trägt"¹¹³. Walter Benjamin strebte eine "Analyse des Kunstwerks" an, die in ihm einen "integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt" und "der eidetischen Betrachtung der Erscheinungen näher als ihrer historischen" stehe¹¹⁴. Wenn Raphael im Prozeß der Theoriebildung darauf besteht, daß die "aus der Wahrnehmung stammenden Begriffe [...] aufgegeben und durch Denkbegriffe ersetzt"¹¹⁵ werden, dann handelt es sich eben nicht um "'Realabstraktion'"¹¹⁶, sondern um einen 'Sprung' hypothetischer "Substruktionen", der dem Übergang von den morpho-

logischen zu den exakten Idealitäten Husserls entspricht. Da für Raphael jedoch die absolute Autonomie und Apriorität der Vernunft sowie deren "Einheit (Gott, Substanz, Logos, Selbstbewußtsein etc.) [...] rein fiktiv"¹¹⁷ ist und ihr Prozeß der Auflösung die "Vernunft in die drei konkreten Erkenntnisvermögen inkorporierte"¹¹⁸, wird sowohl der 'Sprung' im Akt der Ersetzung der Begriffe der Wahrnehmung durch "Denkbegriffe", wie auch die Wahrnehmung selbst bereits spekulativen Charakter tragen und seine Auffassung des 'Sehens' tangieren. Diese Problematik ist impliziter Bestandteil von Raphaels Versuch, einen "höher strukturierten Elementarbereich" zu gewinnen, um der "konstituierenden Arbeit" "wissenschaftlicher Beschreibung"¹¹⁹ ein theoretisch ausgewiesenes Fundament zu verschaffen. Indem er einerseits die "Idealität der Mathematik" widerlegen zu können meinte, da der "Beweis der Widerspruchslosigkeit nicht zu führen"¹²⁰ sei, und damit den Status des ihr von Husserl eingeräumten Geltungsanspruchs zu depotenzieren hoffte, ohne eine Frage nach der in ihrer transzendentalen genetischen Konstitution "sedimentierten 'Geschichte'"¹²¹ zu stellen, von der Husserl zumindest sprach, und indem er andererseits forderte, man müsse die "'deduktive', 'logische' Analyse als ein Moment der Geschichtswissenschaft gelten lassen und aufs höchste entfalten"¹²², glaubte er 1934 eine "Annäherung" zwischen "Mathematik" und "Geschichte" einleiten zu können. Sei auch ihre "Einheit [...] wegen der Gegensätzlichkeit von Bewegung (Geschichte) und Ausdehnung (Mathematik) nur in einem unendlichen Prozeß realisierbar"¹²³, im Bemühen um die Klärung einer "Einheit der wissenschaftlichen Methode"¹²⁴ von Natur- und Geisteswissenschaften, deren "Quellpunkt"¹²⁵ und Garant die "Struktur des Absoluten (Einen)"¹²⁶ der spekulativen Vernunft darstelle, erblickte Raphael eine unabdingbare Voraussetzung ihrer Vorbereitung. Marx hatte in der 'Deutschen Ideologie' als auf ein "Phänomen" hingewiesen, daß, "ideell ausgedrückt", jede neue Klasse "ihren Gedanken die Form der Allgemeinheit zu geben, sie als die einzig vernünftigen, allgemein gültigen darzustellen" bemüht sei und sie von Gedanken früheren Epochen dadurch unterscheide, "daß sie sie als ewige Wahrheiten darstellt".¹²⁷ Raphael hielt an diesem "Phänomen" als einem "absoluten Faktor der Wahrheit"¹²⁸ in der Annahme fest, damit Marx und die Geschichte vor dem Historismus und die Logik vor dem Psychologismus zu retten.

Formulierte Simmel in der Einleitung zur "Philosophie des Geldes" als eine methodologische Absicht, "dem historischen Materialismus ein Stockwerk unterzubauen"¹²⁹, so bestand eines der Vorhaben Raphaels darin, "gleichsam die höhere Mathematik des Marxismus zu geben".¹³⁰

Im Sommer 1935 unternahm Raphael eine große Studienreise durch Frankreich, auf der er die romanischen Kirchen des Landes eingehend untersuchte. In einem Reisebericht schrieb er über Anlaß und Ziel: "Ich wollte mir ein Urteil bilden, ob es möglich ist, an diesem Teil der Geschichte (Entstehung, Veränderung, Verfall des romanischen und gotischen Stils) ein Kapitel Kunstgeschichte zu schreiben, die meinen übrigen Anschauungen entspricht. Als ich anfang zu studieren, war ich entsetzt, wie wenig die Kunstgeschichte eine Wissenschaft ist. Alles was ich in diesen fast dreißig Jahren getrieben habe, waren Studien, die zur Lösung des Problems 'Kunstgeschichte als Wissenschaft' nötig waren. Ich glaubte jetzt so weit zu sein, daß ich das alte Problem mit Erfolg in Angriff nehmen könnte. Im Prinzip habe ich mich nicht getäuscht".¹³¹ In der wahrscheinlich noch im selben Jahr geschriebenen "Introduction" zu den "Studien über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen in Frankreich" präsentierte Raphael bereits Teile seiner, wie es heißt, "deskriptiven Terminologie [...], die einer empirischen Kunstwissenschaft als Grundlage dient"¹³², an die er im Entwurf "Empirische Kunsttheorie" von 1939/41 anknüpfte. Zur Rolle der "zeitgenössischen Dokumente" resümierte er, "daß selbst dann, wenn manchmal bereits eine kritische Untersuchung der Schriftquellen ausreicht, um Irrtümer und willkürliche Schlußfolgerungen zu vermeiden, in vielen Fällen doch andere Mittel unerlässlich sind, um zu entscheiden, ob sich eine Urkunde auf einen bestimmten Bau bezieht oder nicht: die Mittel sind erstens eine vollständige Analyse der Kunstwerke und zweitens ihr unparteiischer Vergleich".¹³³ Das methodische Primat einer vollständigen Werkanalyse bleibt bestehen. Zum "Problem der Kunstgeschichte" schrieb er, daß die "Anstrengungen der Gelehrten, die die Aufgabe, eine empirische Wissenschaft der Kunst und der Kunstgeschichte zu schaffen, am weitesten voran gebracht haben"¹³⁴, zu denen die "Publikationen von Wölfflin, Riegl, Schmarsow in Deutschland und Österreicher sowie Focillon in Frankreich"¹³⁵ zählten, deshalb "gescheitert" seien, weil sie die "Geschichte der Kunst von der Geschichte der anderen Schaffensgebiete des Menschen getrennt

haben, um eine autonome Entwicklung der Formen bestimmen zu können"¹³⁶ und dabei an der "Vorstellung von kontinuierlichen und geradlinigen Fort- oder Rückschritten in einer einzigen künstlerischen Entwicklungslinie"¹³⁷ festgehalten hätten. Demgegenüber unterstreicht Raphael methodisch, daß man "die Lösung des Längsschnittproblems, das Zusammenspiel von evolutionären und diskontinuierlichen, von immanenten und transzendenten Momenten in der Entwicklung von der vorherigen vollständigen Analyse des Querschnittes abhängig machen"¹³⁸ müsse. Erst auf dieser Grundlage anzustellende "Vergleiche zwischen den einzelnen Epochenschwellen" erlaubten es, "Gesetze der künstlerischen Entwicklung aufzustellen".¹³⁹ Franz Dröge und Knut Nievers stellten fest, "daß diese Introduction der erste in sich geschlossene Entwurf, die Fassung erster Hand der postum in den USA erschienen 'Empirischen Kunsttheorie'¹⁴⁰ sei.

Um 1936/37 arbeitete Raphael zusammen mit Hanna Levy an einem Beitrag über Methodologie für den "Zweiten Internationalen Kongreß für Soziologie und Kunstwissenschaft", der im Sommer 1937 in Paris stattfand. Ein Jahr zuvor hatte sie ihre Thèse "Henri Wölfflin. Sa théorie, ses prédécesseurs" veröffentlicht. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte Raphael schon 1933 "Hanna Levy u. Arbeit über Wölfflin".¹⁴¹ Auf dem Kongreß sprach Hanna Levy "Über die Notwendigkeit einer Soziologie der Kunst"¹⁴² und nannte als Antizipatoren Raphael, Leo Balet und Meyer Schapiro, den Raphael 1935 persönlich kennengelernt hatte. Raphael selbst trat auf dem Kongreß nicht auf. In dieser Zeit schrieb er das Manuskript "Marxismus und Geisteswissenschaft"¹⁴³, in dem er sich ausgehend von einer Publikation Leo Balets kritisch mit dessen 'Synthetischer Kunstwissenschaft'¹⁴⁴ auseinandersetzte. Darin heißt es, daß "das geschichtliche [...] nicht außerhalb und neben, sondern *in* dem theoretischen"¹⁴⁵ stehe (Hervorhebung im Orig.). Dies habe für die Begriffe der Kunsttheorie zur Folge, "daß, wenn man durch den Vergleich mehrerer Epochen zu einer Kunsttheorie höherer Ordnung vordringen will, die Begriffe eine Struktur annehmen, welche die geschichtliche Entwicklung als Mutation der Faktoren innerhalb der Grundbegriffe festzuhalten erlaubt".¹⁴⁶ Diese resümierenden Ausführungen weisen bereits deutlich auf die Formulierungen zu einem "höher entwickelten Elementar-begriff" von 1941.

1938/39 faßte Raphael zusammen mit Emma Dietz¹⁴⁷ aus Unterlagen seiner Volkshochschulseminare und Vorträge in Arosa und Davos drei Texte unter dem Titel "Arbeiter, Kunst und Künstler" zusammen. In einem Brief vom 23. Juli 1939 berichtete er Horkheimer, daß er "ein Buch beendet habe, das den provisorischen Titel trägt: 'Arbeiter, Kunst und Künstler. Drei Beiträge zu einer marxistischen Kunsttheorie'. Es umfaßt 500 Schreibmaschinenseiten, zu deren Verständnis etwa 8 Abbildungen unerlässlich wären"¹⁴⁸ und erkundigte sich nach Publikationsmöglichkeiten. Leo Löwenthal antwortete ihm am 24. August 1939: "Herr Horkheimer hat schon daran gedacht, ob sich nicht vielleicht Ihr Kapitel über Corot ganz oder teilweise in den Rahmen der Zeitschrift einfügen ließe".¹⁴⁹ Auf seiner Schiffspassage notierte Raphael jedoch: "Es wird wohl das Beste sein, wenn ich die Arbeit über Corot noch einmal von neuem beginne und das Thema bis auf den Grund zu erschöpfen versuche".¹⁵⁰ Die erst postum publizierten Texte dürfte Raphael nicht vor Mitte der 40er Jahre abgeschlossen haben. Der dritte der "Beiträge" stellt unter dem Titel "Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie" eine letzte theoretisch-programmatische Bündelung seines Projektes einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft dar. Er griff dabei auf das Vorwort von 1930 und "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" zurück und arbeitete Zusammenfassungen der "Erkenntnistheorie" und "Empirischen Kunsttheorie" sowie Materialien seiner Studien zur 'vorgeschichtlichen' Kunst ein. Auch dieser Text hält am Ziel einer der "konstitutiven Methode [...] erwachsenden mathematischen Formulierung"¹⁵¹ fest.

In dem zwischen 1939 und 1941 geschriebenen Text "Empirische Kunsttheorie"¹⁵² entwickelte Raphael die "Kategorien" von "Einzelform, Werkgestalt, Komposition, Realisation"¹⁵³ anhand von Analysen aus Malerei, Plastik und Architektur als die "konstitutiven Bestandteile eines jeden Kunstwerkes".¹⁵⁴ Was Raphael im Gegensatz zu allen Form- und Inhaltsästhetiken als eine "Methodenphänomenologie"¹⁵⁵ zu begründen suchte, erfuhr in diesem Text eine ihrer ausführlichsten und facettenreichsten Darstellungen, die zum Teil in überarbeiteter Fassung Eingang in die Aufsätze von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" fanden. Das Typoskript ist mehr als doppelt so lang, wie die gekürzte Publikation.

Als Raphael 1941 während des "Korrekturen [...] korrigieren"¹⁵⁶ das Vorwort zu "Empirische Kunsttheorie" schrieb, setzte er sich erneut mit dem theoretischen Status deskriptiver Begriffe wissenschaftlicher Beschreibung auseinander, die nur möglich sei, "wenn man der sinnlichen Wahrnehmung in Abhängigkeit von einer intuitiven, und der intuitiven in engstem Zusammenhang mit der konkret sinnlichen genügt" habe, wobei er unter der "intuitiven" in eigenwilliger Anlehnung an Husserl eine "Wesensschau" versteht, die "sich aus der Gegebenheit in die wirkende, schaffende Kraft, aus den mannigfachen Teilen in die Wesenheit und Einheit" versetze und mitteile, was "der Wesensschau unmittelbar zugänglich"¹⁵⁷ sei. Bereits das Vorwort von 1930 hatte das "Sehen", den "durch das Auge erfaßbaren Tatbestand"¹⁵⁸ als Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung in den Vordergrund gerückt. Der "durch das Auge erfaßbare Tatbestand" und das Kunstwerk korrespondierten durch den "produktiven Akt" des Sehens miteinander. "Sehen ist [...] in jedem Fall ein Ansatz zu einem produktiven Akt. In der Kunst ist diese Produktivität durch einen anderen, uns mit seinen Produktivkräften überlegenen Menschen vollzogen. Kunstbetrachtung hat also nur dann einen fruchtbaren Sinn, wenn wir [...] uns ganz dem Willen des Künstlers einfügen, bis es uns gelingt, die konkrete Schaffensmethode, die das Werk hervorgebracht hat, – im Unterschied zum psychologischen Erlebnisprozeß beim Schaffen – zuerst sinnlich nachzuleben und dann begrifflich zu rekonstruieren", und das heißt "durch konstituierende Begriffe beschreiben".¹⁵⁹ Doch könne die "begriffliche Zerlegung und Zusammenfügung des einheitlichen Ganzen des Kunstwerkes nicht den ersten Eindruck und das unmittelbare Erleben ersetzen" und hierin bestünden zugleich die "Grenzen begrifflicher Arbeit".¹⁶⁰ Insistiert Raphael also auf der Unersetzbarkeit und irreduziblen Differenz zwischen der sinnlichen, unmittelbar lebendigen und nichtsprachlichen Präsenz des Kunstwerkes einerseits und seiner begrifflichen Rekonstruktion und deskriptiv-kategorialen Konstitution andererseits, dann wird die unterstellte Möglichkeit eines ersten, nicht-begrifflichen, rein sinnlichen Nachvollzuges der "Schaffensmethode" des Werkes problematisch, ganz abgesehen davon, daß ihm keine "Kriterien der Scheidung"¹⁶¹ zwischen Kunst und anderen Gegenständen, ja Gegenständen überhaupt zur Verfügung stehen könnten. Wenn er darüber hinaus konstatiert: "Sehen ist eine

seelische Leistung – nicht nur unseres Auges allein, sondern des ganzen Menschen; es ist nicht eine generelle für alle Menschen und Zeiten gleiche Leistung, sondern eine höchst konkrete, die von der geistigen Haltung sowohl des Einzelnen wie der ganzen historischen Epoche mitbedingt ist¹⁶², dann muß vollends rätselhaft werden, wie ein unmittelbares Sehen von Werken vergangener Zeiten, gar anderer Kulturen und damit "Kunstgeschichte als Wissenschaft" möglich sein kann. Wenn Raphael in "Empirische Kunsttheorie" emphatisch formuliert: "Die Geschichte des Sehens kann niemals die Geschichte der Kunst sein"¹⁶³, dann handelt es sich weniger darum, einen "orthodoxen Begriff der 'Widerspiegelung' zu überwinden"¹⁶⁴, wie Klaus Binder meinte, als vielmehr um eine Replik auf Wölfflins "Einleitung" in "Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe": "Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser 'optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden", die in eine "Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens" zu kulminieren und dessen "innere optische Entwicklung"¹⁶⁵ herauszuarbeiten hätte. Raphael sucht demgegenüber, dessen deklarierte und zu analysierende gesamtgesellschaftlich-historische Vermittlung mit einer "intuitiven", unmittelbar zugänglichen "Wesensschau" als notwendigem Moment der "konstituierenden Arbeit" "wissenschaftlicher Beschreibung"¹⁶⁶ zu verbinden.

Das "Sehen" wie die "Sinnesempfindungen" insgesamt gewinnen für Raphael im Kunstwerk "einen eindeutigen Zusammenhang mit seelischen Bedeutungen". Raphael beschreibt deren Entstehung wie folgt: "Nur dadurch, daß die Sinnesempfindungen sich selbst relativieren, indem sie durch alle oder möglichst viele andere Vermögen des Menschen hindurchgehen, nachdem sie von ihnen sich differenziert hatten, werden sie von ihrer eigenen Materialität befreit und ebenso von der der andern Vermögen; nur dadurch, daß sie so ihre Materialität in reine Intensität verwandeln, werden sie dem inneren Sinn, dem Gefühl eindeutig zuordnungsfähig".¹⁶⁷ Was aber wird man sich im Hinblick auf das "Sehen" zunächst unter einer "von ihrer eigenen Materialität befreit(en)" "Sinnesempfindung" anderes vorstellen sollen als deren 'immaterielle' Idealität, in der sich zwei Blicke über einen Abgrund von Vergangenheit und Gegenwart hinweg müssen kreuzen können? Andernfalls wäre weder an eine Geschichte des Sehens noch

gar an eine intuitive Wesensschau auch nur zu denken. Zugleich aber wird der schon in der "Erkenntnistheorie" namhaft gemachte metaphysische Dualismus von 'Materiell' und 'Immateriell' auch kunsttheoretische Grundlage. Mit Bezug auf den künstlerischen Produktions- oder Schaffensprozeß schreibt Raphael: "Die *Übersetzung* der Ding-Stoffe in den strukturierten (Stein, Holz) oder unstrukturierten Werkstoff (Farbpulver) kompliziert sich durch den Umstand, daß die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen dastehen, sondern als *Träger von Gefühlen und Bedeutungen* [...]. Als solche haben sie zwar eine *immaterielle Seinsart*; aber indem sie im Werkstoff erscheinen, erhalten sie selbst einen materiellen Charakter, wie sie den Gegenständen, mit denen sie sich als den ihnen angemessensten verbinden, einen bestimmten *undinglichen Charakter* geben. [...] Aus dem Werkstoff wird nun ein *Kunststoff*, der Stoff, aus dem ein Kunstwerk besteht, wenn er mit Ding- und Bedeutungsstoff zu einer engen und unauflöselichen Einheit geworden ist. Dies ist nun auf die verschiedenste Weise möglich"¹⁶⁸ (Hervorhebung v. Verf.). An dieser Stelle und vor dem Hintergrund der skizzierten Voraussetzungen setzt Raphaels "Methodenphänomenologie" systematisch an, von der es heißt: "Das System aller Werkgestalten und aller Methoden zu finden, ist eine der dringlichsten Aufgaben einer empirischen Kunstwissenschaft".¹⁶⁹ Raphaels Konzeptionen basieren insgesamt auf der Annahme, daß Kunstproduktion im Rahmen ökonomisch-materieller, historisch-sozialer und geistig-kultureller Voraussetzungen und Vermittlungen durch das Künstler-Subjekt hindurch als eine Reihe von an den Kategorien seiner kunsttheoretischen und -wissenschaftlichen Analytik orientierten bewußten und unbewußten Entscheidungen erfolge, die die Hand des Künstlers im Zuge ihrer Pinsel- und Strichführungen methodisch ins Werk setze und deren Totalität sich im Kunstwerk objektiviere. Deren nicht-psychologische Genese werde vom Betrachter in lebendigem Kontakt mit dem Kunstwerk sinnlich nachvollzogen und vom Kunstwissenschaftler durch die "Totalität" ihrer Vermittlungen hindurch begrifflich rekonstituiert und rekonstruiert. Dabei erweisen sich Raphaels produktions-, konstitutions- und deskriptionstheoretische Kategorien als dieselben. In einer den "Prolegomena" entnommenen zusammenfassenden Darstellung seiner 'methodenästhetischen Grundbegriffe', in der sich produktions-, konstitutions- und deskriptionstheoretische

Kategorien sowie werktheoretische und normative Aspekte geradezu unentwerrbar amalgamieren, heißt es: "Materielle Konstituierung meint, daß jedes künstlerische Schaffen zunächst irgendeinen materialen oder formalen Gehalt (Weltanschauung,) in bestimmte Darstellungsstoffe (Holz, Stein, Bronze, Glas, Mosaik usw.) überträgt. [...] Das Material läßt dem Geist einen gewissen Spielraum, das natürliche mehr als das künstliche, während umgekehrt der Geist sucht, sich eindeutig im Material und an seiner Oberfläche auszudrücken. Er muß aber durch eine Methode, die nicht nur Technik ist, die Materialitätsart bestimmen, in der [...] die materielle mit der geistigen Stofflichkeit zur *Koinzidenz* kommen. [...] In allen Fällen muß der Künstler eine bestimmte Methode besitzen, welche Einheit und Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel untereinander verbindet und in ein bzw. mehrere Materialien *inkorporiert*".¹⁷⁰ Hervorgehoben sei hier die Charakterisierung des Verhältnisses von materiellen und geistigen Momenten als Übertragung, Koinzidenz, Ausdruck und Inkorporation, die Privilegierung des natürlichen Materials gegenüber dem künstlichen und schließlich die Betonung, daß die "Methode" "nicht nur Technik" sein darf.

Wenn von der Technik die Rede ist, ist in der Regel die Hand nicht weit und man wird nicht von der Hand reden können ohne von der Technik zu sprechen. Die korrespondierende Passage aus "Empirische Kunsttheorie" lautet: "Wie mit einem bestimmten Material nicht jeder beliebige Geist rein und klar ausgedrückt werden kann, so läßt umgekehrt das Material dem Geist [...] einen gewissen Spielraum, und zwar das natürliche Material einen größeren als das künstliche. Analoges läßt sich von den Techniken sagen".¹⁷¹ Es handelt sich um dieselbe Geste der Privilegierung des natürlichen Materials gegenüber dem künstlichen, die Raphael auch in Bezug auf die Techniken in Anschlag bringt. Bei der Unterscheidung von natürlichen und künstlichen Techniken wird die Hand eine entscheidende Rolle spielen. "Es folgt daraus, daß die Technik nicht bloß ein instrumentales Verfahren der Hand ist, sondern zugleich mit und in diesem eine Methode des Geistes. Die Beziehung der körperhaften und seelischen Seite ist eine außerordentlich enge; es sind aber trotzdem die verschiedensten Variationen möglich zwischen den Extremen eines Künstlers, dessen Geist in der Hand ist (Franz Hals) und eines anderen, dessen Hand

ganz im Geist aufgegangen scheint (Rembrandt). Eine Technik ohne Geist ist virtuose Spielerei; ein Geist ohne Technik ein ohnmächtiges Stammeln – beides liegt außerhalb der Kunst".¹⁷² In einer ersten Annäherung ließe sich sagen: die Unterscheidung von natürlicher und künstlicher Technik wird von der Beziehung oder Nicht-Beziehung der Hand zum Geist abhängig gemacht. Geist ohne Hand wäre weder natürliche noch künstliche Technik, sondern könnte sich gar nicht artikulieren: der Geist würde stammeln. Erst durch ein instrumentales Verfahren der Hand, in dem der "Geist in der Hand ist" oder in dem die "Hand ganz im Geist aufgegangen scheint", vermag der Geist zu sprechen. Beide Fälle wären nicht einfach "nur Technik", sondern natürliche Technik. Künstliche Technik dagegen wäre ausschließlich instrumentales Verfahren der Hand, geistlose und als solche diffamierte virtuose Spielerei, nicht künstlerische, künstliche Technik, in der der Geist verstummt. Wenn Raphael an anderer Stelle schrieb, daß "die maschinelle Herstellung die nur handwerklich mögliche Übertragung geistiger Eigenschaften auf den Werkstoff ausschließt"¹⁷³, dann werden weniger die "vormodernen Grundlagen seiner Kriterien der Beurteilung von Kunst"¹⁷⁴ einsichtig, als vielmehr die Grenzen einer metaphysischen Konzeption, die in ein und derselben Geste der Inthronisierung und Reduktion der Hand auf instrumentale Verfahren Geist und Materie, Körper und Seele in der natürlichen Technik eines organologischen Humanismus zu verankern sucht.

Wenn Raphael in seinem Vorwort von 1941 eine Konfiguration von "Mathematik" und "Phänomenologie, Geschichte und Kritik" entwirft, die das ganze Ausmaß wissenschafts- und erkenntnistheoretischer Fragen aufwirft, deren Klärung er als Voraussetzung einer "Lösung des Problems 'Kunstgeschichte als Wissenschaft'" betrachtete, und es ihm zugleich bislang "unmöglich" war, für das "geschichtliche Problem der Kunst" eine "überzeugende Lösung" zu finden, dann wird ihm der "Bau des menschlichen Körpers", aus dem bereits in der "Erkenntnistheorie" "das dreidimensionale senkrechte Koordinatensystem der euklidischen Geometrie (..) erklärt"¹⁷⁵ wurde, den Weg weisen. Ohne daß es noch überraschen könnte, wird der "Hand" eine Führungsrolle zugeschrieben werden, die im 'Zentrum' von "Prähistorische Höhlenmalerei" nach beinahe allen Seiten hin gedreht und gewendet werden wird.

Einen Tag vor seiner Ankunft in New York am 21. 6. 1941 notierte Raphael: "Ich wünschte, ich käme wie Odysseus schlafend an, und daß es mir eine Heimat sei, in der ich meine Arbeit verrichten kann [...], bis ich wie Odysseus weiter wandern muß".¹⁷⁶ Der Empfang durch Ilse Hirschfeld, Max Hirschberg, Kurt Seligmann und Meyer Schapiro war allerdings "großartig".¹⁷⁷ Doch der Versuch, durch Vermittlung von Schapiro ein Rockefeller-Stipendium zu bekommen¹⁷⁸, mißlang. An Max Horkheimer schrieb Raphael: "Sie hatten noch kurz vor Kriegsbeginn mein Manuskript 'Arbeiter, Kunst und Künstler' in Händen, in denen sich die ästhetische und geschichtliche Analyse eines Bildes von Corot befand. 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".¹⁷⁹ Seine Bitte um Rat und Hilfe blieb folgenlos.

