

# Max Raphael Raum- gestaltungen

Der Beginn der modernen Kunst  
im Kubismus und im Werk von  
Georges Braque

**suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft**

**suhrkamp taschenbuch**  
**wissenschaft 834**

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925–1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

*The Times Literary Supplement* bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael  
Raumgestaltungen

Der Beginn der modernen Kunst  
im Kubismus und im Werk  
von Georges Braque

Herausgegeben von  
Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2022

Erste Auflage 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 834

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1986

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-28434-6

# Inhalt

Braque und Picasso. Notiz aus Max Raphaels Tagebüchern . . . . .	7
Einleitung des Herausgebers	9
Editorischer Bericht . . . . .	39
Anmerkungen . . . . .	49
Literaturverzeichnis . . . . .	52

## RAUMGESTALTUNGEN

Der Beginn eines neuen Raum»ideals« . . . . .	56
Räume . . . . .	62
<i>Stehender Akt</i> (1907) . . . . .	65
I. Periode: Die Raumgestaltung von den Dingen her gesehen . . . . .	73
<i>Erste Etappe (1908–1909)</i> . . . . .	74
Der Raum aus kubischen Körpern (im Winkel über Eck gesehen)	74
<i>Der Hafen</i> (1909) . . . . .	77
Die Zeitgestaltung . . . . .	80
Ein Vergleich zwischen Braques <i>Häuser in     Etappe</i> (1908) und Picassos <i>Fabrik</i> (1909) . . .	85
Schiefe Ebene, Raum, Körper und Aktionszeit	90
<i>Zweite Etappe (1909–1912)</i> . . . . .	97
Das transparente Raumfeld . . . . .	97
Die Zeitgestaltung ( <i>Frau mit Mandoline</i> , 1910)	102

II. Periode: Die Raumgestaltung aus planparallelen Ebenen (1913–1920/22) . . . . .	117
<i>Erste Etappe (1913–1917) [1912–1918]</i> . . . . .	120
Die Periode der Klebebilder . . . . .	120
Die Zeitgestaltung . . . . .	122
<i>Zweite Etappe (1918–1920/22)</i> . . . . .	138
Die farbige Lösung . . . . .	138
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques <i>Stilleben auf Tisch</i> (1918) mit Picassos <i>Tisch</i> (1919/20) . . . . .	143
III. Periode: Der partiell leere Raum und die Plastizität konvexer Gegenstände (1923; 1927/29; 1935) . . . . .	163
Simultaneität . . . . .	163
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques <i>Stilleben</i> (1928) und Picassos <i>Der rote Teppich</i> (1924) . . . . .	166
IV. Periode: Raumgestaltung durch senkrechte Wandgliederung (1927; 1937–39; 1942) . . . . .	183
Der seelische Innenraum . . . . .	184
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques und Picassos <i>Der Maler und sein Modell</i> (1939 und 1928) . . . . .	187
Bildnachweise . . . . .	208
Lebensdaten von Georges Braque . . . . .	209
Register . . . . .	210

Braque und Picasso  
Notiz aus Max Raphaels Tagebüchern



*Braque besucht Picasso im Atelier von Valauris, 1954*



New York, 23. 4. 1943

*... bin in die Ausstellungen gegangen – nicht weniger als fünf. Die erste wollte die Zeit von 1910 erwecken, als ich nach Paris kam, sie zeigte wohl manches von der Konfusion und wenig von ihrer Größe. Den stärksten Eindruck machte mir wieder Matisse, vielleicht weil er so ganz in der französischen Tradition ist und er damit meine Sehnsucht befriedigt; vielleicht aber auch, weil seine Farbe eine Sinnenfreude ist, l'art est la délectation – wie Poussin sagt, selbst wenn der Inhalt pessimistisch ist. Aber warum wirken seine Bilder, aber auch die von Picasso und Braque aus jener Zeit viel besser und stärker als die meisten späteren? Matisse ist nicht nur stehengeblieben, sondern zurückgegangen – er hat verloren. Picasso (und Braque) haben sich oft geändert, aber man hat den Eindruck, daß es entweder Experimente sind oder Veränderungen, die keine Beziehung mehr zu ihrer Zeit, sondern nur noch zu ihrer Person haben. Ich erschrak plötzlich über diese Aufgabe des Künstlers: immer er selbst zu sein und doch sich immer zu erneuern im Zusammenhang mit der Zeit. 1911 hatte ich weltanschaulich die Basis dieser Leute, nach 1918 hatte ich eine ganz andere. Und es scheint mir, ich habe gründlich umgelernt seitdem (d. h. seit 1935), aber mit oder gegen die Zeit? Und so mag es kommen, daß sie mir immer fremder werden, heute mißfiel mir die lackartige Materie Picassos besonders stark. Während Braque es sich durch Beimischungen von Sand gar zu leicht macht, um die Farbe vibrieren zu lassen. Aber was man sagen mag, sie sind die einzigen, die übrig geblieben sind und bleiben werden; sie haben sich die Unsterblichkeit ermalt, und damit hätte die Kritik zu schweigen.*

