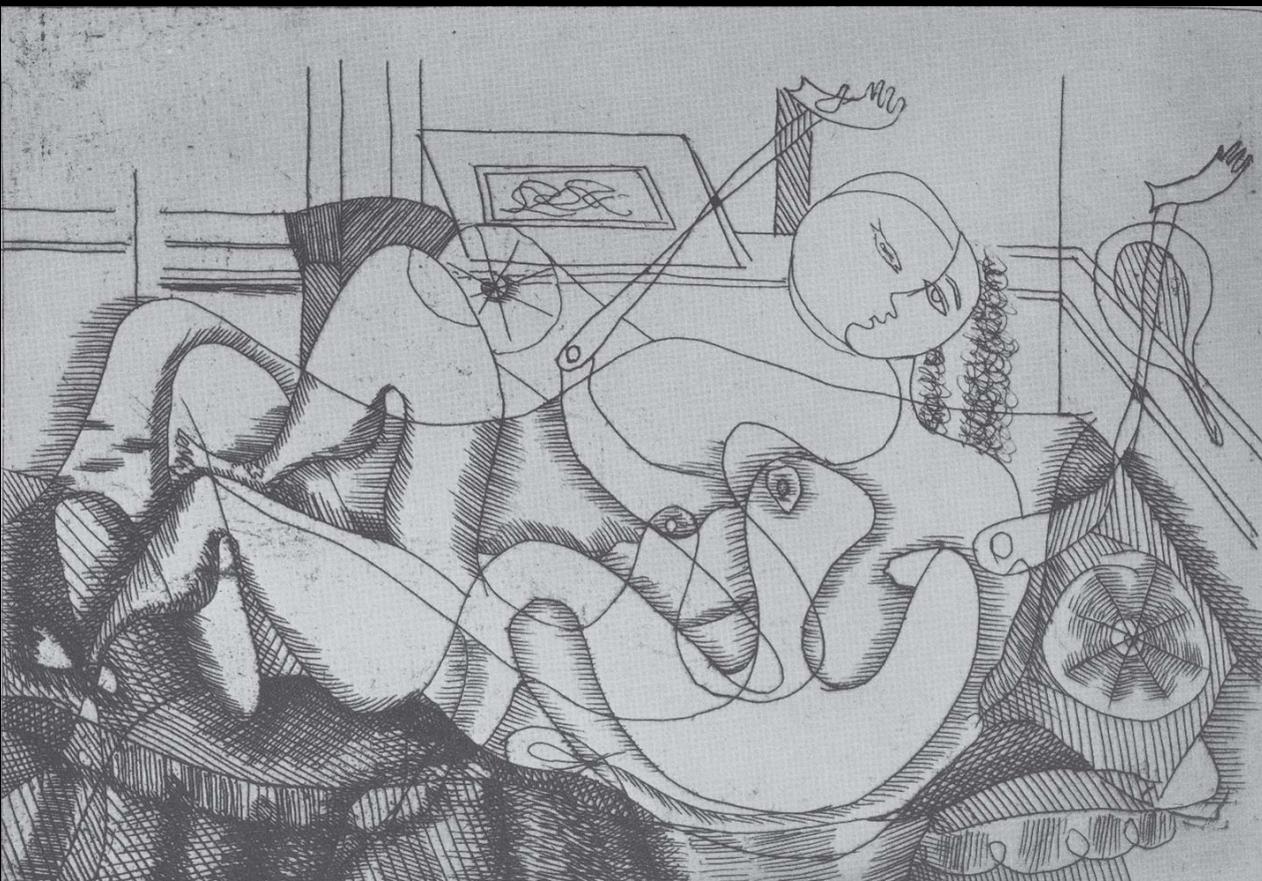


WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Carl Einsteins Entwurf der Moderne

Von der kubistischen Raumschauung zum mythischen
Realismus Georges Braques

Iris Plate



Kunstgeschichte

Carl Einsteins Entwurf der Moderne
Von der kubistischen Raumanschauung zum mythischen
Realismus Georges Braques

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Iris Plate

aus Ahlen (Westf.)

2008

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Oktober 2009

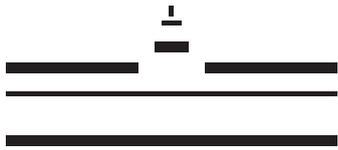
Dekan: Prof. Dr. Christian Pietsch

Referent: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Korreferent: Prof. Dr. Gerd Blum

Iris Plate

Carl Einsteins Entwurf der Moderne



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe X

Band 5

Iris Plate

Carl Einsteins Entwurf der Moderne

Von der kubistischen Raumschauung zum
mythischen Realismus Georges Braques

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>

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.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Iris Plate

„Carl Einsteins Entwurf der Moderne. Von der kubistischen Raumanschauung zum mythischen Realismus Georges Braques“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X, Band 5

© 2011 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0020-6 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-56459627749 (elektronische Version)

© 2011 Iris Plate

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Iris Plate

Umschlag: MV-Verlag

Titelbild: Georges Braque „Nu allongé“, 1934 (Ausschnitt)

Druck und Bindung: MV-Verlag

INHALTSVERZEICHNIS

I Vorbemerkungen zu Intention und Aufbau der Arbeit	5
II Forschungslage – Grundlagen und Hintergründe	17
1 Der Kubismus in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts	17
1.1 Zur Aktualität des Themas	17
1.2 Zum Idealismus der frühen Rezeption 1908 bis 1920	20
1.3 Zur formgenetischen Kubismus-Literatur seit den ausgehenden 50er Jahren	25
2 Carl Einstein (1885 – 1940)	31
2.1 Biographische Notizen	31
2.2 Zur verzögerten Rezeption von Einsteins Schriften nach 1945	34
2.3 Quellen und Grundzüge der Kunsttheorie Einsteins	38
2.4 Einsteins Kritik an Kunstgeschichte und zeitgenössischer Kunstkritik	52
2.5 Einsteins Polemik gegen Alois Riegls Begriff des 'Kunstwollens'	56
III Die Kunst des 20. Jahrhunderts – Einsteins Kubismus-Rezeption der 20er Jahre	60
1 Prolog: die Bedeutung der Negerplastik (1915) als Legitimation der Moderne	60
2 Darstellung der künstlerischen Entwicklung vom Impressionismus zum Kubismus	67
2.1 Impressionismus	69
2.2 Cézanne	75
2.3 Fauvismus	77
2.4 Derain	78
2.5 Beginn des Kubismus	80
3 Der Kubismus als Realisation einer neuen Raumschauung	83
3.1 Malerei und Raum: die kunsttheoretische Tradition	86
3.1.1 Die systematische Zuordnung von Kunstgattung und Anschauungsform	86
3.1.2 Der Raumbegriff in der Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts	87
3.1.2.1 Zur Kritik des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs	88
3.1.3 Zur Aktualität des Einsteinschen Ansatzes	92
3.1.4 Einsteins Begründung und Darstellung der kubistischen Raumschauung	93
3.1.5 Verbindungen zwischen Hildebrands Raumästhetik und Einsteins Analyse der kubistischen Bildstruktur	99
3.2 Raumbegriff und Raumschauung: die naturwissenschaftlichen Quellen	114
3.2.1 Physikalische Raumtheorien	114
3.2.2 Das kritische Potential der Wahrnehmungstheorien im Hinblick auf den traditionellen Raumbegriff	117
3.2.3 Vorstellungsraum und Wahrnehmungsraum	120
3.2.4 Grundlagen aus den Wahrnehmungstheorien	121
3.2.4.1 Zu Ernst Mach	121
3.2.4.2 Zu Henri Bergson	125
3.3 Wahrnehmungstheorien und Kunst: die erkenntnistheoretische Verbindung bei Konrad Fiedler	137

4	Kahnweilers und Einsteins Kubismus-Interpretationen im Vergleich	151
4.1	Kahnweilers Kubismus-Theorie	153
4.2	Einstein und Kahnweiler im Vergleich	160
4.2.1	Impressionismus und Kubismus	160
4.2.2	Raubegriff	162
4.2.3	Raumgestaltung und Gegenstandsbehandlung im Kubismus	165
4.2.4	Sehen	169
4.2.5	Funktion der Kunst	172
IV	Georges Braque – Einsteins Ästhetik zu Beginn der 30er Jahre	179
1	Entstehung und historische Einordnung	180
2	Aufbau und Gliederung	191
3	Entwurf der Moderne	193
4	Braque, der Kubist zwischen Klassik und Romantik	200
4.1	Exkurs: Einsteins Darstellung Braques bis 1931	202
4.2	Papiers collés	213
4.3	Nachkriegsbilder	215
4.4	Bilder zu Hesiod	221
5	Kunsttheorie des mythischen Realismus	228
5.1	Simultané, tektonische Vision und Psychogramm	228
5.2	Totalität	231
5.3	Tektonik	236
5.4	Metamorphose	253
6	Einsteins darstellerisches Verfahren	273
V	Schlußbemerkung	283
	Text-Anhang: Georges Braque. Paris, London, New York. 1934	291
1	Inhaltsübersicht	291
2	Thesenartige Zusammenfassung	292
	Literaturverzeichnis	304
1	Siglen	304
2	Primärliteratur	305
3	Sekundärliteratur	307
4	Allgemeine Literatur	311
5	Ausstellungskataloge	321
	Abbildungsverzeichnis	322
	Abbildungen	

I Vorbemerkungen zu Intention und Aufbau der Arbeit

Jedenfalls bin ich jetzt mal wieder ganz par terre und halte jedes Wort von mir für den ausgekotzten Blödsinn. So intensiv, daß ich nachts davon träume. (...) Tatsächlich Rücksichtslosigkeit und Analyse frißt einem jede Arbeit auf. Dabei kann man nicht hart genug kontrollieren. Etwas mehr Courths Mahler, das wäre gut. Ich meine das ganz ernst. Gewiß lacht man über die Leute, aber sie haben das Talent zu beenden. Bei mir spüre ich überall das Fragment; jeden Satz, den ich schreibe, könnte ich das ganze Leben hindurch umändern. – ¹

Carl Einstein (1885 – 1940) gehört zu den Wegbereitern einer Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Seine kritisch analytische, reflexiv begleitende und künstlerisch komplementäre Auseinandersetzung mit dem Kubismus und dem Künstler Georges Braque im Besonderen bilden eine der wichtigen Grundlagen für unser Verstehen der Autonomiebewegungen der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie rücken sowohl erkenntnistheoretisch, als auch geistesgeschichtlich die Art und Weise des 'Funktionierens' eines Kunstwerks, seine Wahrnehmung strukturierenden und Anschauung bildenden Verfahren in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Seine literarischen und theoretischen Texte sind inzwischen Gegenstand zahlreicher Studien aus dem Bereich der Literaturwissenschaft.² Die vorliegende Arbeit setzt sich dagegen kunsthistorisch mit dem Werk auseinander und knüpft damit an die 2006 erschienene, erste kunsthistorische Gesamtdarstellung Uwe Fleckners an.³ Im Mittelpunkt steht dabei erstmals Einsteins Konzept einer neuen Raum-

¹ Carl Einstein, Brief an Tony Simon-Wolfskehl, 25.02.1923, zitiert nach Sibylle Penkert: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie. Göttingen 1969. (Künftig zitiert als: Penkert: C. E.). S. 98.

² Die aktuellste und bisher umfassendste monographische Darstellung zu Carl Einsteins Werk aus literaturwissenschaftlicher Sicht bietet Klaus H. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde. Tübingen 1994. (Künftig zitiert als: Kiefer: Diskurswandel).

³ Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin 2006. (Künftig zitiert als: Fleckner: C. E.).

anschauung, das grundlegend ist für seine Ausführungen zum Kubismus in dem von ihm verfaßten zwölften Band der *Propyläen-Kunstgeschichte* mit dem Titel *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*.⁴ Desweiteren wird sein Buch *Georges Braque* aus dem Jahr 1934,⁵ in dem dieses kunsttheoretische Fundament zu einer dem frühen Surrealismus nahestehenden ästhetischen Theorie weiterentwickelt ist, erstmals im engeren Sinne zum Gegenstand der Forschung gemacht. In den Verflechtungen zwischen dem Kubismus und seiner weiterführenden Theoriebildung durch Einstein spiegelt sich die künstlerische Entwicklung vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts als in sich heterogene Bewegung zwischen Zerstörung von Traditionen und neuen Konzepten. Dem konkreten Nachvollzug dieses Abschnitts europäischer Moderne sowie der differenzierten Charakterisierung der darin wirkenden Dynamik am Beispiel der Schriften eines ihrer zentralen Repräsentanten und Theoretiker gilt das Anliegen der vorliegenden Studie.

Die Zerrissenheit, die im Leben und in der Persönlichkeit von Carl Einstein zum Ausdruck kommt – er ist Kunsthistoriker, Kritiker und zugleich Künstler, er glaubt an die Bewußtsein verändernde Kraft der Kunst und wird phasenweise politisch aktiv – und das Fragmentarische, sich über konventionelle Formen hinwegsetzende seiner Texte, sind notwendig auch das Thema jeder Annäherung an sein Œuvre. In einer Zeit der Suche nach politischen Alternativen setzt Einstein auf das revolutionäre Potential der Kunst, wendet sich jedoch zugleich dezidiert gegen jede Form ihrer politischen Indienstnahme. Die Ambivalenzen und bisweilen auch Widersprüchlichkeiten in seinem Denken und Handeln, die er auch

⁴ Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1926, (2. veränd. u. erw. Aufl.) Berlin 1928, (3. veränd. u. erw. Aufl.) Berlin 1931.

⁵ Carl Einstein: *Georges Braque*. Traduit par M. E. Zipruth. Paris, London, New York 1934. Zitiert wird im Folgenden aus der Veröffentlichung des deutschen Typoskripts aus dem Nachlaß in: Carl Einstein: *Werke*. Bd. 3: 1929 – 1940. Hrsg. v. Marion Schmid und Liliane Meffre. Wien, Berlin 1985. S. 181-341 (mit Anm. und Abb.-Teil, der dem des Originals entspricht S. 181-456). Zur Begründung vgl. S. 171 der vorliegenden Arbeit.

auf die Gefahr hin, als Wissenschaftler wie als Künstler zu scheitern, gerade als Prinzip seiner Gestaltung und seines Kunstbegriffs gelten läßt, machen die Besonderheit seiner Schriften aus. Sie verursachen die polemische Schärfe seiner Kritik, die Komplexität seiner Reflexion, aber auch die Sperrigkeit seiner Texte und eine große Anzahl unvollendet gebliebener Projekte.

In der *Propyläen-Kunstgeschichte* stellt Einstein die grundverschiedenen Charaktere Georges Braque und Pablo Picasso einander gegenüber und gibt damit zugleich einen Hinweis auf seine ambivalente Einstellung zur Klassizität:

Wir kennen die beglückenden Genies einer seligen Kontinuität, doch auch die dialektischen Geister, die ruhelos in Gegensätzen schaffen und hierin ihre Ganzheit suchen. (K 2, 69)

Er charakterisiert Braque als klassischen Künstler, kontinuierlichen Arbeiter, als einen Handwerker, der Werke vollende und als Person hinter diesen Werken unsichtbar werde. Absolute Kontrolle, Ausgewogenheit, Geschlossenheit und Perfektion, so Einstein, prägen Braques Werke. Picasso stellt er hingegen als den kreativen, impulsiven Neuerer vor. Er verwirkliche spontan, immer wieder risikobereit und sei dadurch ungeheuer anregend für andere. Die heterogene Kombination verschiedener Stile in Picassos Œuvre spiegelt für Einstein eine Intensität und Innovationskraft, der die "leidenschaftliche[n] Intellektualität"⁶ seiner eigenen Art zu arbeiten in nichts nachsteht. Während der Spanier jedoch die jeweiligen Werke noch stilistisch einheitlich vollenden kann, fragmentiert Einsteins dialektisches Denken sogar jeden einzelnen Text. Vor diesem Hintergrund ist seine Bewunderung für Braque zu verstehen. Er erscheint ihm vermutlich wie ein komplementäres alter ego. In ihrer Freundschaft finden sie sich als polare Gegensätze, die dennoch aufeinander angewiesen sind: Braque verweist angesichts der klassischen Qualität seiner

⁶ Kiefer: Diskurswandel, S. 7.