Getragen von einer methodenphänomenologischen "Gesamtidee", die Mathematik und Geschichte zu verbinden suchte, entwarf er einen "Gesamtplan für den geschichtlichen Teil", der ihn durch die Epochen führen sollte. "Natürlich muß das noch alles an den Tatsachen kontrolliert werden, aber die Hauptsache ist, daß die Theorie etwas taugt. Es war schwer sie zu finden und es wird noch lange dauern, bis sie in allen Details ausgearbeitet ist".¹⁸⁰ Im Metropolitan Museum nahm er das Studium der neolithischen Tongefäße Ägyptens auf und stellte Ende 1942 ein erstes Typoskript fertig. Während der Tipparbeiten notierte er in sein immer auch an Emma Raphael adressiertes Briefstagebuch: "Ich glaube ohne Anmaßung sagen zu können, daß kein anderer Kunsthistoriker imstande gewesen wäre, eine solche Beschreibung zu machen [...]. Das Ziel einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Wirtschaft, Politik, Religion und Kunst herauszuarbeiten ist mir kaum gelungen [...], aber was aus den Formen herauszupressen war, habe ich wohl gegeben, ohne hineinzudeuten. Um die Arbeit fertig zu machen, muß ich die vorhergehende Epoche gründlich studieren [...] und dann werde ich die Vorgeschichte abschließen".¹⁸¹ Weiter berichtete er, daß er jetzt "am Morgen über griechische Plastik arbeite und am Nachmittag über Höhlenmalerei des Paläolithikums"¹⁸² und be-

merkte sogleich, "[...] primitiv war auch diese Welt nicht mehr. Es gibt keine primitive Kunst".¹⁸³ Gegen Mitte Dezember 1942 wird er sich "entschließen, die sehr schöne Arbeit über die Griechen zurückzustellen. Vielleicht gelingt es mir, wenn ich mich ganz auf ein Thema konzentriere, im Laufe des Jahres damit fertig zu werden".¹⁸⁴ Parallel dazu arbeitete er abends am "Deutschlandbuch"¹⁸⁵, doch die Studien zur "Vorgeschichte" nahmen mehr Zeit in Anspruch, als er vorausgesehen hatte. Im Februar 1943 fand Raphael überrascht "sozusagen das Sprungbrett, von dem aus die Menschheit sich in das faszinierende Abenteuer einließ, die Mathematik zur Grundlage der Kunst zu machen"¹⁸⁶ und schrieb an Alis Guggenheim: "Ich mache sehr merkwürdige Entdeckungen über diese frühe Kunst. Ich werde nun endlich eine Kunstgeschichte schreiben können, wie ich sie mir denke"¹⁸⁷; eine ganz andere Einschätzung des entstehenden Manuskripts gibt er allerdings in einem weiteren Brief an dieselbe Adressatin: "Das Höhlenbuch ist nur ein Essay voller Ideen".¹⁸⁸ Im Mai 1944 konnte er Claude Schaefer berichten: "Das Buch soll vor Weihnachten erscheinen. Ich schrieb keine Geschichte der paläolithischen Malerei, sondern einen Essay von 50-75 Seiten, um einige Einblicke in das Wesen dieser Kunst zu geben, wobei freilich von den alten Anschauungen so gut wie nichts übrig bleibt"¹⁸⁹; zweieinhalb Monate später teilte er ihm dann die Übersendung zahlreicher Arbeiten – unter ihnen auch der Essay zur "Paläolithischen Höhlenmalerei" – mit: er habe "in 2 großen Briefumschlägen einen ganzen Paken Manuskripte abgesandt: das was Ihnen von 'Arbeiter, Kunst und Künstler' noch fehlte, das Nachwort zum D.-Buch [Deutschland-Buch, d. Verf.], eine Kopie der ägyptischen Töpfe und eine andere der Höhlenmalereien".¹⁹⁰ Doch Konflikte mit dem Verlag und Übersetzungsprobleme verzögerten die Publikation noch über ein Jahr. In einem Begleitbrief zum Manuskript des "Höhlenbuches"¹⁹¹, das er im März 1945 an Emma Raphael versandte, berichtete Raphael von Schwierigkeiten während der Vorbereitungen zur Veröffentlichung, von einer mißglückten Zusammenarbeit mit dem zuständigen Mitarbeiter des Verlags, von "Lügen" und einem "Krach", der den Abschluß der Editionsarbeiten aufs Heftigste gefährdete: "Mein Verleger, der eben aus Europa zurück ist, hat seine Sekretärin mit einem Auto geschickt, da er morgen bereits wieder verreist. Er war sehr freundlich, mein Krach mit Kurt Wolff war ihm sehr pein-

lich. Ich habe niemals in meinem Leben so viel Invektiven geäußert wie diesmal gegen K. W. Ich bin zum Äußersten gegangen und habe gesagt, daß ich lieber keine Bücher veröffentliche als durch diese Hölle von Lügen zu gehen und schlug vor, daß er mich vom Kontrakt befreit. Aber davon wollte er nichts wissen. Nun warte ich auf das Ergebnis".¹⁹² Wie er weiter berichtet, erhielt er am nächsten Morgen "einen Brief von Mr. Young (Pantheon), dem amerikanischen Leiter des Verlages, daß die Dinge arrangiert sind, d.h. ich werde in Zukunft nicht mehr mit K. W., sondern mit dessen Mitarbeiter Dr. Schiffrin zu verhandeln haben. Da dieser in meiner Gegenwart Kurt Wolff einen Lügner genannt hat, so wird es wohl gehen und ich hoffe, daß beide Bücher bis Weihnachten heraus sein werden."¹⁹³ Doch nicht nur diese Auseinandersetzungen, sondern auch die Übersetzungsarbeiten brachten Schwierigkeiten mit sich. Denn schon im September 1944 hatte Raphael an Claude Schaefer berichtet: "Obwohl ich einen Übersetzer habe, der mehrere Male von der Times als besonders gut gelobt wurde, war ich ganz entmutigt von dem, was von meinem Stil übriggeblieben ist. Es ist schwer, auseinanderzuhalten, was sachliche Schwierigkeiten und was persönliche Schlamperei ist".¹⁹⁴ Und noch im Juli 1945 beklagte Raphael, dem ein unangemessener Eingriff in das, was er seinen "Stil" nennt, ein zentrales Problem geworden war, die Arbeit des Übersetzers: "Er übersetzt, was er nicht versteht und ich korrigiere in einer Sprache, die ich nicht verstehe – es ist die alte Geschichte vom Blinden und vom Lahmen, das Resultat kann nur mittelmäßig sein. [...] [I]ch werde froh sein, wenn die Bücher in der Sprache erscheinen, in der sie geschrieben sind".¹⁹⁵ Neben einer unbefriedigenden Übersetzung kam als ein weiteres Problem die sparsame Ausstattung des Buches hinzu: "Was mein Buch betrifft", so Raphael später an Claude Schaefer, "so waren farbige Abbildungen angeblich nicht möglich".¹⁹⁶ Nachdem Raphael inzwischen auch die Überarbeitung und Fertigstellung des Buches über die neolithischen Tongefäße Ägyptens abgeschlossen hatte¹⁹⁷, konnte er im September 1945 Emma Raphael vom "Höhlenbuch" endlich berichten: "Gestern kam ein Brief von meinem Verleger, er hat nun das Erscheinen meines 1. Buches auf den 7. Oktober zugesagt. – Man hat mich soviel gequält damit und die Reproduktionen sind so schlecht, daß ich jede Freude an diesem Buch verloren habe".¹⁹⁸

Raphael wandte sich zunächst wieder seiner "Kunsttheorie" zu, die er "über fünf Jahre lang habe liegen lassen müssen"¹⁹⁹, und nahm 1946 die Studien zum "Griechenbuch"²⁰⁰ auf, an dem er bis 1952 arbeitete.²⁰¹ Parallel dazu schrieb er an "Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit"²⁰², aber auch die Werkstoffstudien zur Farbe Schwarz, die Analysen kubistischer Bilder Braques und Picassos²⁰³, Überarbeitungen der Essays von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" und die Kritik an Picassos "Guernica". Er trat in Korrespondenz mit französischen Forschern des Paläolithikums, darunter Abbé Lemozi, Henri Breuil und Annette Laming-Emperaire²⁰⁴. Anfang der 50er Jahre schrieb er "Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" und sandte diesen Text in englischsprachiger Übersetzung einer Reihe europäischen Forschern zu. Seine geschichtstheoretischen und -philosophischen Überlegungen, die sowohl den Essay "Prähistorische Höhlenmalerei" wie auch den Methodentext durchziehen, führte Raphael in "Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes, Ein Beitrag zur Lösung des Problems der paläolithischen Kunst" gesondert aus. Seine Pläne zu einer "Ikono-graphie der paläolithischen Kunst", die er nun energisch vorantrieb, gediehen bis zur konzeptionellen Ausarbeitung²⁰⁵ und der Anfertigung von Inventaren der Höhlenbestände aus allen ihm zugänglichen Quellen. Raphael konnte sie jedoch nicht mehr, wie er es geplant hatte, in den Höhlen vor Ort verifizieren und zum Abschluß bringen.

Raphaels Texte zur paläolithischen Höhlenmalerei befassen sich vorwiegend mit der heute sogenannten Höhlenwandkunst (art pariétal) des Jungpaläolithikums. In den gegen Ende des Essays vorsichtig angegebenen Zeitraum zwischen "12–15000"²⁰⁶, der etwa dem mittleren und späten Magdalénien entspricht, fällt der quantitative Höhepunkt des Vorkommens aller bis heute entdeckten paläolithischen Höhlenmalereien, von denen einige bis in die Zeit des späten Aurignacien zurückreichen²⁰⁷. Ihr Verbreitungsgebiet konzentriert sich in den Tälern im Südwesten Frankreichs sowie den Pyrenäen und dem Kantabrischen Gebirge Nordspaniens und erstreckt sich bis in den Süden Rußlands. Bei der Mehrzahl der erkennbaren Darstellungen handelt es sich um Tiere, unter denen am zahlreichsten die großen Herbivoren wie Bison, Wildpferd, Hirsch, Mammut, Ren und Urochse vertreten sind, aber auch Steinbock, Wildschwein und Wollnashorn sowie

die Carnivoren Höhlenlöwe und Braunbär, vereinzelt noch Schnee-Eulen, Fische oder in Spanien Delphine. In der im Juni 1991 unter dem Meerespiegel bei Cassis entdeckten Höhle Cosquer in der Nähe von Marseille fanden sich unter anderem Pinguine und Robben²⁰⁸. Die auffallend selteneren anthropoiden Darstellungen waren seit ihrer Entdeckung Gegenstand von Spekulationen, während die zahlreichen sogenannten signes tectiformes oder Zeichen den Interpreten große Schwierigkeiten bereiteten.

Bereits im ersten Satz des Essays stellt Raphael seine Ausführungen in kunsttheoretische, geschichtstheoretische und philosophische Zusammenhänge. "Diese Arbeit handelt von der ältesten uns bisher bekannt gewordenen Malerei, aber weder von einer primitiven Kunst, noch gar von ihren Anfängen". Die Annahme, es handle sich um die Anfänge der Malerei, beruhe auf einem "Mißverstehen des Wesens der Geschichte" und entspringe der "Auffassung der Geschichte als eines geradlinigen Fortschrittes", als sei diese nach dem "Muster der biblischen Welterschöpfung eine creatio ex nihilo". Demgegenüber bewiesen die "Tatsachen", "daß wir an keinem einzigen Punkt einen solchen Ursprung zu fassen bekommen, eben weil er eine metaphysische Hypothese"²⁰⁹ sei. Die Annahme, es handle sich um "primitive Kunst", habe zu dem Vorurteil beigetragen, in den Höhlenmalereien seien weder "Flächenbeherrschung" noch "Raumgestaltung" vorhanden und "nur einzelne Tiere, keine Gruppen oder gar Kompositionen"²¹⁰ geschaffen worden. Die mit diesen Annahmen in Verbindung gebrachten methodologischen Restriktionen bei der Aufbereitung und Präsentation des Materials durch die Forschung sowie ihre theoretischen Implikationen und Voraussetzungen werden einer grundsätzlichen Kritik unterzogen und sind auf dem Gebiet der paläolithischen Höhlenmalerei zum ersten Mal in dieser Vehemenz vorgetragen worden.

Die vor diesem Hintergrund ebenfalls erstmals mit derselben Vehemenz vorgetragenen 'Thesen' des Essays bestehen in der Konstatierung, Herleitung und Analyse figuraler Gruppen, von "Raumgestaltung", von Goldenem Schnitt sowie von großangelegten Kompositionen, die als "Geschichtsbilder" interpretiert werden. Von Raphael werden "Gruppen des Paares, der Prozession, der Kreuzung, des Knäuels" und "der geometrischen Figuration"²¹¹ identifiziert und analysiert. Er lehnt es ab, "linearperspektivische Zeichnung" und "Luftperspektive" als "begrenzte histori-

sche Erscheinungen zum prinzipiellen Maßstab" einer Entscheidung über das Vorliegen von "Raumgestaltung" zu machen²¹². Diese Ablehnung eröffnet ihm die Möglichkeit, trotz und gerade auch aufgrund des Fehlens von "Standlinie", "Leere" und "Rahmen" in den Malereien "positive Raumgestaltung" zu erblicken²¹³. In den konstatierten "mathematischen Ordnungen" und "Maßverhältnissen" der Figurationen entdeckt Raphael den "Goldene[n] Schnitt"²¹⁴. Er unterstreicht mehrmals, daß "ein Verständnis für die geometrische Komposition des Paläolithikums nur gewonnen werden kann, wenn man sich außerhalb der euklidischen Geometrie"²¹⁵ stelle. Der Essay behandelt Tierdarstellungen, sogenannte Menschendarstellungen, Hände und Zeichen. Die Deutung der Gravuren und Malereien steht ganz im Zeichen ihrer magisch-totemistischen Interpretation und ist aufs engste mit seiner Rekonstruktion der gesellschaftlichen Organisation der paläolithischen Gesellschaften verknüpft. In einer Analyse und Interpretation der Decke von Altamira gelangt Raphaels Auffassung eines Vorhandenseins und einer geschichtlichen Entwicklung von Konzeptionen, Kompositionen und "Geschichtsbildern" zu ausführlicher Entfaltung. Weit mehr noch als im Methodentext sind explizite Bezugnahmen des Essays auf verwendete Literaturen gekappt. Er beschränkt sich auf die Angabe einiger der großen Monographien zu einzelnen oder ganzen Gruppen von Höhlen, die wiederholte Nennung der Autorität Abbé Henri Breuils und ein umfangreiches Zitat von J. G. Frazer. Gleichwohl sind in ihm zahlreiche 'Fachdebatten' verarbeitet. Sie sollen im folgenden in groben Umrissen skizziert und, soweit möglich, an die Arbeiten Raphaels rückgebunden werden, um sie zunächst vor diesem Hintergrund zu profilieren.

Die Malereien von Altamira, die zu den ersten aufgefundenen Höhlenmalereien zählen, wurden 1879 in der spanischen Provinz Santander von der zwölfjährigen Maria de Sautuola entdeckt. Ihr Vater war, den Blick zu Boden gerichtet, damit beschäftigt, am Eingang des 1. Saales mit seinem nur ca. 1½ Meter flachen Deckengewölbe und einer Fläche von 18 Metern Länge und 9 Metern Breite, Ausgrabungen vorzunehmen. Die Anerkennung ihrer Echtheit ließ noch über 20 Jahre auf sich warten, zu unglaublich erschienen den Gelehrten derart alte und bereits so vollkommene Malereien. Schienen sie unvereinbar mit dem herrschenden Evolutionismus, so fürchtete die Fachwelt außerdem,

sich vor der Öffentlichkeit lächerlich zu machen. 1880 wurden sie in Lissabon vom 9. Kongreß für Anthropologie und prähistorische Archäologie auf Betreiben des führenden Prähistorikers Gabriel de Mortillet und Émile Cartailhacs in Anwesenheit von John Lubbock und E. B. Tylor kurzerhand zu Fälschungen degradiert – zu groß wäre der mit ihrer Anerkennung verbundene Schock über den Abgrund der aufgerissenen Zeitspanne der 'Menschheitsgeschichte' gewesen. Nach der Entdeckung der Gravuren und Malereien in den Höhlen von La Mouthe durch Rivière 1895, von Pair-non-Pair durch Dalean 1896 und von Font-de-Gaume und Les Combarelles durch Breuil, Capitan und Peyrony im Jahre 1901, die von einem ortsansässigen Bauern auf sie aufmerksam gemacht worden waren, veröffentlichte Cartailhac 1902 in der Fachzeitschrift *L'Anthropologie* sein berühmtes "Mea culpa"²¹⁶, in dem er seinen Irrtum auch in bezug auf Altamira öffentlich eingestand und revidierte. Noch im selben Jahr, er hatte bereits die Fundstätten Rivières und Daleans besucht, fuhr er mit Breuil nach Spanien und 1906 wurde unter beider Namen die erste Monographie der Höhle von Altamira publiziert, die de facto von Breuil angefertigt worden war. Damals begann Abbé Henri Breuil (1877-1961) seine imponierende Tätigkeit als Dokumentar und Interpret paläolithischer Malereien. Seine Arbeit umfaßte bis zu seinem Tod eine beeindruckende Zahl an Zeichnungen, Kopien und Veröffentlichungen zu den meisten der damals bekannten Höhlenmalereien. 1935 folgte von Breuil und Hugo Obermaier, die neue Untersuchungen durchgeführt hatten, eine zweite Monographie, so daß Raphael seine Auffassungen an einem gut dokumentierten und bereits zum Klassiker avancierten Gegenstand erproben konnte. Raphael kommt zu dem Ergebnis, daß der Decke von Altamira "eine einheitliche Konzeption zu Grunde liegt, die in einer ebenso einheitlichen Komposition dargestellt ist, daß die Elemente, sei es der Konzeption, sei es der Komposition, sich in älterer Zeit in Les Combarelles und in Font-de-Gaume finden, daß wir also [...] das Ergebnis einer langen Entwicklung vor uns haben, die ursprünglich getrennte Elemente vereinigt".²¹⁷ In diesen Darstellungen handele es sich um "Ereignisse der Geschichte des Hirschkuhclans [...], die wahrscheinlich auf französischem Boden stattgefunden haben".²¹⁸

Die in Raphaels Essay entwickelte Auffassung vom magisch-totemistischen Charakter der Malereien bestimmt weitgehend deren inhaltliche Interpretationen sowie seine aus ihm hergeleitete Rekonstruktion paläolithischer Gesellschaften. Es ist von "Jagd-", "Tötungs-" und "Versöhnungszauber", von "Übertragungs-", "Fruchtbarkeits-" und "Zerlegungszauber" sowie der "Magie des Auges" und der "Magie der Hand" die Rede. Die Magie wird als "Einheit" von "Theorie und Praxis" begriffen: "einer zauberte für alle und im Auftrag aller", aber "nur die Summe oder das Ineinanderspielen aller Gruppenkräfte sicherte den Erfolg des Zaubers" und realisierte die "doppelte Einheit zwischen dem geistigen und dem physischen Akt, zwischen dem Einzelnen und der Gruppe". Sie umfaßte den "Inbegriff aller Kenntnisse, die in der Gesellschaft über ein Objekt vorhanden waren" und war "weder ein Aberglaube noch ein Glaube überhaupt, sondern eine Wissenschaft", und zwar "eine Wissenschaft von der Natur, die durch eine Aktion der Gesellschaft realisiert wurde, durch das Werk aller Hände: der ganzen Jagdgruppe".²¹⁹ Der "Totemismus" wird als eine "gesellschaftliche Organisation" von Gruppen begriffen, die das "Bewußtsein dieser Einheit" in der "Gestalt eines Tieres" "entäußern" und "verkörpern". Die "ursprüngliche Funktion des sich im Laufe des jüngeren Paläolithikums wohl erst entwickelnden Totemismus" habe in der "Sicherung der Gleichheit der Mitglieder der Gruppe auf Grund gegenseitiger Hilfe im Kampf gegen Tiere und andere Menschengruppen"²²⁰ bestanden. Es wird angenommen, daß "Totemismus und Magie sich in der Weltanschauung der Paläolithiker auf eine eigentümliche Weise gekreuzt haben, obwohl sie recht verschiedener Natur sind und aus sehr verschiedenen Quellen stammen".²²¹ Indem aber "Magie und Totemismus gleichzeitig vorhanden und zu einer Einheit zu kommen gezwungen waren", sei eine "Vergesellschaftlichung der Magie und die Erhebung der Gesellschaft zu einer magischen Kraft eigener Art"²²² erfolgt, die, wie der Methodentext ergänzt, in der "einheitlichen Wurzel beider im Mana" fundiert gewesen sei und eine "Einheit der Kraft aller Tiere und Menschen, ihrer Existenz, ihrer Organisation und ihrer Handlungen"²²³ gewährleistet habe.

Der Essay verarbeitet Elemente ethnologischer und religionssoziologischer Magie- und Totemismustheorien vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, die durch ihren parallelisierenden Ge-

brauch auch Eingang in die Interpretationen der Werke des Paläolithikums gefunden haben. Das Wort "Totem" tauchte zum ersten Mal am Ende des 18. Jahrhunderts in einem Reisebericht des indianischen Dolmetschers J. K. Long auf und stammt aus dem *Ojibwa*, einer Algonkinsprache Nordamerikas: "Ein Teil des religiösen Aberglaubens der Wilden besteht darin, daß jeder sein Totem oder einen bevorzugten Geist hat, der über ihn wacht. Sie glauben, daß das Totem die Gestalt dieses oder jenen Tieres annehmen kann, so töten, jagen oder essen sie nie ein Tier, von dem sie denken, es könnte ein Totem sein".²²⁴ Der Schotte J. F. McLennan machte 1869/70 aus Longs Individualtotems Gruppen- oder Clantotems, brachte sie mit der Exogamie in Verbindung und erklärte den Totemismus zur Quelle aller Tier- und Pflanzenkulte.²²⁵ Demgegenüber leitete ihn Edward B. Tylor in seinem einflußreichen Werk "Primitive Culture"²²⁶ aus dem Animismus ab und stellte lediglich eine spezielle Form des Ahnenkultes dar. Lewis H. Morgan räumte in "Ancient Society"²²⁷ der Sozialstruktur amerikanischer Eingeborenenclane breiten Raum ein und kritisierte McLennans strikte Unterscheidung indianischer Verwandtschafts- und Familienstrukturen in endogame und exogame Stämme, die in McLennans Formel, Totemismus ist Fetischismus plus Exogamie und matrilineare Abstammung, eine zentrale Rolle spielte. 1887 veröffentlichte J. G. Frazer "Totemism" und ab 1890 die ersten Bände von "The Golden Bough. A Study in Magic and Religion", von denen 1901 eine dreibändige überarbeitete zweite Auflage erschien²²⁸, die noch zahlreiche überarbeitete Auflagen und Übersetzungen erlebte und die auch Raphael studierte. Als W. B. Spencer und F. J. Gillen 1899 ihre Studien der Sozialstrukturen von Eingeborenenstämmen des inneren Australiens veröffentlichten²²⁹, lösten sie eine Flut religionshistorischer und -soziologischer Forschungen zu Magie und Totemismus aus.

Salomon Reinach, Kunsthistoriker, Archäologe, Prähistoriker und damaliger Direktor des Musée des Antiquités Nationales de St. Germain-en-Laye, war einer der ersten, der die Forschungen der Völkerkundler und Ethnologen auf die Interpretation der Werke des Paläolithikums übertrug. In "L'art et la magie" schrieb er 1903: "Es würde eine große Übertreibung sein, vorzugeben, daß Magie die einzige Quelle der Kunst sei und den Anteil abzuleugnen, den Nachahmungsinstinkt oder Ausschmückung spielt, oder der Drang, Gedanken auszu-

drücken. Aber es scheint, daß der Hauptantrieb der Kunst im l'âge de renne mit der Entwicklung der Magie verbunden war".²³⁰ Ausgehend von den vermeintlichen Themen der Parietalkunst übernahm Reinach vor allem Frazers Konzeption des "Sympathiezaubers", den er im Hinblick auf "Jagdzauber" und "Fruchtbarkeitszauber" vertiefte und Parallelen zu den totemistischen Glaubensvorstellungen der Australier zog. Dabei ist zu beachten, daß die Autoren, auf die Reinach sich bezog, Magie und Totemismus nicht streng voneinander trennten. Henri Breuil schloß sich den Auffassungen Reinachs weitgehend an und akzeptierte eine magische, totemistische oder religiöse Deutung der paläolithischen Werke. War Reinach noch der Ansicht gewesen, daß nur Tiere dargestellt wurden, die als potentielle Nahrungsmittel dienten, so schloß Breuil mit Capitan und Peyrony aufgrund entdeckter Darstellungen von Raubtieren, es habe nicht nur "Menschen gegeben, die sich in den Besitz einer bildlichen Darstellung ihres Beutetiers zu bringen versuchen, um den Jagderfolg sicherzustellen, sondern auch solche, die im Gegensatz dazu die Eigenschaften eines Raubtieres vermittels seiner Darstellung im Bild zu gewinnen trachten, um auf diese Weise mit gleicher Geschicklichkeit ihr Wild zu jagen".²³¹

Raphaels Arbeiten folgen diesem Weg der klassischen Interpreten. Wenn der Essay allerdings in den paläolithischen Malereien die "totemistischen" als "sozialgeschichtliche" "Inhalte"²³² interpretiert sowie Konzeption und Begriff des "Mana" als "Kräfte" und "Kraftstrom"²³³ verwendet, dann folgt er theoretischen Ansätzen und Fragestellungen von Emile Durkheim und Marcel Mauss. In den 1912 publizierten "Les formes élémentaires de la vie religieuse"²³⁴ stellte Durkheim den Totemismus in den Mittelpunkt religionssoziologischer und erkenntnistheoretischer Untersuchungen. Durkheim ging von der Annahme aus, daß die "Begriffe, die die Philosophen seit Aristoteles die Kategorien des Urteilsvermögens nennen" "in der Religion und aus der Religion entstanden"²³⁵ seien. Wenn aber "die Kategorien [...], wie wir glauben, wesentlich Kollektivvorstellungen sind, dann drücken sie vor allem Kollektivzustände aus: sie hängen von der Art ab, wie diese Kollektivität zusammengesetzt und organisiert ist, von ihrer Morphologie, von ihren religiösen, moralischen, wirtschaftlichen usw. Einrichtungen. [...] [M]an kann die zweiten nicht von den ersten ableiten, genauso wenig wie man die Gesellschaft vom Individuum

ableiten kann, das Ganze vom Teil, das Komplexe vom Einfachen".²³⁶ Er verwarf die Erklärungen und Klassifikationen des Totemismus von Tylor und Frazer, dessen umfangreiches Kompendium "Totemism and Exogamie"²³⁷ zwei Jahre zuvor erschienen war. Für Durkheim stellte der australische Totemismus "die primitivste und einfachste Religion dar, die wir kennen", seine Gesellschaften seien "dem Ursprung der Evolution am nächsten" und "auch ihre Organisation ist die primitivste und einfachste, eine [...] Organisation auf Clanebene"²³⁸, in der sich Stammesidentität und Exogamie verbanden. "Am Anfang und an der Basis des religiösen Denkens stehen keine bestimmten und unterscheidbaren Gegenstände oder Wesen, die aus sich heraus schon einen heiligen oder religiösen Charakter haben; sondern unbestimmte Mächte, anonyme Kräfte, die je nach den Gesellschaften mehr oder weniger zahlreich sind, manchmal auch in eine Einheit zusammengefaßt, deren unpersönliche Strenge exakt den physischen Kräften gleicht, die von den Naturwissenschaften studiert werden".²³⁹ Durkheim glaubte, möglicherweise deren "Urbegriff" im "Begriff des Totemprinzips" gefunden zu haben, "von dem die Idee des wakan und des mana abgeleitet sind".²⁴⁰ Dieser habe nun "nicht nur eine außerordentliche Bedeutung wegen der Rolle, die er in der Entwicklung der religiösen Ideen gespielt hat; seine gleichfalls profane Seite interessiert die Geschichte der Wissenschaft. Er ist nämlich die erste Form des Begriffs der Kraft".²⁴¹ An dieser Stelle kommen die soziologischen Aspekte der Ausführungen Durkheims zum Zuge. "Da die religiösen Kräfte nichts anderes sind als die kollektiven und anonymen Kräfte des Clans und da diese Kräfte nur in der Form des Totems vorstellbar sind, wird das Totemzeichen so etwas wie der sichtbare Körper Gottes. [...] Der Clan aber kann, wie jede Art von Gesellschaft, nur in und durch das individuelle Bewußtsein aller leben, die ihn bilden. Wenn also die religiöse Kraft, insofern als sie im Totemwappen verkörpert gedacht wird, als außerhalb der Individuen erscheint und durch ihre Beziehungen zu diesen als begabt mit einer Art Transzendenz, so kann sie sich doch andererseits, wie der Clan, dessen Symbol sie ist, nur in und durch dessen Mitglieder realisieren; in diesem Sinne ist sie ihnen immanent und sie stellen sie sich als solche notwendigerweise vor. Sie fühlen sie gegenwärtig und in ihnen wirkend, da sie sie zu einem höheren Leben erhebt", denn "diese Macht existiert, es ist

die Gesellschaft"²⁴² und diese "Gesellschaft ist eine Wirklichkeit *sui generis*".²⁴³

Wenn Raphaels Essay eine "Vergesellschaftung der Magie" sowie eine mit ihr verbundenen "Erhebung der Gesellschaft zu einer magischen Kraft eigener Art"²⁴⁴ konstatiert und annimmt, daß auf Grund der "Durchdringung von Magie und Totemismus" in der paläolithischen Gesellschaft "das soziale Ganze eine Einheit *sui generis*"²⁴⁵ dargestellt habe, wenn in der "realistischen Monumentalität" ihrer Malereien "Ding- und Körperhaftigkeit" "nie zur 'Idee' von Kraft, sondern die Kraft selbst in ihrer ganzen Konkretheit"²⁴⁶ seien und ihrerseits als "Geistesäußerung *sui generis*"²⁴⁷ aufzufassen sind, dann lassen sich unschwer zentrale Formulierungen der Theoreme Durkheims erkennen. Wenn er auch das Durkheimsche 'Theorem' von der Gesellschaft als einer "Wirklichkeit *sui generis*" auf die "Höhlenmalerei als eine Geistesäußerung *sui generis*" überträgt, so besteht die Pointe seines Vorgehens jedoch darin, vorzugeben, aus einer Analyse und Interpretation der Malereien die Organisation der paläolithischen Gesellschaften rekonstruierend zu "übersetzen".