Die vorliegende Studie hat Raphael 1949 geschrieben.

## Einleitung des Herausgebers

### 1

Raumgestaltung ist für den Innenarchitekten und den Dekorateur Arbeit mit Materialien in Räumen – ausgehend von Grundgegebenheiten variieren sie, spielen mit Offenheiten, verbinden Kreativität und Anpassung. Aufgabe des Malers ist es gerade, Konvention und Dekor zu überwinden, das Gegebene zuallererst in Frage zu stellen, die Räume neu zu bauen und nicht nur *in* Räumen zu gestalten. Dabei können ihm funktionelles Denken sowie handwerkliche Fähigkeiten des Architekten (in Konstruktion und mathematischer Präzision) und des Dekorateurs (im Umgang mit den Materialien) Vorbild sein. Der Kunstwissenschaftler, der sich am einzelnen Werk orientiert, der gleichsam »in das Bild hineinkriecht«, um die Farben zu fühlen und zu riechen, um die Erhebungen zu ertasten, um in diesen Räumen zu leben, um »von innen« heraus das Bild zu verstehen, ist von alledem etwas, und er partizipiert an den Bewegungen und Verweigerungen, an den Formen, ihrer Geometrie und ihren Sprachen. Dies gilt exemplarisch für den Mitbegründer der *empirischen Kunstwissenschaft* Max Raphael.

Aber anders als in seinen frühen Portraits von Rodin, Matisse, Picasso, Purrmann und Pechstein – über die er aus der Atmosphäre der Ateliers und ihres Künstlerlebens schrieb – entsteht in dieser Studie über Georges Braque alles aus der Betrachtung des einzelnen Werks. Der Künstler Braque tritt völlig hinter seinem Werk und der Beschreibung der Raumgestaltung als eines dynamischen Vorgangs zurück.

Das entspricht Braques eigenen Intentionen. Während

aber Carl Einstein seine Vorgehensweise mit derjenigen Braques zur Deckung zu bringen versucht – »... das dramatisch Erregte, der private Charakter der Bildentstehung sind unsichtbar«<sup>1</sup> – entdeckt Raphael in Braques Methode auch andersartige Lösungen, so z. B. in Bildern aus der Zeit zwischen 1909 und 1912, in denen Braque die Gestaltung nur provisorisch abschließt und den Prozeß des Schaffens sichtbar halte. Auch wenn Raphael die Selbstbeherrschung und das konzeptionell Abgeschlossene in Braques Bildern hervorhebt, so konkretisiert und relativiert er dies doch immer in den Bildanalysen, vor allem auch im Vergleich mit Picasso.

Alle Wege und Linien, Konstruktionen und Kompositionen, die Raphael an einem Bild Braques verfolgt, bezieht er auf ein anderes Bild und nur peripher auf den Maler, da, wo er von Braques französischer Kulturbezogenheit spricht (vgl. S. 196) und da, wo er aus dessen Anwendung der Farbe zu der Einschätzung eines »zur Sentimentalität neigenden Asketen« kommt. (S. 153, vgl. auch S. 122, 159 und 192) Nicht die persönliche Meinung also, nicht die biographische Recherche, sondern Phänomenbeschreibung und analytische Strenge bestimmen Raphaels Braque-Studie.