Werke auf Elemente der Poesie und Metamorphose, Einstein ersehnt sich hingegen angesichts seiner eher ruhelosen Produktivität konstruktiv ausgleichende und synthetische Kräfte.⁷ Im neuen Kunststil des Kubismus sieht Einstein beide, sowohl zerstörende und verwandelnde als auch vereinheitlichend aufbauende Momente antagonistisch wirksam und dennoch zu einer Bildeinheit gebunden. Diese 'dynamische Totalität' versucht er in seinem Bildmodell der 'tektonischen Vision' zu erfassen.

Führt man die in Einsteins Texten zahlreich variierten Dualismen auf den zwischen Chaos und Ordnung oder Auflösung und Erstarrung zurück, so ist Einsteins Positionierung völlig eindeutig. Er revoltiert gegen das Bestehende, indem er permanent destruiert.⁸ Eine mögliche Erklärung für seinen tiefen Vorbehalt gegenüber Tradition und Konvention liefert er selbst in einem Aufsatz aus den 30er Jahren. Dort schreibt er zur Person von Sigmund Freud:

Es ist verstaendlich, dass das Unbewusste grade von einem Juden wieder entdeckt wurde, also dem Mitglied eines Volkes, das durch lange Versteinerung seiner Tradition und dauernde Analyse ueberintellektualisiert war und auch infolge seiner sozialen Lage eine besonders grosse Masse von Verdraengungen aufgespeichert hatte. (IV, 447)⁹

Sein Eindruck der soziokulturellen Erstarrung des modernen Judentums

⁷ Vgl. Georges Braque: Die Macht des Geheimnisses. 1957. In: Georges Braque: Vom Geheimnis in der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche. (Übertragung v. Sonja Bütler u. Jean-Claude Berger). Zürich 1958. (Künftig zitiert als: Braque: Geheimnis). S. 63-73. (Künftig zitiert als: Braque: Macht). S. 66, zitiert auf Seite 252 (Fußnote 541) der vorliegenden Arbeit und im Vergleich hierzu Einsteins Ausführungen im Zitat zu Beginn des Textes der vorliegenden Arbeit.

⁸ Schon Klaus H. Kiefer hat darauf hingewiesen, daß das einzig durchgängige Prinzip in Einsteins Werk das der Destruktion sei. Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 559.

⁹ Vgl. zu diesem Zusammenhang auch: Marianne Kröger: Kunst und Literatur als innere Befreiung gegen Determinismus und Antisemitismus – Überlegungen zur jüdischen Identität Carl Einsteins. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. (Künftig zitiert als: Kiefer: Wende). S. 39-63.

geht wohl einher mit seiner eigenen Empfindung der besonderen Prägung durch seine jüdische Herkunft. Sie ist wahrscheinlich eine Wurzel seiner Neigung zur intellektuellen Revolte, so daß er in dem Prinzip der Zerstörung vor allem das Moment der Befreiung sieht. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß Einstein gerade den Kubismus ins Zentrum seiner wissenschaftlichen Studien stellte. Als die abstrakte Kunst ab den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts die kubistische Betonung der Form aufgriff und diese weiter verselbständigte, hielten sich die meisten zeitgenössischen Rezensenten in gewohntem Konservatismus noch eher an den gegenständlichen Bezug der Bilder. Einstein erfaßte hingegen die Autonomie der Form, aber er interpretierte sie nicht als Abstraktion, als Ergebnis einer kontinuierlichen Reduktion, sondern geradezu gegenteilig als 'Simultané', als Gleichzeitigkeit subjektiver, physiologischer Empfindungen und Bewegungsvorstellungen, welche die konventionalisierte Wahrnehmung durchbrechen und aufsprengen. Einstein erkannte damit, daß der Kubismus den für die moderne Malerei entscheidenden Bruch mit der linearperspektivischen Darstellung und ihren Bildtraditionen vollzieht und gerade das Schwanken zwischen gegenständlichem Bezug und autonomer Form sein wesentliches Charakteristikum ist.

Die Bedeutung Einsteins hinsichtlich der Kubismus- und Braque-Forschung läßt sich in zwei Werkkomplexen verfolgen: als einer der ersten Zeitgenossen hat er das neue Stilphänomen 'Kubismus' geistesgeschichtlich erforscht, kunsthistorisch eingeordnet und adäquat beschrieben. Unter diesem Aspekt sind vor allem die Darstellungen in der *Propyläen-Kunstgeschichte* sowie seine Artikel und Kritiken für diverse Zeitschriften von 1911 bis 1934 zu sehen.¹⁰ Mit der Veröffentlichung *Georges Braque* von 1934 hat Einstein darüber hinaus einen theoriebildenden, bis heute singulären Beitrag zur Kubismus-Lektüre geleistet.

Diese Unterscheidung zwischen einer historisch kritischen Beschäftigung

¹⁰ Fleckner stellt heraus, daß sich Einsteins erster Hinweis auf den Kubismus in einem Text vom Ende des Jahres 1911 findet. Vgl. Fleckner: C. E., S. 215, 217.

mit der Kunst des Kubismus und der Weiterentwicklung der kubistischen Bildtheorie hin zu einer eigenen Theorie der Kunst greift die vorliegende Studie auf. Sie gliedert sich daher nach den einleitenden Kapiteln II.1-2 zur Forschungslage in zwei weitere Hauptteile: die Kapitel III.1-4 setzen sich mit Einsteins Kubismus-Rezeption ab 1926 auseinander. Die nachfolgenden Kapitel IV.1-6 widmen sich der Darstellung und Analyse seiner Ästhetik in dem 1934 erschienenen Buch *Georges Braque*.

Da Einstein den Kubismus nicht als ästhetisch isoliertes, sondern als historisch bedingtes und weiter wirkendes Phänomen betrachtet, wird zunächst seine Darstellung der Entwicklung der Malerei bis zum Kubismus in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926, 1928, 1931) zusammenfassend dargestellt. Dabei erweist sich der Begriff der Raumanschauung als zentrale Deutungskategorie. Es folgt daher eine genaue Analyse seiner Quellen für diesen Begriff. Sie weisen weit über das bis heute in der Kubismus-Literatur Vertraute hinaus. Hier wird deutlich, daß Einstein im Unterschied zur zeitgenössischen Kubismus-Rezeption nicht idealistisch sondern kulturhistorisch fundierend verfährt und Detailergebnisse aus unterschiedlichen Wissenschaften verschmilzt. Insofern stellen seine Reflexionen für die Kubismus-Forschung einen Paradigmenwechsel dar.

Obwohl Einsteins Texte, wie Heidemarie Oehm hervorhebt, "keine nachträglichen theoretischen Spekulationen", sondern "in engem persönlichen Kontakt mit Picasso, Braque und Gris entstanden [...] unmittelbares Zeugnis des Entstehungsprozesses der kubistischen Bilder"¹¹ sind, wurden sie innerhalb der Kubismus-Forschung lange völlig übersehen. Erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wird überhaupt und seit den 90er Jahren auch zunehmend auf Einstein hingewiesen.¹² Das ist um so interessanter, als bis heute die 1914 von dem Kunstkritiker Daniel Henry

¹¹ Heidemarie Oehm: *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*. München 1976. (Künftig zitiert als: Oehm: C. E.). S. 76.

¹² Zur Rezeptionsgeschichte Einsteins in der Kunstgeschichte vgl. Kapitel II.2.2 der vorliegenden Arbeit.

Kahnweiler verfaßte Schrift *Der Weg zum Kubismus*,¹³ wenn auch kritisiert, so doch "für die meisten Darstellungen und Deutungen des Kubismus benutzt" wird.¹⁴ Dabei liefern Einsteins Reflexionen – nur gut zehn Jahre nach denen Kahnweilers publiziert – bereits einen alternativen konzeptionellen Ansatz zum Verständnis der kubistischen und postkubistischen Bildstruktur. Daß sein monographischer Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kubismus zumindest an die Seite von dem Kahnweilers gestellt werden muß, wurde noch 2002 konstatiert.¹⁵ In der vorliegenden Studie werden beide Positionen ausführlich miteinander verglichen. Kahnweiler begründet seine Kunsttheorie im Kontext der Philosophie des Neukantianismus und deutet die kubistische Malerei als Kunst 'reiner Geistigkeit'. In einer späteren Veröffentlichung von 1946¹⁶ bezeichnet er ihre analytische Phase als "empirische" und ihre synthetische als "begriffliche" Kunst. (K G, 124) Die Anwendung dieser philosophischen Begrifflichkeit

¹³ Der Text ist 1914/15 geschrieben (vgl. K W, 9), zuerst – gekürzt – veröffentlicht unter dem Pseudonym Daniel Henry: *Kubismus*. In: *Die Weißen Blätter*, Zürich, Leipzig, Bd. 3, Nr. 9, Sept. 1916. S. 209-222. Dann vollständig, neu durchgesehen und ergänzt: Daniel-Henry Kahnweiler: *Der Weg zum Kubismus*. München 1920. Vgl. hierzu Werner Spies: *Daniel-Henry Kahnweiler – Leben und Werk*. In: *Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller*. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. S. 13-42 (Künftig zitiert als: Spies: Kahnweiler). S. 22, Anm. 20; vgl. auch Isabelle Monod-Fontaine: *Chronologie und Dokumente*. In: *Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller*. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. S. 93-168. (Künftig zitiert als: Monod-Fontaine: *Chronologie*). S. 125.

¹⁴ Manfred Brunner: *Daniel-Henry Kahnweilers "Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht*. In: *Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920*. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 131-145. (Künftig zitiert als: Brunner: Kahnweiler). S. 132.

¹⁵ Nikolaj van der Meulen: *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*. München 2002. (Künftig zitiert als: Van der Meulen: *Zeit*). S. 17, Anm.12: "Es fällt aber auf, daß nach Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein kein deutschsprachiger Wissenschaftler mehr eine Monographie zur Entwicklungsgeschichte des Kubismus schrieb."

¹⁶ Daniel-Henry Kahnweiler: *Juan Gris: sa vie, son œuvre, ses écrits*. Paris 1946. Im Folgenden wird aus der zweiten, deutschsprachigen Auflage dieser Schrift zitiert: Daniel-Henry Kahnweiler: *Juan Gris. Leben und Werk*. Stuttgart 1968.

wird von Einstein stets attackiert. Es ist die Konstatierung gerade des 'Verlusts' eines idealistisch vorausgesetzten Fundaments, die er seiner eigenen Kunsttheorie zugrundelegt, wenngleich er in vielen Einzelpunkten mit Kahnweiler übereinstimmt. Einsteins 'moderne' Skepsis unterscheidet ihn von Kahnweiler und bringt ihn einer heutigen Rezeptionshaltung näher.

Einsteins Kubismus-Theorie ist Kern einer umfassenden, anthropologisch fundierten Avantgarde-Theorie. In seiner Rezeption zeitgenössischer Kunstentwicklungen verknüpft er Erkenntnisse aus den Wahrnehmungstheorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit denen aus neueren physikalischen Theorien des beginnenden 20. Jahrhunderts, nimmt aber auch Elemente der Freudschen Psychoanalyse auf und bezieht Positionen der zeitgenössischen Philosophie, der Anthropologie, der Ethnologie sowie literarische Tendenzen mit ein. Die Souveränität, mit der Einstein die verschiedenen Denkansätze, Ideenmodelle oder auch nur einzelne Elemente aufgreift und füreinander erschließt, kennzeichnet ihn gleichermaßen als versierten Denker wie Schriftsteller. Zwischen den Weltkriegen geschrieben, bündeln seine Texte die zahlreichen Tendenzen und Widersprüche ihrer Zeit und spiegeln eine kulturelle Entwicklung, die durch die politischen Ereignisse jäh abgeschnitten wurde. Noch heute sind viele der von ihm behandelten geistesgeschichtlichen Themen aktuell.¹⁷

¹⁷ Zur Aktualität Einsteins angesichts des Forschungsstands Mitte der 80er Jahre: kritische berichte. 13. Jg., 1985, H. 4. Hrsg. v. Horst Bredekamp, Hubertus Gassner, Hans-Joachim Kunst, Franz-Joachim Verspohl, Eva-Maria Ziegler. (Künftig zitiert als: kritische berichte 13/4). Editorial: – Charakterisierung Einsteins als "Hörer Wölfflins und geistiger Erbe Konrad Fiedlers": Kunstgeschichte als "verstehendes Sehen", zugleich aber auch gegen ihre Reduktion zur autonomen Stilgeschichte. – Bei Einstein Idee einer "Humanisierung der 'Stilgeschichte ohne Namen' (Wölfflin) zur Funktionsgeschichte" (kritische berichte 13/4, S.4). – Einstein habe bereits 1914 den von "Belting und Kemp in die Methodendiskussion" gebrachten rezeptionsästhetischen Aspekt erkannt. (kritische berichte 13/4, S.4f.). – Mit seinem Buch "Negerplastik" von 1913 habe Einstein "zum ersten Mal den Eurozentrismus der Kunstgeschichte durchbrochen". – Sein Interesse an den sogenannten primitiven Kulturen "im Sinne der Kritik an den Abstraktionen der modernen Zivilisation", diese Art der Zivilisationskritik "hat heute unverminderte Aktualität gewonnen". (kritische berichte 13/4, S. 5).

Bereits 1928 in seinen Ausführungen zu Picasso und zur neuen 'romantischen Generation' in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* erprobt Einstein zum ersten Mal jene Begriffe, die knapp zehn Jahre später in dem 1934 auf Französisch veröffentlichten Buch über die Kunst von Braque den Entwurf seiner späten, durch den Begriff des Metamorphotischen geprägten Kunsttheorie konstituieren. Mit *Georges Braque* bedient sich Einstein auf den ersten Blick der Form der Künstler-Monographie. Tatsächlich verfaßt er jedoch etwas völlig anderes als die biographisch grundierte Darstellung eines künstlerischen Œuvres: so gelangt er im Zuge einer kritischen Diagnose des zeitgenössischen Umgangs mit Kunst und der gesellschaftlichen Situation zu einer eigenständigen Lektüre von Braques Kunst. Angefangen bei den frühen kubistischen Arbeiten und den 'papiers collés' über die Nachkriegsbilder bis zu den späten 'Hesiod-Radierungen'¹⁸ (vgl. Abb. 13-15) entfaltet sich eine weiterentwickelte kubistische Hermeneutik, für die er den Begriff der 'mythisch realistischen Kunst' prägt.