Durkheim berief sich in seinen Ausführungen auf Henri Hubert und Marcel Mauss²⁴⁸. In ihrer "Théorie générale de la Magie"²⁴⁹ von 1902-03 charakterisierten Mauss und Hubert den Begriff des "mana", dessen "Name" sie den melanesischen Sprachen entnahmen und den sie u.a. neben den des "orenda" der nordamerikanischen Huronen, des "manitu" der Algonkin und des "wakan" der Sioux stellten, als "universell"²⁵⁰. "Das *mana* ist nicht einfach eine Kraft, ein Wesen, sondern es ist auch eine Handlung, eine Qualität und ein Zustand. [...] Es verwirklicht jene Verschmelzung von Handelndem, Ritus und Dingen, die uns in der Magie als fundamental erschien".²⁵¹ Frazer habe in "The Golden Bough" nur eine "Theorie der sympathetischen Handlungen", nicht aber der Magie im allgemeinen gegeben²⁵². Hubert und Mauss führten das "System der Sympathien und Antipathien auf das der Klassifikationen kollektiver Vorstellungen zurück. [...] Die Magie ist [...] allein deswegen möglich, weil sie mit klassifikatorischen Arten operiert. Arten und Klassifikationen sind selber kollektive Phänomene, was sowohl durch ihren arbiträren Charakter als auch durch die geringe Anzahl der gewählten Objekte, auf die sie beschränkt sind, bewiesen wird. Sobald wir zur Vorstellung der magischen Eigenschaften

kommen, haben wir also Phänomene vor uns, die denen der Sprache gleichen".²⁵³ Dabei impliziere die "Magie [...] ein Gewirr von Bildern" und so lassen "der Magier, der Ritus und die Wirkungen des Ritus ein Bildergemisch entstehen, das unauflöslich ist und das im übrigen auch noch selbst Gegenstand einer Vorstellung ist". Diese so verschiedenen Momente der Vorstellungen eines magischen Ritus' seien "in eine synthetische Vorstellung eingeschlossen, in der die Ursachen und die Wirkungen verschmelzen. Es ist die Idee der Magie selbst".²⁵⁴ Nun seien nach Mauss und Hubert aber "[n]ur kollektive Bedürfnisse, die von einer ganzen Gruppe verspürt werden, [...] in der Lage, alle Individuen dieser Gruppe zu zwingen, gleichzeitig die gleiche Synthesis zu vollziehen"²⁵⁵, so daß die magischen Urteile "im individuellen Geist [...] nahezu vollkommene synthetische Urteile a priori"²⁵⁶ darstellten und sich dem Zugriff jeder Individualpsychologie entzögen. Von diesen "kollektiven Kräften" könne man sagen, "daß die Magie ihr Produkt und die Idee des *mana* ihr Ausdruck ist".²⁵⁷ Die "Idee des *mana*" werde "wie ein Ding zusätzlich zu den Dingen hinzugetan. Dieses Mehr ist das Unsichtbare [...], der Geist, in dem alle Wirksamkeit und alles Leben wohnen" und sei "zugleich übernatürlich und natürlich [...], da in der ganzen Sinnenwelt ausgebreitet, ihr heterogen und dennoch immanent".²⁵⁸ Was Hubert und Mauss in bezug auf die sozial und sprachlich erzeugten Klassifikationen die "relative Position oder aufeinander bezüglichen Werte der Dinge genannt haben, können wir ebensogut Differenz des Potentials nennen, denn durch diese Differenzen wirken die Dinge aufeinander. Es genügt uns also nicht zu sagen, daß die Qualität des *mana* an bestimmten Dingen haftet, weil sie in der Gesellschaft eine bestimmte Position zueinander einnehmen, sondern wir müssen sagen, daß die Idee des *mana* nichts anderes ist als die Idee dieser Werte, also dieser Differenzen des Potentials. Damit ist dieser Begriff, der die Magie begründet, als ganzer erfaßt, und folglich auch das Ganze der Magie".²⁵⁹ Nicht als "Produkt vielfältiger künstlicher Konventionen", sondern als "Ausdruck sozialer Gefühle"²⁶⁰ spiele das "*mana*" die "Rolle einer unbewußten Kategorie des Verstandes", die jedoch "nicht im individuellen Verstand gegeben ist, wie die [...] Kategorien von Zeit und Raum"²⁶¹. Es spiele "in gewisser Weise die Rolle, die die Kopula in der Aussage spielt".²⁶²

Da es Ziel der Magie sei, Wirkungen hervorzubringen, erfülle sie als "Platzhalter" die "Aufgabe der Wissenschaft".²⁶³ Anders als Frazer, der in der Magie "eine falsche Wissenschaft und zugleich eine unfruchtbare Kunst" erblickte und sie als "unechte Wissenschaft hinter der Pseudokunst" qualifizierte, die er durch eine "falsche Anwendungen der Ideenassoziation"²⁶⁴ erklärte, spürten Hubert und Mauss "genealogischen Beziehungen" zwischen Magie, Wissenschaft und Technik nach, da sich Magie der "Naturerkenntnis" zuwende und bereits ihre "Gebärden skizzenhafte Techniken"²⁶⁵ seien. Der Essay schließt sich dieser Auffassung an, wenn er sie emphatisch als "Wissenschaft von der Natur"²⁶⁶ bezeichnet. Frazers Theorie der "Sympathetischen Magie", die sich in "Homöopathische oder Imitative Magie" und "Übertragungsmagie" gemäß dem "Gesetz der Ähnlichkeit" und dem "Gesetz der Übertragung"²⁶⁷ unterteilt, formulieren Hubert und Mauss erweiternd um in die Gesetze der "Ähnlichkeit", der "Kontiguität" und des "Konträren", des "Kontrastes" oder "Gegensatzes"²⁶⁸, Erweiterungen, die Raphaels Arbeiten übernehmen und in ihre Beschreibungen der Strukturen von Figurationen und Zeichen der Höhlenmalereien integrieren.²⁶⁹

Weigerte sich Frazer, im Totemismus eine Form der Religion zu sehen, da es in ihr keine heiligen und persönlichen Wesen, keine Opfer, Gebete und Anrufungen gebe, sondern nur ein magisches System, so waren für Durkheim umgekehrt "die magischen Kräfte nur [...] eine Sonderform der religiösen Kräfte"²⁷⁰, als deren einfachste ausgebildete Form er das System des Totemismus betrachtete. Dabei berief er sich auf Mauss und Hubert: "Da der magische Ritus und der religiöse Ritus eng verwandt sind, so war die Annahme berechtigt, daß dieselbe Theorie auch für die Religion gilt".²⁷¹ Diese hatten dagegen ihre "Theorie der Magie" zwar als ein "Kapitel der Religionssoziologie"²⁷² bezeichnet, doch "[w]enn es irgend Riten gibt, die sich von den ausgesprochen religiösen Riten unterscheiden, dann sind es diese".²⁷³ Den Totemismus erwähnten sie nur im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Magiern und Tiergestalten. "Wenn man mit Sicherheit nachweisen könnte, daß jede Art magischer Beziehung zu Tieren totemistischen Ursprungs ist, dann müßte man sagen, daß der Magier für Beziehungen dieser Art durch seine totemistischen Eigenschaften qualifiziert ist", aber "[m]uß man annehmen, daß diese Beziehungen tatsächlich totemistischer Natur

sind?“²⁷⁴ Als Gründe, die dazu geführt haben, „die Magie als Prinzip des Glaubens und Handelns aufzugeben und statt dessen zur Religion überzugehen“, gab Frazer an: „Die schlauerer Köpfe müssen mit der Zeit dahinter gekommen sein, daß magische Zeremonien und Beschwörungen nicht in Wirklichkeit die Ergebnisse bewerkstelligten, die sie hervorbringen sollten und welche die Mehrzahl ihrer naiven Kollegen noch immer erwarteten. Diese große Entdeckung von der Erfolglosigkeit der Magie muß eine grundstürzende, wenn auch vermutlich langsame Umwälzung in den Gemütern derer hervorgerufen haben, welche klug genug waren, sie herbeizuführen“.²⁷⁵ Raphaels Essay übernimmt diese Auffassung Frazers, gibt ihr jedoch statt eines individuell kognitiven einen gesellschaftlich sozialen Hintergrund. Die Auflösung der „Einheit“ von „Theorie und Praxis“ in der magischen Handlung sieht er darin begründet, daß ihr „Erfolg durch die sozialen Kräfte der Gruppenhandlung nicht mehr gesichert werden konnte“ und bringt mit der „gesellschaftlichen Entwicklung von der Jagd zum Ackerbau“ in Verbindung, daß „der durch keine Tat einer menschlichen Gruppe zu verwirklichende Fruchtbarkeitszauber völlig die Vorhand gewann. Damit wurde die Magie zum Aberglauben, der sich anmaßte, daß Unmögliches zu können: die Fruchtbarkeit und das zweite Leben zu sichern; und als solcher mußte er der Religion Platz machen“.²⁷⁶ Hubert und Mauss hatten noch keine vollständige „Theorie der Beziehungen von Magie und Religion“²⁷⁷ anzubieten. Raphael nahm von der in seinem Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer vorläufig skizzierten Lösung der Frage, „wie und warum aus Magie Religion entstanden ist“²⁷⁸, jedoch nur den ersten Teil in seinen Essay auf.

Mit welchen Vorbehalten Raphael den Theorien Frazers gegenüberstand, auch wenn er dessen Kompendien ausgiebig benutzte, wie es das umfangreiche, doch durchlöcherzte Zitat des Essays belegt, ist seiner Kritik Begouens im Methodentext von 1950 zu entnehmen. Im Brief vom 10.8.1950 schrieb er Claude Schaefer, daß er sich „ganz auf das Thema des Totemismus im Paläolithikum konzentriert“²⁷⁹ habe. Begouen hatte sich unter Berufung auf Breuil nachdrücklich für eine Interpretation der paläolithischen Werke auf der Annahme ihrer Magiebasis erklärt²⁸⁰. Begouen formulierte auch die Hypothese, daß im paläolithischen Sympathiezauber ein Kernpunkt der Riten im Akt des Malens oder Gravierens selbst bestanden haben könnte, die Raphael

aufgreift und zum Bestandteil seiner Konzeption macht²⁸¹. Die Polemik gegen Begouens „Ausschaltung der Totemismushypothese“²⁸² gibt Einblick in seine Vertrautheit mit der Entwicklung der Totemismustheorien, wie sie van Gennep darstellte²⁸³, der 41 verschiedene Theorien zählte und dessen Studie Lévi-Strauss als „Schwanengesang der Spekulationen über den Totemismus“²⁸⁴ bezeichnete. Nach van Genneps Ansicht aber unterschieden sich die paläolithischen ‚Künstler‘ durch nichts von modernen Künstlern und hatten auch mit magischen Riten nichts zu tun²⁸⁵. Unbeeindruckt von dieser Ansicht erläutert Raphael 1950 im Hinblick auf konkrete Einzelinterpretationen gleichwohl vorsichtiger, „so komplexe Ideologien wie Magie und Totemismus vermögen nur die Richtung, in der die Erklärung für eine Sineinheit gesucht werden kann, nicht aber eine spezifische Deutung zu geben“.²⁸⁶

Da ihm der „Streit um den Wesenskern des Totemismus: ob Exogamie, Nahrungstabus, Verwandtschafts- oder Identitätsverhältnis zwischen Mensch und Tier, Übergang des wiedergeborenen Toten (Ahnen) in den Leib einer Frau dauernd oder nur vorübergehend zu ihm gehören“²⁸⁷ bekannt war, die in allen Definitionsversuchen einander mehr oder weniger überlagern, muß auffallen, daß in seinen Ausführungen der Gesichtspunkt der Verwandtschafts- und Familienstruktur keine Rolle spielt. Dies ist um so bemerkenswerter, als in Friedrich Engels‘ „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates“²⁸⁸ umgekehrt die Frage nach der Geschichte der Verwandtschaftssysteme und Familie im Zentrum des Interesses steht, ohne daß der Begriff des Totemismus auch nur einmal genannt würde. Engels entwarf eine Entwicklung vom „Urzustand“ eines „regellosen Geschlechtsverkehrs“ über die „Gruppenhehe“ zur „Paarungs-“ und „Einzelehe“ und „-familie“. Dabei unterstrich er die Pionierleistung von Bachofens „Das Mutterrecht“ (1861) und setzte sich, insbesondere in seinem zweiten Vorwort²⁸⁹, mit MacLennans starrer Unterscheidung von Endogamie und Exogamie auseinander, dem er die Arbeiten Morgans entgegenhielt, die ihm seinerseits, neben den Kommentaren von Marx, als Leitfaden dienten. Engels Stufen der Geschlechterverhältnisse und Familienentwicklung tauchen in Raphaels Arbeiten ebensowenig auf, wie etwa Anspielungen an Freuds ‚Geschichte‘ der „Vaterhorde“²⁹⁰, obwohl Raphael beide Texte kannte.

Der Essay rückt statt der gattungsreproduktiven Familien- eine über sie hinausreichende "sozialpolitische" Funktion des Totemismus in den Vordergrund und identifiziert, ausgehend von den Malereien, gleichsam im Schoße der magisch-totemistischen "gesellschaftlichen Organisation" soziale Divergenzen, die den Motor ihrer historischen Entwicklung bildeten. Im "prinzipiellen Gegensatz zu den sogenannten primitiven Naturvölkern" seien die "paläolithischen Völkerschaften" "eminent geschichtsbildende Völker" gewesen, wie der "Wandel ihrer Steinwerkzeuge und Kunststile zeigt".²⁹¹ Raphael behauptet, man könne in den Bildmaterialien eine "Differenzierung zwischen den einzelnen Machtbereichen des Kriegers, des Richters, des Magiers und damit alle Wechselfälle ihrer widersprechenden Machtansprüche"²⁹² erkennen und schließt, daß es sich um eine "geschichtete Gesellschaft gehandelt hat", in der die "Macht gewisser Klassen, der Magier, der Krieger, ständig zunahm".²⁹³ In ihr hätten "Zauberer und Künstler an der Spitze einer bereits differenzierten, wenn auch noch nicht in Klassenkämpfe gespaltenen Gesellschaft"²⁹⁴ gestanden. Mit der Abnahme ihres "Erfolgs" hätten die "Zauberer" ihre "Machtsphäre [...] durch zunehmenden Einfluß auf die Jugend, auf Frauen und auf die Herstellung von Werkzeugen und Waffen" ebenso wie durch die Vergrößerung ihres "Anteils [...] am Jagdprodukt"²⁹⁵, dessen Distribution durch "Verteilungszauber"²⁹⁶ erfolgte, auszudehnen vermocht. Habe mit dieser Entwicklung die "sozialpolitische" Bedeutung des Totemtiers als "Repräsentant der Gruppeneinheit"²⁹⁷ zugenommen, so habe sich möglicherweise zugleich die "Magie aus einem geistigen Mittel der Jagdgemeinschaft zur ideologischen Waffe der Clanführer zum Zwecke der Beherrschung einer sich immer stärker gliedernden Gesellschaft entwickelt". Diese Vermutung wird jedoch explizit "in der Schwebe"²⁹⁸ gehalten.

Sowohl die Position von Frauen als auch der Status der Familie bleibt mehrdeutig. Einerseits gehörten zum begrenzten materiellen Besitz "Arbeitswerkzeuge, Waffen und vielleicht Frauen"²⁹⁹, es gab "vielleicht verschiedene Formen der Familie"³⁰⁰, zumindest aber war die "Familie [...] nicht unbekannt, wie wir wohl aus den Dreiergruppen schließen dürfen".³⁰¹ Engels hatte geschrieben: "Der erste Klassengegensatz, der in der Geschichte auftritt, fällt zusammen mit der Entwicklung des Antagonismus von Mann und Weib in der Einzelehe und die erste Klassenunterdrückung mit der des weiblichen Geschlechts

durch das männliche".³⁰² Dieses Junktum von "erste[m] Klassengegensatz" und "Einzelehe" ist bei Raphael aufgelöst. Der Essay nennt "verschiedene[...] Klassen"³⁰³ und "herrschende[...] Klassen"³⁰⁴, verneint aber ausdrücklich das Auftreten von "Klassenkämpfe[n]" und erwähnt mit keiner Silbe die "Einzelehe". Der "Antagonismus von Mann und Weib" strukturiert dagegen erheblich seine Ausführungen. Für den Marx der "Deutschen Ideologie" war die "Teilung der Arbeit [...] ursprünglich nichts [...] als die Teilung der Arbeit im Geschlechtsakt".³⁰⁵ Im Zusammenhang der Interpretation der Decke von Altamira ist von einer "geistig-magischen" Macht, die "in vielen Fällen [...] in den Händen von Frauen lag"³⁰⁶ die Rede. In der Darstellung im zweiten Gang der Höhle Les Combarelles finde man sogar "vielleicht die Entstehung des ersten weiblichen 'frauenrechtlichen' Clans, des ersten Amazonenclans"³⁰⁷, ja es wird die Vermutung formuliert, der "scheinbar plötzliche Zusammenbruch und das Verschwinden der Kunst auf ihrem Höhepunkt könnten, soweit sie nicht auf die revolutionierende Erfindung des Bogens und deren soziale Folgen zurückgehen, in geschlechtlichen Verhältnissen zu sehen sein, die mit dem partiellen Nomadentum der Männer zusammenhängen".³⁰⁸ An der Vorstellung von einem "Kampf zwischen Frauen-Magiern und Männer-Kriegern um die Vorherrschaft innerhalb des Clans"³⁰⁹ hält auch der Methodentext Raphaels fest; "Geschlechterkämpfe", die sich historisch verändernde Position von Frauen und die "Kulturbedeutung" ihres "Widerstand[es]" werden schon in Bachofens Einleitung zum "Mutterrecht" beschrieben:

"Überall ist es der Angriff auf die Rechte des Weibes, der dessen Widerstand hervorruft und seine Hand erst zur Verteidigung, dann zu blutiger Rache bewaffnet. Nach diesem in der Anlage der menschlichen, insbesondere weiblichen Natur begründeten Gesetze muß der Hetäritismus notwendig zum Amazonentum führen. [...] Das Amazonentum stellt sich darnach als eine ganz allgemeine Erscheinung dar. [...] Jene großen, von weiblichen Reiterscharen unternommenen Eroberungszüge [...] erscheinen vorzugsweise als kriegerische Verbreitung eines Religionssystems, führen die weibliche Begeisterung auf ihre mächtigste Quelle, die vereinte Kraft des kultlichen Gedankens und der Hoffnung, mit der Herrschaft der Göttin die eigene zu befestigen, zurück und zeigen uns die Kulturbedeutung des Amazonen-

tums in ihrer gewaltigsten Erscheinung. [...] Von dem Krieg und kriegerischen Unternehmungen gehen die siegreichen Heldenscharen zu fester Ansiedlung, zum Städtebau und zur Pflege des Ackerbaus über. Von den Ufern des Nils bis zu den Gestaden des Pontus, von Mittelasien bis nach Italien sind in die Gründungsgeschichten später berühmter Städte amazonische Namen und Taten verwoben".³¹⁰

Auf die "Einleitung zum Mutterrecht" von Bachofen hatte Raphael bereits in "Der Dorische Tempel"³¹¹ verwiesen.

Der Essay "Paläolithische Höhlenmalerei" resümiert den Prozeß der Entwicklung im oberen Paläolithikum dahingehend, daß die natürliche und soziale Wirklichkeit des paläolithischen Menschen und "Künstlers" einen "immer mehr dualistischen Charakter" annahm: "Jagd und Sammelwirtschaft, die Zweiheit der Ernährung, welche die Gegensätze zwischen den Geschlechtern vergrößerte, wandernder und sesshafter Teil des einzelnen Lebens wie der Gesellschaft, Totemismus und Magie". Dieser "dualistische Charakter", der nicht nur Raphaels Geschlechtergeschichte, sondern auch die von ihm entworfene Geschichte der sozialen und ökonomischen Veränderungen strukturiert, "erzwang", so Raphael, schließlich den "Beginn einer gesellschaftlichen Gliederung in mächtigere und ohnmächtigere Schichten".³¹² Den treibenden Motor der geschichtlichen Entwicklung allerdings sieht er in den sozialen Konflikten "in geschlechtlichen Verhältnissen" zwischen Frauen-Magiern und Männer-Kriegern oder zwischen Kriegern und Magier-Künstlern. Diese Konflikte würden von den "Künstlern" in das Themen- und Formengefüge der "Höhlenheiligtümer"³¹³ "übersetzt" und fänden, wie es aus den historischen Schichten und Überzeichnungen der Decke von Altamira ersichtlich sei, ihre Fortsetzung in Bilderkriegen. Zwar unterstreicht der Essay, daß für den 'paläolithischen Menschen' dessen "gesellschaftliche Organisation [...] die Voraussetzung für seine Magie und seine Aktion gegen das Tier"³¹⁴ war und handhabt sogenannte marxistische Begriffe wie, "materielle Basis", "Produktionsmittel", "Theorie und Praxis", "Klassen" und natürlich "Ideologie". Die Frage allerdings, ob seine Theorie paläolithischer Gesellschaften, falls es sich um eine solche handelt, den unveräußerlichen Kriterien einer marxistischen Analyse genügt oder ob nicht vielmehr an der Konzeption einer im "Mana" fundierten "Einheit der Kraft aller Tiere und Menschen, ihrer Organisation und

ihrer Handlungen" deren kategoriale Distinktionen zerschellen müssen, wird hier gestellt, um eine hastige Einordnung dieser Texte in marxistische Schubladen zu irritieren. Der Essay selbst formuliert bereits methodologische Maßgaben, die seine Ausführungen zur magisch-totemistischen Interpretation der Höhlenmalereien und der sozialen Organisation paläolithischer Gesellschaften mit einem grundsätzlichen Vorbehalt versehen.

Die Interpretation der "sogenannten anthropoiden Gestalten", "Phantasiewesen", "Menschen in Tiermasken" oder "Zauberer"³¹⁵ folgt konsequent der Auffassung vom magisch-totemistischen Charakter der paläolithischen Malereien. Breuil hatte seit 1906 die Ansicht vertreten, daß Maskendarstellungen in den Gravuren und Malereien existierten.³¹⁶ Ihm trat G. H. Luquet mit der Auffassung entgegen, daß es sich um eine noch unvollkommene künstlerische Entwicklung handele, die mit Tierdarstellungen begonnen habe, aber noch nicht die Darstellung der menschlichen Gestalt beherrscht habe. Luquet war es auch, der immer wieder den Vergleich mit Kinderzeichnungen bemühte, auf den Raphael so polemisch reagierte.³¹⁷ Am spektakulärsten und wohl auch bekanntesten dürften die Darstellungen aus der Höhle Les Trois Frères sein, die 1914 von Henri Begouen und seinen drei Söhnen entdeckt wurde. In einer Gruppe ineinander verschlungener und überlagernder Gravuren identifizierten Begouen und Breuil einen "Büffel-mensch" mit Instrument, auch unter dem Namen 'Fiedler' bekannt. "Ein langgestreckter Gegenstand, dessen Ende auf den Mund der Bisonmaske trifft. Er hält ihn offensichtlich wie eine Flöte oder wie ein Blasinstrument – es sei denn, es sei ein kleines Saiteninstrument".³¹⁸ Der noch berühmtere "Zauberer" (Fig. 50) aus derselben Höhle auf einer nur schwer zugänglichen Felswand in einer Größe von 75 cm über einem Gewimmel von Tieren, sei wohl "die vollständigste und sorgfältigste Darstellung, die wir kennen. Ein Kunstwerk, das den schönsten Tierdarstellungen gleichkommt".³¹⁹ Begouen vertrat die Ansicht, die Figuren sollten bewußt mit einer Maske dargestellt werden. Raphaels Essay bemerkt, daß sich "abgesehen von den phantastisch maskierten Zauberern [...] nur aus früher Zeit Menschendarstellungen und zwar überwiegend solche von Frauen" finden und mit letzteren spielt er an auf als "weiblich" interpretierte Umrißzeichnungen aus

der Höhle Pech Merle, die 1920 von Abbé Lemozi entdeckt wurde, sowie die Flachreliefs aus Laussel, die bereits 1908 entdeckt wurden.³²⁰ Im Rahmen seiner 'soziologisch' akzentuierten Totemismushypothese glaubt Raphaels Essay die Seltenheit von Menschendarstellungen mit der Annahme erklären zu können, es habe ein "Verbot gegen die Darstellung des Menschen in der monumentalen Wandkunst" aufgrund der Furcht der Gruppe vor einer "Erhöhung der Macht des Einzelnen durch das Bild" bestanden. Diese Furcht habe sich mit dem "sozialpolitischen" Motiv des Totemismus, der Verhinderung einer "Herrschaft des Menschen über den Menschen"³²¹, verbunden. Er konzidiert aber zugleich, daß dieses Verbot "nicht absolut war".³²² Im Zusammenhang einer Argumentation, die das Vorhandensein von "Ichbewußtsein" unter Beweis zu stellen beabsichtigt, führt der Essay aus, daß sich die Magier-Künstler eine "Maske schufen, um ihr Dasein während ihrer Funktion zu verbergen, was ohne vorheriges Selbstbewußtsein doch wohl unmöglich ist".³²³ Begouens Annahme, die "Zauberer" sollten bewußt mit einer Maske gezeigt werden, hält er entgegen, die "Interpretation ihrer Gestalt als Menschen in Tiermasken" sei "unzureichend" deshalb, weil das "Tier ebenso unbestimmbar ist wie der Mensch unerkennlich", so daß sie "als unerkennlich beabsichtigt" waren, um "jedem Zugriff entzogen" zu sein. Darüber hinaus stellt er sie "in ihre Zusammenhänge" zurück und sucht ihre Funktionen durch eine systematische Topologie ihres Vorkommens innerhalb der "Szenen" zu bestimmen mit dem Ergebnis, daß sie die "Szene am Anfang einer Wand [...] einleiten [...] inmitten eines Vorganges" als deren "Hervorbringer" stehen oder innerhalb ihrer als "Hilfskräfte der Akteure"³²⁴ fungieren.