»... er war eine einsiedlerische, schwerblütige Natur. Aber wenn er einen Entschluß faßte, dann führte er ihn schwungvoll und mit großer Kraft aus« – ein Versuch wie dieser von John Russell in seiner Braque-Biographie (1959:7), den Künstler und sein Werk einzukreisen, jede Form von anekdotischer Bereicherung oder vom Werk wegführender Historie ist den Braque-Interpreten Einstein und Raphael fremd. Sie kümmern sich um das Substrat, ja manchmal hat man den Eindruck, um etwas Ewi-

ges, um Urformen, Gestalten schlechthin. Sie haben ihre Studien gegen die »Klischeemonographie« geschrieben, in der die Kunstwerke in Schlagworten ersticken und »ihr Ungemeines ergreift« (Einstein) – vergleichbar Braques Wunsch, das Bild dürfe nicht seines Mysteriums beraubt werden. Raphael und Einstein sind sich darin einig, bei der Bildbeschreibung und deren Theoretisierung, Bilder nicht geschwätzig zu verkleistern und sie nicht als selbständige Organismen und Totalitäten zu isolieren, sondern sie in ihrer »lebendigen Verkettung« zu zeigen.

In vielen Kommentaren zu Braques Werk wird dessen Vollendung betont, die handwerkliche Perfektion sowie der geduldig und kontrolliert erarbeitete formale Kanon. Daß er diesen aber vor dem Betrachter verhülle: in der Art, wie er die Fläche angeordnet und die farbige Gestaltung zu einer der Wirklichkeit gegenüberstehenden »Braque'schen Form« individualisiert habe, hat keiner so entschieden formuliert wie Einstein: »Das Gemälde ist vollendet, wenn die Erschütterung verborgen ist« – diese Methode der steten Formvollendung im Vertrauen auf die eigene visionäre und konzeptuelle Kraft folgt einer von Bild zu Bild sich mit »seltener Strenge« ergänzenden und erweiternden »Grammatik erfundener Formen«, gewinnt »Ordnung in reiner Fülle«, eine Fülle gegenständlicher Formen, die nie bloß abgebildet, modelliert, sondern geschaut sind. In der Weise, wie er dem Raum und der menschlichen Gestalt als feststehender Urgegebenheit mißtraut, Bilder also nicht mehr nur als »Doppelgänger von Göttern und Toten« mit »servilem Optimismus« präsentiert, sie herauslöst aus dem »bildlichen Positivismus«, kann er die Gegenstände neu bilden und so den Kubismus der Isolierung entreißen. Diese Erweiterung korrespon-

diert mit der selbst auferlegten Begrenzung: das Bild nicht auszuweiten zu einem Experimentierfeld vorläufiger Lösungen – Braque stellt jede Erfindung zurück, bis er die technische Lösung gefunden hat – oder zu einem Spielfeld für Privatheit und Sentimentalität – das Sentimentale ist in seinen Bildern »absorbiert und die persönliche Anstrengung unsichtbar geworden«.<sup>2</sup>

Das ist auch der Tenor in Raphaels Braque-Studie – allerdings nicht philosophisch gesetzt, sondern bildanalytisch rekonstruiert; dabei sieht Raphael die Braquesche Form nicht derart abgeschlossen, und den Weg, der zu ihr führt, nicht so zielgerichtet. In den Schlußsätzen seiner Studie durchbricht er gar diese Anschauung von einer gleichsam reinen kubistischen Form.

John Berger (1973: 60–63, 86) vergleicht ein kubistisches Bild mit einem Altargemälde der Frührenaissance und betont, wie in beiden Darstellungen – und in den fünf Jahrhunderten dazwischen gebe es nichts Vergleichbares – die Subjektivität auf ein Minimum reduziert sei, nichts schiebe sich zwischen den Betrachter und die Gegenstände, »am allerwenigsten die Persönlichkeit des Künstlers«. Dennoch werde dadurch diese Kunst nicht statisch oder abstrakt, sie zeichne sich gerade durch »Interaktion...: Wechselwirkung von Konstruktion und Bewegung« aus. Marcel Duchamp (1981: 220) stellte Braques »inneren Sinn für Geometrie« heraus, und die Tendenz zum Überindividuellen betonte Kahnweiler (1958), als er von der kubistischen Malerei als »Schrift«, »Formenschema« und »Aufbau« sprach. Paul Klee nannte 1912 die Kubisten »Formphilosophen«.

Auch Raphael erlebt in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts künstlerische Umbrüche produktiv aus der

Sicht der Künstler und versucht doch zugleich deren Systematisierung. Er stellt nicht nur das Ende einer Epoche im nachhinein fest, sondern benennt die entstandene künstlerische Leere und die Notwendigkeit eines neuen Sehens. Allerdings erkennt er im Kubismus erst sehr viel später die unabdingbar gewordene Veränderung der Raumgestaltung, die Abstraktion von der gewohnten Art und Weise, Räume perspektivisch zu sehen, das Vordringen zur *Struktur* des Raums.