Während die Einsteinforschung für die Einordnung der hiermit bezeichneten Werke bis heute den Begriff 'Surrealismus' wählt, greift die vorliegende Arbeit Einsteins Bezeichnung 'mythischer Realismus'¹⁹ auf –

¹⁸ Georges Braque: "Die Theogonie von Hesiod", vgl. Dora Vallier: Braque. Das graphische Gesamtwerk. Stuttgart 1982. (Künftig zitiert als: Vallier: Braque). S. 32-63, WV-Nr. 20-23: es handelt sich um die sogenannte "Vollardfolge": "1932 wurden 16 Radierungen ausgewählt und die Auflage mit 50 Abzügen für die Suiten des Werks, das allerdings nicht gedruckt wurde, Galanis anvertraut." (Vallier: Braque, S. 32). Zur Entstehung dieser Folge von Radierungen vgl. Anfang Kapitel IV.4.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁹ Eine genauere Erläuterung des Begriffs erfolgt auf S. 38 der vorliegenden Arbeit. – Vgl. Einsteins Anwendung des Begriffs 'mythischer Realismus' im Braque-Buch, mit der er Braques Arbeiten zu Hesiod von den klassisch anmutenden Stilleben der 20er Jahre abhebt: "das Dichterische wird entscheidend, der mythische Realismus im Braqueschen Werke beginnt." (GB, 301) In der "Kunst des 20. Jahrhunderts" kennzeichnet Einstein Picassos Schaffensperiode von 1924-1930 als: "der mythische Realismus" (K 2, 89); im Nachlaß in einer Inhaltsangabe zur projektierten "Histoire de l'Art Moderne" stehen Picasso und Braque als einzige unter der Überschrift: "REALISME MYTHOLOGIQUE" (IV, 289). Zur Verwendung des Surrealismus-Begriffs in der Forschungsliteratur zu Einstein vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 366f., 377. Und Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Zur

einmal, weil Einstein den Begriff 'Surrealismus' weitgehend meidet, vor allem aber, weil dieser tatsächlich auch auf grundlegend Anderes, vor allem gegenständlich darstellende Kunst, verweist. Darüber hinaus wird in der vorliegenden Studie der Vorschlag gemacht, auch Einsteins theoretisches Konzept dieser Zeit, seinen Versuch einer Anwendung postkubistischer Ästhetik – vornehmlich in Bezug auf Braque und Picasso – im Bereich kunsthistorischer Theoriebildung, mit diesem Begriff zu benennen.²⁰

Unter dem Eindruck der aktuellen Werkentwicklung Braques interpretiert Einstein den Kubismus als bedeutende Entwicklungsstufe hin zu dieser mythisch realistischen Kunst, was innerhalb der zeitgenössischen Kubismus-Rezeption äußerst ungewöhnlich war. Dort stützte man sich zumeist auf Kahnweilers Einschätzung, der Juan Gris als solitären Vollender des synthetischen Kubismus versteht und Picasso und Braque nach 1914 als "Romantiker" dezidiert ausgrenzt. (K G, 192) Die Forschung folgt auch insofern im wesentlichen Kahnweiler, da sie seit Beginn der sechziger Jahre bis etwa 1990 durch eine streng stilimmanente oder rein entstehungsgeschichtliche Perspektive geprägt ist. Der Kubismus wird als Pionierleistung von Picasso und Braque, als kurze und festumrissene Periode innerhalb der Entwicklung der modernen Malerei dargestellt, wobei meist zwischen der Herausbildung des Stils zwischen 1907 oder 1908 und den darauffolgenden entscheidenden Formentwicklungen bis 1914 unterschieden wird.²¹ Erst Christopher Green analysiert 1987 ausführlicher die Weiterentwicklung des Kubismus von 1916 bis 1928 und dessen wechsel-

Einführung. In: Kiefer: Wende, S. 7-18. (Künftig zitiert als: Kiefer: Einführung). S. 15 und S. 13: "der surrealistische Einstein (ab 1928 zu datieren)".

²⁰ Am Ende des Kapitels zur 'romantischen Generation' in der dritten Auflage der "Propyläen-Kunstgeschichte" heißt es zum Beispiel ganz generell, mit "der Bildung neuer Objekte" sei "die Wendung ins Mythische vollzogen." (K 3, 128) Zu Einsteins Realitätsbegriff, der das Mythische als Ursprung setzt vgl. Kapitel IV.3, S. 189 der vorliegenden Arbeit.

²¹ Vgl. z. B. Edward Fry: Der Kubismus. Köln 1966. (Künftig zitiert als: Fry: Kubismus). S. 12, oder Johannes Langner: Der Kubismus. In: Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880 – 1940. Berlin 1984. S. 176-180. (Künftig zitiert als: Langner: Kubismus). S. 176.

seitige Beziehungen zu anderen Kunstrichtungen.²² Zur weiteren Klärung dieses Zusammenhangs sollen in der vorliegenden Arbeit Einsteins Texte vom Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre herangezogen werden. In einer Phase der engen Freundschaft mit Braque entstanden,²³ können sie die Forschung bereichern, weil sie neben ihrem dokumentarischen Wert dazu beitragen können, die Veränderungen in Braques Werk bis 1932 mit Bezug auf den Kubismus zu analysieren und damit den Kubismus-Begriff selbst entwicklungsgeschichtlich zu erweitern und neu zu perspektivieren.²⁴

Die detaillierte Vorstellung des *Braque*-Buchs und die Analyse der darin entwickelten Thesen zur Kunst von Georges Braque und zur Theorie der Moderne sind Gegenstand des zweiten Hauptteils der vorliegenden Studie: "*Georges Braque – Einsteins Ästhetik zu Beginn der 30er Jahre*" (IV). Eine inhaltliche Gliederung und Zusammenfassung des Textes erfolgt separat im Anhang zur vorliegenden Arbeit. Nach einer einführenden Vorstellung und kurzen Charakterisierung der Publikation wird untersucht, in welcher Art und Weise Einstein den Künstler Braque in die Geschichte der Kunst einordnet. Nachfolgend geht es um die zentralen Begriffe und Themenkomplexe seiner 'mythisch realistischen' Kunsttheorie: 'Simultané', 'tektonische Vision' und 'Psychogramm' sowie die Begriffe 'Totalität', 'Tektonik' und 'Metamorphose'. Abschließend erfolgt eine

²² Vgl. Christopher Green: *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916 – 1928*. New Haven, London 1987. (Künftig zitiert als: Green: *Cubism*). S. 1.

²³ Vgl. Wilfried Ihrig: *Vita Carl Einstein*. In: *TEXT + KRITIK*. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Juli 1987. H. 95: Carl Einstein. S. 80-86. (Künftig zitiert als: Ihrig: *Vita*). S. 84: Zum Jahr 1930 heißt es hier: "Während dieser Jahre enge Kontakte mit Georges Braque".

²⁴ Zu Einsteins Bedeutung für die Methodik der Kunstgeschichte vgl. Ines Franke-Gremmelspacher: "*Notwendigkeit der Kunst?*" Zu den späten Schriften Carl Einsteins. Stuttgart 1989. (Künftig zitiert als: Franke-Gremmelspacher: *Notwendigkeit*). S. 44-52: sie sieht Einstein als Vorreiter hinsichtlich seiner Kritik des Historismusbegriffs und seines funktionsanalytischen Ansatzes. Anregungsgehalt attestiert sie der von ihm praktizierten soziologischen Kunstbetrachtung.

Nachbemerkung (V) zu den gewonnenen Ergebnissen, verbunden mit einem Ausblick auf neue Arbeitsfelder.

Einstein hat seine veröffentlichten umfangreicheren kunsttheoretischen Schriften immer mit Abbildungsteilen versehen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, liefern diese Texte jedoch keine Bildbeschreibungen im traditionellen Sinn.

Wir werden nicht versuchen, das ungemeine Werk Braques zu beschreiben oder die Farbwerte und Mandolinen, die gestalten und das Licht in Worten nachzuahmen; Sprechen und Malen – jedes hat seine eigene Art. Uns gilt ein Werk, insofern es seine Zeit bestimmt oder von dieser gegossen wird. (GB, 187)

Da Einstein bei seiner Analyse der Kunst erklärtermaßen nicht von abgeschlossenen, ästhetisch statischen Objekten ausgeht, sondern von vielfältig bedingten und komplex wirkenden Potentialen, spiegeln seine Reflexionen die Formstruktur der behandelten Kunst eher in einer Art Parallelität des gestalterischen Verfahrens.²⁵ Auf die von Einstein gewählten Abbildungen wird in der vorliegenden Arbeit dort hingewiesen, wo es dem Verständnis der Theorie dient.

²⁵ Auf diese besondere Art von Bildbeschreibung, das eigenwillige Verhältnis von Bild und Text bei Carl Einstein ist German Neundorfer ausführlich eingegangen. Vgl. German Neundorfer: *Kritik der Anschauung. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg 2003. (Künftig zitiert als: Neundorfer: Kritik).

II Forschungslage – Grundlagen und Hintergründe

1 Der Kubismus in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts

1.1 Zur Aktualität des Themas

Wie Werner Spies 1989 beschreibt, ist der Kubismus bis heute eines der befragtesten 'Rätsel' der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts:

[...] das Labyrinth, in das uns die Erklärungen und Beweise versetzt haben, erscheint als symbolische Form dieser kristallinen Bilder, in die die Befragbarkeit und Logik von Geschichte zerbrochen sind.²⁶

Zwischen spröder Zurückweisung und konstanter Mehrdeutigkeit changierend, provozieren die kubistischen Bilder seit mehr als einem Jahrhundert die unterschiedlichsten Interpretationen und Erklärungsversuche. Die Spekulationslust wird von Anfang an durch den programmatisch vertretenen 'Isolationismus' der Maler Picasso und Braque unterstützt, der unter anderem in dem bekannten Verdikt "'Défense de parler au pilote"²⁷ formu-

²⁶ Werner Spies: Die Seilschaft. Picasso, Braque und der Kubismus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Sa. 02.12.1989, Nr. 280. (Künftig zitiert als: Spies: Seilschaft). Vgl. auch Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 36. Köln 1974. S. 324-365. (Künftig zitiert als: Imdahl: Cézanne). S. 324 ff., S. 327: "Die außerordentlich vielfältige und in ihren Interpretationsansätzen oft widersprüchliche Kubismuskritik".

²⁷ Picasso zitiert nach Spies: Kahnweiler, S. 34. Ebd. auch Hinweise auf die Kahnweiler-Aussage in dessen 'Weg'-Schrift, daß sie unmittelbar aus 'Gesprächen' mit den Malern hervorgegangen sei, dabei Spies' Skepsis: "Diese beschränkten sich wohl weitgehend auf lakonische Mitteilungen". Vgl. entsprechende Braque-Zitate, z. B. in William Rubin: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus. (Kunstmuseum Basel, 25. Februar – 4. Juni 1990). Mit einer vgl. biographischen Chronologie v. Judith Cousins. München 1990. (Künftig zitiert als: Rubin: Picasso). S. 35: "'Picasso und ich haben uns in diesen [kubistischen] Jahren Dinge gesagt, die nie wieder gesagt werden, [...] die niemand je wird verstehen können, [...] Dinge, die unbegreiflich wären, uns aber große Freude bereiteten [...]' 'All das', betonte er, 'wird mit uns enden.'" Vgl. ebenso Rubin: Picasso, S.

liert ist. Im Katalog zur großen Kubismus-Ausstellung in New York und Basel 1989/90 begründet William Rubin die immer noch unbefriedigende Forschungslage mit dieser "Verweigerungshaltung" der Künstler. So resümiert er:

Es ist daher nicht verwunderlich, daß der Kubismus, obgleich er von der bei weitem umfangreichsten Bibliographie profitiert, die es zu irgendeiner Kunstströmung des 20. Jahrhunderts gibt, in bestimmten Aspekten seiner Entwicklung immer noch unzureichend untersucht ist.²⁸

Die Sonderrolle der beiden Maler wurde durch ihren Galeristen, "Kahnweilers geradezu besessenem Rückzug aus Öffentlichkeit und Ausstellungsbetrieb",²⁹ noch forciert und damit die Rezeption schon zur Entstehungszeit des Kubismus erschwert. So ist man in Paris bis in die frühen 20er Jahre angeblich schlechter informiert als zum Beispiel in Köln oder New York, wo immerhin einzelne Ausstellungen besichtigt werden.³⁰ Noch 1966 fordert Edward Fry, daß man der Entwicklung des Kubismus "chronologisch und in jeder Einzelheit genau nachgehen müsse", um den Stil überhaupt erst einmal verstehen zu können.³¹ Heute herrscht allein innerhalb der formgenetischen Darstellungen des Kubismus – bezogen auf die Zeit 1908 bis 1914 – weitgehend Übereinstimmung. Was die Werkübersicht und die Klärung der chronologischen Abfolge der Bilder Picassos und Braques innerhalb dieses Zeitraums betrifft,

35; Vgl. zum selbst gewählten Isolationismus: Georges Braque: Mein Weg. 1954. In: Braque: Geheimnis, S. 11-33. (Künftig zitiert als: Braque: Weg). S. 16, S. 24. Vgl. auch Fry: Kubismus, S. 11: es gäbe, "wenn überhaupt, nur wenige schriftliche Darlegungen ihrer künstlerischen Ideen und Absichten." Und ebd. S. 50: darum müsse man "sich an die kleine Gruppe von Dichtern und Schriftstellern halten, die ihre intimen Freunde waren."

²⁸ Rubin: Picasso, S. 35.

²⁹ Spies: Kahnweiler, S. 17.

³⁰ Spies: Kahnweiler, S. 16f. D. h., eine wirklich glaubwürdige und umfassende Werkübersicht kann bis zu diesem Zeitpunkt einzig Kahnweiler gehabt haben. Dementsprechend wurden seine Texte zum Kubismus als wichtige Quellen geschätzt.

³¹ Fry: Kubismus, S. 10f.

stellte die von Rubin initiierte Ausstellung 1989/90 in New York und Basel einen vorläufigen Höhe- und Endpunkt dar.³²

Die 'Verweigerungshaltung' der beiden Künstler und ihres Galeristen, die für die formgenetische Forschung lediglich eine zeitraubende Erschwernis darstellte, bedingte für das Anliegen einer über die rein formgenetische Analyse hinausgehenden Deutung des Kubismus das Fehlen einer überlieferten Werkintention.³³ Zwar gibt es einige wenige "unfreiwillige Verlautbarungen",³⁴ aber im Gegensatz zu anderen künstlerischen Avantgarden wie etwa dem Futurismus, der Konkreten Kunst oder dem Dadaismus gibt es keine bestimmte programmatische Aussage und auch kein Künstler-Manifest, das man analysieren und kritisch hinterfragen könnte. Die Forschung griff daher auf die verschiedensten Zeugnisse zeitgenössischer Rezipienten zurück, die jedoch für Picasso und Braque, sofern sie diese überhaupt zur Kenntnis nahmen, fast durchgängig inakzeptabel waren.³⁵ Dieser Schwierigkeit steht die historisch übergreifende

³² Rubin: Picasso, S. 7: "Wohl niemandem – außer natürlich Picasso und Braque selbst, sicher aber auch nicht ihren zeitgenössischen oder gar ihren späteren Kritikern – war jemals ein derart umfassender Überblick über ihr kubistisches Werk wie in einer solchen Ausstellung vergönnt."

³³ Vgl. Imdahl: Cézanne, S. 334ff. Imdahl versucht, eine solche Werkabsicht anhand eines einzigen Zitates zu rekonstruieren. Es handelt sich um Braques Äußerung zu seinem Gemälde "Großer Akt" (1908) in einem Interview von 1908/09: "Ich vermöchte es nicht, eine Frau in all ihrer persönlichen Schönheit darzustellen... Ich habe nicht die Fähigkeit dazu. Niemand hat sie. Ich muß deshalb eine neue Art von Schönheit schaffen, die Schönheit, die sich mir als Volumen, Linie, Masse, Gewicht zeigt. Durch diese Schönheit will ich meinen subjektiven Eindruck wiedergeben. Natur ist ein bloßer Anlaß für eine malerische Komposition, zu der die Empfindung hinzutritt. Natur regt ein Gefühl an, und ich übersetze dieses Gefühl in die Kunst. Ich möchte das Absolute der Frau, nicht nur ihre äußerliche Erscheinung enthüllen." (Georges Braque in einem Interview mit Gelett Burgess, veröffentlicht in einem Artikel: The wild men of Paris. In: The Architectural Record, New York, Mai 1910. S. 405. Hier zitiert aus dem Wiederabdruck in deutscher Übersetzung in: Fry: Kubismus, S. 60.).

³⁴ Vgl. Imdahl: Cézanne, S. 334. Die früheste und bekannteste Äußerung Braques ist die bereits in Fußnote 33 zitierte.

³⁵ Vgl. Picasso-Brief, 11. April 1913, zitiert nach Spies: Kahnweiler, S. 33: "Es ist recht traurig, was Sie mir über die Diskussionen um die Malerei berichten. Ich habe übrigens

Bedeutung des Kubismus gegenüber. Er gilt als der eigentliche Beginn radikaler Avantgarde-Kunst, weil sein Bruch mit der linearperspektivischen Darstellung eine Zäsur bedeutete, die Fragestellungen aufwarf, welche für die nachfolgende Kunstentwicklung bis heute bestimmend geblieben sind. Gerade im Hinblick auf das im Kubismus beschlossene ästhetische Innovationspotential sind wesentliche Fragen zu seiner konzeptionellen Genese noch immer unbeantwortet, wie Marianne L. Teuber im Katalog zur Ausstellung *Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920* festhält:

[...] bis heute sind die Ursprünge des Kubismus nicht geklärt. Was waren seine intellektuellen und visuellen Quellen? Welche Schule der Philosophie oder der Naturwissenschaften trug zum Kubismus bei? Welche 'science' war es, an die die frühen Traktate zum Kubismus immer wieder appellieren? Woher kam der radikale Bruch mit der traditionellen Malerei, vor allem mit der Renaissanceperspektive und der illusionistischen Beleuchtung? Woher das Fragmentarische?³⁶

1.2 Zum Idealismus der frühen Rezeption 1908 bis 1920

Die sich zeitgleich mit dem Kubismus entwickelnden Interpretationsansätze entsprangen dem Bedürfnis nach rigoroser Abgrenzung gegenüber

das Buch von Apollinaire erhalten. Ich bedaure zutiefst all diesen Klatsch." Vgl. auch entsprechende Aussage von Braque in Braque: Weg, S. 26: Kritische Abgrenzung von den 'anderen Kubisten' und zur Gefahr jeder Theoretisierung und Systematisierung. Dazu auch Braque: Macht, S. 64: Vernichtendes Urteil über die zeitgenössische Kubismus-Kritik und über das Kunstverständnis 'französischer Dichter' besonders Apollinaires. Eine Ausnahme sei Reverdy.