Die Diskussion über die Interpretation der sogenannten 'Hände' ist bis heute kontrovers und flammte angesichts der jüngsten Entdeckung in der Höhle Cosquer erneut wieder auf. Es fanden sich bislang 26 Hände³²⁵ (Fig. 52, 53). Raphael verweist auf die "Hände" der Höhlen von Gargas, El Castillo und Santian. 1905 entdeckte Felix Regnault in der bereits bekannten Höhle Gargas in den nördlichen Ausläufern der Pyrenäen neben Bärenüberresten 'gemalte' Hände, die sich in unterschiedlicher Dichte in der ganzen Höhle verteilt fanden. Cartailhac und Breuil untersuchten sie 1907, zählten über 150 rot- und schwarzfarbene umrandete Hände und glaubten erkennen zu können,

daß, vom Eingang der Höhle her gesehen, linke Hände an den linken und rechte Hände an den rechten Wänden zu finden seien. In ihrem mittleren Abschnitt befindet sich eine ausgehöhlte Felssäule, deren innere Felsschichtfalten übersät sind von "Händen" mit meist verkürzten Fingern. Man sprach von einem "sanctuaire des mains".³²⁶ In El Castillo tauchen neben den an Wänden und Decken verteilten Händen kleinere runde Farbflächen sowie Linien- und Umrißzüge auf. Die Höhle wurde 1903 von Alcalde del Rio und 1906 von Breuil untersucht und beide fanden Spuren zeitlich sehr weit auseinanderliegender Epochen. Die "Hände" des von Breuil sogenannten "frise des mains" zählten sie mit zu den ältesten Darstellungen³²⁷. Sie fanden sich auch in anderen Höhlen, häufig in Verbindung mit Tieren oder Zeichen, am bekanntesten dürften die von Händen umgebenden beiden kleinen Pferde aus der Höhle Pech Merle sein. In allen bislang genannten Fällen handelt es sich um sogenannte 'Negativ-Abdrücke'. Man vermutet, und diese Auffassung hat sich durchgesetzt, daß die Hand auf die Felsflächen aufgelegt wurde und anschließend der rote Ocker oder das blauschwarze Manganoxyd entlang des Handumrisses auf die Wand geblasen wurde. So ließe sich auch der häufig äußerst feine und homogene Farbauftrag erklären. Direkt aufgedruckte, das heißt vorher mit Farbe bedeckte und dann auf die Flächen gepreßte, sogenannte 'Positiv-Abdrücke', fanden sich verhältnismäßig selten. Demgegenüber handelt es sich in der Höhle von Santian, die Alcalde del Rio 1905 entdeckt hatte, nicht um 'Abklatsche', sondern um auf stark gewölbte Felsflächen aufgetragene, von Breuil und nach ihm von Raphael sogenannte "Arm-Hand-Zeichnungen", "eher an Zehen erinnernd"³²⁸, wie Breuil ergänzte. Er betrachtete die "Hände" insgesamt als "zweifelloso magischen Ursprungs".³²⁹ Über die Gründe der Verkürzungen, ja des Fehlens einzelner Finger, wurden zahlreiche Vermutungen angestellt. Sie reichen von rituellen Amputationen oder der Zusammenziehung bzw. Abspreizung einzelner Finger beim Handauflegen, über die Annahme, daß es sich um Frauen- oder Kinderhände gehandelt habe, bis zu Erfrierungen oder Krankheiten. Raphaels Essay geht auf diese Überlegungen, die zum Teil (rituelle Amputation, Krankheiten) erst nach seiner Publikation angestellt wurden, nicht ein. Die Handdarstellungen werden an keiner Stelle unmittelbar als Begründung seiner Theorie der "Magie der Hand" und seiner aus ihr entwickelten Theo-

rie der paläolithischen Kunst herangezogen. Er konstatiert, daß sie sich "entweder in großer Fülle, wie in Gargas und Castillo, oder einzeln, in naturalistischer Form oder als schematische Zeichen finden"³²⁰ und interpretiert sie als Zeugnis für das "klare und volle Bewußtsein", daß die "Hand [...] das Zaubermittel"³³¹ in den paläolithischen Gesellschaften war. Im Rahmen der Entfaltung seiner Theorie der paläolithischen Kunst, nach der die "magische Funktion" der Hand "die künstlerische Form bedingt und hervorgerufen hat"³³² und die "Grundform der künstlerischen Komposition in Zahl wie Figur"³³³ abgab, fungieren Details ihrer Darstellungen als Bestätigungen der Ausführungen des Essays. Im Zusammenhang der Erörterung der Proportionierung der Figuren durch den 'Goldenen Schnitt' werden die "Arm-Hand-Zeichnungen von Santian" als Indiz für die Vermutung herangezogen, daß bei einigen schwierig zu erklärenden Proportionen der "Unterarm und sein Verhältnis zur Hand (Elle) eine Rolle spielte".³³⁴ Im Zusammenhang der Ableitung bestimmter Aspekte der Kompositionen aus einer Bewegung der "Spreizung" der Finger wird darauf hingewiesen, "daß in Gargas und Castillo fast nur gespreizte Hände abgebildet sind".³³⁵ Die heute geläufige Bezeichnung als 'Verstümmelung' taucht nicht auf. Raphael schreibt von einer "Verschmälerung der Hand", die durch die "Einziehung der Rand- oder Binnenfinger" entstehe, eine Erklärung, die von Luquet³³⁶ übernommen wurde, der auch in diesem Zusammenhang auf Kinderzeichnungen verwies. Im Methodentext von 1950 erwägt Raphael darüber hinaus, daß man der Hand "auch eine totemistische Deutung geben" könne, in der sie als "Vertreter von Clangenossen" fungieren würde und die "Unterscheidung und Verbindung linker und rechter Hände" möglicherweise "Kontaktschließung" oder auch die "Unterscheidung männlicher und weiblicher Clanmitglieder"³³⁷ bedeutet habe.

Das, wie es im Essay heißt, "dunkelste" und am "schwersten zu erhellende Kapitel der paläolithischen Kunst"³³⁸ stellten jedoch die "Zeichen" oder "signes tectiformes" dar. Sie fanden sich in beinahe allen Höhlen zwischen und um die Tiere verteilt, sie überlagernd, aber auch in Gruppierungen ohne Tiere und einzeln. Bis heute setzen sie den Interpreten größten Widerstand entgegen. Bereits 1897 hatte Rivière eines der großen 'geometrischen Zeichen' in La Mouthe als die im

Dreiviertelprofil wiedergegebene Darstellung einer Wohnstätte gedeutet³³⁹. Piette beschrieb 1904 die en face Gravierung eines Rentieres auf einem Geweih in ihren reduzierten Zügen: "Der Kopf ist so gezeichnet, als hielte das Rentier ihn in einer vertikalen Stellung. Die Brust und die Vorderbeine sind angedeutet, aber die Hinterbeine und der übrige Körper sind nicht sichtbar".³⁴⁰ Breuil folgte Rivière und Piette und legte 1906 eine an der *art mobilier* rekonstruierte Entwicklung eines Reduktionsprozesses vor, der seinen Ausgang von frontal wiedergegebenen Kopfdarstellungen nahm, in der Wandkunst fehlte, aber in Teilen ihrer Zeichen die Ergebnisse der Entwicklungen in der Kleinkunst aufwies. Die Sequenzen seiner Zeichnungen von Köpfen mit den Stufen ihrer Reduktionen hin zu sogenannten abstrakten Zeichen wurde zur Standardbeigabe zahlreicher Publikationen (Fig. 55). Zum Pferdekopf etwa führte Breuil aus: "Man kann die Zerlegung des Kopfes in wenige Linien verfolgen, beibehalten wird der Dreizack von Ohren und Mähne, bei denen nun jeder Teil auf einen einzigen Strich reduziert ist".³⁴¹ Breuil, Capitan und Peyrony widmeten in ihrer 1910 erschienenen Monographie von Font-de-Gaume den keine erkennbar gegenständliche Züge aufweisenden 'geometrischen Zeichen' ein ganzes Kapitel und schrieben: "Alle Welt stimmt darin überein, daß unsere tectiformen Zeichen primitive Hütten darstellen".³⁴² Dieser Bezeichnung gesellten sich weitere zu wie claviforme, scutiforme, penniforme oder aviforme Zeichen, die sich aus Versuchen ihrer gegenständlichen Identifikation mit Keulen, Schilden, gefiederten Gegenständen oder Vögeln herleiten. Die Ausführungen in Raphaels Essay beginnen mit einem Vorbehalt gegenüber diesen Vorgehensweisen: "Breuil und seine Mitarbeiter haben sich im wesentlichen damit begnügt, sie zu katalogisieren und mit Namen zu versehen, die ihre Unbekanntheit nicht berühren sollte, aber doch die Deutung in bestimmte und oft falsche Richtung wiesen".³⁴³ Diese Aufmerksamkeit gegenüber den Folgen, die die Wahl der Bezeichnung für eine Deutung der in Frage stehenden Gegenstände besitzen kann, verhindert nicht, daß der Essay ihnen streckenweise folgt. So werden "Kampfwaffen" und "Zauberwaffen", die älteren "Formen von Steinwerkzeugen" gleichen, von "Idol"- oder "Siegeszeichen" verschiedener Tiergruppen unterschieden. Dabei spielt er auf Breuils Entwicklungsreihen an, interpretiert sie aber nicht als Reduktionen, sondern schreibt ihnen die "Abkürzung der

Frontansicht“ als Absicht und ”eigene Ursache“ zu. Er unterstreicht nachdrücklich, ”daß die abstrakte und geometrische Form dieser Zeichen“ nicht als figures dégénérees, ”nicht als Verfall der natürlichen und gegenständlichen Formen entstanden ist“. Breuils Versuch einer diachronen Rekonstruktion ihrer Genese stellt der Essay den Versuch einer Rekonstruktion des synchronen Kontextes gegenüber, um ihrer Bedeutung im Syntagma des Zusammenhanges ihres Vorkommens auf die Spur zu kommen. Entgegen der heute allgemein vertretenen Auffassung, daß die ’Figuration‘ aus der ’Abstraktion‘ entstanden sei, wobei unter letzterer die regelmäßigen Einkerbungen auf Knochen- und Steinresten verstanden werden, und für Breuil noch nicht im Bereich des Möglichen lag, vertritt Raphaels Essay die Ansicht, daß es sich um ein ”gleichzeitige[s] Auftreten geometrischer ’Ornamente‘ und gegenständlicher Zeichnungen in der frühesten Kunst“³⁴⁴ gehandelt habe. Der Primat mimetisch-naturalistischer Motive bei ihrer Herstellung ist damit erschüttert. Dies hat für den Essay die methodische Aufgabenstellung zur Folge, ”abstrakte Zeichen und naturgetreue Gegenstandswiedergabe in ihrem Zusammenhang zu begreifen“³⁴⁵, ohne sich in ursprungstheoretische Spekulationen zu verlieren. Dies sei möglich, wenn die ”Zeichen“ sich ”entweder unmittelbar neben“ dem Tier oder der Gruppe befinden, so etwa wenn das ”Idol der Hirschkuh neben der wirklichen“ steht, wobei der primären Signifikation die metaphorisch-symbolische Bedeutung ”Idol“ oder ”Siegeszeichen“ hinzugefügt wird³⁴⁶. In diesem Fall gelangen das ”Zeichen“ und sein Gegenstand, Bezeichnendes und Bezeichnetes, Signifikant und Signifikat paradigmatisch und gleichsam in unsichtbarer Berührung nebeneinander zur Darstellung. Die folgende Möglichkeit, die der Essay vorstellt, besteht darin, daß die ”Zeichen“ ”dieselbe Funktion erfüllen wie diese“, das heißt wie das identifizierbare Tier oder die Tiergruppe, deren ”Zeichen“ es ist. In diesem Fall handelt es sich um eine qua funktionaler Äquivalenz erfolgende metonymische Ersetzung oder Substitution. Ein anderer und weiterer Zugang zur Deutung der Zeichen ergäbe sich aus ”geometrischen Schemata, die einzelnen Kompositionen zugrunde liegen“, da von ihnen manche ”einigen ’tektonischen‘ Zeichen außerordentlich ähnlich sehen, ohne daß sich aus dem Inhalt der Komposition irgendeine Beziehung zur Hütte oder Falle ergibt. Die Zeichen würden dann die Einheit von Tieren bedeuten, sei es ihre kör-

perliche Vereinigung, sei es die Vereinigung ihrer Kräfte (Mana). Sie stünden dann für abstrakte Begriffe, die aus konkreten Vorgängen abgeleitet sind, wie Macht des Clans, soziale Funktion bestimmter Tiere innerhalb eines Clans (Amtsmarke)“.³⁴⁷ Darüber hinaus ordnet er ”Zeichen, die in ihre geometrische Form Kreise oder Halbkreise einzeichnen“, der ”Magie des Auges“ zu, interpretiert ein ”aus kreisartig verdichteten Punkten“ bestehendes ”Zeichen“ aus Niaux als ”Opfergabe“ und nennt, was ”bereits Breuil festgestellt“ habe, die ”Vulva“³⁴⁸, die in Form eines nach oben offenen Dreieckes auch das Kompositionsschema eines Teils der Decke von Altamira bilde³⁴⁹. Doch erschöpfe dies bei weitem nicht die ”ungeheure und gänzlich unsystematische Fülle der vorhandenen Zeichen“, von denen die meisten ”ungedeutet“ blieben³⁵⁰. Der Methodentext fügt diesen Ausführungen eine Unterscheidung der ”Zeichen“ anderen Typs hinzu, und zwar, wie es heißt, ”in solche, die eine lange Geschichte haben, und solche, die sie nicht haben. Zu den ersteren gehören die folgenden: \wedge (Pfeilspitze, Phallus, Mann, Töten und Tod), \vee (weibliches Geschlechtsglied, Frau, Leben geben, Leben) und deren hauptsächlichste Zusammensetzungen: Υ , \times , \diamond , \diamond , \forall und $\wedge\wedge\wedge$. Sie finden sich bis in die Bronzezeit hinein“.³⁵¹ Diese binaristisch und heterosexistisch zentrierte Struktur- und Entwicklungs’geschichte‘ der Zeichen, denen die Semantiken von Töten und Gebären, Leben und Tod polar zugeordnet werden, hatte Raphael schon 1942 im Zusammenhang seiner Studien der neolithischen Tontöpfe Ägyptens entworfen. Sie impliziert eine Ontologie der Geschlechter, die über Raphael hinaus den ganze Komplex von ”Fruchtbarkeits-“ und ”Wiedergeburtswunder“-Deutungen der ”Vorgeschichte“ trägt. Im Essay wird diese Ordnung der Zeichen zwar nicht genannt, doch orientiert ihr Dualismus seine Interpretationen erheblich. Zwar spricht er von einer ”ursprünglich asexuelle(n) Formensprache“³⁵² des Paläolithikums, aber wenn die ”Hirschkuh“ von Altamira als ”weibliche Zauberin, Verkörperung der harmonischen Weisheit“³⁵³ und die gesamte Decke als ”Konflikt zwischen weiblicher Zartheit und männlicher Massigkeit, zwischen Geist und Macht“³⁵⁴ interpretiert wird, kommt sie massiv zum Zuge. Zwar erfolgt in dieser Interpretation eine partielle Umverteilung ’ewiger Werte‘ von ’Männlich‘ und ’Weiblich‘ erheblich jüngeren Datums, doch zementiert sie um so nachdrücklicher deren fundamentalen Dualismus, vor dessen Hintergrund allein

ihre Umverteilung zu funktionieren vermag. Die Kombinatorik von "Zusammensetzungen" binärer, semantisch fixierter Zeichenelemente ergibt eine äußerst mächtige 'Sinnmaschine'. Wenn es im 'Methodentext' auch einschränkend heißt: "es ist aber nicht erlaubt, die für eine spätere Epoche gültigen Inhalte ohne weiteres ins Paläolithikum zurück zu datieren", dann scheint deren Reichweite zwar begrenzt, doch das "nicht...ohne weiteres" behält die imperiale Eroberung der "Vorgeschichte", wie in Gestalt der Interpretation des 'V' als Vulva und Kompositionsschema bereits geschehen, im Visier. Scheinbar konträr dazu, erfolgt im Methodentext zugleich eine beinahe völlige Absage an jeglichen Naturalismus, die sich an der Schwelle zur Auffassung von der Arbitrarität der Zeichen bewegt: "Zeichen können nicht als erklärt angesehen werden durch die Auffindung ihres naturalistischen Ursprunges".³⁵⁵

Raphaels methodologische Verfahren, wie sie im Essay und Methodentext von 1950 entwickelt werden, waren zum Zeitpunkt ihrer Publikation und Verbreitung auf dem Gebiet der paläolithischen Höhlenmalerei geradezu "revolutionär".³⁵ Die Entdeckung der Malereien von Lascaux im Jahre 1940 begann ihre Wirkungen auf die Fachwelt erst nach dem 2. Weltkrieg zu entfalten, ohne daß sie unmittelbar methodologische Konsequenzen nach sich zogen. Raphaels Vorgehensweisen lassen sich zunächst, wie bereits in bezug auf die "Phantasiewesen" und "Zeichen" gezeigt wurde, insgesamt als eine breit angelegte Re-Kontextualisierung aller Gegenstände und Sujets charakterisieren und sollen hier nur in ihren Grundzügen vorgestellt werden. Ihr systematisch erster Schritt besteht in einer Kritik an der Isolierung der Figuren und Zeichen. Die Gravuren und Malereien wurden meist in Zeichnungen, häufig koloriert, wiedergegeben. Aus technischen Gründen kam die Photographie nur zögernd zum Einsatz und bot noch nicht die heute gewohnte Qualität. Die Abbildungen präsentierten die gut erkennbaren und signifikanten Partien der Gestaltungen und wurden nicht selten im Sinne ihrer Interpreten akzentuiert oder gar vervollständigt. Ganze Ensembles wurden nur vereinzelt und stark schematisiert wiedergegeben, so daß für den Betrachter häufig der Eindruck einer Fülle einzelner, oft unbeholfen wirkender, manchmal kaum identifizierbarer Figuren entstehen konnte. Gleichzeitig erfreuten sie sich zu

nehmender Popularität. Der Essay geißelt diese Verfahren vehement und macht die ihnen zu Grunde liegenden methodologischen Praktiken und deren theoretische Implikationen und Voraussetzungen namhaft. Die "Archäologie des Paläolithikums" selbst habe "in einer Art Selbstverspottung ihrer großartigen Entdeckungen dieses Material [...] in lauter Bruchstücke zerschlagen und so [...] weitgehend unverständlich gemacht".³⁵⁷ Die unterstellte "Unfähigkeit zur Komposition" sei jedoch "nichts als ein Vorurteil a priori".³⁵⁸ Demgegenüber sei die "erste Voraussetzung eines Verstehens der paläolithischen Höhlenmalereien [...] das Erkennen zusammenhängender Gruppen und Einheiten, innerhalb deren jeder Teil aus dem Zusammenhang mit dem Ganzen [...] nach dem Gehalt" zu interpretieren sei. Auf Grund der ihrerseits kunsttheoretischen "Hypothese, daß Inhalt und Form in der Kunst identisch geworden sind", würden sich "mit den Gruppen die Bedeutungen dieser Gruppen" einstellen, die durch die "Häufigkeit ihrer Wiederholung oder durch den Wandel in ihren Darstellungsmitteln auf ihre geschichtliche Entwicklung überhaupt" verweisen und einen Weg eröffneten, die unverständlich gemachten "Bruchstücke" zu rekonstruieren. Diese beiden Prämissen stellen die deklarierten methodologisch-theoretischen Grundlagen des rekonstruierenden Vorgehens der Texte dar.

Damit die so "erweiterten formalen Beziehungen zur Auffindung der inhaltlichen Tatbestände"³⁵⁹ zu voller Entfaltung gelangen können, üben Raphaels Essay und Methodentext in einem zweiten Schritt massive Kritik an der bisherigen Interpretation der "Überdeckung"³⁶⁰ oder "Überschneidung"³⁶¹ der Figurationen. Raphaels Arbeiten bezeichnen sie als "Palimpsest"-Theorie oder "Hypothese"³⁶². Cartailhac und Breuil waren auf den Gedanken gekommen, das archäologische Verfahren der Stratigraphie aufeinanderfolgender Besiedlungsschichten als Mittel zu ihrer chronologischen Bestimmung auch auf die identifizierbaren Schichten der Felsgravuren und -malereien anzuwenden. Gravierungen auf Knochen- oder Steinresten, die in einer Erdschicht gefunden werden, lassen sich häufig ohne Schwierigkeiten datieren. Den auf Felswänden einige Meter über dem Boden angebrachten Malereien fehlt dagegen oft jeder direkte chronologische Bezugspunkt. Breuil entwickelte durch Vergleiche der Überlagerungen von Darstellungen eine Datiermethode, die es ihm ermöglichte, die parietalen

Malereien unter Hinzuziehung stilistischer Merkmale auf die Zeitspanne des oberen Paläolithikums zu verteilen. Diese Methode wurde von ihm nie in einer separaten, zusammenhängenden Untersuchung im Detail erläutert, sondern resultativ anhand konkreter Materialien vorgetragen³⁶³. Eine zusammenfassende Darstellung erfuhr sie lediglich im Vorwort zu "Quatre cents siècles d'art pariétal" von 1952. Raphaels Arbeiten würdigen dieses Verfahren als einen "fruchtbaren Gedanken", doch laufen sie Sturm gegen die mit ihm einhergehende restriktive Interpretation der Überlagerungen und Überzeichnungen. Er erweitert sie dahingehend, daß Überschneidungen auch "absichtlich" in die Gestaltung einbezogen wurden und diese deshalb "ein ikonographisches Ganzes bilden trotz der historisch schichtenweisen Entstehung". Darüber hinaus können sie als Mittel der "Körper-Raumgestaltung"³⁶⁴ sowie als quasi syntaktische Mittel der Verknüpfung einzelner Figuren zu Gruppen fungieren. Diese Möglichkeiten ihrer Funktion und Bedeutung werden mit zahlreichen Hinweisen auf Details der Parietalkunst begründet und gelangen im Essay zu breiter Anwendung.

Der Methodentext von 1950 nimmt schließlich eine Systematisierung methodologischer Grundsätze in Angriff und stellt sie in die Perspektive einer zu entwickelnden Ikonographie der paläolithischen Kunst. Das Verfahren der Isolierung, die restriktiv gebrauchte Palimpsest-Hypothese und das im Essay noch nicht genannte Verfahren der "statistischen Zusammenfassung", auf die im Zusammenhang der Rezeption der Arbeiten Raphaels noch zu sprechen zu kommen sein wird, werden nun unter dem Titel der "analytischen Methode" zusammengefaßt, die man zunächst "jedem neu auftauchenden Material gegenüber mit der größten Gewissenhaftigkeit und Differenzierung anwenden" müsse. Die ersten drei der "in gewissen Grenzen" als "Umkehrung" der analytischen Methode ihr "ergänzend" gegenübergestellten "Arbeitshypothesen" lauten: "Räumliche Nähe ist inhaltlicher Zusammenhang (bis zum Beweis des Gegenteils)", "Überlagerungen bilden einen sinnvollen Zusammenhang (zum mindesten für den letzten Künstler)" und die dritte "Jede räumliche Nähe resp. inhaltliche Einheit ist so konkret wie möglich aus sich selbst zu erklären und zugleich mit allen anderen Denkmälern zu vergleichen".³⁶⁵ Das Problem der Gewinnung einer elementaren "Einheit des Inhaltes" oder auch

"Sinneinheit", wird im Methodentext noch einmal explizit thematisiert³⁶⁶. Habe die "analytische Methode zugleich mit der Komposition auch die konkrete Sinneinheit ausgeschaltet", so müssen Kriterien von "Inhaltseinheiten" gefunden und begründet werden. Die "Schwierigkeiten" einer "Abgrenzung von Inhaltseinheiten" betreffen nun sowohl die "Abgrenzung der Teile innerhalb eines Ganzen wie die Abgrenzung des Ganzen selbst" und werden umstandslos mit dem Fehlen von "Rahmen", an die "wir [...] gewohnt sind", in Beziehung gebracht. Da ein solches "Ganzes" in den Höhlenmalereien "mit der natürlichen Länge der Ebene nur selten zusammenfällt", dürfte streng genommen keiner natürlichen Gegebenheit, sei es der Felswände, der Decken oder der ganzen Höhle, per se eine Rahmenfunktion zufallen. Der Methodentext macht an anderer Stelle geltend, daß "gelegentlich um die Ecke komponiert" und auch einander gegenüberliegende Wände eines Höhlenganges kompositorische Bezüge aufweisen können³⁶⁷. "Beweiskraft" und damit Gewißheit bezüglich der Hypothese, daß räumliche Nähe auch inhaltlicher Zusammenhang bedeute, könne nur durch den Nachweis erbracht werden, "daß jede Sinneinheit durch eine einheitliche Komposition dargestellt" sei. Scheine auch das "Verfahren, die Einheit des Inhaltes durch die der Komposition zu beweisen" auf den "Zirkel" hinauszulaufen, "eine Unbekannte durch eine andere erklären zu wollen", so deklariert der Text zwei Auswege. Einmal habe die "Komposition ihre eigenen formalen Grundlagen" und zum anderen "liegt es im Wesen des Kunstwerkes selbst, daß Inhalt und Form methodisch aneinander gebunden sind".³⁶⁸ Diese beiden kunsttheoretischen und philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen halten gewissermaßen die "Arbeitshypothesen" der "synthetischen Methode" zusammen, denn ohne "Inhaltseinheiten" ließe sich weder von "[r]äumliche[r] Nähe" noch ihren "Überlagerungen" sprechen.

Wurde die Isolierung einzelner Tiere und Zeichen im Zusammenhang ihrer geforderten und durchgeführten Rekontextualisierungen massiv kritisiert, so wird sie im Zusammenhang einer Rekonstruktion von "Inhaltseinheiten" oder Elementen ihrer Bildsprache wieder eingeführt. In bezug auf die Rahmenfunktion von Inhalts- oder Sinneinheiten wird dem einzelnen Tier die Position einer "untere[n] Grenze"³⁶⁹ zugeschrieben, während als obere Grenze des "Umfang[es] einer Inhaltseinheit [...] das Ganze einer vorhandenen Fläche (Wand

oder Decke) an[ge]sehen³⁷⁰ werden müsse. Dieser Rekurs auf naturalistische und organistische Gesichtspunkte bei der Suche nach Kriterien, die Rahmenfunktionen übernehmen sollen, muß aber angesichts der Loslösung der Bedeutung der Zeichen von ihrem "naturalistischen Ursprung[es]" und der Verbindung von Zeichen mit Tierdarstellungen, die selbst vor dem 'Inneren' ihrer Körper nicht haltmacht (Fig. 40), kurzschlüssig und überstürzt anmuten.

Der Methodentext nimmt die gegenüber dem Essay erweiterte Differenzierung vor, daß ein Tier "Ding-, Funktions-, Totem- und Symbolfunktion" haben kann, auch wenn sie "mit Sicherheit zu unterscheiden nicht immer möglich"³⁷¹ seien, und schlägt ein thematisch weitreichendes "allgemeines Schema für eine Ikonographie der quaternären Kunst"³⁷² vor. Die Relationen zwischen Zeichen und gegenständlichen Darstellungen werden systematisiert. Die Zeichen können "dem gegenständlich realisierten Inhalt entweder parallel sein oder ihn ergänzen oder ihm widersprechen, eventuell sogar ihn aufheben".³⁷³ Als Hauptargumente dafür, daß eine Ikonographie der paläolithischen Malereien aber "tatsächlich vorliegt", nennt der Methodentext die "Beobachtung, daß in verschiedenen, oft sehr weit auseinanderliegenden Höhlen gleiche Haltungen von Einzeltieren" sowie "Wiederholungen von Kombinationen verschiedener Tierspezies (Pferde und Bisons in Le Portel und Les Combarelles, Hirschkuh und Bison in Altamira, Castillo und Les Comarelles)" zu finden seien. Sie wird ergänzt durch die weitere, "daß ein und dasselbe Sujet in ein und derselben Höhle mehrmals vorkommt und zwar mit zeitlichen Abständen"³⁷⁴ An genau diesen Feststellungen knüpften die statistischen Forschungen Annette Laming-Emperaires und André Leroi-Gourhans an.