Den »vollständigen Bruch« und die »radikale Erneuerung« hatte Picasso 1907 mit *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* vollzogen. Matisse prägte 1908 den Begriff des Kubismus, als er mehr im Scherz sagte, die Häuser dieser modernen Maler sähen wie Würfel aus, ohne zu wissen, wie er damit an Cézanne anschloß, der an Émile Bernard geschrieben hatte: »Wir müssen lernen, in der Natur den Zylinder, die Kugel und den Kegel zu erkennen«. (Entsprechend hatten auch Gleizes und Metzinger, 1912, formuliert: »Wer Cézanne versteht, ist direkt am Kubismus.«.) Als Juan Gris nach Paris kam, war er sofort vom Kubismus begeistert: »Hier ist eine neue Sprache, um die Welt zu beschreiben!« und Einstein ergänzte, daß für Gris der Kubismus nicht nur ein Problem der Malerei, sondern ein »menschliches Problem« gewesen sei. Die *Kodifizierung* der kubistischen Entwürfe ist das Resultat der diversesten Absichten, Techniken und Programme. Apollinaire nannte es die »soziale Aufgabe der großen Dichter und Maler«, die äußeren Erscheinungen zu erneuern, wobei in seinem Verständnis Picasso am weitesten ging, in der Art, wie er Objekte zerlegte, »wie ein Chirurg, der einen Leichnam sezziert«. <sup>3</sup>

1907 hatte Braque, begleitet von Apollinaire, zum er-

sten Mal Picasso in dessen Atelier besucht, das angefangene Bild *Les Demoiselles d'Avignon* gesehen und geäußert, so zu malen, sei, wie wenn man Benzin trinken würde. (*Kubismus* 1982: 48) Aber noch im selben Jahr reagierte Braque mit der theoretischen Forderung nach einem eigenständigen »fait pictural« und dem Entwurf von *Grand Nu* (Stehender Akt), ein Bild aus Picassos Einflußbereich, das aber schon Braques kubistische Bildgestaltung im Kern ausmacht. *Stehender Akt* wird 1908 im Salon des Indépendants ausgestellt, und schon kurz darauf hat Braque mit *Häuser in L'Estaque* ein Vor-Bild für Picasso geschaffen. Man unterscheidet allgemein zwischen der ersten »cézannesquen Phase« des Kubismus (1907–1909), dem »analytischen Kubismus« (1910–1912) und dem »synthetischen Kubismus« (1912–1914). Raphael beginnt seine Studie mit der Gegenüberstellung von Picassos und Braques Aktbildern sowie den »Landschaften« der beiden Maler, deren Verhältnis Braque bis zum Ausbruch des Krieges mit dem zweier »aneinandergeseilter Bergsteiger« verglich.

Als Apollinaire 1912 von der »erhabenen Moderne« sprach, sah er jedoch auch bereits im Kubismus die Gefahr des Auseinanderfallens, der imitatorischen Verflachung und Erstarrung in nicht mehr neuen Formen, wobei er sich selbst an dieser Separierung beteiligte, als er Gris' Kunst als »intellektuell« und »wissenschaftlich-konzipiert« abtat. Apollinaire als Kunstkritiker und spontaner Programmatiker sowie Albert Gleizes als Theoretiker des Kubismus sprachen von der im Kubismus anvisierten Vierten Dimension, in der man über das Analytische und Umformende hinaus zu einer größeren Wirklichkeitsnähe im Sinne der authentischen Wahrnehmung kommen

könne. Apollinaire schlug vor, fortan von *Orphismus* zu sprechen – ein Begriff, der umfassender sein sollte und auch Futurismus und Fauvismus miteinschließt.