³⁶ Vgl. Marianne L. Teuber: Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James. In: *Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920*. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 9-57. (Künftig zitiert als: Teuber: Formvorstellung). S. 9. Vgl. auch Jan M. Broekman: Malerei als Reflexion. Prolegomenon zu einer Philosophie des Kubismus. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. Heinrich Lützeler. Bd.10. Köln 1965. S. 35-64. (Künftig zitiert als: Broekman: Reflexion). S. 42: Dringlichkeit der "Erhellung der philosophischen Hintergründe des Kubismus".

jeder Form des bildnerischen Illusionismus.³⁷ Sie gaben dabei durchweg idealistische Begründungen, wie Guillaume Apollinaire, der den Kubismus schon 1908 als 'wissenschaftliche' Kunst der Vorstellung und Erkenntnis erläuterte³⁸ oder wie Maurice Raynal, der ihn 1919 als 'begriffliche' Malerei bezeichnete, eine Formulierung, die fortan immer wieder aufgegriffen wurde.³⁹ Bestätigend und prägend für diese idealistische Deutungstradition war allem voran Kahnweilers Publikation *Der Weg zum Kubismus* von 1916/1920. Stilgeschichtlich wird hier der Kubismus als Reaktion auf die 'Defizite' des Impressionismus gedeutet. Die gegenständliche Darstellung stehe zwar im Vordergrund, aber anders als im Impressionismus gehe es nicht um die Erfassung der Erscheinung der Dinge in all ihrer Flüchtigkeit, sondern um die konstanten Eigenschaften des jeweiligen Körpers, um die Sichtbarmachung seiner "primären Qualitäten", (K W, 61) seiner "Urformen". (K W, 85) Gegen den Naturalismus und jede Form der Wirkungsästhetik wird die Autonomie der Kunst ins Zentrum gestellt. Die durch die neuen Wahrnehmungstheorien und -analysen als täuschend ausgewiesenen Sinne werden zurückgestuft und durch die unbestechliche Vorstellung des Geistes, das Bewußtsein, ersetzt. Durch die Festigung der Bildstruktur zu einer formalen Einheit, so Kahnweiler, werde der Betrachter auf einen geistig-metaphysischen Be-

³⁷ Vgl. in diesem Sinn auch die Aussage Braques zum "Großen Akt" (1908) in einem Interview von 1908/09, zitiert in Fußnote 33.

³⁸ Apollinaire, Guillaume: Die Maler des Kubismus. Ästhetische Betrachtungen. Mit einem Nachwort von Herbert Molderings. Frankfurt a. M. 1989. (Künftig zitiert als: Apollinaire: Maler). S. 24. Zu Datierung und Nachweis des hier wiederveröffentlichten Textes, der 1908 erstmalig publiziert wurde, Herbert Molderings: Nachwort. In: Apollinaire: Maler, S. 81-96. (Künftig zitiert als: Molderings: Nachwort). S. 83. Apollinaire ist laut Biemel auch der erste, der den Ausdruck "peinture conceptuelle" gebraucht hat. Vgl. Walter Biemel: Zu Picasso. Versuch einer Deutung der Polyperspektivität. In: Walter Biemel (Hrsg.): Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart. Den Haag 1968. S. 236-263. (Künftig zitiert als: Biemel: Picasso). S. 242, Anm. 1.

³⁹ Vgl. Volker Schunck: Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907 – 1914). Zürich 1984. S. 26f. (Künftig zitiert als: Schunck: Sehen).

reich verwiesen. Die Entwicklung vom Abbild zur Vorstellung erscheint dann als ein logischer Schritt. Nicht nur bei Kahnweiler, sondern auch bei den anderen prominenten Verteidigern des Kubismus nach dem Ersten Weltkrieg – Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Léonce Rosenberg und Maurice Raynal – ist die Rede von der Notwendigkeit einer 'absoluten' Kunst, von der 'Reinheit' ihrer Sphäre, Mittel und Formen, die von keinem Nutzen und keiner Absicht mehr beschmutzt sein dürfen. So mündet die moderne Ästhetik in eine Metaphysik der Kunst.⁴⁰ In diesem Sinne rekurriert man in dieser frühen Phase der Kubismus-Rezeption auf stilgeschichtliche Analogbegriffe wie den 'Symbolismus', 'Ästhetizismus' und 'Idealismus'.⁴¹ Die neuen Erkenntnisse aus den Naturwissenschaften werden zwar zur Kenntnis genommen,⁴² das, was sie erfassen, wird jedoch negativ bewertet: man reagiert mit dem Rückzug in Tradition. Die neue Malerei soll angesichts der alltäglich zunehmenden Erfahrung von Relativität, Flüchtigkeit und Funktionalität in Abgrenzung, durch Residuenbildung alte Werte, wie etwa Dauer und unbeschränkte Gültigkeit erneut verwirklichen, klärend und beruhigend wirken. Entsprechend geht es zum Beispiel für Kahnweiler nicht um "Seh- oder andere Erlebnisse –", sondern um die Fähigkeit des Künstlers, "sein Erlebnis aus der Vergänglichkeit zu erlösen, [...] es zu 'verewigen' im Kunstwerke."⁴³

Die konzeptionellen Theorien aus der Entstehungszeit des Kubismus

⁴⁰ Vgl. z. B.: Léonce Rosenberg: Tradition und Kubismus. 1919. In: Fry: Kubismus, S. 160: "Ohne den Zufall zu berücksichtigen, unter Ausschluß des Anekdotischen und unter Vernachlässigung des Besonderen, streben die 'kubistischen' Künstler nach dem Konstanten und dem Absoluten." Vgl. allgemein zu diesen Zusammenhängen die Quellentexte in Fry: Kubismus und die Untersuchungsergebnisse von Green: Cubism und Lynn Gamwell: Cubist Criticism. Michigan 1980. (Künftig zitiert als: Gamwell: Criticism).

⁴¹ Vgl. zur "Hypothek des idealistischen Gedankenguts" in diesem Sinn, hier bei Apollinaire, Molderings: Nachwort, S. 86f.

⁴² Vgl. z. B. Maurice Raynal: Ziele des Kubismus 1919. (Auszug aus: Quelques Intentions du Cubisme. Paris 1919). In: Fry: Kubismus, S. 161-163. S. 162.

⁴³ Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler: Das Wesen der Bildhauerei (1919). In: Ders.: Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1968. S. 25-35. (Künftig zitiert als: Kahnweiler: Wesen). S. 29.

erfassen nicht den argumentativen Stellenwert der Vieldeutigkeit kubistischer Bilder, weil sie die Leistung des Kubismus gerade als Befreiung von Kontingenz und Relativität begreifen. So formuliert zum Beispiel Raynal 1919:

Die bequemen Wahrheiten sind diejenigen, die uns durch unsere für das Unmittelbare, das Bestimmte eingenommenen Sinne suggeriert werden [...], durch diese tragen, dem Wohlbehagen und dem Mühelosen eingeschworenen Sinne, mit einem Wort: es sind die Wahrheiten der Sinne. Die unbequemen Wahrheiten dagegen entstehen aus der Anstrengung des Verstandes, sie sind auf die Kenntnis der Dinge gerichtet, auf ihr wesentliches, ihr Abstraktes: –es sind die Wahrheiten des Geistes.⁴⁴

Erst vor diesem Hintergrund der frühen neukantianisch geprägten Interpretationsansätze läßt sich die Modernität von Einsteins Deutung des Kubismus und seines Kunstansatzes verstehen. Seine Bewertung des Unmittelbaren und Besonderen steht in völligem Widerspruch zum idealistischen Gedankengut. Für ihn sind die 'bequemen Wahrheiten' gerade jene Konventionen des Geistes, die automatisch zusammen mit der sinnlichen Wahrnehmung auf alles projiziert werden. Das unmittelbar Konkrete ist deshalb 'verschüttet' und erst wiederzuentdecken. Einstein geht es um eine Subjektivierung und Dynamisierung des Bildes, um dieses Unmittelbare wieder erfahrbar zu machen. Die von Raynal beschworene "Wahrheit des Geistes" ist für Einstein eine nicht nur in der Kunst längst überholte Beschreibungskategorie.⁴⁵ Statt dessen greift er die neueren Entdeckungen aus den Wahrnehmungstheorien so auf, daß sie zu Bestandteilen seiner Kunsttheorie werden und fordert eine diesen Erkenntnissen entsprechende Ästhetik. Die Kubisten haben für ihn unabhängig von den Erkenntnissen in den Wissenschaften vergleichbare Erfahrungen in ganz neuartige Bilder umgesetzt. Der Prozeß allgemeiner Funktionalisierung, auf den schon der

⁴⁴ Maurice Raynal: Ziele des Kubismus 1919. (Auszug aus: *Quelques Intentions du Cubisme*. Paris 1919). In: Fry: *Kubismus*, S. 161-163. S. 161.

⁴⁵ Zu symbolistischen Anregungen in Einsteins früher Kunsttheorie vgl. Christoph Braun: *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*. München 1987. (Künftig zitiert als: Braun: C. E.). S. 61.

Impressionismus durch seinen neuen Umgang mit der Farbe reagiert hatte, wird als historische Entwicklung akzeptiert. Substanzverlust und Relativität, spezifische Erfahrungen der Moderne, gehen durch die kubistische Realisation einer neuen Raumanschauung als konstitutive Momente in die formale Gestaltung mit ein. Die neue Raumanschauung vermittelt beides: die moderne Wirklichkeitserfahrung und eine strukturierende, konstruktive Form. Die zentrale Bedeutung eines neuen Raumerlebens wird durch Aussagen von Braque bestätigt.⁴⁶

Mit seinem Konzept, das die Bedeutung des Kubismus als Realisation einer dynamischen Anschauung begreift, nimmt Einstein vorweg, was von der Forschung erst sehr viel später und noch in jüngster Vergangenheit als Anregung zu neuen Interpretationsansätzen aufgegriffen wird.⁴⁷ Generell ist für die frühe Theoriebildung des Kubismus eine Diskrepanz zwischen der Avanciertheit der Kunst und der Rückständigkeit ihrer zeitgenössischen Deutung festzustellen, wie Lynn Gamwell schreibt:

[...] the distinction between a world of appearances and a truth beyond nature was part of the intellectual heritage of virtually all early critics of cubism. Recent writers on cubism have commented, that the truth beyond nature depicted by the cubists was not a nineteenth-century, timeless Absolute, but the unstable and fluctuating reality of the

⁴⁶ Vgl. z. B. Braque: Weg, S. 17ff.

⁴⁷ Vgl. Gamwell: Criticism, S. 7: Gamwell zitiert in Zusammenhang mit dem in der vorliegenden Arbeit oben folgenden Zitat Robert Rosenblum zur "intentional ambiguity" des Kubismus und zur veränderten Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. (Robert Rosenblum: Cubism and twentieth century art. New York 1959. S. 9). Vgl. zu neueren Ansätzen: Van der Meulen, der die Zeitstruktur kubistischer Bilder untersucht und nachweist, daß es hier um die Erfahrung von Kontingenz geht. (bes. Van der Meulen: Zeit, S. 66, 186f.). Vgl. auch Lorenz Dittmann: Die Willensform im Kubismus. In: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970. S. 401-417. (Künftig zitiert als: Dittmann: Willensform): zur Dynamisierung des Raums, seiner Funktionalisierung, dem Einbezug des zeitlichen Moments, das die Starrheit des Raums als abstrakter Vorstellung aufbricht. Vgl. auch Gabriele Hoffmann: Intuition, durée, simultanéité. Drei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso von 1910 bis 1912. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Hrsg. v. Hannelore Paflik. Weinheim 1987. S. 39-64. (Künftig zitiert als: Hoffmann: Intuition).

twentieth century. [...] the contemporaries of the cubists consistently thought in categories inherited from nineteenth-century idealism, symbolism and science.⁴⁸

Genau diese Beobachtung bestätigt sich mit Blick auf Einsteins Kubismus-Rezeption gerade nicht und macht seine theoretische Vorreiterrolle deutlich. Für ihn intendiert avancierte Kunst nicht mehr die Vermittlung einer beruhigenden, geordneten Welt des zeitlos Absoluten, sondern eine durch die Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägte spezifisch moderne Form der Darstellung und Wahrnehmung. So schreibt er 1928:

Eine zeitgemäße Umbildung der Formvorstellung wurde hier geboten, die, seelisch bedingt, unabhängig von wissenschaftlichen Strebungen und vor diesen auftrat. [...] Deuteten die Impressionisten den Gegenstand als Sensation, so die Kubisten als funktionale Formvorstellung [...]. Hier wie dort ist die klassische Konzeption des dauernden, fertigen Gegenstandes aufgegeben – das subjektiv Funktionale wird dargestellt. (K 2, 67)

Nach Einstein ermöglicht der Kubismus die künstlerische Umsetzung eines historisch aktuellen Perspektivismus. Damit hebt er das Moment der Vieldeutigkeit als positive und primäre Qualität hervor und erkennt deren Bereicherung für das Sehen und die Raumvorstellung. Künstlerische Intention ist für Einstein nicht mehr die Suche nach absoluter Wahrheit, sondern die Erfahrung absoluter Subjektivität, und anstelle der relativen Erscheinung ächtet er die starren (Seh-) Konventionen.

1.3 Zur formgenetischen Kubismus-Literatur seit den ausgehenden 50er Jahren

Die Kubismus-Forschung, die sich seit Ende der 50er Jahre vornehmlich auf formgenetisch ausgerichtete Überblickswerke konzentriert, basiert konzeptionell zumeist auf Kahnweiler. Nur vereinzelt gibt es Gesamtdar-

⁴⁸ Gamwell: Criticism, S. 7.

stellungen, die einen anderen Ansatz entwickeln.⁴⁹ Die formgenetische Fragestellung kann jedoch nicht die Motivation, Intention und historische Bedeutung des Kubismus erläutern, sondern lediglich seine formallogische, gleichsam innere Genese nachzeichnen. Die Art der Verwendung der Begriffe 'Raum' und 'Gegenstand' wird dabei nicht eigens thematisiert. So bleiben ihr für die Wahrnehmung wie für die Theoriebildung des Kubismus zentrale Fragestellungen äußerlich. Daß die formgenetische Analyse der frühen Entwicklung des Kubismus (1907-14) äußerst angemessen und auch effektiv war, in der Folge aber keine eigenständige konzeptionelle Begründung hervorzubringen vermochte, zeigt sich unter anderem darin, daß sie – zumeist unausgesprochen – auf Versatzstücke der Theorie von Kahnweiler zurückgriff. Vor allem, weil diese Interpretation dem Kubismus bewußtseinsidealistische Intentionen unterstellt, wurde sie jedoch seit Beginn der 60er Jahre verstärkt kritisiert.⁵⁰

Gerade die spezifische Spannung der kubistischen Malerei zwischen formaler Strenge und intuitiver, poetischer Qualität, zwischen gegenständlicher Referentialität und radikaler Formautonomie, zwischen sorgfältiger 'Peinture' und Akzentuierung des materialen Charakters von Malerei, wurde mit dem Erfolg der formgenetischen Forschung geradezu ausgeblendet. Die Begrenztheit der formgenetischen Herangehensweise kritisierte schon Spies, als er schrieb: "Szientismus, rational verfolgbare Entwicklung von Bildsprache erhielten zu lange bei der Betrachtung die Oberhand."⁵¹ Für ihn ist die Entwicklung des Kubismus zwischen 1907 und 1914 "ein radikaler, ebenso emotionaler wie intellektueller Ausbruch

⁴⁹ Vgl. z. B. Guy Habasque: Kubismus. Genf 1959, der erstmalig eine Verbindung zu dem Phänomenologen Edmund Husserl herstellte.