Zwar hatte Breuil schon bei der Entdeckung von Font-de-Gaume erkannt, daß in einer der Darstellungen zwei Rentiere als Gruppe zusammengestellt worden waren (Fig. 41)³⁷⁵. Und daß es sich bei den Überschneidungen und Überzeichnungen nicht nur um sinnlose Willkür handelte, hatten Capitan, Breuil und Peyrony bereits 1924 festgehalten: "Überall bemerkt man die Überzeichnungen von Figuren, die aus verschiedenen Zeiten stammen, die letzte davon so, daß sie zwar in unserem Sinn auf die andern keine Rücksicht nimmt, jedoch so, daß sie sie jeweils, soweit es für die Ausführung möglich ist, ungestört läßt. Niemals haben die Alten sie freiwillig ausgelöscht. Im Gegenteil, sie

haben sie im Rahmen des Möglichen respektiert, als seien sie unantastbar und heilig".³⁷⁶ Raphaels Arbeiten machen aus diesen Sachverhalten jedoch keine Sache der Respektabilität oder gar Heiligkeit, sondern einen Akt des kompositorischen Kalküls ihrer Produzenten, der Kompetenzen und Traditionen impliziert. Seinen Arbeiten blieb als eine der ersten der Versuch vorbehalten, daraus auch methodisch radikale Konsequenzen zu ziehen. Die geforderte und eingeleitete Rekontextualisierung der Materialien sowie der Versuch, sie neben ihrer komparativ diachronen Rekonstruktion einer syntagmatischen Lektüre zu unterziehen, trägt streckenweise strukturalistische Züge. Neben der breit aufgetragenen Schicht magisch-totemistischer Deutungen, mit denen sie ihr Material eng umstellen, und ihren kunsttheoretischen, geschichtstheoretischen und philosophischen Partien drohen sie manchmal unterzugehen. Raphael hatte, wie er Claude Schaefer 1952 schrieb, seinen "ursprünglichen Plan" einer "Ikonographie" noch konzeptionell geändert und "beschlossen, zunächst einmal ein ganz analytisches Verfahren anzuwenden"³⁷⁷. Seine Korrespondenzen mit Lemozi und Breuil machen deutlich, wie dringlich ihm die rekonstruierende Arbeit am Detail vor aller selbstherrlichen Sicherheit in Fragen einer Gesamtinterpretation war, die er jedoch immer im Auge behielt.

Entgegen den methodologisch-theoretischen Deklarationen des Essays und des Methodentextes werden die inhaltlichen Deutungen der Malereien jedoch weder aus dem "Wesen des Kunstwerkes", in dem "Inhalt und Form methodisch aneinander gebunden" seien, und der Häufigkeit der Wiederholungen ihrer "Inhaltseinheiten", noch aus den formalen Grundlagen ihrer Kompositionen und dem Wandel in ihren Darstellungsmitteln hergeleitet. Tatsächlich sind, insbesondere innerhalb des Essays, zwischen methodologisch-theoretischen Deklarationen und beschrifteten Vorgehensweisen eine Reihe von Brüchen, Schnitten und Rissen verzeichnet.

Der Essay charakterisiert die Ausgangslage klar. Wenn eine "wissenschaftliche" Theorie der Kunst die "Abhängigkeit wie Freiheit der künstlerischen Schaffensmethode von der geschichtlich-gesellschaftlichen begreifbar" zu machen habe, dann sei dies "nur sehr fragmentarisch lösbar für das Paläolithikum, weil wir von den materiellen und ideologischen Voraussetzungen dieser Kunst und ihren geschicht-

lichen Wandlungen zu wenig außerkünstlerische Zeugnisse haben".³⁷⁸ An anderer Stelle heißt es deutlich, daß "uns die franko-kantabrische Höhlenmalerei nichts über das tägliche Leben der Massen sagt. Wir erfahren nichts über ihr äußeres Leben. Wir haben kein Bild über ihre Art zu jagen [...] Wir wissen nichts über ihre Art zu wohnen [...] Wir wissen nichts über die Ernährung [...] Wir wissen ebensowenig über die Beziehung der Geschlechter und die Familienordnung [...] Wir wissen nichts von der sozialen Gliederung [...]".³⁷⁹ Nun besteht das behauptete Vorhaben darin, die paläolithischen Malereien als eine "Sprache anschaulicher Formen in die weltanschaulicher Begriffe zu übersetzen"³⁸⁰ und nur ein "richtiges Ablesen der Kunstwerke"³⁸¹ erlaube wenn auch "nicht immer konkret eindeutige Rückschlüsse auf ihre Voraussetzungen"³⁸² zu ziehen. Diese 'Übersetzung' erfolgt jedoch durch eine direkte Verknüpfung der Malereien mit den Bedeutungen "weltanschauliche(r) Begriffe". Provisorisch und schematisch ließe sich sagen, daß sich das explikative und interpretatorische Potential des Essays aus Verknüpfungen von Implikationen der Kategorien seiner formalen Analysen mit dem Fond inhaltlicher Deutungen aus dem Depot der herangezogenen Magie- und Totemismuskonzeptionen speist. Eines der Ergebnisse dieses Verfahrens ist die Feststellung Raphaels, daß die paläolithische Höhlenmalereien "uns zunächst einmal [sagen], daß der Mensch sich seine gesellschaftliche Einheit als Gruppe unter dem Bild des Tieres darzustellen pflegte".³⁸³

Demgegenüber aber heißt es gleichzeitig schon auf den ersten Seiten des Essays klipp und klar, daß "jede Rekonstruktion der Vorgeschichte durch die Ethnographie unmöglich ist, und selbst die Erklärung undeutbarer vorgeschichtlicher Tatbestände durch solche heutiger "primitiver" Völker muß sich in sehr engen Grenzen halten, ist es doch nicht einmal gesagt, daß die gleiche Institution z. B. des Totemismus im Paläolithikum dieselben Eigenschaften und Funktionen gehabt haben muß, die er heute selbst bei den primitivsten Jägerstämmen zeigt".³⁸⁴ Und der Methodentext gibt diese Vorbehalte deutlich zu verstehen, indem hervorgehoben wird, daß eine "Definition dieser Begriffe, die für den Homo sapiens paläolithicus gegolten hat", aussteht und anzustreben sei, damit sich die "paläolithische Archäologie von den Krücken der Ethnologie befreien" könne, "die sie bis heute nicht entbehren kann". Das Gelingen einer solchen "Definition" wird aber

an eine hinreichende Anzahl gelungener "Einzeldeutungen" der Malereien gekoppelt. Als deren Bestätigung soll die allerdings erst aus ihnen herzuleitende Definition von Magie und Totemismus des Paläolithikums fungieren³⁸⁵. Es gibt diese "Definition" also noch nicht. Raphaels Essay greift aber auf Magie- und Totemismuskonzeptionen zurück, die fast ausschließlich auf Materialien von, wie es heißt, "sogenannten primitiven Naturvölkern" basieren. Sämtliche Deutungen des Essays, auf den "Krücken der Ethnologie" geschrieben, sind damit, gemäß der Maßgabe seines Vorbehaltes, in ihrer Substanz gefährdet und korrodieren in dem Maße, wie der Essay sie festschreibt. Dabei handelt es sich nicht, wie es zunächst den Anschein haben könnte, um einen 'Widerspruch', der sich etwa auf einer Diskursebene des Textes 'dialektisch' synthetisieren ließe, sondern um eine Markierung von Schichten methodologischer, theoretischer und philosophischer Einsätze, die er schreibt, über die er schreibt und die er überschreibt, selbst ein Palimpsest werdend. Seine Risse und Überzeichnungen werden sich vervielfältigen. Was immer Raphael selbst auch über die "Vorwürfe" des "Hineindeuten" und des "Aufhäufen von Hypothesen" gedacht haben mag, von denen er Claude Schaefer berichtete³⁸⁶, der Essay selbst bereits macht sie in weiten Teilen explizit, so daß sie als "Vorwürfe" zu spät kommen.

Über unmittelbare Reaktionen aus Fachkreisen auf die Publikation von "Prehistoric Cave Paintings" sowie das Zirkular des Methodentextes gibt es bislang nur spärliche Zeugnisse³⁸⁷.

Raphael hatte Rudolph Arnheim einen Durchschlag des deutschsprachigen Methodentextes zukommen lassen. Dieser antwortete in einem Brief mit dem Kopf des Sarah Lawrence College, New York, am 20. 11. 1951:

"Lieber Herr Raphael,

ich bin nun endlich dazu gekommen, Ihr sehr anregendes Manuskript zu lesen. Was mir besonders daran gefällt, ist, daß Sie von der grundsätzlichen Konstanz der menschlichen Natur ausgehen und also bei dem Steinzeitmenschen im wesentlichen unsere eigenen Bedürfnisse, Einsichten und Ausdrucksmittel voraussetzen. Dies scheint mir sehr im Einklang mit der Entwicklung in der Psychologie.

Zweitens scheint es mir einleuchtend, daß viele dieser Malereien stammesgeschichtliche Ereignisse darstellen. Die Vorstellung, daß die

Vorzeitmenschen 'bloß so' malten, aus einer Art von abstrakter Schöpferlust, ist wohl ein Überbleibsel der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. [...].

Stutzig macht mich das Kompositions-Prinzip. Daß Komposition vorliegt, scheint mir zu erwarten. Aber die Art von ungefährer Überschneidung, die inhaltlich sinnvoll sein mag, aber dem Auge mehr zufällig als zwingend scheint, ist mir umso befremdlicher als ich, wie Sie, annehme, daß die Höhlenleute Augen hatten wie wir. Und da sie innerhalb der einzelnen Figur die Beziehungen mit derselben Ordnung und Klarheit darstellen, wie wir sie auch sonst in der Kunst finden, ist es mir schwer verständlich, daß sie in den kompositionellen Beziehungen zwischen mehreren Tieren nicht eine für das Auge mehr einleuchtende und zwingende Form sollten zustandegebracht haben. Vielleicht können wir einmal darüber reden.

Was Veröffentlichung angeht, so weiß ich leider nichts zu raten. Für das Journal of Aesthetics scheint mir die Arbeit zu speziell-technisch und auch viel zu lang. Ich kann natürlich nicht für den Herausgeber, Dr. Munro, sprechen. (Vermutlich liest der aber nicht Deutsch.)

Ich sende Ihnen das Ms. zurück, weil ich im Augenblick nicht weiß, wann ich Ihrer freundlichen Einladung Folge leisten und wieder einmal Sonntags bei Ihnen vorsprechen kann. [...].³⁸⁸

Arnheim scheint Raphael bei seinen Publikationsbemühungen nicht weitergeholfen haben zu können.

Siegfried Giedion hat in seinem umfangreichen Werk "The eternal present" von 1957 mehrfach auf "Prehistoric Cave Paintings" hingewiesen. Der Untertitel des Buches "The beginning of art", der die Attraktivität und Faszination am 'Ursprung der Kunst' formuliert, macht bereits den Abstand zwischen beiden Arbeiten deutlich. In dem Kapitel, das sich der Frage der "Raumkonzeption" in den paläolithischen Werken zuwendet, führt Giedion aus, daß der Ansicht, es handle sich bei den Gestaltungen um eine ungerregelte und richtungslose Mannigfaltigkeit "nur wenige einsame Stimmen gegenüber" stünden. Als erste nennt er die Max Raphaels: "Max Raphael analysiert in seinen Prehistoric Cave Paintings die Proportionen der verschiedenen Tierarten, die auf den prähistorischen Bildern vorkommen, und zwar besonders ihre konkav-konvexen Rückenlinien und findet, daß diese Proportionen weitgehend unabhängig sind von den verschiedenen Tierarten

[...] und als Goldener Schnitt bekannt sind. [...]. Noch weiter geht Raphael in seinem Schlußkapitel [...], in dem er in den Fresken des berühmten Felsgewölbes eine bewußte Komposition erblickt. [...] Die isolierte Stellung von Hindin und Stier und ihre Gegenüberstellung ist zweifellos auffallend. Man braucht deshalb noch lange nicht mit den verschiedenen Deutungshypothesen (z.B. die Tiere als Totems zweier feindlicher Clane) einig zu gehen. Worauf es hier allein ankommt, ist, daß Max Raphael den Mut hat, in dieser dramatischsten Decke der Prähistorie bestimmte Proportionen und eingeborene kompositionelle Elemente zu erkennen und nicht etwa regelloses Chaos".³⁸⁹ Giedion sieht, anders als Raphael, im Salles des petits bisons von Font-de-Gaume "eher eine Nachstufe als eine Vorstufe von Altamira"³⁹⁰, argumentiert aber ebenfalls mit stilistischen Gesichtspunkten. Giedions Resümee bezüglich Altamira lautet: "Was diese Fresken für ein Geheimnis in sich schließen, ist im einzelnen nicht festzunageln. Ganz allgemein sagen sie selbst aus, was sie sind: Eine Apotheose der Verehrung des Tieres, wie sie in solcher Steigerung, orchestriert mit allen Mitteln künstlerischer Tradition und Erfahrung, weder vorher noch nachher gelungen ist".³⁹¹ Giedion geht ausführlich Aspekten der "Abstraktion", des "Symbols" und der "Raumkonzeption" in den paläolithischen Malereien nach und stellt immer wieder Bezüge zur Kunst eines Georges Braque, Paul Klee oder Wassily Kandinsky her, wie dies bereits 1923 Wilhelm Paulcke getan hatte³⁹². Raphael vermeidet dagegen konsequent jede direkte Bezugnahme auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und verweist stattdessen auf Aspekte der griechisch archaischen Kunst, Leonardos und Themen der Malerei des 19. Jahrhunderts, um das, was er als "geologische Schichtenbildung" bezeichnet, aufzuweisen. Dennoch sind seine Ausführungen ohne die Erfahrungen der Kunst des 20. Jahrhunderts kaum denkbar. Giedions Arbeit verdankt Raphaels Essay eine Reihe von Anregungen, die nicht immer gekennzeichnet werden, macht jedoch auf eine Gefahr bezüglich Raphaels Vorgehensweise aufmerksam, ohne zu sagen, worin sie besteht. "In unserer Denkweise scheint ein absoluter Gegensatz zwischen einem Höhlenbewohner und dem Goldenen Schnitt zu bestehen. Wie Raphael dabei von der menschlichen Hand ausgeht und die ästhetische Bedeutung der Hand und ihrer Proportionen im Goldenen Schnitt mit der ihr zugeschriebenen magischen Bedeutung verflucht, ist nicht ungefährlich".³⁹³

In ihrer 1962 veröffentlichten Thèse "La signification de l'art rupestre paléolithique" stellte Annette Laming-Emperaire eine Zusammenfassung ihrer zentralen Aspekte aus Raphaels "Prehistoric Cave Paintings" und des Manuskripts "On the method of interpreting paleolithic art, 31 p." vor. "Wir veröffentlichen hier in aller Kürze die Theorie Raphaels entsprechend den maschinenschriftlichen Aufzeichnungen, die er uns 1951 übermittelt hat".³⁹⁴ Laming-Emperaires Darstellung soll im folgenden ausführlich vorgestellt werden.

"Der Ausgangspunkt von Raphael, der von den meisten Prähistorikern vernachlässigt wurde, ist die Notwendigkeit, in der Höhlenkunst nicht nur die einzelnen Figuren jeweils für sich zu interpretieren, sondern in Gruppen, bei denen es darum geht, Erklärungen für das Ensemble insgesamt zu finden. Eine große Zahl der verzierten Höhlen ist durch die Vorherrschaft der Darstellung einer Tierart oder sogar der eines Geschlechts einer Art gekennzeichnet. Unter 25 spanischen Höhlen z.B. fand Raphael 11, in denen sich diese Vorherrschaft feststellen läßt. In anderen Höhlen wieder sind beide Geschlechter einer Art vertreten.

So wären also zwei Tatsachen zu erklären: zum einen der hohe Prozentsatz der Höhlen, die durch die Vorherrschaft von Tieren einer Art gekennzeichnet sind, und zum anderen die Aufteilung dieser Höhlen in zwei etwa gleich große Gruppen, von denen die eine nur ein Geschlecht einer Art und die andere beide aufweist. Die Erklärung dafür mag sich in der totemistischen Organisation der paläolithischen Gruppen finden lassen. Die Tiere wären dann die symbolische Verkörperung eines Clans oder eines dem Clan zugeordneten Geschlechts. Die Höhlen, in denen die Darstellung eines Geschlechts einer Art vorherrscht, könnten für Initiationszeremonien gedient haben. Die anderen Höhlen, in welchen unterschiedslos die beiden Geschlechter eines oder mehrerer Arten vertreten sind, dürfen als symbolische Tableaux der Geschichte der Clans interpretiert werden. [...] Die Überlagerungen, die man bislang für zufällig gehalten hatte, stellen den Sieg eines Clans dar, der, nachdem er sich des Besitzes einer Höhle versichert hatte, die Totemtiere über diejenigen des besiegten Clans zeichnete. Die alten Abbildungen sind zu diesem Zwecke wiederbenutzt."

Ihre Kritik lautet kurz und bündig: "Es geht hier nicht darum, über ein unvollendetes Werk zu urteilen, [...] Es ist schwierig, seinen

Schlußfolgerungen zu folgen. Trotz eines ziemlich schwergewichtigen dialektischen Apparates wird die Totemismusthese ohne einen realen Beweis, ohne präzise ethnographische Beispiele und ohne eine Kritik dieser ethnographischen Methode übernommen." Weiter heißt es jedoch: "Dagegen kann man glücklicherweise dem nicht publizierten Manuskript, das uns vorliegt, interessante Anregungen und zutreffende Kritiken gegen die klassische Interpretation der Höhlenmalerei entnehmen. [...] Jedenfalls muß man aufhören, die paläolithischen Figuren isoliert voneinander zu betrachten. Natürlich ist es dabei notwendig, die Gravuren und Malereien je einzeln für sich zu betrachten, aber es ist unmöglich, das Gesamte so zu interpretieren, als wären sie von den paläolithischen Künstlern auch als isolierte Einheiten gesehen und konzipiert worden. Raphael geht sehr weit in diese Richtung, da er annimmt, daß die älteren, zum Teil unkenntlichen Figuren, Teile eines übermalten historischen Tableaux sind. Diese Interpretation ist ohne Zweifel fraglich, wenn auch sicher ist, daß die paläolithischen Künstler nicht unwissentlich lange Reihen von Pferden oder Bisons wie in Combarelles oder in Font-de-Gaume im gleichen Stil entworfen haben, gleich wie die gigantischen Tierfresken in Lascaux komponiert und gewollt sind."

In ihrem Buch über Lascaux von 1959 hatte sie bereits geschrieben, daß "die visuellen Reaktionen des paläolithischen Menschen ähnlich unseren eigenen sind und daß er sich sehr wohl bewußt war über den Effekt seiner künstlerischen Leistungen". Und in der 'Conclusion' hieß es programmatisch: "Mit jeder neuen Entdeckung wird es offensichtlich, daß die Bedeutung der Höhlenkunst nicht im Studium einzelner Figuren gesucht werden darf; im Gegenteil, Einzelfiguren, die bisher außerhalb ihres Zusammenhanges fotografiert oder kopiert und untersucht wurden, müssen in ihre Wände reintegriert werden, und möglicherweise ist jede Fläche ein integraler Teil der Höhle und ihrer dekorierten Kammern im Ganzen. Diese neue Methode der Untersuchung paläolithischer Kunst wird ermöglichen, die dominanten Motive der Malereien und Gravuren jeder Höhle oder Region zu erkennen".³⁹⁵

Als erste unter den interessanten Anregungen aus Raphaels Manuskript nannte sie 1962 jedoch: "Man findet dort z.B. die wichtige Tatsache hervorgehoben, die bis dato offenbar noch niemand in Betracht

gezogen hat, daß es nämlich die Vorherrschaft einer bestimmten Tiergattung oder auch die eines Geschlechts in den Höhlen gibt".³⁹⁶ An genau diesen beiden Gesichtspunkten aber werden sich die statistischen Untersuchungen und Auswertungen der Höhlenbestände durch André Leroi-Gourhan und Annette Laming-Emperaire orientieren. In dem Maße, wie die auf kaum tragfähigen Schlüssen basierenden Vorstellungen über die Bedeutung der paläolithischen Malereien den Status geschichtlicher Fakten annahmen, erschienen ihnen methodologische Neuansätze unabweisbar. Beide lehnten ethnologische Parallelen als Mittel der Interpretation ab. "Will man den Menschen des Paläolithikums das Wort lassen, so muß man darauf verzichten, ihm einen künstlichen Jargon in den Mund zu legen, der aus Wortfetzen von Australiern, Eskimos und Bantus besteht, die zu allem Überfluß auch noch mit europäischem Akzent gesprochen werden".³⁹⁷ Leroi-Gourhan hatte seit 1947 damit begonnen, die datierbare mobile Kleinkunst zu inventarisieren und statistische Neuaufnahmen großer Teile der bekannten Höhlen unter topographischen Gesichtspunkten vorzunehmen. Untersucht wurden Häufigkeit und räumliche Verteilung der Tierarten in den unterschiedlichen Höhlenbezirken und detaillierte Verzeichnisse von über 65 Höhlen angefertigt. Dabei erwiesen sich Pferd und Bison mit beinahe der Hälfte aller Darstellungen als größte einander gegenübergestellte oder miteinander verbundene Gruppenpaare. Ihnen folgten Hirschkühe, Mammuts, Rinder, Steinböcke und Hirsche sowie als vierte Gruppe Bären, Raubkatzen und Nashörner³⁹⁸. Die Zeichen teilten sich statistisch in die Gruppe der einfachen oder linienförmig angeordneten Punkte, Striche oder Stäbchen und Hackenzeichen und die Gruppe der Ovale, der Dreiecke, der Rechtecke und der länglichen Zeichen mit seitlichen Ausbuchtungen in Klammerform. Die letzte Gruppe habe sich aus den Vulven und den vollständigen Frontal- und Profildarstellungen der Frauengestalten des Aurignacien entwickelt und trüge den Wert 'weiblich', während die erste Gruppe den Wert 'männlich' besitze, die Rekonstruktion ihrer Entwicklung aber Schwierigkeiten bereite³⁹⁹. Die Auswertung der Verteilungen und Gruppierungen der Tiere untereinander sowie die der Zeichen und deren Zusammenstellungen mit den Tieren kam zu folgendem Ergebnis: "Alles ist anscheinend nach einem binären Schema angeordnet (Pferd A – Bison oder Auerochse B), in dem das

Tier B gewöhnlich das Zentralthema bildet. Diese Ordnung wird offensichtlich noch durch ein vergleichbares Anordnungsschema der männlichen (oder Alpha-) und weiblichen (oder Beta-) Zeichen bestätigt. Außerdem sind auch die anderen Tierarten, wie Hirsch, Mammut, Steinbock (Gruppe C) und Bär, Wildkatze, Nashorn (Gruppe D), in binärer Anordnung in den Randzonen abgebildet, wobei die Gruppe C am Rand der Bildfelder oder in der Nähe von Engstellen oder Eingängen zu Divertikeln, die Gruppe D im Höhlenende zu finden ist".⁴⁰⁰ Bezüglich der Zeichen heißt es detaillierend: "Wenn man die Varianten des 'Pfeils' und die der 'Wunden' zusammenstellt, dann wird man sich der Angleichung dieser graphischen Zeichen an Varianten der männlichen und weiblichen Zeichen bewußt. So ist es höchst wahrscheinlich, daß die Steinzeitmenschen auf eine Art Gleichsetzung 'Speer-Penis' und 'Wunde-Vulva' anspielten. [...] Es liegt auf der Hand, daß das Fundament des Systems auf dem Wechsel, der Ergänzung und der Gegensätzlichkeit der männlichen und weiblichen Werte beruht".⁴⁰¹ Zugleich betont Leroi-Gourhan, daß in der gesamten Parietalkunst weder Kopulationen von Tieren oder Menschen noch Geschlechtsteile direkt dargestellt werden⁴⁰². "Möglicherweise haben wir ein System (das vielleicht nie rational formuliert worden ist) vor uns, daß auf der Korrespondenz, der Äquivalenz, der Austauschbarkeit und der Ergänzung zwischen allen Figuren beruht".⁴⁰³

Hier konnten weder die Vorschläge zu einer Chronologie noch die reichhaltigen Analysen Leroi-Gourhans vorgestellt werden, sondern es galt allein die Struktur seiner Analyseergebnisse zu skizzieren, die in Einzelanalysen zu komplexen und virtuosen Kombinatoriken entfaltet werden⁴⁰⁴. Leroi-Gourhan nimmt immer wieder Bezug auf Annette Laming-Emperaire. "Die Zueinanderordnung – Assoziation – der verschiedenen Tierarten ist sicher einer der charakteristischsten Züge der paläolithischen Kunst, ein Zug, der bis zu der Arbeit von Mme. Laming-Emperaire völlig unbemerkt geblieben ist"⁴⁰⁵ und im Vorwort zu "Prähistorische Kunst" heißt es: "Damals kam ich zusammen mit Frau Laming-Emperaire zu der Einsicht, daß wir zwar getrennten, aber ganz benachbarten Wegen folgten: Ihre [Laming-Emperaires, d. Verf.] Auffassung vom Bison-Pferd-Paar war sinngemäß die gleiche, wie sie aus meinen statistischen Ergebnissen hervorging, und ihre Vorstellung von dem sorgfältig ausgearbeiteten Charakter der paläolithischen

Kompositionen stimmte mit dem Befund überein, den meine topographische Analyse ergeben hatte".⁴⁰⁶ Laming-Empeaire hatte die Höhlen Pech Merle und Lascaux untersucht sowie die Unterscheidung von "abris" – den Felswänden im Eingangsbereich der Höhlen – und Höhleninnerem eingeführt, war allerdings zu einer umgekehrten Geschlechtszuordnung von Pferd und Bison gekommen als Leroi-Gourhan, was das Strukturierungsprinzip jedoch nicht berührt.

Nun scheint es unwahrscheinlich, daß Annette Laming-Empeaire bei ihrem Austausch mit Leroi-Gourhan nicht auch die "interessante[n] Anregungen" Max Raphaels erwähnt hätte – aber wie dem auch sei. Wenn Leroi-Gourhan, wie Peter J. Ucko und Andrée Rosenfeld schreiben, der "Urheber der ersten systematischen Analyse über die Verteilung der verschiedenen Tierarten in den Höhlen" gewesen ist, dann wird Raphael zur Zeit der Abfassung des Methodentextes von diesem Projekt bereits Kenntnis gehabt haben müssen, denn an dritter Stelle erhebt er Einwände gegen die Methode statistischer Zusammenfassungen, wie sie später auch gegen Leroi-Gourhans Untersuchungen vorgebracht wurden⁴⁰⁷. Daß in seinem Methodentext die Strukturelemente und Gesichtspunkte der Analysen Laming-Empeaires und Leroi-Gourhans bereits enthalten sind, schmälert ja mitnichten das "revolutionäre" ihrer Forschungsarbeiten sowie die Reichhaltigkeit ihrer Ergebnisse, die Raphael gar nicht absehen konnte. Gleichwohl scheinen diese Zusammenhänge Idiosynkrasien heraufzubeschwören. Denis Vialou, derzeitiger Direktor des Institut Paléontologie humaine, schrieb in seiner Rezension der französischen Ausgabe der Texte Raphaels zur paläolithischen Kunst 1988: "Es wäre vergeblich, wollte man heute den Einfluß diskutieren, den die Ideen Raphaels zur Interpretation der paläolithischen Kunst auf A. Laming-Empeaire und das Denksystem von A. Leroi-Gourhan ausübten. Es besteht eine unbestreitbare Verwandtschaft, die indessen für eine begriffliche Originalität des einen wie des anderen Platz gelassen hat, unabhängig von der Raphaels, die tief von einer deutlich betonten marxistischen Ideologie geprägt ist".⁴⁰⁸ Leroi-Gourhan selbst erwähnt Raphael zusammen mit Luquet und Giedion in einer Publikation von 1980 nur marginal⁴⁰⁹. Seine paläontologischen Untersuchungen zu Rolle und Funktion der Hand in der Entwicklung des Homo sapiens erfolgen gewissermaßen unabhängig von seiner Interpretation der Handdarstellungen in den

paläolithischen Höhlenmalereien, die er als möglicherweise 'weiblich' konnotiert erschließt⁴¹⁰. Methodologisch haben sich seit den Arbeiten von Laming-Empeaire und Leroi-Gourhan auf dem Feld der Erforschung der paläolithischen Höhlenmalerei keine neuen Perspektiven entwickelt. In dieser Situation könnte eine neuerliche und erstmalige Lektüre der Texte Raphaels, zumal im deutschsprachigen Raum⁴¹¹, nicht nur von historischem Interesse sein. Raphaels Arbeiten stehen zwar im Banne ihrer Totemismus- und Magieinterpretationen, doch ihr methodologisches Reservoir, mittels dessen der Methodentext bereits eine Lösung von den "Krücken der Ethnologie" anstrebt, dürfte von den Prähistorikern der paläolithischen Höhlenmalereien noch nicht erschöpft und abgegolten sein.