Braques ›besondere Lösung‹ war seine Raumgestaltung und Farbgebung; im Unterschied zu Picasso, Masson, Miró spricht Einstein bei ihm nur bezogen auf die späten Bilder von »Halluzinationen« und »halluzinativer Kunst«,<sup>4</sup> während er generell Braques *Konzeption* und *Organisation* betont. Gemeinsam war diesen Malern der Wunsch, den Raum ebenso wie die Zeit prozeßhaft zu sehen und zu gestalten, um damit die Geometrie und die »Mythologie der Formen« sichtbar zu machen und zur »Wahrheit der Bilder«, zur »metamorphotischen Neubildung des Realen« zu erweitern. Apollinaire sprach vom »grenzenlosen Universum«, das sich die neue Malerei zum Ideal erkoren habe, oder wie es in Einsteins unpubliziertem, Entwurf gebliebenen Text über Braque (»Betrachtung«) heißt: »... die Gestaltmenge des Daseins zu vermehren«, das Bild dem Konservatismus des nur Wiederholenden zu entreißen, die »Raumkonvention« als »bequemes Vorurteil zu entlarven«.<sup>5</sup>

Raphael spricht von dem »Vorurteil« und dem »Klassencharakter« der Perspektive, die den Raum auf etwas Dauerhaftes, Unbewegtes festlege. Gegen eine solche »tödliche Kraft des Kunstwerks« (Einstein<sup>6</sup>), gegen die mechanistisch verflachte Welt und das eingeeengte Sehen setzten die Kubisten eine Raumgestaltung, in der Raumbeziehungen, Körper, Zeit und Energien neu kombiniert wurden.

In Abkehr von der Wirklichkeitserfahrung im Liberalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurden antiillusionistische Prinzipien erprobt und Bilder als Energie-



zentren entworfen. Während Raphael auch diese Interpretation wieder an den Bildern entwickelt (vgl. etwa S. 173), verfährt Einstein programmatischer; er argumentiert in diesem Punkt auf zwei Ebenen: kulturkritisch gegen den Liberalismus als »Epoche der Escroquerie der Person« und kunstkritisch gegen die Ausbeutung und gefahrenlose Zensurierung der Kunstwerke. Diese Argumentation bestimmte zwar auch Raphaels Kunsterfahrung und Kunstbewertung von Anfang an, aber er ist nicht bereit, die moderne Kunst – vor allem den Kubismus – als revolutionär zu feiern. Erst in der vorliegenden Studie wird Raphaels Zugang zum Kubismus nicht länger von dieser theoretischen und ideologischen Reserviertheit eingeengt. In den vierzig Jahren zwischen Raphaels früher Neugierde auf die moderne Kunst und dieser Arbeit über die Raumgestaltung spielt Braque für ihn keine Rolle.

Einsteins Auseinandersetzung mit Braque hingegen ist von einer sich beständig noch steigernden Zustimmung beherrscht: von der Anerkennung der technischen Perfektion und Abgeschlossenheit im Braqueschen Werk, wie er sie 1929 betont, zu den Hymnen auf den Visionär, die er angesichts Braques Folgebilder um 1930/32 singt: auf den Schöpfer »halluzinativer Gestaltdichtung« und »Traumwertung«, den aus dem Unsichtbaren und Okkulten Schaffenden. Aus seiner ästhetischen Hochschätzung des Kubismus ist eine orgiastische Feier der »frühen Phase des Realen«, der »Metamorphosen des Daseins«, des »Dichterischen schlechthin« geworden. Die Bildproduktion oder »halluzinative Gestaltdichtung« beschreibt er wie einen Traum, wie ein Rauscherlebnis oder eine religiöse Erfahrung, die das bewußte Ich zerstört.<sup>7</sup>

Künstler und Umwelt – auf immer unvereinbar; und doch kann man nicht entschiedener als Einstein gegen l'art pour l'art ankämpfen und immer wieder fordern, Kunst nicht isoliert zu interpretieren, sie auf den sich verändernden Menschen und auf die zu ändernde Wirklichkeit zu beziehen. In seiner großen Braque-Studie wird er dafür den Begriff der »Soziologie oder Ethnologie der Kunst« prägen.<sup>8</sup> In Raphaels kunstsoziologischen Essays heißt der Gegner ebenfalls l'art pour l'art und eine Kunstwissenschaft, die Kunst bedingungslos analysiert.

Max Raphaels Braque-Studie nimmt in ihrer Strenge der Bildbeschreibung und Askese gegenüber jeder biographischen Aufbereitung des am Bild zu Sehenden nicht nur in der Braque-Literatur, sondern auch in der Kunstwissenschaft allgemein eine Sonderstellung ein. Nicht, daß der biographische Bezug und die über das Einzelbild hinausgehende Bewertung per se schon vom Bild wegführten, aber sie sind doch immer auch Verführungen, das genaue, intensive Sehen zu vernachlässigen, das Kontemplative und Analytische im Kunstbewerten vorzeitig abzurechnen, es nicht genügend als Grundlagenarbeit zu üben. So schön und zutreffend manche Äußerungen zum Werk Braques auch sind, ob von Giacometti (der betont, wie manche Gegenstände in Braques Bildern »unendlich leben«), von Apollinaire (die Zeichen und unbekannte Formen von Braque »umstrahlten uns«) oder von Francis Ponge (der Braques »tiefe Menschlichkeit« darlegte), so enthalten sie doch weltanschauliche und klischeehafte Kriterien und führen uns erst einmal nicht näher an den Aufbau der Bilder Braques heran.