⁵⁰ Im Sinne Kahnweilers geht es um eine rein geistige Konzeption des Gegenstandes, um das Wissen vom Gegenstand. Vgl. hierzu Rubin: Picasso, S.14: "Das für den Kubismus typische prophetische Verständnis des Kunstwerkes als reiner Idee" und Spies' Kritik an Kahnweilers bewußtseinsidealistischer "Übertreibung", in: Spies: Kahnweiler, S. 38 und ebenso bei Brunner: Kahnweiler. S. 138.

⁵¹ Spies: Seilschaft.

aus der Ikonographie und aus der Technik der Malerei."⁵² Auch John Golding verweist in seiner Entwicklungsgeschichte des Kubismus auf die rationale, kontinuierliche Stilentwicklung von 1907 bis 1914 auf der einen und auf die intuitive Anlage einzelner Bilder auf der anderen Seite.⁵³ Die Frage nach der eigentlichen ästhetischen Qualität kubistischer Bilder spaltete schon früher die Rezeption, was beispielhaft das Streitgespräch zwischen Arnold Gehlen und Hans-Georg Gadamer belegt.⁵⁴ Gehlens Darstellung des Kubismus als kalkulierter Reflexionskunst findet ihre Grenze sowohl in der Bildwirkung, die mit rational analytischen Kategorien nicht ausreichend beschrieben ist, als auch in der intuitiven Bildanfertigung,⁵⁵ welche die Maler selbst hervorheben. So heißt es bei Georges Braque:

Ich möchte sagen, daß es die Poesie ist, die das kubistische Malen, zu dem Picasso und ich intuitiv gelangten, von dem sozusagen leblosen Malen unterscheidet, das diejenigen, die uns folgten, mit so unglücklichen Resultaten auf theoretischem Wege zu er-

⁵² Ebd.

⁵³ John Golding: *Cubism. A history and an analysis 1907 – 1914*. London 1959. (Künftig zitiert als: Golding, *Cubism*). S. 77. Vgl. auch Spies: *Seilschaft*.

⁵⁴ Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a. M., Bonn 1960. (Künftig zitiert als: Gehlen: *Zeitbilder*). Für Gehlen ist im Kubismus, bei Klee und Kandinsky die begrifflich, systematische Reflexion "Bestandteil des schöpferischen Prozesses". (Ebd., S. 74) Entsprechend sieht er, mit Berufung auf Kahnweiler, im analytischen Kubismus "einen durchkonstruierten, planmäßigen, man möchte sagen, lehrhaft-absichtlichen Stil", der "ein durchkalkuliertes, bis in die Axiome ausdefiniertes Malereiprogramm" im Sinne des Neukantianismus umgesetzt hat. (Ebd., S. 84). Gadammers erstmalige Kritik an diesen Thesen Gehlens findet sich in: Hans-Georg Gadamer: *Wissenschaftliche Malerei? (A. Gehlen)*. In: *Philosophische Rundschau. Eine Vierteljahresschrift für philosophische Kritik*. Hrsg. v. Hans-Georg Gadamer u. Helmut Kuhn. 10. Jg., 1962, Tübingen. S. 21-30. Gadamer kritisiert Gehlens Vereinnahmung der Kunst durch Rationalität und Theorie und beharrt auf dem Vorrang der malerischen Produktion. (Ebd., S. 29).

⁵⁵ Vgl. Golding: *Cubism*, S. 77. Vgl. allg.: Pierre Daix: *Der Kubismus in Wort und Bild*. Stuttgart 1982. (Künftig zitiert als: Daix: *Kubismus*). S. 153. Ebd. S. 48: "Schon immer hat man diese Periode als 'analytischen' Kubismus bezeichnet, da die Fragmentierung der Formen und Oberflächen in der Tat einer Analyse gleichkommt. Aber nichts wäre ungenauer, als darin ein rein intellektuelles Vorgehen zu sehen. Die Analyse geschieht im und durch den Mal-Akt."

reichen versuchten.⁵⁶

Die kubistische Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Bildrealität und Illusion, Darstellungsinhalten und Gestaltungsmitteln, Gegenstandsbezug und autonomer Erfindung, verweist auf so grundsätzliche Problematisierungen der Erfahrung von Wirklichkeit, daß man sie im Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen Veränderungen erörtern muß. Viele Versuche aber, die Neuerungen und Brüche in der Darstellung aus heutiger Sicht historisch zu rekonstruieren, bleiben unbefriedigend, wenn sie dazu tendieren, diese zu linearisieren, wenn sie versuchen, sie monokausal mit einer bestimmten Denkströmung oder Theorie in Verbindung zu bringen oder einzelne Bilder zu stark exponiert werden.⁵⁷ Daß mit dem kunsthistorischen Instrumentarium nur ein Aspekt eines umfassenden Perspektivwechsels erhellt werden kann, der letztendlich die gesamte Kultur- und Geistesgeschichte betrifft, formuliert Pierre Daix im Schlußwort seiner Kubismus-Darstellung:

Mit zunehmendem Abstand sehen wir nun allmählich, warum es nicht gelingt, den Kubismus allein und mit den Begriffen der Malerei, der Skulptur, der bildenden Künste ganz allgemein, zu definieren. Er war eine Umwandlung des Sehens, genau gleich wie es die Erfindung der Perspektive ein halbes Jahrtausend früher war. Und das heißt: eine Umwandlung des Verständnisses und der Darstellung der Welt. Die Perspektive drückte den Glauben des abendländischen Weissen aus, dass er gerade im Begriff sei, in den Besitz der Weltordnung zu gelangen. Der Kubismus entspricht der Entdeckung, dass diese Weltordnung nicht in ihren äusseren Erscheinungsformen liegt, dass die Gesetze der Malerei vom Willen des Malers unabhängig sind und dass die Kunst nicht nur der Geschichte des abendländischen Weissen angehört. In diesem Sinn war der

⁵⁶ Braque: Macht, S. 70.

⁵⁷ Vgl. zum Beispiel die Interpretation von "Violine und Krug" mit Hilfe der Willensthematik Nietzsches bei Dittmann: Willensform, S. 407-409. So spricht schon Fry 1966 von den "verschleiernden Theorien und Deutungen" auch der zeitgenössischen Rezipienten des Kubismus, macht aber die zu geringe historische Distanz für diese Fehlinterpretationen verantwortlich. (Vgl. Fry: Kubismus, S.10f.). Tatsächlich macht man es sich wohl zu einfach, wenn man nur eine 'Theorie' oder eine bestimmte Richtung der Philosophie zu der des Kubismus machen will. In diesem Sinn fordert z. B. Broekmann 1965 eine "Aspektenphilosophie". (Broekman: Malerei, S. 61).

Kubismus die eigentliche Geburt der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁵⁸

Daß dieser generelle Wandel aber gerade mit dem Kubismus durch dessen Ablösung eines bis dahin gültigen Darstellungsparadigmas greifbar und sichtbar wurde, ist die These, die sich wie ein roter Faden durch Einsteins Themen zieht: ein verändertes 'Sehen', dem eine veränderte Weltsicht und eine andere Darstellungsweise entsprechen;⁵⁹ der Zusammenhang von Herrschaftsanspruch und Linearperspektive,⁶⁰ sowie die Durchbrechung des Eurozentrismus durch die kubistischen Bilder.⁶¹ Bereits als Zeitgenosse des Kubismus erkennt Einstein sehr klar, daß eine rein stilkritische Erörterung von Kunst zwangsläufig defizitär ist, weil sie dem Moment der historischen Diskontinuität nicht ausreichend Rechnung tragen kann:

Schon am Kubismus und noch stärker an der romantischen Epoche Braques erweist sich die ästhetische Stilformel als unzureichend, da man diesmal nicht mit einer Uminterpretierung sich begnügte, sondern, wir sprechen zunächst vom Kubismus, die Funktion des Sehens selbst abänderte. (GB, 203f.)

Für Einstein bricht der Kubismus mit den Gegenständen auch die Konventionen der optischen Wahrnehmung und thematisiert damit das Sehen

⁵⁸ Daix: Kubismus, S. 153.

⁵⁹ Vgl. Carl Einstein: "Die Menschen der Renaissance glaubten, Mensch, Natur und mathematische Gesetzmäßigkeit strömten in gleichem Flusse und würden in der Einheit Gottes versöhnt. Einer solchen Gläubigkeit an die Gesetze entsprach die Wertschätzung der Perspektive. Man vermeinte, eine mathematisch idealisierte Wirklichkeit ergäbe das wahrhaft Seiende. Nun aber entdeckt man die völlige Diskrepanz zwischen gesetzhaft konventionellen Kontinuen und seelisch konkretem Ereignen." (GB, 272)

⁶⁰ Vgl. Carl Einstein: "Im klassischen Bild lagerten die Ebenen hintereinander, die Hauptpersonen agierten im Vordergrund, die minderen krüppelten verkürzt in bedeutungsloseren Schichten. Vielleicht war in diesen Bildern die gesellschaftliche Ordnung optisch umgesetzt, und solcher Bildbau entsprach höfischer Stufung oder geistlicher Hierarchie." (GB, 253)

⁶¹ Vgl. Carl Einstein: "Der Europäer beansprucht in seinen Urteilen über die Neger eine Voraussetzung, nämlich die einer unbedingten, geradezu phantastischen Überlegenheit." (N, 245) Und: "Einige Probleme der neueren Kunst veranlaßten ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker". (N, 246)

als eigens zu reflektierenden Bestandteil unserer Wahrnehmung. Da also die Veränderung nicht allein den Stil betrifft, sondern grundlegender bei den Voraussetzungen der optischen Wahrnehmung ansetzt, kann sie von stilkritischen Betrachtungen nur unzureichend erfaßt werden. Daher ist nach Einstein eine umfassende Analyse der Grundbedingungen der neuen Darstellungsweise erforderlich: der Entwurf einer ganz neuen Kunsttheorie, welcher letztlich eine veränderte Wirklichkeitsauffassung zugrunde liegt:

Bilder bedeuten uns lediglich etwas als Zeichen umfassender Geschehnisse. [...] Der Kubismus ist aber darum die entscheidende Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts, da in ihm eine abgeänderte Geistigkeit sich äußert. (GB, 272f.)

Einsteins kunsttheoretisches Interesse geht über das inventarische Anliegen der Formanalyse und Stilgeschichte hinaus. Mittels seiner offensiv kritischen und entsprechend wertenden Art der Darstellung sucht er in seinen Texten unter anderem zu begründen, warum die afrikanische Plastik zur Anregung für die Maler werden konnte, weshalb Cézanne so wichtig wurde, inwiefern die Flächigkeit des Bildes von Bedeutung war, oder weshalb man dennoch Volumen und Räumlichkeit gestalten wollte. Aus der Struktur der kubistischen Bilder versucht er die Genese ihrer Form, ihren Entstehungsprozeß abzuleiten, den er historisch, soziologisch und psychologisch begründet. So kommt er zu einer funktionsanalytischen Begründung des Kubismus.⁶² So geht es Einstein auch um die historischen Voraussetzungen dieser radikalen Veränderungen, um die konkreten Umstände genauso wie um Erklärungen für deren Wirkmächtigkeit.

⁶² Historisierung und Funktionalisierung des Kunstbegriffs sind für Einstein Anliegen einer zeitgemäßen Kunstgeschichtsschreibung. Vgl. hierzu auch Oskar Bätschmann: Ära des Bildes. Hans Beltings 'Bild und Kult'. In: NZZ, 31.08.1990. S. 33: statt der "Stilepochen-Kunstgeschichte", die "seit längerem fragwürdig geworden" sei, "braucht es die Entwicklung von komplexen Modellen über die Geschichte der Kunst. Historisierung und Funktionalisierung sind scheinbar kleine Schritte dahin."

2 Carl Einstein (1885 – 1940)

2.1 Biographische Notizen

Carl Einstein wird am 26. April 1885 in Neuwied geboren.⁶³ Drei Jahre später zieht die Familie nach Karlsruhe, weil der Vater, ein jüdischer Lehrer und Prediger, am dortigen Israelitischen Landesstift Direktor wird. Er stirbt 1899 in einer Nervenheilanstalt. Carl Einstein geht in Karlsruhe zum Gymnasium, das er 1903 während des Abiturs verläßt, als ihm der Schulverweis wegen aufsässigen Verhaltens droht. Eine Banklehre bricht er ab und zieht noch im selben Jahr nach Berlin. Zwischen 1904 und 1908 studiert er dort Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte, unter anderem bei Heinrich Wölfflin und Georg Simmel. Auch jenseits der universitären Arbeiten betreibt er ausgedehnte Studien, beschäftigt sich unter anderem mit der zeitgenössischen, aber auch mit mittelalterlicher Literatur und naturwissenschaftlichen Theorien.⁶⁴ Um 1910 erscheinen seine ersten literarischen, essayistischen und kunstkritischen Veröffentlichungen im Umkreis der expressionistischen Bewegung und ihrer Publikationsorgane.

In der Werkausgabe wird auf regelmäßige "Aufenthalte in Paris, Begegnungen mit Picasso, Braque und Gris" (I, 512) seit 1907 verwiesen. Auch Meffre vermutet, daß Einstein schon um 1904/05 in Paris die Bekanntschaft mit Daniel-Henry Kahnweiler macht.⁶⁵ Fleckner hingegen behauptet, daß diese Angaben rein spekulativ sind. Nachweisbar sei allein Einsteins erste Erwähnung von Arbeiten Picassos und ein Hinweis auf das Thema Kubismus in einem Text vom Jahreswechsel 1911/12.⁶⁶

Über Kahnweiler bekommt Einstein Zugang zu den neuesten Werken

⁶³ Vgl. die ausführliche Biographie auf der website der Carl-Einstein-Gesellschaft: <http://www.carleinstein.de/biore.htm> (10.01.2008).

⁶⁴ Vgl. Ihrig: Vita, S. 80.

⁶⁵ Liliane Meffre: Daniel-Henry Kahnweiler und Karl Einstein: Die Wahlverwandtschaft. In: Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. (Künftig zitiert als: Meffre: Kahnweiler). S. 85.

⁶⁶ Fleckner: C. E., S. 215.

der Kubisten, zu den Ateliers und damit auch Kontakt zu den Künstlern selbst. Für seine Schriften erhält er von ihm Erstveröffentlichungsrechte für Abbildungen und kann damit viel zur Publizität der neuesten französischen Malerei und insbesondere des Kubismus nicht nur in Deutschland beitragen. Ab 1910 veröffentlicht er regelmäßig zur bildenden Kunst, in Form von Kritiken, Ausstellungsbesprechungen, Katalogbeiträgen und Rezensionen.⁶⁷

Furore macht er mit seinem 1912 erscheinenden avantgardistischen Kurzroman *Bebuquin*,⁶⁸ der formale Charakteristika des malerischen Kubismus – etwa die Gegenstandszer splitterung – auf literarische Techniken zu übertragen sucht. Der Text übt nachweisbaren Einfluß auf die Literatur aus.⁶⁹ Im gleichen Jahr beginnt Einstein – in kurzen Notizen zu Picasso – zu seiner Auseinandersetzung mit dem Kubismus zu publizieren.⁷⁰ Für dieses Jahr ist ein mindestens dreimonatiger Aufenthalt in Paris, sowie sein Kontakt zum dortigen "Dôme-Kreis" belegt.⁷¹ Mit *Wilhelm Lehmbrucks Graphisches Werk* setzt 1913 eine Reihe von Buchveröffentlichungen zur Malerei und Plastik ein.

Im Ersten Weltkrieg ist Einstein zunächst Soldat an der Westfront, wird dann nach Brüssel an die Zivilverwaltung des Generalgouvernements abkommandiert, wo er im November 1918 als Mitglied der Pressekommission des Soldatenrates aktiv ist. 1915 erscheint das Buch *Negerplastik*,⁷² in dem afrikanische Skulpturen als Kunst und nicht als lediglich ethnologisch interessante Raritäten gedeutet werden. Vor allem dank des umfassenden Bildmaterials wird Einstein mit dieser Studie unter den zeit-

⁶⁷ Vgl. hierzu: Ihrig: Vita, S. 80ff.

⁶⁸ Carl Einstein: *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf 1912.