* *
*

Raphael hatte spätestens seit dem Vorwort von 1930 die "prähistorischen Zeitalter"⁴¹² in seine Perspektive einer "universellen Kunstgeschichte" oder "Weltkunstgeschichte"⁴¹³ gerückt. Auf seiner Frankreichreise im Jahre 1935 besichtigte er die Höhlen der Umgebung von Les Ezyies. An Breuil hatte er später geschrieben: "Vor den Originalen faßte ich die Hypothese, daß da, wo es eine räumliche Annäherung zwischen mehreren Tieren gab, eine Bedeutung beabsichtigt gewesen sein muß, die wir wiederfinden müssen".⁴¹⁴

Seine Studien zu Werken der "Vorgeschichte" stellen ein "praktisches Experiment auf die Richtigkeit" des kunsttheoretischen "Aufbau(es) der Probleme"⁴¹⁵, insbesondere der "konstituierenden Arbeit" "wissenschaftlicher Beschreibung"⁴¹⁶ dar. Die Bemühungen, einen "höher strukturierten Elementarbegriff" zu "bilden"⁴¹⁷, der Mathematik und Geschichte zu verbinden ermöglicht, werden auf diesem Feld der Erprobung unterzogen. Am Programm eines "Ablesen" der "Weltanschauung" aus den "formalen Tatbeständen", wie es das 'Tempelbuch' formulierte, hält Raphael in allen Phasen der Ausarbeitung seiner Konzeption einer Kunsttheorie und -wissenschaft nicht nur fest. Tatsächlich wird die gesamte kunsttheoretische Produktions- und Kon-

stitutionsproblematik in Termen der "Übertragung" und "Übersetzung" exponiert, die das Verhältnis von Sprache, Bild und Schrift verschieben. Im "Kunsttheorie"-Text von 1932 heißt es: "Jedes künstlerische Schaffen ist Übertragung irgendeines materialen oder formalen Gehaltes in bestimmte Darstellungstoffe oder -mittel" und weiter "Jede solche Übersetzung ist eine Distanzierung."⁴¹⁸ (Die einschlägigen Passagen aus "Empirische Kunsttheorie" und den "Prolegomena" wurden bereits ausführlich zitiert.) Dies erfordere eine Kunsttheorie, "die konkret genug ist, um ein bestimmtes Werk aus der Sprache der anschaulichen Formen in die wissenschaftliche Sprache abstrakter Begriffe (und wenn möglich mathematischer Formeln) zu übersetzen"⁴¹⁹ und unter dieser Voraussetzung, so das Vorwort von 1930, "verbinden wir die Sprache der Formen, d. h. der Weltanschauung, mit der Sprache der Weltanschauungen".⁴²⁰ Entsprechend konstatiert der Text "Prähistorische Höhlenmalerei" es als eine "Paradoxie der modernen [...] Kunstgeschichte [...]: daß sie ihren eigenen Gegenstand nicht zu lesen und aus der Sprache anschaulicher Formen in die weltanschaulicher Begriffe zu übersetzen vermag".⁴²¹

In Raphaels programmatischen Texten werden Kunstproduktion und Kunsttheorie und -wissenschaft als ein Vorgang der "Übersetzung" zwischen mindestens drei Sprachen entworfen: der Sprache der anschaulichen Formen oder des Sehens, der Sprache wissenschaftlich abstrakter, wenn möglich mathematischer Begriffe oder Formeln und der Sprache der Weltanschauungen. Eine solche "Übersetzung" impliziert die Notwendigkeit einer Differenz zwischen den Inhalten und ihren Sprachen, die erst die Möglichkeit eines Transportes dieser Inhalte von einer Sprache in die andere unter Wahrung der Identität ihrer Bedeutungen gewährleistet. In diesem Sinne ist für Raphael "[j]edes Kunstwerk [...] ein Behälter geistiger Kräfte"⁴²², wie es im Vorwort von 1930, oder ein "Behälter geistiger Energien"⁴²³, wie es im Corot-Text heißt. In eins damit aber wird der Begriff der Sprache im geläufigen Sinne erweitert und auf die gesamte Sphäre des Sinns und der Bedeutungen ausgedehnt. Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant, die das Modell der Übersetzung erst in Anschlag zu bringen erlaubt, wird von Raphaels Konzeptionen in einem metaphysischen Dualismus stillgestellt, dem die Idee ihrer Einheit korreliert, und korrespondiert mit den Dualismen von Geist und Materie, Seele

und Körper, immateriell und materiell, männlich und weiblich. Sie durchherrschen das gesamte Werk Raphaels. Zwar gibt es bei Raphael keine explizit ausgearbeitete Theorie der Sprache im geläufigen Sinne, doch die knappen Andeutungen seiner Texte folgen klassischen Konzeptionen. In der "Erkenntnistheorie" wird sie im Zusammenhang der "Analyse des sinnlichen Erlebens" im Abschnitt "Das Entäußern" genannt. Dort heißt es, daß der "sinnliche Erlebnisprozeß über das Verarbeiten zum Entäußern drängt, um durch einen motorischen Akt von Ausdrucksbewegungen [...] etwas Neues in die Sphäre außerhalb des Bewußtseins hineinzutragen. Solche Ausdrucksbewegungen sind Gebärde, Gesichtsmimik, Sprache und Schrift. Sie bilden untereinander höchstwahrscheinlich eine Entwicklungsreihe, deren Tendenz dahin geht, das Ausgedrückte zunächst von dem Akt des Ausdrückens, dann aber von der ausdrückenden Person immer unabhängiger zu machen". Weiter heißt es: "Im Gebiet des Hörbaren scheinen Passivität und Aktivität sich niemals getrennt realisiert, sondern in der Sprache eine gemeinsame Verwirklichung gefunden zu haben".⁴²⁴ Sprache als Entäußerung von "Ausdrucksbewegungen" hat als primäre Ausdruckssubstanz die Phonic. Der intelligible oder geistige Inhalt entäußert sich materiell sinnlich in der sprachlichen Verlautbarung. Dieser Prozeß der "Ausdrucksbewegungen" wird zugleich in Termen einer impliziten Semiologie formuliert, der vom "Inneren der ungeschiedenen Einheit zum Außen des Zeichens"⁴²⁵ verläuft. In dieser Semiologie würde die Sprache, Raphael spricht von ihr in der Regel im Singular, einen Spezialfall darstellen, der verallgemeinert und übertragen werden kann.

Die "Schrift" stellt in der "Entwicklungsreihe" der "Ausdrucksbewegungen" eine Etappe dar, markiert jedoch eine entscheidende Zäsur. "In der Schrift setzt sich die Ausdrucksbewegung selbst einen äußeren Widerstand und sichert sich dadurch die größte Verbreitungsmöglichkeit unabhängig vom Subjekt. Da die Schrift außerdem gelesen und gesprochen, gesehen und gehört werden kann, vereinigt sie die Wirkungen von Gebärde und Sprache, sie ist die vermittelteste, aber auch vollkommendste Ausdrucksbewegung, denn alle anderen sind in ihr 'aufgehoben', ohne daß sie sie zu ersetzen vermag".⁴²⁶ Wird die Schrift auch nicht auf die ihr traditionell zugeschriebene Repräsentationsfunktion der gesprochenen Sprache reduziert, so wird sie gleichwohl

lediglich als Emanation der gesprochenen Sprache, letztlich des "Geistes" gedacht. Die Hochschätzung der Schrift präsentiert sich zwar als sensibel für ihre auch optische Gestalt. In dem Maße jedoch, wie dieser Passus deklariert, daß die Schrift gesprochen und gehört werden kann, erweist er sich blind dafür, daß sie eingeschrieben werden muß. Im Text "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" heißt es als Begründung dafür, daß die Frage nach der Entstehung der einzelnen Kunstgattungen unbeantwortet bleiben muß: "Denn soweit wir zurückgehen, sobald wir nur Schriftzeichen und Kunstwerke unterscheiden, entzieht sich die Kunstentstehung jeder Bemühung einer rein historisch eingestellten Erkenntnis".⁴²⁷ Das Erscheinen der phonetischen Schrift, die hier in ihrem Zeichencharakter dem Kunstwerk gegenüber gestellt wird, markiert die metaphysische Grenze einer "rein historische[n]" Erkennbarkeit der "Kunstentstehung". Dieser Einbruch der phonetischen Schrift, der in dieser Anordnung zugleich eine epochale Zäsur markiert, bleibt in Raphaels Arbeiten unbefragt. Die "Schrift" als "vollkommenste Ausdrucksbewegung" eines "Subjekt[s]" stellt zugleich in ihrem Charakter als "Schriftzeichen" phonetischer Repräsentation von Sprache in engerem Sinne eine nicht explizierbare metaphysische Zäsur und Grenze dar. Beide Aspekte dieses Schriftbegriffs kommen in den Arbeiten Raphaels zum Einsatz und treten in seinen Texten zur "Vorgeschichte" miteinander in Konflikt und Auseinandersetzung, ohne daß sie jedoch theoretisch explizit thematisiert würden.

Wenn Raphael in den neolithischen Tongefäßen Ägyptens die Graphik ihrer "magische[n] Zeichen" unter der Bezeichnung "Ornamente" als eine "Sprache" zu "übersetzen" können glaubt, in der sich "mathematische Anschauung und Sinn deutlich verbanden"⁴²⁸, dann korrespondiert dieser Erweiterung des Feldes der Lesbarkeit eine Übertragung des Begriffes der "Sprache" im engeren Sinne auf die "Zeichen" der Tongefäße. Diese Übertragung der "Sprache" im engeren Sinne erfolgt unter der Voraussetzung ihrer Ablösbarkeit von den "Schriftzeichen" ihrer phonetischen Repräsentation. Um lesbar zu sein, müssen die "magische[n] Zeichen" jedoch geschrieben worden sein, wenn auch nicht in einer Buchstabenschrift. Im Ägyptenbuch werden sie unter anderem als "Ritzzeichen" und "Stenogramme" bezeichnet und zugleich eine "Autonomie des Ornamentes als Bild"⁴²⁹ proklamiert.

Anlaß und treibendes Motiv für Raphaels Studien der paläolithischen Höhlenmalereien war die Problematik der "Zeichen". In seinen Tagebuchaufzeichnungen notierte er: "Das Schwierigste an der Arbeit sind nicht die Tiere, sondern die Zeichen. Wegen dieser habe ich die ganze Arbeit begonnen, da ich wissen wollte, ob es zwischen ihnen und denen auf den ägyptischen Töpfen Beziehungen gibt. [...] Aber das Meiste ist dunkel – sehr dunkel."⁴³⁰ In "Prähistorische Höhlenmalerei" streift Raphael kurz die Forschungen und Thesen Edouard Piettes. Er schließt sich nicht dessen Auffassung an, daß es im Jungpaläolithikum eine reguläre alphabetische Schreibschrift gab⁴³¹, sondern "Schriftzeichen [...], die z.T. Buchstaben des phönizischen, griechischen und lateinischen Alphabets ähneln" und folgert daraus, daß "Buchstaben antiker Alphabete ursprünglich magische Zeichen waren"⁴³², was er durch die "Ornamente" der neolithischen Tongefäße als bewiesen betrachtet. Obwohl aber von Schriftzeichen gehandelt wird, ist eine phonetische Repräsentationsfunktion noch nicht in Sicht. Der Graphik dieser Schriftzeichen wird sie historisch erst nachträglich zugesprochen. Als phonetische Repräsentation von Sprache im engeren Sinne fungiert die Schrift in "Prähistorische Höhlenmalerei" jedoch zugleich als Abgrenzungs- und Differenzkriterium von "Geschichte" und "Vorgeschichte". Der "Unterschied zwischen Geschichte und Vorgeschichte, der ja theoretisch nur durch das Faktum mangelnder schriftlicher Überlieferung, d. h. für uns lesbarer historischer Dokumente begründet ist"⁴³³, wird zwar im Text Raphaels durch eine Erweiterung des Feldes der Lesbarkeit in Frage gestellt, das Kriterium selbst aber bleibt in Kraft. Obwohl "Prähistorische Höhlenmalerei" an keiner weiteren Stelle explizit von der "Schrift" oder den "Schriftzeichen" handelt, kann der Essay als eine Auseinandersetzung mit der einer Einschreibung Schrift gelesen werden, die mit dem mathematischen, arithmetisch-geometrischen Themen- und Thesenkomplex des Textes korreliert.

Im Essay, so könnte man provisorisch sagen, korrespondieren die konstatierten "mathematischen Ordnungen"⁴³⁴ der paläolithischen Malereien mit den im Text in Anschlag gebrachten kategorialen Elementen und Beschreibungsbegriffen. Gegen Ende des ersten Kapitels des Essays heißt es: "Die Malerei des Paläolithikums scheint mit der

Punktierung anzuheben, ihr scheint die Linie zu folgen [...], dann folgt die Ebene“ und der ”Körper, wenn auch nicht als stereometrische Illusion, sondern nur als modellierte Ebene.“⁴³⁵ Die Formulierung scheint Skepsis gegenüber dieser, wie es im Text heißt, ”Konstruktion“ auszudrücken, die ”auf die Malerei zu beschränken“⁴³⁶ sei. Tatsächlich sei der ”Tatbestand wesentlich komplizierter: die theoretischen Elemente sind nicht so klar getrennt und jedes bewegt sich von seiner Basis aus der Körperlichkeit zu.“⁴³⁷ Nicht also etwa, daß die hier eingeführten ”theoretischen Elemente“ selbst im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit in Frage gestellt würden, sondern sie sind lediglich ”nicht so klar getrennt“ und von Anbeginn auf das vierte der aufgezählten ”Elemente“, die ”Körperlichkeit“, hin gerichtet. ”So wechseln flache Ebenen und modellierte Flächen zuerst im Bereich der Punkte, dann im Bereiche der Linie, dann in dem der Ebene“.⁴³⁸ Die Entfaltung der genannten Elemente erfolgt im zweiten Kapitel des Essays.

Als das ”formale Grundelement der franko-kantabrischen Höhlenmalerei“ wird die ”konkav-konvexe Kurve im Gegensatz zur geraden Linie“ angegeben.⁴³⁹ Zur ihr heißt es: ”Das äußere Formgesetz dieser Kurve ist nicht achsiale Geometrisierung und Symmetrisierung, die zu einer Sinuskurve führen würden, sondern eine ursprüngliche [...] Asymmetrie der Größen und Lagen der Teile vor und hinter dem Wendepunkt der Kurve“.⁴⁴⁰ Auf welcher der von Raphael kunsttheoretisch unterschiedenen analytisch-kategorialen Ebenen sind diese Ausführungen des Textes anzusiedeln? Handelt es sich um Beschreibungsbegriffe, oder um ”Elemente“ der ”Einzelformen“ auf der Ebene der konstitutiven Werkkategorien? In jedem Falle handelt es sich um mathematische bzw. mathematisch formalisierbare Begriffe. Dem ”äußere[n] Formgesetz“ der ”konkav-konvexen Kurve“, das als ”ursprüngliche Unregelmäßigkeit“ bestimmt wird, folgt eine Charakteristik ihres ”inneren Formungsprinzips“: ”Diese ursprüngliche Unregelmäßigkeit ist die Konsequenz des inneren Formungsprinzips, daß die Kurve nicht eine Folge von Punkten ist, die einem starren, immer gleichen Ablaufgesetz gehorchen, sondern eine Bewegung, deren Ursache ein sich unregelmäßig verändernder Kraftstrom (Mana) ist, dessen Rhythmus sie gehorcht.“⁴⁴¹ In diesem Passus erfolgt eine Verknüpfung der ”Kurve“ mit der zentralen Kategorie der Magiekonzeption des Textes, dem ”Kraftstrom“ als ”Mana“. Als ”formales Spiel zwischen

zwei Erscheinungsweisen des Linienelementes“ wird die ”konkav-konvexe Kurve“ anschließend die ”Fläche [...] umschreiben“ und schließlich den ”Umriß“ von ”einzelnen Binnnenformen“ der ”Körper“ bilden⁴⁴².

Inmitten der Charakteristiken der ”konkav-konvexen Kurve“ heißt es jedoch geradezu eruptiv: ”Am Anfang war der Punkt, das wurde der neue Ausdruck für ein Bedürfnis, das sich, im Gegensatz zu allem Naturalismus, als metaphysisch bedingter Wille gerade dadurch enthüllt, daß die Abfolge der Punkte den Aufbau der konkav-konvexen Kurve nicht antastete“⁴⁴³. Die Argumentation ist vertrackt, denn wie kann aus der Feststellung, daß die ”Abfolge der Punkte“ das formale Grundelement der in Rede stehenden Malereien ”nicht antastete“ der Schluß gezogen werden, daß der ”Punkt“ am ”Anfang“ war? Indem zugleich ein ”metaphysisch bedingter Wille“ eingeführt wird, gewinnt das Argument nicht an Zugkraft, vielmehr erweist sich dieser ”Anfang“ als Setzung, die den paläolithischen Künstlern zugeschrieben wird und zugleich seine Inanspruchnahme als kunsttheoretisches Element legitimiert. Andererseits heißt es an anderer Stelle deutlich, daß ”Transzendenz mit der Magie unverträglich“⁴⁴⁴ sei. Der Setzung des ”Punkt[es]“ folgt: ”Punkt ist von Anfang nicht wörtlich im mathematischen Sinne zu nehmen, sondern als Schwanken zwischen einer kreisartigen Verdickung und einem kommaartigen Strich“.⁴⁴⁵ Handelt es sich bei diesem Bruch und Rückbezug auf den ”Anfang“ durch diesen zweiten Anfang um ein Dementi, eine Korrektur oder gar eine Durchstreichung? Und was meint hier ”von Anfang nicht wörtlich im mathematischen Sinne [...] nehmen“? Es scheint sich zunächst um eine Aufforderung zu handeln, den eigentlichen ”Sinn[...]“ des Wortes ”Punkt“ zurückzustellen und ”Punkt“ in Übertragung als ”Schwanken zwischen einer kreisartigen Verdickung und einem kommaartigen Strich“ zu gebrauchen und damit zu metaphorisieren. Dieses Ansinnen könnte sich sogar ausgehend von der Interpunktion eines ”kommaartigen Strich[es]“ rückwirkend zu einer grammatischen Ansteckung des ”Punkt[es]“ auswachsen. Doch stabilisiert die Formulierung ”nicht wörtlich“ zugleich in einem Rückstoß den ”mathematischen Sinn[...]“ der Setzung: ”Am Anfang war der Punkt“. Ohne ihn könnte die Aufforderung, den ”Punkt“ zu metaphorisieren, gar nicht erteilt werden. Die Aufforderung, einen ”kom-

maartigen Strich“ als „Punkt“ zu lesen, kann eine Lektüre schon stolpern machen. Zugleich entwindet sich die Setzung „[a]m Anfang war der Punkt“ aber auch ihrem Kontext. Bezieht sie sich auf die paläolithischen Malereien, auf den Satz des Traktates von Leonardo, „[a]m Anfang der Malerei ist der Punkt“⁴⁴⁶, auf den der Essay vorher angespielt hatte⁴⁴⁷, oder auf die erste Definition der euklidischen „Elemente“? Tatsächlich sind die „theoretischen Elemente“ des Essays an den im Vorwort von 1941 kritisierten „fiktiven Grenzen [...] : daß der Elementarbereich eines Gebietes [...] in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein muß“ orientiert⁴⁴⁸. Er enthält keinen „höher strukturierten Elementarbereich“, der Mathematik und Geschichte verbände. Seine „theoretischen Elemente“ sind nicht nur nicht in „Analogie“, sondern direkt am „mathematischen Punkt“ ausgerichtet, den ein „metaphysisch bedingter Wille“ setzt. Zugleich aber zerrüttet die Aufforderung des Textes zur Metaphorisierung kategorialer „Elemente“ den ihnen in der Programmatik Raphaels zugeschriebenen kunstwissenschaftlichen Status.

Im Zuge der Konstruktion des Essays werden „Klarheit und Ordnung zwischen den Varianten“⁴⁴⁹ des Linielementes der konkav-konvexen Kurve durch die „mathematischen Ordnungen“⁴⁵⁰ der gestalteten Tiere deklariert. Diese „mathematischen Ordnungen“ der Darstellungen fänden sich in ihren arithmetischen Proportionen und geometrischen Kompositionen. Als „einheitliche und einzige Quelle für die geometrische und arithmetische Struktur-Schematik“⁴⁵¹ der Malereien wird die Hand erklärt. Sie habe die „Grundform der künstlerischen Komposition in Zahl wie Figur“⁴⁵² abgegeben. Die Absetzungen des Essays von der „griechischen Geometrie“⁴⁵³ richten sich vor allem gegen „das senkrecht-waagerechte[s] Koordinatensystem, an das wir seit Euklid wie an ein Urphänomen gewohnt“⁴⁵⁴ und das aus dem Körperbau des Menschen entwickelt sei. Solange man sich jedoch im „Vorstellungskreis der euklidischen Geometrie“ bewege, müsse die „geometrische Komposition“ der paläolithischen Malereien „bedeutungslos“ erscheinen⁴⁵⁵. Demgegenüber stamme die „Geometrie des Paläolithikers [...] nicht aus dem gesamten Körper des Menschen, sondern aus der Orientierung von Kraftströmen auf die Hand des Menschen und auf das Spiel der Hände und Finger“.⁴⁵⁶ Dem entspräche „die formale Analogie zwischen dem Tier und der Hand“⁴⁵⁷, die dem Paläolithiker

selbstverständlich gewesen sei und die Kompositionen strukturiert habe. „Die Hand ist ein nicht auf eine Achse zu orientierendes Gebilde, sie ist unsymmetrisch in der Form, sie hat eine einseitige Richtung wie das sich bewegende Tier und sie erlaubt Bewegungsverschiebungen, die miteinander nur sehr locker zusammenhängen, weil sie nicht, wie der ganze menschliche Körper, durch ein Gleichgewichtssystem verbunden sind“.⁴⁵⁸ In den arithmetischen Proportionen der Tierdarstellungen entdeckt Raphael den Goldenen Schnitt. Dieser sei ein „konkreter Einzelfall der allgemeinen ästhetischen Gesetze der Einheit in der Mannigfaltigkeit und der Synthese der Gegensätze“⁴⁵⁹ und „ganz allgemein könnte man sagen, daß der goldene Schnitt die Synthese zwischen Zeit und Raum gibt“.⁴⁶⁰ Raphael verweist auf sein Tempelbuch, in dessen Ausführungen der Goldene Schnitt eine wichtige Rolle spielt, und bereits in „Von Monet zu Picasso“ behandelt worden war⁴⁶¹. Die „große Häufigkeit“ seines Vorkommens, so Raphael in „Paläolithische Höhlenmalerei“, „verlang[t] eine einfache Erklärung und sie liegt in ihrer Einfachheit buchstäblich auf der Hand“.⁴⁶² Was jedoch folgt, sind präzise Anweisungen zu einer Demonstration, die komplexe Operationen verlangt und alles andere als „auf der Hand“ liegen, geschweige denn „buchstäblich“. Es geht um den „Ursprung des goldenen Schnittes in der menschlichen Hand“.⁴⁶³ Der Text beginnt mit einem Appell an die Lesenden: „Man hat nur die Finger einer Hand so voneinander zu trennen, daß sich 2 und 3 gegenüberstehen und man hat das Verhältnis $2:3 = 3:5$ “⁴⁶⁴. Es gilt, dieser Demonstration auch dadurch Evidenz zu verschaffen, daß man den Anweisungen des Textes folgt. Ich werde dies hier nicht tun. Raphael hat in Briefen und im Tagebuch diesen „Ursprung“ wiederholt durchgespielt⁴⁶⁵. Der Essay deklariert, der Goldene Schnitt sei „eine künstlerische Kategorie, die, wie die meisten Kategorien, nicht im Denken, sondern im Organ des Tuns selbst wurzelt“⁴⁶⁶ und behauptet, die „Hand sei die Grundlage der formalen Kompositionen der ganzen franko-kantabrischen Malerei“.⁴⁶⁷ Die Ausführungen des Textes beziehen sich in ihrer Demonstration des „Ursprung[es]“ des Goldenen Schnitts, der den allgemeinen ästhetischen Gesetzen zugeordnet wurde, jedoch ausschließlich und ausdrücklich auf die „normale[...] paläolithische[...] Männerhand“.⁴⁶⁸ Zugleich heißt es angesichts der Unerklärbarkeit der häufigen Wandlungen in der Kunst des Paläolithikums: „sie betreffen

nicht die Kunst als solche".⁴⁶⁹ Vorher hieß es bereits: "Die Kunst als Kunst hat keine Geschichte [...]"⁴⁷⁰ Welcher Status kommt dann aber dem männlichen menschlichen Körper zu, wenn dessen Organen allgemeine ästhetische Gesetze einer Kunst entspringen sollen, die selbst keine Geschichte hat? Handelt es sich nicht um eine phallogozentristische Metaphysik der Kunst, dessen Zentrum die Metaphysik eines organologischen Humanismus des Mannes bildet? Raphaels programmatisches Projekt einer Kunstgeschichte als Wissenschaft läuft nicht nur im Essay einer Metaphysik der Kunst und des Punktes auf, die die "Akt[e]"⁴⁷¹ ihrer Genese nicht einer Geschichte preiszugeben erlaubt, die die Universalität ihrer Kategorien gefährdete.