Raphaels Auge richtet sich immer auf den künstlerischen Schaffensprozeß. Er will Kunst aus dem Kunstwerk und der in ihm realisierten Produktion verstehen. In seiner ersten großen Studie *Von Monet zu Picasso*, die er 1913 als 24jähriger verfaßt, notiert er: »So stehen wir, wenn wir uns dem Wesen der Kunst nähern wollen, vor der Sphinxfrage des Schöpferischen.« Der schöpferische Trieb ist ein wirkendes Prinzip »unter allen Äußerungen, nicht nur des Geistes, sondern des Lebens überhaupt«. (1983 b: 23)

Einerseits in Abhängigkeit von der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts und von den lebensphilosophischen Grundsätzen, andererseits aber in einem weitgehend theoriefreien Sich-Einlassen auf das einzelne Werk, in Bildbeschreibungen, in der detaillierten Erforschung der Raumbildung und Farbgebung, entwickelt er seine Kunstwissenschaft, die dem mit dem Auge zu erfassenden »Tatbestand« die Priorität zumißt – ein »aktives Sehen«, das aber auf die Beschreibung durch »konstituierende Begriffe« angewiesen ist.

Ausgehend von dem Werk als unmittelbarster Gegebenheit, von der begrifflich nie restlos aufzulösenden konkreten Gestalt des Gegenstandes und der sinnlichen Erfahrung, problematisiert Raphael das Verhältnis vom einzelnen Werk zu seinen historisch-gesellschaftlichen Bedingungen. Auf diesem Weg hofft er, eine Grundlage zu schaffen, um die »Erfahrungsfähigkeit für andere Werke zu erweitern« und, bezogen auf die gesamte Entwicklung der Kunst, die Grundzüge einer neuen Ästhetik zu erkennen und einzutreten in die Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Moderne.

Raphael beschreibt 1913 die Notwendigkeit, den Impressionismus zu überwinden; er hatte deren zugrundeliegende Ästhetik analysiert und daraus die Forderung nach einer Überwindung des Subjektivismus (nicht nur in der Kunst) abgeleitet. Die Frage der Kunst wird bei ihm zu einer Frage des Lebens. Auf diese Weise begegnet Raphael auch der Problematik seiner Theorie: daß sie den schöpferischen Trieb in seiner setzenden Kraft verabsolutiert und formalisiert, daß sie die Gesetze der Gestaltung zu sehr als immanente Bewegung beschreibt. Raphael sieht im Begriff des schöpferischen Triebes Gestaltungsprobleme der Moderne überhaupt ausgedrückt.

Entsprechend Bergsons »*élan originel*« behauptet Raphaels »schöpferischer Trieb« eine irreduzible Einheit. Die darauf aufbauende Ästhetik geht vom Künstler aus, der Welt nicht imitatorisch nachbildet, sondern allererst entdeckt und gestaltet – aufgrund der »Totalität und Harmonie seiner eigenen psychischen Kräfte«, die ihn auch über sich hinaus zum Unendlichen treibe.<sup>9</sup> Dieser an den schöpferischen Genius delegierte idealistisch-lebensphilosophische Wunsch, die durch die bürgerliche Gesellschaft vorgegebene Wirklichkeit zu durchbrechen, versucht Raphael von 1932 an im dialektischen Materialismus neu zu begründen: Aus der Priorität, die er dem schöpferischen Trieb und dessen Produktion (dem Kunstwerk) zumißt, entwickelt er seine empirische Methode; die Kunstwerke selbst bestimmt er in Relation zum gesellschaftlichen Bewußtsein und zu den Produktionsweisen der Gesellschaft. Da Raphael diese Fragen der Vermittlung immer empirisch angeht und sich nie von der Priorität des Kunstwerks und dessen Produktion löst, kommt es nicht zu einer in dem Sinne befriedigenden Theorie,