⁶⁹ Vgl. Sibylle Penkert: *Carl Einstein. Existenz und Ästhetik*. Wiesbaden 1970. (Künftig zitiert als: Penkert: Existenz). S.19ff.

⁷⁰ Erste Hinweise auf eine entsprechende Rezeption Picassos finden sich in Aufsätzen und Artikeln ab 1912. (Vgl. I, 115f.; I, 117-121).

⁷¹ Ihrig: Vita, S. 81.

⁷² Carl Einstein: *Negerplastik*. Leipzig 1915, (2. Aufl.) München 1920. Zitiert wird im Folgenden aus dem Wiederabdruck in: Carl Einstein: *Werke*. Band 1. 1908 – 1918. Hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin 1980. S. 245-377.

genössischen Künstlern geschätzt.⁷³

Während Einsteins Veröffentlichungen vor 1920 überwiegend literarischer und literaturkritischer Art sind, dominieren anschließend Beiträge zur bildenden Kunst, die – einen wichtigen Aufsatz zu Gottfried Benn ausgenommen – von 1926 bis Anfang 1929 sogar alle anderen Publikationen verdrängen.⁷⁴ Mit dem *Propyläen*-Band zur *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1926, der 1928 und 1931 in jeweils überarbeiteten und ergänzten Fassungen neu aufgelegt wird, gewinnt der Kunsttheoretiker Einstein auch als Kunsthistoriker internationale Bedeutung.⁷⁵

1928 emigriert Einstein nach Paris, wo er seine Beschäftigung mit französischer Kunst und die Freundschaft zu Kahnweiler und Georges Braque intensiviert. Er findet zunächst sehr günstige Arbeitsbedingungen vor, unter anderem als Herausgeber und maßgeblicher Autor der Zeitschrift *Documents*. Neben seinen Beiträgen für international anerkannte Zeitschriften (unter anderen *Das Kunstblatt*, *Der Querschnitt*, *Cahiers d'Art*) und seinen Einzelpublikationen hält er Vorträge und initiiert Ausstellungen in Holland, Belgien, der Schweiz und Österreich. Einstein erweist sich als "einer der wichtigsten Vermittler zwischen deutscher und französischer Avantgarde".⁷⁶ Anfang 1934 erscheint in Paris, London und New York seine Ästhetik zu *Georges Braque*.

Mit der Machtergreifung Hitlers, die den Juden Einstein von deutschen Vermögensquellen und Verdienstmöglichkeiten abschneidet, beginnt die zunehmende Isolation des Autors. Durch die ökonomische Krise der 30er Jahre in Frankreich werden die Arbeitsbedingungen auch hier zunehmend schlechter. 1936 kämpft Einstein als Freiwilliger im Spani-

⁷³ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 163f.

⁷⁴ Wie Nachlaßveröffentlichungen zeigen, entspricht die Publikationsgeschichte zu Lebzeiten jedoch keineswegs der tatsächlichen Produktion. Vgl. Neundorfer: Kritik, S. 192-195: ein Exkurs zu den Projekten Einsteins: "Vorläufige Bibliographie der nicht verwirklichten Pläne".

⁷⁵ Vgl. Penkert: C. E., S. 61, Anm. 65.

⁷⁶ Sabine Ebel: Engagement und Kritik. Carl Einstein – Ein Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich. Bonn 1989. (Künftig zitiert als: Ebel: Engagement). S. 10.

schen Bürgerkrieg erfolglos um die Erhaltung der Demokratie. Nach Paris zurückgekehrt, wird er nach der Kriegserklärung inhaftiert und – wie zahllose andere deutsche Intellektuelle – in ein südfranzösisches Internierungslager verbracht. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen nimmt sich Einstein am 5. Juli 1940 das Leben.⁷⁷

2.2 Zur verzögerten Rezeption von Einsteins Schriften nach 1945

So bekannt Einstein in den ausgehenden 20er und frühen 30er Jahren auch war, so gründlich ist das Vergessen seines Werks in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende. Der erste, der sich anerkennend über den verschollenen Autor äußert, ist der Dichter Gottfried Benn, mit dem Einstein zwischen 1913 und 1930 eng befreundet war.⁷⁸ Benns Verleger ist es dann auch, der 1962 eine erste Publikation der *Gesammelten Werke* Einsteins unternimmt.⁷⁹ Sie enthält jedoch nur wenige kunstgeschichtlich interessante Schriften, darunter weder die *Kunst des 20. Jahrhunderts* noch das *Braque*-Buch. Diese Auswahl hat zunächst die Perspektive der Forschung bestimmt; so findet Einstein in der Literaturwissenschaft gelegentlich Beachtung, bleibt innerhalb der Kunstgeschichte aber nahezu vergessen. Die erste Biographie mit aufschlußreichen Texten aus dem Nachlaß sowie die erste Darstellung seiner Kunsttheorie sind beides Arbeiten aus dem Bereich der Germanistik.⁸⁰ Erst in den 80er Jahren erscheint eine repräsentative Werkausgabe, die – mit Ausnahme der *Kunst des 20. Jahrhunderts* – auch alle bedeutenden zu Lebzeiten veröffentlichten kunstkritischen und kunsthistorischen Arbeiten verfügbar macht.⁸¹ 1992-96 werden diese drei

⁷⁷ Vgl. hierzu ausführlicher Penkert: C. E., S. 125.

⁷⁸ Gottfried Benn, Brief an Ewald Wasmuth, 27. März 1951, zitiert nach Gottfried Benn: *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900-1956.* (3.Aufl.) München 1975. S.121f. S. 121: "An Einstein denke ich oft und lese in seinen Büchern, der hatte was los, der war weit an der Spitze."

⁷⁹ Carl Einstein: *Gesammelte Werke.* Hrsg. v. Ernst Nef. Wiesbaden 1962.

⁸⁰ Penkert: C. E. und Oehm: C. E.

⁸¹ Die 1980-1985 erschienene Werkausgabe des Medusa Verlages in drei Bänden, aus der in der vorliegenden Arbeit auch primär zitiert wird. Der Nachweis erfolgt im laufenden

Bücher neu aufgelegt und um zwei weitere Bände ergänzt, die Teile des Nachlasses, sowie die *Kunst des 20. Jahrhunderts* enthalten.⁸²

Vor allem diesen Veröffentlichungen, sowie der Arbeit der 1984 von Wissenschaftlern der Germanistik, Romanistik und Komparatistik gegründeten *Carl-Einstein-Gesellschaft* ist es zu verdanken, daß der Autor heute kein "Halbvergessener"⁸³ mehr ist. Eine 1997 von Henner Grube erstellte umfangreiche Bibliographie wird von der Carl-Einstein-Gesellschaft fortgeführt.⁸⁴

Von der kunstgeschichtlichen Forschung wird Einstein zuerst vor allem in Frankreich wahrgenommen,⁸⁵ in Deutschland dagegen nur gelegentlich anerkennend erwähnt.⁸⁶ Ein Beitrag im Katalog zur Kölner Kubismus-Ausstellung von 1982 entwirft schließlich ein Profil seines Schaffens und seiner Bedeutung im Umfeld dieser Kunstrichtung.⁸⁷ Erst seit Anfang der 90er Jahre beginnt sich das Interesse deutlich zu intensi-

Text in runden Klammern mit: I, II, III. für die verschiedenen Bände und Seitenzahl. Hinzugezogen wird außerdem der vierte Band mit Texten aus dem Nachlaß der sogenannten 'Berliner Ausgabe', 1992-1996, vom Verlag Fannei & Walz.

⁸² Die sogenannte 'Berliner Werkausgabe', vgl. Fußnote 81 der vorliegenden Arbeit.

⁸³ Helmut Heißenbüttel: Deine Worte sind Notrufe. Carl Einstein, ein Halbvergessener. In: Deutsche Zeitung. 15./16. Dezember 1962. Die wichtigsten Gesamtdarstellungen zu Carl Einstein sind: Penkert: C. E.; Oehm: C. E.; Meffre: C. E.; Kiefer: Diskurswandel und Fleckner: C. E.

⁸⁴ Vgl. die Bibliographie auf den Internetseiten der Carl-Einstein-Gesellschaft: Carl-Einstein-Bibliographie (CEB), begründet von Henner Grube, mit freundlicher Genehmigung von Henner Grube und des v. Hase & Koehler Verlags Mainz. Im Auftrag der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein überarbeitet und fortgeführt von German Neundorfer.

<http://www.carleinstein.de/Index2.htm> (10.01.2008).

⁸⁵ Vgl. vor allem Jean Laude, der bereits 1968 mit Einsteins "Negerplastik" als Quellschrift für seine Studie arbeitet: Jean Laude: La peinture française (1905 – 1914) et 'l'art nègre'. (Contribution à l'étude de sources du fauvisme et du cubisme). Bd. 1. Paris 1968. (Im Namensregister dieses Buchs finden sich 57 Einträge zu Carl Einstein.).

⁸⁶ Vgl. z. B. die Hinweise auf Einstein bei Imdahl: Cézanne, S. 325, 347, 360, Anm. 1.

⁸⁷ Vgl. Jens Kwasny: "Als die Augen sich Katastrophen noch erschauten". Über Kubismus und Poesie aus der Sichtweise Carl Einsteins. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 119-130.

vieren.⁸⁸ Im Katalog zur großen Kubismus-Ausstellung in Basel 1990 weist Rubin auf den frühen und scharfsinnigen Kubismus-Interpreten und auf die Versäumnisse der Forschung angesichts des *Braque*-Buchs:

Einsteins Monographie (Georges Braque, Paris 1934) ist meines Wissens, von ihrer gelegentlichen Erwähnung in Bibliographien abgesehen, in der Literatur zum Kubismus völlig übersehen worden. Das überrascht um so mehr, als der Text [...] einige brillante Erkenntnisse enthält, die man als wertvoll hätte erkennen müssen.⁸⁹

Nicolaj van der Meulen hat mit seiner 2002 veröffentlichten Dissertation *Zur Temporalität kubistischer Bilder* dieses Manko zumindest teilweise behoben, indem er Einsteins Reflexionen zur qualitativen Zeit aufgreift und ihnen teilweise folgt.⁹⁰ Eine erste kunsthistorische Gesamtdarstellung zu Carl Einstein erschien Ende 2006.⁹¹ Für ihren Autor Uwe Fleckner steht fest, daß Einstein, wie zuvor Walter Benjamin und Aby Warburg, "in den Rang der großen Kunst- und Kulturwissenschaftler" rückt.⁹²

Die zeitverzögerte Rezeption spiegelt sich auch in größeren kunsthis-

⁸⁸ Vgl. z. B. die Studie von Klaus Herding: "immer auf der flucht vor einem bindenden milieu": Carl Einstein. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 46. Jg., 1992. S. 717-725. (Künftig zitiert als: Herding: flucht). S. 721: der Autor empfiehlt hier die Lektüre der Schriften Einsteins zum Kubismus. Ebd. S. 725: Einstein habe eine "Frühdiagnose kubistischer Kunst" geleistet, durch die man vor zwei Generationen die moderne Kunst "erst sehen gelernt" habe.

⁸⁹ Rubin: Picasso, S. 49, Anm. 23. Vgl. auch ebd., S. 14: "der frühe und scharfsinnige Interpret des Kubismus Carl Einstein".

⁹⁰ Abgesehen von Imdahls kurzen Erwähnungen Einsteins (s.o.) und der Untersuchung von Hoffmann, in der Einsteins Thesen von der kubistischen Zerstörung der Dinge, der Funktionalisierung des Bildraums (Hoffmann: Intuition, S. 58f.), sein qualitativer Raumbegriff (Hoffmann: Intuition, S. 56f.) und seine Beschreibung der neuen Bildrealität gewürdigt werden, (Hoffmann: Intuition, S. 62) ist Van der Meulen meines Wissens der einzige Analytiker und Interpret kubistischer Bilder, der Carl Einsteins Theorie an mehreren Stellen seiner Argumentation zur Anwendung bringt und diskutiert. Im Gegensatz zu manch anderem reduziert er ihn nicht auf wenige plakative Zitate. (Van der Meulen: Zeit, S. 61, Anm. 176, S. 75, Anm. 213, S. 87-90). Zu Van der Meulen vgl. Fußnote 543 der vorliegenden Arbeit.

⁹¹ Fleckner: C. E.

⁹² Ebd., S. 10.

torischen Nachschlage- und Übersichtswerken: so ist Einstein etwa in Lützelers *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*⁹³ von 1975 überhaupt noch nicht aufgenommen, in Kultermanns *Geschichte der Kunstgeschichte* wird er als hervorragender 'Kunstkritiker' kurz namentlich gewürdigt⁹⁴ und vom selben Autor in dessen 1987 erschienener *Kleinen Geschichte der Kunsttheorie* als "Schriftsteller, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker" in einem eigenen Kapitel behandelt.⁹⁵ In der *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* von 1998 finden sich längere Auszüge aus der *Negerplastik* und dem *Braque-Buch*.⁹⁶ Letzteres wird hier als "einer der letzten großen Entwürfe einer 'kritischen Physiologie' moderner Kunst der nicht-marxistischen Weimarer Avantgarde" auszugsweise abgedruckt.⁹⁷ *Metzlers Kunsthistoriker Lexikon* von 1999 bedenkt Einstein immerhin mit einem dreiseitigen Artikel.⁹⁸ In dem im selben Jahr erschienenen *Bio-*

⁹³ Heinrich Lützeler: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde. Freiburg, München 1975. (Künftig zitiert als: Lützeler: *Kunsterfahrung*).

⁹⁴ Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte*. Der Weg einer Wissenschaft. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981. S. 407: "Kritik, die den Leistungen eine Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden oder Carl Einstein an die Seite gestellt werden darf".

⁹⁵ Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1987. S. 252.

⁹⁶ Auszüge von Carl Einstein: *Negerplastik*. In: Charles Harrison u. Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Bd. 1: 1895-1941. Ostfildern-Ruit 1998; Bd. 2: 1940 – 1991. Ostfildern-Ruit 1998. (Künftig zitiert als: Harrison: *Kunsttheorie*). Ebd. Bd. 1, S. 147-152: Auszüge aus Carl Einstein: *Negerplastik*. Ebd. Bd. 1, S. 594-599: Auszüge aus GB.

⁹⁷ Harrison: *Kunsttheorie*, Bd. 1, S. 594: Einleitend wird das Folgende kommentiert: "Wie in der posthum erschienenen *Fabrikation der Fiktionen* werden bürgerlicher Ästhetizismus, Naturalismus und positivistisch quantifizierender Verstand als 'kraftloser' Überbau vitalistisch gefaßter geistiger Tiefenenergien kritisiert; hier jedoch geht es Einstein vor allem darum, moderne Kunst als Alternative zu denken. Die Bergsonsche Theorie des Ich als instabiler, prozessualer Komplex von Erinnerung, Wahrnehmung und nachträglicher Rationalisierung ergänzt er um eine Betrachtertheorie, nach der die 'Identifizierung' mit der hermetischen Totalität des Kunstwerks im Sehakt dieses zivilisierte Ich suspendiert und den Kontakt zu 'halluzinativen Schichten' ermöglicht: jenem Ort, an dem Einstein Reste ursprünglicher Kollektivität vermutet."

⁹⁸ Metzler *Kunsthistoriker Lexikon*. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier

graphischen Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil gibt es einen siebenseitigen Eintrag.⁹⁹ Fleckner vertritt die These, Einstein habe spätestens mit der *Kunst des 20. Jahrhunderts* die "Metamorphose vom Kritiker zum Kunsthistoriker endgültig vollzogen".¹⁰⁰ Sowohl die *Propyläen-Kunstgeschichte* als auch das *Braque*-Buch läßt er als

[...] Pionierleistungen einer Kunstgeschichtsschreibung gelten, die sich nicht mehr mit dem romantisierten Künstlerhelden beschäftigt, sondern beinahe ausschließlich mit dem ästhetischen und anthropologischen Mehrwert, den der Künstler durch sein Tun und Handeln erwirtschaften konnte.¹⁰¹

Für ihn vollziehen damit Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie die Erkenntnisse nach, die die Kunst selbst seit Mitte des 18. Jahrhunderts realisiert und die zur Aufhebung der tradierten Gattungsgrenzen geführt hat.¹⁰²

2.3 Quellen und Grundzüge der Kunsttheorie Einsteins

Die Rede von einer 'Kunsttheorie Einsteins' ist von Anfang an ambivalent. Sowohl eine Theoriebildung im herkömmlichen Sinn als auch die sie konstituierende Wissenschaftlichkeit würden den Überzeugungen des Autors vollkommen widersprechen, denn: "Die erste Lüge der Wissenschaftler und der Ästhetiker war eben die der geschlossenen Systeme und der unbedingten Totalität." (GB, 235) Wissenschaft, die ihre vermeintliche Objektivität durch logisch kausal vereinheitlichende Konstruktion und verallgemeinernde Systematisierung erreicht, kann für Einstein Wirklichkeit

Jahrhunderten. Hrsg. v. Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christiane Fork, unter Mitarbeit v. Karin Rührdanz u. Jürgen Zimmer. (2. akt. u. erw. Aufl.) Stuttgart 1999/2007. S. 77-80.