Der Essay enthält eine Passage über ein Vergessen, das sich nicht einfach einer negativen Erfahrung, einer Amnesie oder einem Gedächtnisverlust subsumieren läßt. Sie steht im Zusammenhang seiner Darlegungen zur konkav-konvexen Kurve. "Zunächst war es dem Künstler durchaus nicht selbstverständlich [...], daß diese Kurve ein kontinuierlicher Zug sei, der, ähnlich wie die geometrische Linie, den Prozeß der Entstehung vergessen macht. Es wurde empfunden, daß ein solcher Linienzug den Ort, den er passierte, entwertete, austilgte [...]"⁴⁷² Wenn die Kurve und "ähnlich" die geometrische Linie sich einem "kontinuierlichen Zug" verdankt, der einen Akt zerstörerischer Tilgung, ja Austilgung, darstellt und zugleich seinen "Prozeß der Entstehung vergessen macht", dann wird sich dieser "Zug" bereits in sich selbst geteilt haben, als dessen Effekt sich allererst seine Kontinuität darstellt. Die Idealität der Kurve und der geometrischen Linie entspringen der Diskontinuität einer Einschreibung, Temporalisation und Verräumlichung vor der Schrift im engeren Sinne, vor dem Punkt, der Kurve und der Linie, vor dem "Stenogramm" und dem "Ritzzeichen". Die Gewalt der Diskontinuität einer solchen Einschreibung eröffnet allererst die Möglichkeit der Wiederholung, des Gedächtnisses und der Historizität. Das Vergessen dieser Szenographie von Übertragung und Übersetzung strukturiert auch Raphaels Idealität des Blicks auf die "Daseinsform" des Kunstwerkes, die der Text selbst beschreibt. "Es ist diese immaterielle Wirkungsform, die allein von der sinnlichen Wahrnehmung erfaßt wird, welche darüber vergißt, daß das Produkt weder aus einfachen noch aus einheitlichen Quellen entstan-

den ist."⁴⁷³ Sie ist dieses Vergessen. In seinen Ausführungen zur Hand rückt deren "inzisierende"⁴⁷⁴ Tätigkeit nicht in den Blick. Er erstarrt vor der idealisiert-idealisierenden Pantomime eines Organs, dem der 'Geist der Mathematik' die Bewegungen souffliert. Notierte Raphael ein Vergessen oder ein Vergessen des Vergessens, als er schrieb, daß er "das geschichtliche ganz einfach gestrichen habe?"⁴⁷⁵

Hamburg, Sept. 1993

Anmerkungen

Für die Werke Max Raphaels werden folgende Siglen verwendet:

A:	Aufbruch in die Gegenwart
AKK:	Arbeiter, Kunst und Künstler
B:	Bild-Beschreibung
E:	Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik
FS:	Die Farbe Schwarz
GS:	Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage
KT:	Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus
KW	1984:Wie will eine Kunstwerk gesehen sein?
L:	Lebens-Erinnerungen
Materialien:	Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen
MP:	Marx Picasso
MzP:	Von Monet zu Picasso
RK:	Das göttliche Auge im Menschen
TKF:	Tempel, Kirchen und Figuren
WA:	Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit

¹ Die Schriften Max Raphaels werden, wenn nicht anders vermerkt, zitiert nach der im Suhrkamp Verlag erschienenen *"Werkausgabe: 11 Bände in Kassette"*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, und mit Siglen versehen. Sie umfaßt die seit 1983 in der Edition Qumran im Campus Verlag erschienenen Ausgaben, von denen die ersten vier Bände Klaus Binder herausgegeben hat. Die in den 70er Jahren im Verlag Neue Kritik und S. Fischer Verlag publizierten, nicht in die *"Werkausgabe"* aufgenommenen Schriften werden ebenfalls mit Siglen versehen. Alle zitierten unveröffentlichten Schriften Max Raphaels, auf die Bezug genommen wird, befinden sich zumindest in Photokopie im Max Raphael-Nachlaß des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Die Briefe Max Raphaels an Claude Schaefer befinden sich in dessen Besitz und wurden mir von ihm mit großzügiger Unterstützung zur Einsichtnahme bereitgestellt.

² Max Raphael, *Lebens-Erinnerungen, Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 351, im folgenden zitiert mit der Sigle: L.

³ Zur Biographie von Emma Raphael, den näheren Umständen der Internierung beider sowie ihrer fast 5jährigen Trennung siehe Hans-Jürgen Schmitt, "Ich möchte

nicht genannt werden“, Emma Raphael – Skizze zu einem Portrait, in: Frankfurter Rundschau, 19. 5. 1988. Auch in: *Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen*“, Max Raphaels Werk in der Diskussion, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 242 ff., im folgenden zitiert mit der Sigle: Materialien.

⁴ L, S. 317.

⁵ L, S. 332.

⁶ Der Text ist in gekürzter Fassung unter dem Titel *„Toward an Empirical Theory of Art“* erstmals in dem Band Max Raphael, *The Demands of Art*, Translation by Norbert Guterman, Introduction by Herbert Read, Bollingen Series LXXXVIII, New York 1968, veröffentlicht worden. Unter dem Titel *„Grundbegriffe der Kunstbetrachtung“* wurde er im Anhang von Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1984, 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: KW 1984, 1989, in einer *„um alle beschreibenden Passagen gekürzt[en]“* (KW 1984, 1989, S. 368) Fassung publiziert, ohne daß Eingriffe in Text und Titel kenntlich gemacht wurden. Im 3. Band der *„Kunsttheoretischen Schriften“* der Edition Qumran, jetzt Max Raphael, *Die Farbe Schwarz*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989 (der Titel stammt vom Herausgeber), im folgenden zitiert mit der Sigle: FS, hieß es noch: *„Das Manuskript [gemeint ist der Text von Die Farbe Schwarz, d.Verf.] findet sich [...] in einem Konvolut von sechs Mappen, das Raphael unter der Überschrift 'Material zur Kunsttheorie' zusammengestellt hat. Die Mappen tragen folgende Arbeitstitel: 1. Geschichte; 2. Konstituierung des Ganzen; 3. Konstituierung der Einzelform; 4. Verhältnis der Teile zum Ganzen; 5. Realisation; 6. Kunsttheorie. Diese Kategorien hat Raphael in der ersten Fassung seiner 'Empirischen Kunsttheorie' von 1940 entwickelt. Ein Typoskript dieses Textes hat Raphael der Mappe 6 des Konvoluts zugeordnet; Entwürfe und Ausarbeitungen dazu finden sich verstreut in den Mappen 2-5; er wird im vierten Band der Kunsttheoretischen Schriften veröffentlicht werden“* (FS, S. 163). Tatsächlich wurde der Text in seiner deutschsprachigen Publikation nicht nur in den *„beschreibenden Passagen gekürzt“*, sondern weitgehender noch als in der amerikanischen Ausgabe. Ihn *„dem Leser als Glossar zu den Bildbeschreibungen“* (KW 1984, 1989, S. 368) vorzustellen, muß als Fehleinschätzung seines Status betrachtet werden. Franz Dröge und Knut Nievers haben wiederholt die Bedeutung des Textes *„Empirische Kunsttheorie“* im Werkkorpus Raphaels hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß der Titel des Typoskriptes *„Empirische Kunsttheorie“* und lediglich sein Untertitel *„Grundbegriffe der Kunstbetrachtung“* lautet. (Siehe Franz Dröge/Knut Nievers, *Vom Kunstmuseum zum Kulturmuseum*, Max Raphaels Museumskonzeption, in: *kritische berichte*, 1982, H 2, S. 5 und Franz Dröge/Knut Nievers, *Konstitution und Produktion*, *Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik bei Max Raphael*, in: *Materialien*, S. 147, Anm. 32). Diese Hinweise wurden in der *„Werkausgabe“* von 1989 leider nicht berücksichtigt.

⁷ L, S. 333.

⁸ L, S. 351.

⁹ Max Raphael, *Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: MzP.

¹⁰ L, S. 352.

¹¹ Ebd.

¹² L, S. 355. Dieses *„Vorwort“* befindet sich – überschrieben mit *„Aus dem Vorwort von 1941“* – im Anhang von *„Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?“*, das Vorwort von 1930 zu *„Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?“* ist dem Band überschrieben mit *„Aus dem Vorwort von 1930“* vorangestellt. Im *„Editorischen Bericht“* heißt es: *„In Absprache mit Emma Raphael wurden vor allem das im März 1930 in Arosa und das auf der Überfahrt von Lissabon nach New York im Juni 1941 geschriebene Vorwort bearbeitet. Beide Texte entstanden unter extremen Bedingungen – der erste zu dem lange bevor eine Veröffentlichung möglich erschien – und waren mit Sicherheit keine endgültigen Fassungen, sondern Selbstverständigungen“* (KW 1984, 1989, S. 367, Herv. v. Verf.). In einem Brief Raphaels vom 15. 9. 1947 an Frau Emmy Jülich heißt es jedoch eindeutig: *„Das älteste Manuskript (Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?) liegt bei meinem alten Verleger Filser, für den es – 1930! – bestimmt war“* (unveröff.). Für die *„Werk-“* oder *„Taschenbuchausgabe“* von 1989 wurden, im Gegensatz zum Text *„Empirische Kunsttheorie“*, beide Vorworte noch einmal *„durchgesehen“* (KW 1989, S. 4). Ihr Vergleich mit der Ausgabe von 1984 weist nicht nur Ergänzungen ganzer Absätze auf, sondern offenbart terminologische und syntaktische Eingriffe in Formulierungen Raphaels selbst und liefert ebenfalls nicht den Wortlaut der Typoskripte. Die Willkür der Eingriffe und die nicht nachgewiesenen Veränderungen des Textbestandes machen eine Zitation aus dieser Ausgabe unmöglich und erfordern deshalb, auf die Typoskripte Raphaels zurückzugreifen.

¹³ Typoskript, S. 1, unveröff. In KW 1984 u. 1989 ist der Passus wiedergegeben: *„[...] eine Theorie der Kunst entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus der Analyse von Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen wurde.“* (S. 305).

¹⁴ Ebd., S. 2. In KW 1984 u. 1989 wurde der Passus ergänzt: *„[...] zu konstituieren erlauben.“* (S. 307).

¹⁵ Ebd., S. 3. Der Absatz fehlt in KW 1984 vollständig. In KW 1989, S. 307, ist es der einzige Absatz, der in Wortlaut und Syntax korrekt wiedergegeben wurde.

¹⁶ Ebd., S. 2. In KW 1984 u. KW 1989 wird der Passus wiedergegeben: *„Das Fehlen einer exakten Wissenschaft der Kunst beruht nicht zuletzt auf der Forderung, daß der wissenschaftliche Elementarbegriff eines Gebiets in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein muß [...]“* (S. 306).

¹⁷ Ebd., S. 2. In KW 1984 wird der Passus wiedergegeben: *„Wenn wir von Anfang an einen dem Gebiet der Kunst entsprechenden Elementarbegriff entwickeln [...]“* (S. 306), und in KW 1989 ergänzt zu: *„Wenn wir von Anfang an einen dem Gebiet der Kunst entsprechenden, höher strukturierten Elementarbegriff entwickeln [...]“* (S. 306). Beide stimmen mit dem Wortlaut des Typoskriptes nicht überein. Der in beiden Ausgaben vorangestellte Satz ist im Typoskript nicht enthalten.

¹⁸ KW 1989, S. 305. Diese Formulierung stimmt mit dem Typoskript überein, doch wurden Eingriffe in Syntax, Länge und Wortwahl des übrigen Teils des Satzes vorgenommen. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: *„Warum sollte die Mathematik ihre Entwicklung nicht über Leibniz und Lobatschewsky (deren Arbeiten die euklidische Mathematik transzendiert haben) hinaus fortsetzen, bis auch die Kunst mit mathematischen Mitteln und Begriffen dargestellt werden kann.“* (S. 305).

19 Typoskript, S. 2, unveröff. Der vollständige Satz lautet: *"Es gibt freilich andere Eigenarten der Kunst – und es steht nicht in Frage, sie zu unterdrücken – die sich nicht organisch der bisherigen Methode der exakten Wissenschaften einfügen lassen."* In KW 1984 u. 1989 ist der Satz wiedergegeben: *"Andere Eigenarten der Kunst lassen sich nicht organisch in die bisherigen Methoden der Wissenschaft einfügen."* (S. 306).

20 Ebd., S. 2. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: *"Ferner ist die Kunst ein schöpferischer Prozeß, der zuletzt auch zu einer Hierarchie der Werte führt. Darum kann man Kunst nicht 'wertfrei' betrachten wollen; ebensowenig lassen sich Geschichte und Dasein künstlerischer Phänomene säuberlich von einander trennen."* (S. 306). In KW 1989: *"Da ferner die Kunst ein Akt ist, der bestimmte geschichtliche Gegebenheiten in spezifischen Mitteln gebildet umformt und dabei zur Hierarchie der Werte führt, kann man Kunst nicht 'wertfrei' betrachten wollen; ebensowenig lassen sich Geschichte und Dasein künstlerischer Phänomene säuberlich von einander trennen."* (S. 306).

21 Ebd., S. 2. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: *"Die Lösung dieser Schwierigkeiten führt zu einem dreiteiligen Aufbau der Kunstwissenschaft: Phänomenologie, Geschichte und Kritik sind voneinander zu unterscheiden. Diese Teile bleiben freilich wechselseitig voneinander abhängig. (So geht etwa weder Kunst in ihrer Geschichte noch die Geschichte in der Kunst auf.)"* (S. 306). In KW 1989 wurde der letzte Satz verändert: *"(So geht etwa weder Kunst in der Geschichte noch die Geschichte in der Kunst auf.)"* (S. 307).

22 So sah Norbert Schneider "in Raphaels Vorliebe für geometrisierende Analysen" eine "Affinität zur Gestaltpsychologie" und befand: "Die Bemühung um die Begründung letzter Formaxiome ist freilich gewiß nicht das Moment in seinem Werk, welches Chancen hätte, bei den gegenwärtigen Versuchen der Fundierung einer materialistischen Wissenschaft von der Kunstgeschichte Berücksichtigung zu finden" (Norbert Schneider, Zu Max Raphaels Konzept einer Kunstwissenschaft auf schaffentheoretischer Grundlage, in: Max Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler, Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt/M. 1975, S. 258ff., hier S. 272 u. S. 274); im folgenden zitiert mit der Sigle: AKK. Bernd Growe sprach von einem "Systematisierungszwang Raphaels" und meinte, hier ginge "ein Ideal von Rationalität in die Kunsttheorie ein, mit dem Kunst sich gerade nicht verrechnen läßt" (Bernd Growe, Anschauung und Schaffensprozeß, Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien, in: KW 1984, 1989, S. 369ff., hier S. 387). Einen ersten Überblick über die Rezeption Raphaels im deutschsprachigen Raum bietet Harald Justin, 'Die Sphinxfrage des Schöpferischen'. Zur Subgeschichte der Rezeption Max Raphaels, in: *Materialien*, S. 12ff.

23 Typoskript, S. 2, unveröff. Dieser Passus wurde in KW 1984 u. 1989 bezeichnenderweise nicht wiedergegeben.

24 Ebd. u. KW 1984, 1989 S. 306.

25 Ebd., S. 2. Der vollständige Teilsatz lautet: *"[...] oder indem wir primär neben den Elementarbereich einen Totalitätsbegriff stellen, der dieselben Faktoren des Inhaltes, der Form und der Methode in einer höheren und umfassenderen Einheit ursprünglich und unableitbar enthält – in diesen beiden Fällen wird die wissenschaftliche Methode nicht zerstört, sondern erweitert."* In KW 1984, 1989 wurde u.a. "oder" nicht wiedergegeben.

26 Tagebuch 11.4.1943 (unveröff.).

27 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer in diesem Bd. Siehe S. 161 ff.

28 Max Raphael, Über dem Expressionismus, Offener Brief an Prof. Richard Hamann, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jg., (4) April 1917, S. 122-126, Zit. n. Max Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 108, im folgenden zitiert mit der Sigle: A. Mit diesem "Brief" reagierte Raphael auf Hamanns Kritik an "Von Monet zu Picasso", daß darin "mehr das Denken des Expressionismus steckt als das Denken über den Expressionismus" (ebd., S. 103). Ob Raphael bei den "Vorschlägen und Methoden [...] in den letzten Jahren" neben Wölfflin etwa an August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig/Berlin 1905, an Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Grundzügen dargestellt*, Stuttgart 1906, den er in "Von Monet zu Picasso" zitierte und der von 1906-1936 als Herausgeber der 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft' verantwortlich zeichnete, an Emil Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bd., Stuttgart 1914, oder an Hamann selbst dachte, der gerade "Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft" (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 9, 1916) veröffentlicht hatte, müßten detaillierte Untersuchungen seines 'Frühwerkes' klären.

29 Ein Faksimile des handschriftlichen Tagebuchblattes ist der Ausgabe des Bandes *Lebens-Erinnerungen* der Edition Qumran im Campus Verlag, Frankfurt/M. 1985, S. 2, beigelegt. In die Taschenbuchausgabe wurde es nicht aufgenommen.

30 L, S. 198.

31 Zur Entstehungsgeschichte des Bandes siehe "Editorischer Bericht" in KW 1989, S. 362 u. 365ff; vgl. a. Anm. 12.

32 Max Raphael, *Der Dorische Tempel*, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum, Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930, wiederabgedruckt in: Max Raphael, *Tempel, Kirchen und Figuren, Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: TKF.

33 TKF, S. 158.

34 Ebd.

35 TKF, S. 227-28 (Anm. 2).

36 TKF, S. 215-216. Raphael bezieht sich auf Georg Simmel, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, 2. Aufl. 1922, jetzt: Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, Bd. 11, hrsg. v. Ottheim Rammstedt, Frankfurt/M. 1992.

37 TKF, S. 244-245 (Anm. 17).

38 TKF, S. 158.

39 Typoskript, S. 2, unveröff., vgl. a. Anm. 12. Im folgenden wird nur mehr durch Seitenangaben auf die "bearbeitete" Version des Vorwortes in KW 1984 u. 1989 verwiesen, hier S. 8-9.

40 Ebd., S. 1, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 7.

41 Ebd., S. 2, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 8-9.

42 Ebd., S. 2, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 8-9, wo von den Herausgebern gekürzt wurde.

- 43 Max Raphael, *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*, in: Philosophische Hefte 3, Berlin 1932, S. 125-52, im folgenden zitiert mit der Sigle: KT. Eine von ihrem Herausgeber bearbeitete Fassung des Textes ist zugänglich in: Max Raphael, *Marx Picasso, Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: MP.
- 44 KT, S. 128 u. MP, S. 15.
- 45 KT, S. 130 u. MP, S. 20.
- 46 KT, S. 132 u. MP, S. 25-26.
- 47 KT, S. 130 u. MP, S. 21-22.
- 48 Ebd.
- 49 KT, S. 131 u. MP, S. 22-23.
- 50 Ebd.
- 51 KT, S. 131 u. MP, S. 23-24.
- 52 Ebd. u. MP, S. 22-23.
- 53 KT, S. 132 u. MP, S. 25.
- 54 KT, S. 147 u. MP, S. 62.
- 55 Ebd.
- 56 KT, S. 146 u. MP, S. 60.
- 57 KT, S. 130 u. MP, S. 20-21.
- 58 Beide Arbeiten sind in: Max Raphael, *Für eine demokratische Architektur, Kunstsoziologische Schriften*, Frankfurt/M. 1976, publiziert worden.
- 59 Biographie, unveröff. Manuskript, S. 27, ca. 1944 begonnen; siehe dazu Raphaels Bemerkungen in seinen Tagebuchaufzeichnungen L, S. 376-77.
- 60 L, S. 415.
- 61 Max Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Éditions Excelsior, Paris 1934. Die französische Übersetzung erschien unter dem Titel: *La théorie marxiste de la connaissance*, Gallimard, Paris 1938. Ein photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1934 wurde im Verlag Neue Kritik vorgelegt: Max Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Frankfurt/M. 1972, im folgenden zitiert mit der Sigle: E. Die von Raphael überarbeitete "Fassung letzter Hand" wurde unter Raphaels korrigiertem Titel: *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Frankfurt/M. 1974, bei S. Fischer publiziert, im folgenden zitiert mit der Sigle: GS.
- 62 KT, S. 131 u. MP, S. 23.
- 63 GS, S. 81 ff.
- 64 GS, S. 82.
- 65 GS, S. 97.
- 66 GS, S. 83.
- 67 GS, S. 86.
- 68 GS, S. 80.
- 69 GS, S. 82.
- 70 Ebd.
- 71 GS, S. 86.
- 72 GS, S. 83.
- 73 GS, S. 94.

- 74 GS, S. 97.
- 75 GS, S. 94.
- 76 GS, S. 95.
- 77 GS, S.87. Wenn Norbert Schneider apodiktisch formulierte, Raphael "postuliert eine induktiv begründete Produktionsästhetik" (AKK, S. 266), dann greift diese Qualifikation entschieden zu kurz.
- 78 GS, S. 82.
- 79 GS, S. 87.
- 80 GS, S. 97.
- 81 GS, S. 148.
- 82 GS, S. 71.
- 83 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Werke Bd. 5, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, S. 275.
- 84 Biographie, S. 24, unveröff.
- 85 GS, S.93.
- 86 Ebd.
- 87 Ebd.
- 88 Ebd. u. S. 167, wo er ausdrücklich auf "Marx in der 'Deutschen Ideologie'" Bezug nimmt. Im übrigen kommentierte er diesen Text in seinen Berliner Volkshochschulkursen ausführlich, wie Konvolute seines Nachlasses und Mitschriften von Schülern belegen.
- 89 GS, S.13.
- 90 Biographie, S. 3, unveröff.
- 91 Zuerst abgedruckt in: *Logos* Bd. I, Tübingen 1910/11, S. 289ff., im folgenden Zit. n. Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Szilasi, Frankfurt/M. 1965.
- 92 Ebd., S. 11.
- 93 Ebd., S. 52.
- 94 Ebd.
- 95 Ebd., S. 51.
- 96 Ebd., S. 61.
- 97 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. I., Tübingen 1. Aufl. 1901, Nachdruck der 2., umgearbeiteten Aufl. 1913, Tübingen 1986, S. 241.
- 98 Ebd., S. 186-87.
- 99 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. II.1., Tübingen 1. Aufl. 1901, 2., umgearbeitete Aufl. 1913, Tübingen 1980, S. 92.
- 100 Ebd., S. 99.
- 101 Ebd., S. 101.
- 102 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. I, Halle a. d. S. 1913, Nachdruck der 2. Aufl. 1922, Tübingen 1980, S. 18.
- 103 Ebd., S. 18.
- 104 Ebd., S. 133.

- 105 Ebd., S. 138-39 (Herv. i. Orig.).
- 106 Ebd., S. 298.
- 107 Ebd.
- 108 Ebd., S. 297.
- 109 Ebd., S. 298.
- 110 Ebd., S. 132.
- 111 GS, S. 94.
- 112 GS, S. 116.
- 113 Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe', in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, 1925, S. 129-161, zit. n.: Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1985, S. 49.
- 114 Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. VI, S. 219.
- 115 GS, S. 83.
- 116 Franz Dröge und Knut Nievers sprechen in ihrer Darstellung der Systematik des Raphaelschen "Theoriekonzeptes" von den "einzelnen begrifflich dargestellten Momenten der Grundbegriffe" als einer "Realabstraktion der geistigen und sachlichen Konstituenten künstlerischer Produktion". Siehe: Franz Dröge/Knut Nievers, Konstitution und Produktion, Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik bei Max Raphael, in: Materialien, S. 130.
- 117 GS, S. 106.
- 118 Ebd.
- 119 KW 1984, 1989, S. 309.
- 120 GS, S. 95.
- 121 Edmund Husserl, Formale und transzendente Logik, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle a. d. S. 1929, zit. n.: Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Husserliana, Bd. XVII, Den Haag 1974, S. 257.
- 122 GS, S. 168.
- 123 GS, S. 81.
- 124 Ebd.
- 125 GS, S. 102.
- 126 Ebd.
- 127 MEW, Bd. 3, Berlin 1969, S. 46.
- 128 GS, S. 98.
- 129 Georg Simmel, Philosophie des Geldes, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Kähnke, Gesamtausgabe Bd. 6, Frankfurt/M. 1989, S. 13.
- 130 GS, S. 11.
- 131 L, S. 249-250.
- 132 Max Raphael, *Das göttliche Auge im Menschen, Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, ediert und textkritisch kommentiert von Franz Dröge u. Knut Nievers, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: RK. – RK, S. 134.

- 133 RK, S. 129-30.
- 134 RK, S. 133.
- 135 RK, S. 147 (Anm. 9).
- 136 RK, S. 134.
- 137 RK, S. 140.
- 138 RK, S. 142. Dort lautet der Satz: "Nur wenn man alle Elemente des Querschnitts peinlich genau ermittelt hat, kann man darangehen, das Problem der künstlerischen Entwicklung zu lösen, die den historischen Längsschnitt ausmacht." Der oben zitierte Satz des Textoriginals ist in Franz Dröges "Kommentar" (RK, S. 285-86) wiedergegeben, der den Verf. auf die nicht gekennzeichneten Eingriffe des Herausgebers in den Text Raphaels aufmerksam machte.
- 139 RK, S. 146.
- 140 RK, S. 308. Zur Formulierung "der postum in den USA erschienenen 'Empirischen Kunsttheorie'"; vgl. Anm. 6.
- 141 Biographie, S. 27, unveröff.
- 142 Hanna Levy, Sur la Nécessité d'une Sociologie de l'Art, in: Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris 1938, Tome I, S. 342-345. Von Hanna Levy erschien unter ihrem späteren Namen Deinhard dtSpr. u.a.: Hanna Deinhard, Bedeutung und Ausdruck, Neuwied 1967.
- 143 Max Raphael, *Marxismus und Geisteswissenschaft, Betrachtungen zur Methode in Dr. Leo Balet: Verbürgerlichung der deutschen Kunst im XVIII. Jahrhundert*, unveröff. Typoskript. Die vollständige bibliographische Angabe des behandelten Buches lautet: Leo Balet/E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Leiden/Straßburg/Leipzig/Zürich 1936, Frankfurt/M./ Berlin/ Wien 1972 u. Dresden 1979. Siehe zu Raphaels Text und den Autoren Leo Balet/E. Gerhard ausführlicher Tanja Frank, Max Raphael zu Leo Balet, Methodenästhetik oder synthetische Kunstwissenschaft, in: Bildende Kunst, H 1, Berlin 1990, S. 56-60.
- 144 Vgl. Leo Balet, Synthetische Kunstwissenschaft, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 32 (1938), S. 110-121, wo der Autor ein Resümee seiner Methodologie gibt.
- 145 Max Raphael, *Marxismus und Geisteswissenschaft*, S. 18, vgl. Anm. 143.
- 146 Ebd.
- 147 Biographie, S. 27: "1939 Mit Emmi: Abschrift von Arbeiter, Kunst und Künstler".
- 148 L, S. 416.
- 149 L, S. 418.
- 150 L, S. 351.
- 151 AKK, S. 185.
- 152 Empirische Kunsttheorie, unveröff. Typoskript; vgl. a. Anm. 6.
- 153 Ebd., S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309-10.
- 154 MP, S. 21.
- 155 Empirische Kunsttheorie, S. 32; vergl. KW 1984, 1989, S. 334, wo die Formulierung mit "die phänomenologische Darstellung der Methode" wiedergegeben wird und dreiviertel der Typoskriptseite fehlen.