⁹⁹ Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. 2 Bde. München 1999. Bd. 1, S. 129-136.

¹⁰⁰ Fleckner: C. E., S. 11.

¹⁰¹ Ebd., S. 6f.

¹⁰² Ebd., S. 7.

in ihrer Komplexität nicht adäquat erfassen. Dies gilt für ihn im Besonderen hinsichtlich der Kunst, in deren Bereich "einzig das Besondere und die Ausnahme entscheidend" sind. (III, 53)

Angesichts der theoretischen Reflexionen Einsteins könnte man am ehesten von einer originären, dynamischen Struktur sprechen, deren Grundbestandteile von Beginn an da sind, die sich aber fortlaufend, auch angeregt durch intensive Auseinandersetzungen mit aktuellen äußeren Einflüssen, weiterentwickelt haben. Die wesentlichen Elemente der Struktur bleiben erhalten, wechseln aber ihre Position auf der Werteskala und beziehen neue Elemente mit ein. Brüche und sogar Widersprüche, die innerhalb der Werkentwicklung Einsteins auszumachen sind, lassen sich auf solche Umwertungen zurückführen, die die Struktur als Ganze erhalten, aber neu ordnen und ausrichten können. Quellen und Einflüsse sind nur spekulativ zu erschließen, weil sie in den Texten selbst nur selten genannt und zudem der Struktur vollständig eingearbeitet erscheinen. Dieser anverwandeln Integrationskraft entspricht der selbstbewusste, eigenwillige Stil, der einen an den behandelten Themen interessierten und bereits eingeweihten Leser voraussetzt.

Offensichtlich setzte Einstein die Kenntnis des zeitgenössischen Diskussionszusammenhanges voraus – ein elliptisches Verfahren, das heute, aus historischer Distanz, eine behutsame Rekonstruktion seiner Intentionen erfordert.¹⁰³

Stark vereinfachend läßt sich das kunsttheoretische Gesamtwerk Einsteins in vier Perioden und ein kurzes Intermezzo gliedern. Es gibt eine durch den Symbolismus geprägte Frühphase, die bis ca. 1912 dauert, die durch die vom Kubismus bestimmte Periode abgelöst wird. Ab circa 1928 und bis 1933 entwickelt sich die Theorie eines mythischen Realismus, unterbrochen von einer kurzen materialistischen Episode. Das unveröffent-

¹⁰³ Matias Martínez-Seekamp: Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von 'Kausalität' und 'Form' bei Carl Einstein. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Juli 1987, H. 95: Carl Einstein. S. 13-22. (Künftig zitiert als: Martínez-Seekamp: Ferien). S. 13.

lichte kulturhistorische Spätwerk nimmt die Reflexionen aus der Zeit vor 1933 wieder auf und führt sie weiter.¹⁰⁴

Einsteins Kunsttheorie entsteht als Teil der nachimpressionistischen Suche nach einer wieder geschlossenen Bildform. Die Form, die Organisation des Bildes tritt in den Vordergrund. In der Kunstgeschichte begründen Alois Riegl und Heinrich Wölfflin die Formanalyse und Stilgeschichte. Es ist eben

[...] jene Konzentration auf das Problem der künstlerischen Form, die wie eine Grenzscheide die ältere noch kulturgeschichtlich orientierte von der neueren Kunstwissenschaft trennt [...].¹⁰⁵

Mit seinen wahrnehmungspsychologisch begründeten formalästhetischen Reflexionen steht Einstein in der Tradition von Hans von Marées, Adolf Hildebrand und Conrad Fiedler. Zunächst werkästhetisch orientiert fordert er eine Kunst, die den Auflösungsprozessen des bürgerlichen Liberalismus, denen das analytische Verfahren des Impressionismus entspricht, ein synthetisches Bestreben entgegengesetzt, aus dem heraus wieder formal gefestigte Werke entstehen können.¹⁰⁶ Zum kunsttheoretischen Interesse kommt bei Einstein jedoch immer auch ein gesellschaftskritisches, politisches Moment. Obwohl er den Expressionismus regelmäßig attackiert, ist er ihm verhaftet.

So entfaltet Einsteins intellektuelle Biographie in exemplarischer Weise das Span-

¹⁰⁴ Zu bisherigen Periodisierungen vgl. Franke-Gremmelspacher: *Notwendigkeit*, S. 19. Braun sieht die Ablösung des symbolistisch geprägten Frühwerks durch die kubistische Phase um 1912. Vgl. Braun: *C. E.*, S. 238. Kiefer spricht von einer Erweiterung der surrealistischen Ästhetik Einsteins nach 1931/32 zu einer globalen sozio-kulturellen Theorie bzw. zu einer umfassenden Kulturgeschichte. Vgl. Kiefer: *Diskurswandel*, S. 379. Zum Beginn der surrealistischen Phase vgl. Kiefer: *Diskurswandel*, S. 366ff. und Kiefer: *Einführung*, S. 13.

¹⁰⁵ Herbert von Einem: Geleitwort. In: Adolf von Hildebrand: *Gesammelte Schriften zur Kunst*. Bearbeitet v. Henning Bock. Mit einem Geleitwort v. Herbert von Einem. Köln, Opladen 1969. (Künftig zitiert als: Hildebrand: *Schriften*). S. 5-7. S. 6.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Braun: *C. E.*, S. 63.

nungsfeld zwischen Politik und Ästhetik, welches für den Expressionismus kennzeichnend ist.¹⁰⁷

Er fordert von der Kunst nicht nur 'Totalität', formale Geschlossenheit im Sinne einer organischen Ganzheit und Autonomie, sondern auch 'Revolte'. Das Kunstwerk ist für ihn immer auch Mittel und Werkzeug zur Veränderung.

Die Suche nach einer neuen Kunst führt ihn zur Entdeckung des Kubismus. Einsteins Beschäftigung mit Ethnologie, religiöser und mythischer Kunst bestärkt sein Interesse an den wechselseitigen Beziehungen zwischen geistesgeschichtlichem Kontext und den jeweiligen Werken, die hier ganz offensichtlich sind. Gleichzeitig sind es gerade die gesellschaftliche Bedeutung und intensive Wirkung dieser Kultgegenstände und Anbetungsobjekte, die ihn faszinieren und die er für die Kunst der Gegenwart wieder einfordert. In afrikanischer Plastik und kubistischer Malerei sieht er die Gestaltung eines unmittelbaren und direkten Raumempfindens und nicht die Gestaltung eines abstrakten Raumbegriffs. Die formale Struktur der kubistischen Bilder ist für ihn Zeugnis einer grundsätzlich veränderten Wahrnehmung, in der sich das Subjekt als Schöpfer der Wirklichkeit begreift. Das subjektive Entwerfen von Welt ist für Einstein durch die kubistische Raumübersetzung gelungen, die das flächige Bild über tektonische Formen wieder an existentiell menschliche Empfindungen bindet, ohne illusionistische und damit bildfremde Mittel benutzen zu müssen.

Aufgrund seiner Beschäftigung mit Surrealismus, Psychoanalyse, zeitgenössischer Ethnologie und Anthropologie entwickelt Einstein Ende der 20er Jahre seine Kubismus-Theorie weiter zu dem produktions- und rezeptionsästhetisch ausgerichteten Konzept eines mythischen Realismus.¹⁰⁸ Die tektonischen Formen des analytischen Kubismus, die er als

¹⁰⁷ Ebd., S. 7.

¹⁰⁸ Diese Phase der Einsteinschen Theoriebildung beginnt für Kiefer, der sie als 'surrealistisch' bezeichnet, 1928. (Vgl. Kiefer: Einführung, S. 13). Franke-Gremmelspacher, die diese Periode als 'romantisch' bezeichnet, datiert die Anfänge auf 1928/29. (Franke-

Spuren der bewußten Reaktion gegen den Strom des halluzinativen Schauens interpretiert, sind für ihn in den fast ausschließlich vom Unbewußten bestimmten Kunstwerken als störende Barrieren weitgehend aufgelöst. Mit der Bezeichnung 'mythischer Realismus' versucht Einstein diese Besonderheit zu fassen. Diese Kunst ist für ihn zum einen mythisch, weil sie das noch nicht Definierte, nicht rational und begrifflich Erfasste und Faßbare aufgreift und produziert: "Mythus ist Ausdruck der Differenz von Mensch und positiv Gegebenem." (GB, 247) Zugleich ist sie seiner Meinung nach zutiefst realistisch, weil sie die primäre Wirklichkeit des seelischen Geschehens nahezu ungefiltert und damit unverfälscht vermittelt:

Doch ist es falsch, eine solche Kunst als antirealistisch zu bezeichnen; im Gegenteil: sie ist Ausdruck der unmittelbaren, noch nicht verbrauchten Wirklichkeit. (GB, 318)

In den Arbeiten von Braque ab 1931 sieht Einstein die geforderte wirklichkeitsbildende Funktion der Kunst auf exemplarische Weise realisiert. Die funktionsanalytischen Fragestellungen werden weiter ausgearbeitet. Riechert spricht von einem "kulturphilosophische[n] Spätwerk" Einsteins.¹⁰⁹

Vermutlich unmittelbar nach Abschluß der Arbeiten am *Braque*-Buch, also nach 1932, erfährt die gerade entwickelte Kunsttheorie, obwohl sie in ihren einzelnen Elementen erhalten bleibt, eine radikale Umwertung.¹¹⁰ Die *Fabrikation der Fiktionen* wird erst posthum 1973 veröffentlicht.¹¹¹ Wahrscheinlich wohl angesichts der zeitgenössischen

Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 73). Vgl. zu den Ursprüngen und Anfängen von Einsteins mythisch realistischer Kunsttheorie auch Ebel: Engagement, S. 153-161. Ebd. S. 161: Ebel bezeichnet Einsteins im Buch zu Georges Braque formulierte Kunsttheorie als "halluzinativ-metamorphotisch[]".

¹⁰⁹ Rüdiger Riechert: Carl Einstein: Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung. Frankfurt a. M. 1992. (Künftig zitiert als: Riechert: C. E.). S. 16.

¹¹⁰ Vgl. zur Datierung dieser Wende im Werk Einsteins Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 85-91, bes. S. 91.

¹¹¹ Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen. Hrsg. v. Sibylle Penkert. Reinbek bei

geistesgeschichtlichen Entwicklung unterzieht Einstein seine bisherige Sichtweise kurzfristig einer rigorosen Kritik. Subjektivismuskritik und Intellektuellenschelte prägen diesen Text, der aus der politischen Folgenlosigkeit der avantgardistischen Kunst Konsequenzen zieht. Die *Fabrikation der Fiktionen* steht mit ihrer Wertung jedoch isoliert und einzigartig inmitten des Einsteinschen Œuvres. Im Nachlaß finden sich umfangreiche Studien für mehrere großangelegte kunst- und kulturhistorische Werke, die später entstanden sind, "ästhetisch und ideologisch" aber unmittelbar an das *Braque* Buch anknüpfen:¹¹² in der Gliederung für eine groß angelegte *Histoire de l'Art* wird Braque wieder als Vertreter des "Realisme mythologique" aufgeführt. (IV, 289)¹¹³

In Einsteins Kunsttheorie fließen verschiedenste Tendenzen zusammen. Rationalismuskritik und der Gegenentwurf einer Irrationalisierung des Lebens durch die Wirksamkeit einer neuen mythischen Weltansicht überschreiten die zeitgenössisch vorgegebenen symbolistischen Theorien und verweisen zurück auf die Frühromantik.¹¹⁴ Nicht um einen bloßen Ersatz des verlorengegangenen göttlichen Dogmas oder der positivistischen Fortschrittsgläubigkeit durch die artistische Autonomie geht es Einstein. Im Anschluß vor allem an die Lebensphilosophie Friedrich Nietzsches liegt ihm vielmehr an einer grundsätzlichen Veränderung der eigenen Einstellung, die jener folgendermaßen beschreibt:

Die Umwertung aller Werte. Nicht mehr die Lust an der Gewißheit, sondern an der Ungewißheit; nicht mehr 'Ursache und Wirkung', sondern das beständig Schöpferi-

Hamburg 1973.

¹¹² Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar (Hrsg.): Editorische Notiz. In: IV, 9-12. S. 11.

¹¹³ Zum Handbuch der Kunst: Es besteht aus einem Konvolut von 15 Mappen, hinter dem sich „mindestens 4 unterschiedliche Projekte“ verbergen: vier Entwürfe zum Handbuch der Kunst; "eine Kunstgeschichte in einem Band"; "eine experimentelle Ästhetik": "Traité de La Vision" und eine umfangreiche "Gliederung für eine Kunstgeschichte bzw. Ästhetik." (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar (Hrsg.): Vorbemerkung der Herausgeber, in: IV, 323).

¹¹⁴ Vgl. zur Verwurzelung Einsteins in der Frühromantik: Riechert: C. E., bes. S.91-94, 135-139, 142-145, 155.

sche; nicht mehr Wille der Erhaltung, sondern der Macht; nicht mehr die demütige Wendung 'es ist alles *nur* subjektiv', sondern 'es ist auch *unser* Werk! – Seien wir stolz darauf!'¹¹⁵

In diesem Sinn Nietzsches kritisiert Einstein den idealistischen Kunstbegriff der Symbolisten, aber auch jede Form für ihn veralteter Metaphysik als unproduktiv und folgenlos.¹¹⁶ Der von ihm intendierte Anschauungswandel hingegen, bei dem die Kunst eine seismographische Vorreiterfunktion übernimmt, hat für ihn ganz konkrete, lebenspraktische Folgen. Mit dem von ihm prognostizierten und eingeforderten 'romantischen Intervall', das sich seiner Meinung nach in einem "Zusammenbruch des rationalisierten Menschen" und seiner "Primitivierung" bereits ankündigt, (vgl. GB, 311, 313) entwirft Einstein die Utopie eines Lebens im Mythos, in dem die Kunst mittels ihrer visionär erschaffenen Gestalten eine wirklichkeitsbildende Funktion hat. (Vgl. GB, 340) Grundlage hierfür ist eine Weltanschauung, die den Menschen als kreativen Schöpfer begreift. Im Kunstwerk wird der Akt dieser Wirklichkeitserzeugung sichtbar.

Einsteins Kunsttheorie reflektiert die Möglichkeiten einer ästhetischen Umsetzung von radikalen erkenntnistheoretischen Positionen, die er aus der Auseinandersetzung mit Grenzgängern der Philosophie und Naturwissenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts bezieht.¹¹⁷ In einem

¹¹⁵ Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. In: Ders.: Werke. Tb-Ausg. in 5 Bdn. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1977ff. (Künftig zitiert als: Nietzsche: Werke). Bd. IV, S. 7-925. S. 30 (Lizenzausgabe der 6. Aufl., München 1969. Ebd., Bd. III, S. 438).

¹¹⁶ Zu Einsteins Kritik jeder Art von Idealisierung der Kunst vgl. Riechert: C. E., S. 52: "Einsteins Kritik richtet sich gegen alle Versuche, die Kunst als transzendente Sphäre der Wirklichkeit dialektisch entgegenzusetzen. Nietzsches grundlegende Einsicht in die Lebensfeindlichkeit aller Idealisierungen, aller Jenseitsvorstellungen und 'Hinterwelten' fließt als philosophische Essenz in die kunsttheoretische Haltung Einsteins ein".