- 156 L, S. 352.
- 157 Empirische Kunsttheorie, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309. Diesen Aspekt läßt Bernd Growe in seinen Hinweisen auf die von ihm dort genannten "Notizen zur Bildbeschreibung" einfach aus. Siehe: Bernd Growe, Die Bildbeschreibungen Max Raphaels, in: Max Raphael, *Bild-Beschreibung, Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*, hrsg. v. H.-J. Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: B, S. 431.
- 158 Typoskript, S. 1 u. KW 1989, S. 7.
- 159 Ebd., S. 1, vergl. KW 1989, S. 8 u. S. 7.
- 160 Ebd., S. 2, vergl. KW 1989, S. 9-10.
- 161 KT, S. 130 u. MP, S. 22.
- 162 Typoskript, S. 1 u. KW 1989, S. 7-8.
- 163 Empirische Kunsttheorie, S. 11 u. KW 1989, S. 320.
- 164 KW 1989, S. 357 (Anim. 15). Es handelt sich um einen Kommentar dieser Textstelle von Klaus Binder.
- 165 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1. Aufl. 1915, Basel/Stuttgart 1984, S. 24-25.
- 166 Empirische Kunsttheorie, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309.
- 167 Ebd., S. 11-12 u. KW 1984, 1989, S. 320.
- 168 Ebd., S. 3, u. KW 1984, 1989, S. 312.
- 169 Ebd., S. 67; dieser Passus wurde in KW 1984, 1989 nicht wiedergegeben.
- 170 AKK, S. 186-87.
- 171 Empirische Kunsttheorie, S. 2 u. KW 1984, 1989, S. 311.
- 172 Ebd., S. 2-3; vergl. dagegen KW 1984, 1989, S. 311-12.
- 173 AKK, S. 85.
- 174 Konrad Eberlein, der die "Trennungslinie zwischen Raphael und der Kunstgeschichte seiner Zeit zu beschreiben" vorgibt, dabei aber lediglich dessen polemischen "Invektiven" 'auf den Leim geht', stellte dem obigen Zitat Raphaels die Bemerkung voran, daß "sein Vater [...] als Schneidermeister ein Opfer der Industrialisierung geworden" sei; Johann Konrad Eberlein, "Wölfflin ist absolut nichtssagend", Max Raphael und die Kunstgeschichte, in: Materialien, S. 185-186.
- 175 E, S. 47; in GS, S. 38 steht statt "erklärt", "wurzelt".
- 176 L, S. 358.
- 177 Vgl. L, S. 359-63.
- 178 Vgl. L, S. 31.
- 179 L, S. 419.
- 180 L, S. 366.
- 181 Tagebuch, 19. 11. 1942, unveröff.
- 182 Ebd., 1. 12. 1942, unveröff.
- 183 Ebd., 29. 11. 1942, unveröff.
- 184 Ebd., 19. 12. 1942, unveröff.
- 185 Vgl. L, S. 265ff. Es handelt sich bei dem so von Raphael bezeichneten Buch um eine Wirtschaftsgeschichte Deutschlands, von dem ein ca. 1944 abgebrochenes Typoskript existiert.

- 186 Tagebuch, 2. 2. 1943, unveröff.
- 187 Brief vom 27. 2. 1943 an Alis Guggenheim; siehe S.159 ff.
- 188 L, S. 408.
- 189 Brief an Claude Schaefer vom 19.5.1944, unveröff. Die vom Herausgeber der *Lebens-Erinnerungen* vorgenommene Datierung des ersten dort abgedruckten Briefes an Alis Guggenheim (L, S. 403-407) wäre folglich um ein Jahr zurückzulegen, also auf ca. Mai 1943. Auf dem Originalbrief, der sich im Besitz von Ruth Guggenheim (Zürich) befindet, ist kein Datum verzeichnet.
- 190 Brief vom 30.7.1944 an Claude Schaefer, unveröff.
- 191 L, S. 395.
- 192 Brief vom 16.3.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 193 Brief vom 16.3.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 194 Brief vom 17.9.1944 an Claude Schaefer, unveröff.
- 195 Brief vom 17.7.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 196 Brief vom 12.1.1946 an Claude Schaefer, unveröff.
- 197 Es erschien erst zwei Jahre später: Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt*, Pantheon Books, Bollingen Series VIII, New York 1947.
- 198 Brief vom 8.7.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 199 Brief vom 9. 6. 1945 an Claude Schaefer, unveröff.
- 200 Brief vom 18.7. 1946 an Emmy Jülich, unveröff. u. siehe S. 168.
- 201 Vgl. TKF, in dem ein großer Teil des Konvolutes herausgegeben wurde; dazu TKF, S. 13-16. Der dort gegebenen Begründung der Ausgliederung des Kapitels "Magische und präklassische Kunst in den Cykladen" vermag ich allerdings nicht zu folgen.
- 202 Max Raphael, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit, Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, hrsg. v. Shirley Chesney und Ilse Hirschfeld, Frankfurt/M. 1978, im folgenden zitiert mit der Sigle: WA.
- 203 Max Raphael, *Raumgestaltungen, Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus u. im Werk von Georges Braque*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989.
- 204 Die Korrespondenzen befinden sich z.T. im Max Raphael-Nachlaß. Die Briefe an Henri Breuil wurden Mitte der 80er Jahre von Patrick Brault entdeckt.
- 205 Siehe dazu Raphaels letzter Brief vom 3. 5. 1952 an Claude Schaefer; siehe S. 175 ff.
- 206 Siehe S. 91.
- 207 Es handelt sich hier lediglich um ein grobes Raster von Daten, das heute weit differenzierter ist. Da Raphael sich zu diesen Fragen sehr vorsichtig äußerte und sie in seinen Argumentationen keine zentrale Rolle spielen, erscheint mir eine Beschränkung auf Eckdaten gerechtfertigt. Dasselbe gilt für die Nomenklatur der Epochen innerhalb des Jungpaläolithikums.
- 208 Bulletin de la Société Préhistorique Française, Tome 89, Nr. 4, 1992, S. 109, 166.
- 209 Siehe S. 11-14.
- 210 Siehe S. 11.
- 211 Siehe S. 18.
- 212 Siehe S. 48.
- 213 Siehe S. 50-54.

- 214 Siehe S. 53-54.
 215 Siehe S. 59.
 216 Émile Cartailhac, *Mea culpa d'un sceptique*, *L'Anthropologie*, Bd. 13, 1902, S. 348 ff.
 217 Siehe S. 71-72.
 218 Siehe S. 90.
 219 Siehe S. 22-23.
 220 Siehe S. 24.
 221 Siehe S. 20.
 222 Siehe S. 25.
 223 Siehe S. 117.
 224 J. K. Long, *Voyages and Travels of an Indian Interpreter and Trader*, London 1791, S. 86.
 225 J. F. McLennan, *The Worship of Animals and Plants*, in: *The Fortnightly Review*, London, Bd. 6 u. 7, 1896/70.
 226 E. B. Tylor, *Primitive Culture*, London, Bd. 1 u. 2, 1871, dtspr., *Die Anfänge der Kultur*, Leipzig 1873.
 227 Lewis H. Morgan, *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, London 1877; dtspr., *Die Urgesellschaft, Untersuchungen über den Fortschritt der Menschheit aus der Wildheit durch die Barbarei zur Zivilisation*, Stuttgart 1891.
 228 J. G. Frazer, *Totemism*, Edinburgh 1887; ders., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3 Bd., London 1901.
 229 W. B. Spencer u. F. J. Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899 u. dies., *The Nothern Tribes of Central Australia*, London 1904.
 230 S. Reinach, *L'art et la magie, A propos des peintures et des gravures de l'age du renne*, *L'Anthropologie*, Bd. 14, 1903, S. 266.
 231 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume, aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, S. 13 u. S. 165.
 232 Siehe S. 19.
 233 Siehe S. 35 u. 44.
 234 Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912, im folgenden dtspr. zit. n. ders., *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt/M. 1981.
 235 Ebd., S. 27-28.
 236 Ebd., S. 36.
 237 J. G. Frazer, *Totemism and Exogamie*, 4 Bd., London 1910. Frazer nahm in den ersten Band seine bereits publizierten Arbeiten zum Totemismus auf und stellte die damals bekannten Materialien zusammen.
 238 Emile Durkheim, S. 138; vgl. Anm. 234.
 239 Ebd., S. 276.
 240 Ebd., S. 280, Herv. i. Orig.
 241 Ebd., S. 280.
 242 Ebd., S. 304 u. S. 309.

- 243 Ebd., S. 36-37, Herv. i. Orig.
 244 Siehe S. 25.
 245 Siehe S. 27.
 246 Siehe S. 25.
 247 Siehe S. 15.
 248 Emile Durkheim, vgl. Anm. 233, S. 278.
 249 Henri Hubert, Marcel Mauss, *Théorie générale de la Magie*, in: *L'Année sociologique*, Bd. VII, 1902-1903, S. 1-146; im folgenden zit. n. Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie I*, Frankfurt/M. 1989, S. 43-179.
 250 Ebd., S. 145-148.
 251 Ebd., S. 141.
 252 Ebd., S. 48.
 253 Ebd., S. 112.
 254 Ebd., S. 96.
 255 Ebd., S. 157.
 256 Ebd., S. 156.
 257 Ebd., S. 154, Herv. i. Orig.
 258 Ebd., S. 144.
 259 Ebd., S. 153.
 260 Ebd., S. 153-154.
 261 Ebd., S. 151.
 262 Ebd., S. 155.
 263 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 97; vgl. Anm. 249.
 264 J. G. Frazer, *The Golden Bough*, vgl. Anm. 228, gekürzte zweibändige Ausgabe London 1922, zit. n. dem Reprint der Übersetzung Leipzig 1928, ders., *Der goldene Zweig, Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, Hamburg 1989, S. 16-17.
 265 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 172-175; vgl. Anm. 249.
 266 Siehe S. 21.
 267 J. G. Frazer, vgl. Anm. 264, S. 17-18ff.
 268 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 97-106; vgl. Anm. 249.
 269 Siehe S. 122.
 270 Emile Durkheim, S. 306 (Anm. 36); vgl. Anm. 234.
 271 Ebd., S. 278.
 272 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 176; vgl. Anm. 149.
 273 Ebd., S. 177.
 274 Ebd., S. 70-71.
 275 J. G. Frazer, S. 82; vgl. Anm. 263.
 276 Siehe S. 21.
 277 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 115; vgl. Anm. 249.
 278 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer; siehe S.
 279 Brief vom 10.8.1950 an Claude Schaefer; siehe S.
 280 Henri Begouen, *Les bases magiques de l'art préhistorique*, Paris 1939.
 281 Siehe S. 37.
 282 Siehe S. 103-104, dort auch die Literaturangaben.

- 283 A. van Gennep, *L'Etat actuel du problème totémique*, Paris 1920.
- 284 Claude Lévi-Strauss, *Das Ende des Totemismus*, (Paris 1962), Frankfurt/M. 1965, S. 11.
- 285 A. van Gennep, *A propos du totémisme préhistorique*, Actes du Congrès International d'Histoire des Religions, 1923, Bd. 21, 1925.
- 286 Siehe S. 115-116.
- 287 Siehe S. 117.
- 288 MEW, Bd. 21, S. 30-173.
- 289 MEW, Bd. 22, S. 211-222.
- 290 Sigmund Freud, *Totem und Tabu, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Wien 1913, Frankfurt/M. 1991, S. 196.
- 291 Siehe S. 14.
- 292 Siehe S. 24.
- 293 Siehe S. 32.
- 294 Siehe S. 27.
- 295 Siehe S. 21 u. 23.
- 296 Siehe S. 20.
- 297 Siehe S. 24.
- 298 Siehe S. 84.
- 299 Siehe S. 24.
- 300 Siehe S. 19.
- 301 Siehe S. 23.
- 302 MEW, Bd. 21, S. 79.
- 303 Siehe S. 32.
- 304 Siehe S. 32.
- 305 MEW Bd. 3, S. 31.
- 306 Siehe S. 77.
- 307 Siehe S. 88.
- 308 Siehe S. 33.
- 309 Siehe S. 11.
- 310 J. J. Bachofen, *Gesammelte Werke Bd. II*, hrsg. v. Karl Meuli, 1. Auflage 1861, 3. Aufl., Basel 1948, S. 49-51.
- 311 Siehe Anm. 32.
- 312 Siehe S. 70.
- 313 Siehe S. 22.
- 314 Siehe S. 22.
- 315 Siehe S. 26, 36.
- 316 Henri Breuil, *Exemples de figures dégénérées et stylisées à l'époque du Renne*, Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, XIII. Session, vol. I, Monaco 1906.
- 317 G. H. Luquet, *Les Caractères des figures humaines dans l'art paléolithique*, L'Anthropologie, Bd. 21, 1910; ders., *L'Art primitif*, Paris 1930.
- 318 Henri Begouen, Henri Breuil, *De quelques figures hybrides (mi-humaines, mianimales) de la caverne des Trois Frères (Ariège)*, Revue anthropologique XLIV, Paris 1934, S. 118.

319 Ebd., S. 187.

320 Mit einer Interpretation beider Sujets eröffnete Raphael später "Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit". Zu den Gravuren aus Pech Merle siehe auch Raphaels Ausführungen im Brief vom 10.8.1950 an Claude Schaefer, die die von ihm in "Wiedergeburtsmagie" gelieferte Interpretation en detail, daß es nämlich gar kein "aufgerichtetes Geschlechtsglied" (WA, S. 22) gab, erschüttern mußte. Hans Biedermann hat sich diesen Gravuren in Raphaels "Wiedergeburtsmagie" zugewandt ohne die hier vorgelegten Texte oder "Prehistoric Cave Paintings" zu kennen. Raphael wußte also bereits um das, was Biedermann als "fast komisch wirkenden Irrtum aufgrund des Mißverstehens einer Buchillustration" bezeichnet. (Hans Biedermann, *Wiedergeburtsmagie in frühgeschichtlicher Kunst*, in: *Materialien*, S. 173ff., bes. S. 194).

321 Siehe S. 24.

322 Siehe S. 34.

323 Siehe S. 28.

324 Siehe S. 36.

325 Bulletin, S. 105-107; vgl. Anm. 208.

326 E. Cartailhac, H. Breuil, *Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes*, IV. Gargas, L'Anthropologie, Bd. 21, 1910, S. 129-148.

327 H. Alcalde del Rio, H. Breuil, L. Sierra, *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco 1911.

328 Ebd.

329 Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac 1952, S. 21.

330 Siehe S. 22.

331 Siehe S. 21 f.

332 Siehe S. 60.

333 Siehe S. 61.

334 Siehe S. 56.

335 Siehe S. 59.

336 G. H. Luquet, *L'Art primitif*, Paris 1930, S. 133.

337 Siehe S. 116.

338 Siehe S. 33.

339 E. Rivière, *La Grotte de La Mouthe*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, Bd. 8, 1897, S. 325.

340 E. Piette, *Classifications des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne*, L'Anthropologie, Bd. 15, 1904, S. 155.

341 Henri Breuil, *Exemples figures dégénérées et stylisées à l'époque du Renne*, vgl. Anm. 312.

342 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *La caverne du Font-de-Gaume, aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, S. 230.

343 Siehe S. 33, denen auch die folgenden Zitate entnommen sind.

344 Siehe S. 11.

345 Siehe S. 43.

346 Siehe S. 34-35, denen auch die folgenden Zitate entnommen sind.

- 347 Siehe S. 35.
 348 Siehe S. 35.
 349 Siehe S. 80.
 350 Siehe S. 36.
 351 Siehe S. 122 ff.
 352 Siehe S. 23.
 353 Siehe S. 23.
 354 Siehe S. 78.
 355 Siehe S. 122.
 356 Ich gebrauche hier eine Formulierung von Peter J. Ucko u. Andrée Rosenfeld, die sie auf Annette Laming-Emperaires Auffassung bezogen, *"die paläolithische Kunst habe sich mit der Darstellung von Szenen befaßt, die eine einheitliche Gesamtkonzeption erkennen lassen"*, und darüber hinaus auf den Ansatz der Forschungen von Laming-Emperaire und Leroi-Gourhan insgesamt. Peter J. Ucko/Andrée Rosenfeld, *Felsbildkunst im Paläolithikum*, München 1967, S. 145.
 357 Siehe S. 15 f.
 358 Siehe S. 98.
 359 Siehe S. 16.
 360 Siehe S. 17.
 361 Siehe S. 50.
 362 Siehe S. 98 f. u. 50.
 363 Siehe u.a. die Literaturangaben S. 99, Anm. 1.
 364 Siehe S. 99.
 365 Siehe S. 112.
 366 Siehe S. 115.
 367 Siehe S. 113 ff.
 368 Siehe S. 114 ff.
 369 Siehe S. 113 ff.
 370 Siehe S. 114.
 371 Siehe S. 121.
 372 Siehe S. 120.
 373 Siehe S. 122.
 374 Siehe S. 126.
 375 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, S. 74.
 376 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1924, S. 95-96.
 377 Brief an Claude Schaefer vom 3. 5. 1952; siehe S. 175 ff. Der Kapitelaufbau des ca. 110 Seiten umfassenden überlieferten Typoskripts der *"Ikonographie der quaternären Kunst"* gliedert sich in Untersuchungen von Einzeltieren, Zweiergruppen, Dreiergruppen etc.
 378 Siehe S. 39.
 379 Siehe S. 31 ff.
 380 Siehe S. 15.

- 381 Siehe S. 22.
 382 Siehe S. 39.
 383 Siehe S. 22.
 384 Siehe S. 15.
 385 Siehe S. 123.
 386 Brief an Claude Schaefer vom 3. 5. 1952; siehe S. 175 ff.
 387 Eine Durchsicht der in Frage kommenden Fachzeitschriften dieses Zeitraumes sowie eine vollständige Auswertung der Korrespondenzen Raphaels könnte daran manches ändern.
 388 Aus Brief von Rudolph Arnheim an Max Raphael vom 20. 11. 1951, New York, unveröff.
 389 Zit. n. Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart, Die Entstehung der Kunst. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*, Köln 1964, S. 389-90, die eine überarbeitete Übersetzung der Ausgabe Washington 1957 darstellt.
 390 Ebd., S. 321.
 391 Ebd., S. 326.
 392 Wilhelm Paulcke, *Steinzeit-Kunst und Moderne Kunst*, Stuttgart 1923.
 393 Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart*, S. 389; vgl. Anm. 389.
 394 Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique, Méthodes et Applications*, Editions A. et J. Picard, Paris 1962, S. 118, Anm. 2. Die Literaturangabe findet sich auf S. 391. Die im folgenden wiedergegebenen Passagen finden sich S. 118-120.
 395 Annette Laming, *Lascaux. Paintings and Engravings*, London 1959, S. 178 u. S. 198.
 396 Annette Laming-Emperaire, *La signification*, S. 119; vgl. Anm. 394.
 397 André Leroi-Gourhan, *Die Religionen der Vorgeschichte*, (Paris 1964), Frankfurt/M. 1981, S. 87. In dieser Arbeit nimmt Leroi-Gourhan eine kritische Sichtung aller Materialien vor, die bislang als 'Beweise' für das Vorhandensein von religiösen Vorstellungen in der 'Vorgeschichte' dienten und stellt die Haltlosigkeit sowohl der Charakteristika der Befunde, wie auch der aus ihnen gezogenen Schlußfolgerungen bloß.
 398 André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, (Paris 1965), Freiburg 1971, 5. Aufl. 1982, S. 137.
 399 Ebd., S. 148 u. S. 170ff.
 400 Ebd., S. 136.
 401 Ebd., S. 204.
 402 Ebd., S. 143-147.
 403 Ebd., S. 211.
 404 Herbert Kühn, der in seiner Rezension des Buches Leroi-Gourhans den Paradigmenwechsel in dessen Forschungen kaum zu ermessen weiß, schrieb: *"Ein anderer, in dem Text tragender Gedanke erscheint mir und fast allen übrigen Forschern dieses Gebietes als völlig abwegig. Es ist die Vorstellung des Verf., daß sexuelle Gedanken in den Bildern zum Ausdruck kommen. So bedeuten nach ihm der Speer in dem Tier ein männliches Zeichen, die Wunde ein weibliches. Und nun wird auch noch das Pferd zum Zeichen Mann, der Bison*

zum Zeichen Frau (S. 209). Es wirkt etwas komisch, daß Annette Laming-Emperaire in einem Buch: *La signification [...] in gleichem sexuellen Gedankengefüge genau das umgekehrte erklärt, bei ihr ist der Bison das Männliche, das Pferd das Weibliche. Ich halte es für meine Pflicht, gegen diese deutlich verfehlten Sexualdeutungen offen und betont Stellung zu nehmen. Diese Sexusepidemie geht noch weiter. Bei Leroi-Gourhan wird jedes runde Zeichen, offensichtlich Fallgruben darstellend, als weiblich bezeichnet, jeder senkrechte Strich als männlich. Es ist sehr zu bedauern, daß diese verirrten Gedanken Eingang gefunden haben in das sonst so geprüfte Buch. Sie sind durch nichts zu stützen.*“ (Jahrbuch f. prähistorische u. ethnographische Kunst, Hrsg. v. Herbert Kühn, Bd. 23, Jg. 1970-1973, S. 161). Das Kühn in seinen Werken unausgesetzt von Fruchtbarkeitszauber und neben den Australiern, Eskimos und Bantus auch die Pueblo Indianer bemüht, sei nur am Rande vermerkt.

405 André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, S. 143; vgl. Anm. 398.

406 Ebd., S. 10.

407 Peter J. Ucko, Andrée Rosenfeld, *Felsbildkunst im Paläolithikum*, München 1967, S. 139. Zur Kritik der Untersuchungsmethode Leroi-Gourhans siehe ebd., S. 194 ff.

408 *L'Anthropologie*, 1988, S. 376. In der von Patrick Brault und Paul Simon besorgten Ausgabe ist davon bemerkenswerterweise so gar nicht die Rede. Im Literaturverzeichnis ist allerdings eine Korrespondenz zwischen Raphael und Leroi-Gourhan angegeben, in die ich nicht Einsicht nehmen konnte.

409 André Leroi-Gourhan, *Höhlenkunst in Frankreich*, (Milano 1980) Bergisch Gladbach 1981, S. 31. Er verweist dort lediglich mit der Jahreszahl "(1945)" auf "Prehistoric Cave Paintings".

410 André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, vgl. Anm. 398, S. 183. In ders., *Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. 1988, S. 446-488, gibt er eine komprimierte Darstellung der Entwicklung der paläolithischen Kunst.

411 Karl J. Narr, Zum Sinngehalt der altsteinzeitlichen Höhlenbilder, in: *Symbolon, Jahrbuch f. Symbolforschung*, Bd. 2, Köln 1974, S. 105-122, und Hans Biedermann, *Höhlenkunst der Eiszeit. Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas*, Köln 1984, bleiben methodologisch quasi vorkritisch ethnographischen Parallelisierungsverfahren verpflichtet. An dieser Stelle sei, noch Götz Pochat zitiert: "Entgegen der marxistischen Konflikttheorie Max Raphaels, die Magie und Totemismus als zwei gegensätzliche, wirtschaftlich verschieden strukturierte Systeme auffaßt (*Prehistoric Cave Paintings, 1945*), darf man bei den frühen Jägerkulturen von der typischen Bewußtseinshaltung des Gleichgewichts und Komplementären in Mythos, Kult und Kunst sprechen [...]" (Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, S. 162-163).

412 Typoskript, S. 2, siehe Anm. 12, u. KW 1984, 1989, S. 8.

413 KT, S. 136 und S. 126, MP, S. 36 u. S. 11.

414 Zit. n. Patrick Brault, in: Max Raphael, *L'Art Pariétal Paléolithique*, Paris 1986, S. 8.

415 KT, S. 135, MP, S. 32-33.

416 *Empirische Kunsttheorie*, Typoskr. S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309.

417 *Empirische Kunsttheorie*, Typoskr. S. 1, KW 1984, 1989, S. 309.

418 KT, S. 129 u. MP, S. 18-19.

419 AKK, S. 79.

420 Typoskript, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 7.

421 Siehe S. 15.

422 Typoskript, S. 3; in KW 1984 u. 1989 wurde dieser Absatz nicht wiedergegeben.

423 AKK, S. 78.

424 E, S. 88-89.

425 E, S. 250 u. GS, S. 164.

426 E, S. 89 u. GS, S. 64.

427 KT, S. 146 u. MP, S. 58.

428 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer; siehe S. 162 ff.

429 Max Raphael, *Vorgeschichtliche Kultur Ägyptens*. Dargestellt an den Tongefäßen, Typoskript, S. 115 u. 145, unveröff.

430 Tagebuch, 11.2.1943, unveröff.; siehe a. Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer.

431 Edouard Piette, *Les écritures de l'âge glyptique*, *L'Anthropologie*, Bd. 16, 1905, S. 9.

432 Siehe S. 35 f.

433 Siehe S. 91.

434 Siehe S. 54.

435 Ebd.

436 Ebd.

437 Ebd.

438 Ebd.

439 Siehe S. 43.

440 Siehe S. 44.

441 Ebd.

442 Siehe S. 45 f.

443 Siehe S. 44 f.

444 Siehe S. 53.

445 Siehe S. 45.

446 Zit. n. Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hrsg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1883, Nachdruck Osnabrück 1970, Nr. 3.

447 Siehe S. 39.

448 Typoskript S. 2, unveröff.

449 Siehe S. 54.

450 Ebd.

451 Ebd.

452 Siehe S. 61.

453 Siehe S. 47.

454 Siehe S. 46.

455 Siehe S. 59.

456 Siehe S. 59.

457 Siehe S. 61.

458 Ebd.

459 Siehe S. 57.

460 Ebd.

461 MzP, S. 66 ff.

462 Siehe S. 55.

463 Ebd.

464 Ebd.

465 Brief vom 14. 11. 1943 an Claude Schaefer; siehe S. 164 ff.

466 Siehe S. 59.

467 Siehe S. 62.

468 Siehe S. 55 f.

469 Siehe S. 39.

470 Siehe S. 38.

471 Ebd.

472 Siehe S. 44.

473 Siehe S. 70.

474 Siehe S. 40.

475 L, S. 351.

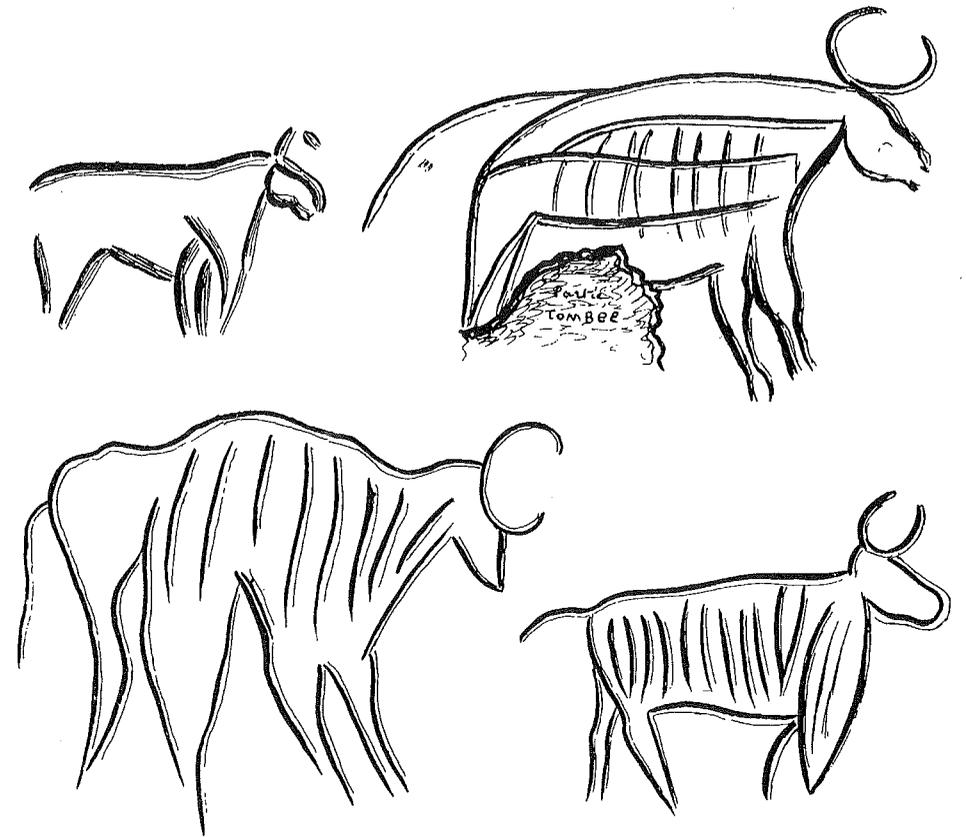


Fig. 1 La Clotilde de Santa Isabel (Santander)

In Lehm gezeichnete Auerochsen. Die Zeichnungen befinden sich in einem niedrigen Höhlengewölbe. (Länge des Tieres oben links: 0.27 m; oben rechts: 0.75 m; unten links: 0.70 m; unten rechts: 0.30 m.) Die hier abgebildete Zusammenstellung entspricht nicht der Anordnung in der Höhle.