¹¹⁷ Zu einer ausführlichen erkenntnistheoretischen Einordnung Einsteins sei hier auf die Arbeit von Heidemarie Oehm verwiesen. (Oehm: C. E.) Die Autorin klärt Einsteins Position aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, um in einem zweiten Teil ihrer Arbeit seine literarischen Werke zu interpretieren.

Brief an Kahnweiler von 1923¹¹⁸ gibt Einstein einige Hinweise zum erkenntnistheoretischen Hintergrund seiner Kunsttheorie.¹¹⁹ Hier fallen unter anderem ausdrücklich die Namen: Bergson, Mach und Poincaré. Mit ihren grundlegenden Fragestellungen überschreiten diese Denker die traditionellen Vorgaben und Grenzen ihrer Fächer und verweisen auf die tiefgreifenden Veränderungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Entdeckungen in der Physik erschüttern das von Newton geprägte physikalische Weltbild. Die Aufhebung bislang gültiger Gesetze und Axiome führt zu einem "grundsätzlichen Zweifel an der Möglichkeit objektiver, wissenschaftlicher Erkenntnis"¹²⁰ und bedeutet auch das Ende einer optimistischen Fortschrittsgläubigkeit. Die moderne Naturwissenschaft, die gemeinhin als Hort empirisch gesicherter Erkenntnis und Objektivität gilt, entwickelt eine "Philosophie des Agnostizismus"¹²¹. Der Mathematiker und Physiker Henry Poincaré formuliert, alle Gesetze seien nur Konventionen, die sich der Mensch aus ökonomischen Gründen schaffe. Wichtig und allein erkennbar seien nur die Beziehungen zwischen den Dingen, nicht aber diese selbst. Diese im Grunde genommen Kantische Unterscheidung zwischen der Erscheinung und dem 'Ding an sich' versucht der Physiker und Philosoph Ernst Mach aufzuheben. Er will die Wissenschaft

¹¹⁸ Sogenannter Kahnweilerbrief: Carl Einstein, Brief an Daniel Henry Kahnweiler, Juni 1923, gekürzt wiederabgedruckt als: Carl Einstein: <Ich dachte mir da eine Sache>. In: Carl Einstein. Werke. Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Berlin 1992. S. 153-161. Ausführlich wiederabgedruckt – und deshalb in der vorliegenden Arbeit als Zitatvorlage verwendet – in: Kiefer, Klaus H.: Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender / Mynona. Frankfurt a. M., Bern, New York 1986. (Künftig zitiert als: Kiefer: Avantgarde). S. 49-59. (Künftig zitiert als: Einstein: Kahnweilerbrief). Einstein nennt hier ausdrücklich: Riemann ebd., S. 52; Poincaré ebd., S. 53; Bergson ebd., S. 52ff.; Mach ebd., S. 55; Dostojewsky ebd., S. 57; Benn ebd., S. 58. Zum Kahnweilerbrief und seiner Geschichte vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 286f. und Neundorfer: Kritik, S. 262f.

¹¹⁹ Einstein: Kahnweilerbrief, S. 49-59.

¹²⁰ Herbert Molderings: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus. Frankfurt a. M. (2. Aufl.) 1987. S. 35. (Künftig zitiert als: Molderings: Duchamp).

¹²¹ Molderings: Duchamp, S. 37.

von ihrem alten metaphysischen Erbe befreien, indem er Empfindungen als primäre Elemente sowohl aller physischen als auch aller psychischen Erlebnisse sieht, "die lediglich in der verschiedenen Art der Verbindung dieser Elemente, in deren Abhängigkeit voneinander bestehen."¹²² Primär sind Empfindungen, die dann erst zu Gegenständlichem verdichtet werden: "Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem **Z u s a m m e n h a n g** der Elemente, der Farben, Töne u.s.w."¹²³ Es geht um eine grundsätzliche Umkehrung der Untersuchungsrichtung:

Nicht die Körper erzeugen Empfindungen, sondern Elementenkomplexe (Empfindungskomplexe) bilden die Körper. Erscheinen dem Physiker die Körper als das Bleibende, Wirkliche, die 'Elemente' hingegen als ihr flüchtiger vorübergehender Schein, so beachtet er nicht, daß alle 'Körper' nur Gedankensymbole für Elementenkomplexe (Empfindungskomplexe) sind.¹²⁴

Diese Theorien, die die traditionelle Naturwissenschaft erkenntniskritisch reformieren, bilden mit die Grundlage für die Relativitätstheorie Albert Einsteins. Bergsons qualitativer Zeitbegriff, Machs Kritik metaphysischen Denkens, sowie Poincarés Wissenschaftstheorie: philosophisch betrachtet geht es um die Kritik des Substanzbegriffes und die Einführung einer funktionalen Betrachtungsweise. Beides wird bereits von Nietzsche eingefordert:

Erkennen heißt 'sich in Bedingung setzen zu etwas': sich durch etwas bedingt fühlen und ebenso es selbst unsrerseits bedingen – es ist also unter allen Umständen ein *Feststellen, Bezeichnen, Bewußtmachen von Bedingungen* (nicht ein *Ergründen* von Wesen, Dingen, 'An-sichs').¹²⁵

Es war ein Projekt der Lebensphilosophie und der Wissenschaftskritik des

¹²² Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. (9. Aufl.) Jena 1922. (Künftig zitiert als: Mach: Analyse). S. X.

¹²³ Mach: Analyse, S. 5.

¹²⁴ Ebd., S. 23.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. In: Nietzsche: Werke. Bd. IV, S. 7-925. S. 79. (Lizenzausgabe der 6. Aufl., München 1969. Ebd., Bd. III, S. 487).

ausgehenden 19. Jahrhunderts, den Begriff der Kausalität durch den der Funktion zu ersetzen. Einstein greift Anregungen aus beiden Bereichen auf, und auch sein Funktionsbegriff ist in diesem Kontext zu sehen. Er selbst stellt fest: "Die gesamte Wissenschaft löste ihre Gegenstände aus starren Dingen zu Funktionsbeziehungen; vor allem geschah dies in der Psychologie." (K 2, 14) Dem Anspruch, nicht länger substantialisierend, sondern funktional zu denken, entspricht seine Forderung an die Kunst, unmittelbares Erleben statt einer Beschreibung aufeinander folgender Zustände zu bieten.¹²⁶ In der Funktionalisierung und Dynamisierung des Bildraums liegt für Einstein die Bedeutung des Kubismus. Die Wahrnehmungstheorien liefern ihm für sein Konzept der kubistischen Rauman-schauung erkenntniskritische Grundlagen und die empirisch experimentellen Analysen eines subjektiven Raumempfindens, das als Untersuchungsgegenstand an die Stelle des euklidischen Raumbegriffs gesetzt wird. Sowohl für das Verständnis des Kubismus, als auch für die Analyse der Einsteinschen Schriften ist diese Verbindung aufschlußreich, weil mit ihr die räumlich-formale Funktionalisierung des Bildes begründbar wird. Zudem wird das Prinzip einer nicht-illusionistischen, zweidimensionalen Vermittlung räumlichen Empfindens durch die Erprobung bestimmter optischer Täuschungen anschaulich nachvollziehbar.¹²⁷

Schon 1906 experimentiert Einstein in seiner Kurzprosa *Bebuquin* mit der Aufhebung der kontinuierlichen Zeitfolge und damit der kausal, logisch begründeten Entwicklung. Als gelungene Realisationen derselben neuen Anschauung erscheinen ihm die kubistischen Bilder.¹²⁸ In den wahrnehmungpsychologischen Theorien sieht er die gleichen geistesgeschichtlichen Themen und Tendenzen behandelt, die er in seiner Kunsttheorie zu konkretisieren versucht. Entsprechend interpretiert er die Formprobleme der modernen Kunst in ihrer Beziehung zu einem historisch sich wandelnden menschlichen Selbstverständnis. In den kubisti-

¹²⁶ Vgl. hierzu Einstein: Kahnweilerbrief, S. 53.

¹²⁷ Dazu, daß diese Verbindung möglich ist, vgl. Teuber: Formvorstellung.

¹²⁸ Vgl. Einstein: Kahnweilerbrief, S. 51.

schen Bildern sieht Einstein künstlerisch konkret erarbeitet und zur Anschauung gebracht, was in den wahrnehmungspsychologischen Theorien experimentell und begrifflich ausgeführt worden ist. Der grundsätzlichen Kritik des euklidischen Raumbegriffs, der Verurteilung und Verbannung der Metaphysik durch einen wissenschaftlichen Agnostizismus und dem neuen Begriff der Funktionalisierung entspricht im Kubismus die malerische Entwicklung einer neuen Raumschauung, die Zerstörung und Auflösung vorgegebener Bildmotive und die formale Gestaltung unmittelbarer Subjektivität. Für Einstein erarbeitet sich der Kubismus diese neuen Voraussetzungen intuitiv, ohne sie sich erst über Theorien angeeignet zu haben. Wahrnehmungstheorien und Kubismus stehen gleichberechtigt nebeneinander und reagieren auf dieselben Bedingungen, theoretisch-abstrakt bzw. künstlerisch. 1982 verweist Teuber auf die Wahrnehmungstheorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts als bislang übersehene reale Quellen für die kubistische Formensprache. Picasso habe sich 1907-09 bewußt einer Gruppe von Reliefperspektiven bedient – vor allem Machs Visitenkarte – die in William James' *Principles of Psychology* von 1890 abgebildet waren.¹²⁹ Im Gegensatz zu diesen Ausführungen wird bei Einstein jede direkte Abhängigkeit der Kunst von wissenschaftlicher Forschung und Erkenntnis bestritten und abgelehnt. Bezogen auf das Simultané in kubistischen Bildern, stellt er fest, diese "zeitgemäße Umbildung der Formvorstellung" sei "seelisch bedingt, unabhängig von wissenschaftlichen Strebungen und vor diesen" entstanden. (K 2, 67) Gerade das genuin bildgemäße Formulieren eines neuen Raumempfindens macht für ihn die Qualität und den historischen Stellenwert kubistischer Bilder aus. Die Theorien als Quellen der kubistischen Malerei zu sehen, widerspricht seinem Anspruch an eine unmittelbar schöpferische, durch eine ihr eigene Form von Erkenntnis autonome Kunst. Durch das bewußte Aufgreifen äußerer Anregungen würde sie sich wieder als Abbild in Dienst nehmen lassen, sich zum Medium für ihr selbst fremde Inhalte machen. Gerade das wirft er den Futuristen, (vgl. K 2, 106) aber auch den

¹²⁹ Teuber: Formvorstellung, S. 26.

Konstruktivisten vor. (Vgl. K 2, 173f.)

Die Verbindung von Elementen wahrnehmungspsychologischer Theorien mit einem autonomen Form- und Kunstbegriff stellte bereits Konrad Fiedler, vor allem in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), her.¹³⁰ Einstein hat ihn in seiner Berliner Studienzeit nachweislich gelesen,¹³¹ und Kahnweiler betonte Sybille Penkert gegenüber, daß Einstein oft anerkennend von ihm sprach.¹³² Tatsächlich bestehen auffällige und weitgehende Übereinstimmungen. Beiden gemeinsam ist zum Beispiel eine sehr kritische Haltung dem Historismus und der klassisch idealistischen Ästhetik gegenüber. Im Hinblick auf die Aufgabe des Kunsthistorikers formuliert Einstein:

[...] es genügt nicht, eine beschreibende Geschichte zu bieten oder schulmäßig ästhetisch zu werten und Zensuren zu verteilen [...] Der ästhetisch Untersuchende berührt nur die technische Ausführung, er vernachlässigt aber die Gestaltfindung und die komplex geschichtliche Situierung des Kunstwerkes. (GB, 188)

Wie Einstein wehrt sich bereits Fiedler gegen eine metaphysische Überhöhung der Kunst. Ihre Verabsolutierung bedeutet für ihn gleichzeitig ihre Ausgrenzung aus dem Bereich existentiell wesentlicher Belange und beruht auf einem lang tradierten Vorurteil, das Kunst und Erkenntnis streng voneinander trennt. Infolge der platonischen Ästhetik sei die künstlerische Arbeit der begrifflichen Erkenntnis untergeordnet gewesen. In seiner Kunsttheorie hingegen untersucht er speziell den Zusammenhang von künstlerischer Form und Erkenntnis als Grundlage der künstlerischen Tätigkeit. Fiedler fordert eine "neue Auffassung der Kunst", die reflektiert, "daß der künstlerischen Tätigkeit eine ebenso positive Aufgabe für die Erkenntnis der Welt gestellt ist, wie der wissenschaftlichen". (F II, 35) Wie für Ernst Mach, mit dem er sich auseinandersetzte, ist ebenso für ihn die Sinnesempfindung primär, "Ursprung aller geistigen Tätigkeit,

¹³⁰ Vgl. hierzu Martínez-Seekamp: Ferien, S. 13.

¹³¹ Ihrig: Vita, S. 80.

¹³² Penkert: C. E., S. 47.

alles Bewußtseinsinhaltes" (F I, 122). Damit hebt auch er Kants Dualismus von Erscheinung und Ding an sich auf. Die Sinnlichkeit wird zur Produktionsstätte von Wirklichkeit, und Erkenntnis Produktion von Form: die geistige Verarbeitung der Sinnlichkeit ist die Formung des Stoffes. Entsprechend folgert Fiedler für die Kunst:

Wenn von alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, daß an Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion von Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt. (F I, 180)

Da Fiedler die Sinnesempfindung primär setzt, besteht für ihn der schöpferische Akt des Malens in der Sehtätigkeit. Seine Kunsttheorie ist eine Theorie des Sehens, womit er den autonomen Status der Kunst als selbständigen Ausdruck des Allein-Sichtbaren rechtfertigt. Die Malerei hat für ihn die Aufgabe der Klärung und Erfüllung der ihr eigenen Sinnesempfindung.

Der erkenntnistheoretische Begründungszusammenhang, aus dem Fiedler die Autonomie und Eigengesetzlichkeit der Kunst folgert, ist für Einstein von fundamentaler Bedeutung. Kunst als sinnlich-geistige Erkenntnis ist schöpferisch und damit ihrer mimetischen Funktion enthoben. Es geht nicht mehr darum, das Sichtbare wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen. Diese zentralen Thesen Fiedlers sind für Einsteins kunsttheoretische Reflexionen grundlegend.

Fiedlers kunstphilosophische Schriften entstehen in enger Auseinandersetzung mit den Arbeiten und den auf eine direkte künstlerische Umsetzung bezogenen Reflexionen Hans von Marées und Adolf von Hildebrands. Hildebrands *Problem der Form*¹³³ ist die Bekenntnisschrift

¹³³ Zitiert wird im Folgenden aus der dritten veränderten Auflage von 1903, wiederabgedruckt in: Hildebrand: Schriften, S. 199-265. Der Text ist 1888 als Nachruf auf Hans von Marées entstanden, 1893 erstmals in Buchform (Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in den bildenden Künsten. Straßburg 1893) und in einer endgültigen Fassung, der

eines Künstlers, in der ein Maßstab für die Beurteilung der künstlerischen Tätigkeit gesucht wird. Das Ahistorische und Normative dieser Theorie, das sich unter anderem in einem Ideal der Klassizität ausdrückt, widerspricht völlig Einsteins Ansprüchen an zeitgenössische Kunst und den Umgang mit ihr. Durch die Verknüpfung von Wahrnehmungspsychologie und künstlerischer Tätigkeit sind hier dennoch bereits für Einsteins Reflexionen zentrale Frage- und Themenstellungen vorgegeben. Hildebrands Schrift gilt als

[...] der erste konsequent durchgeführte Versuch, Methode und Gedanken der empirisch arbeitenden analytischen Psychologie zur Begründung der spezifisch künstlerischen Tätigkeit heranzuziehen und aus den physiologischen Abläufen der Sinneswahrnehmungen die feste Grundlage für eine bestimmte Form des künstlerischen Schaffens zu gewinnen.¹³⁴

Diese Verbindung, sowie die dadurch zum Ausdruck kommende allgemeine Konzentration auf den Entstehungsprozeß des Kunstwerks, bestimmt auch das Interesse Einsteins. Der Einfluß Hildebrands läßt sich in Schlüsselbegriffen und einzelnen Erklärungsmodellen wiederfinden.¹³⁵ Es sind jedoch lediglich isolierte Elemente, die Einstein aufgreift. Denn Hildebrands Modell der Überführung einer gegebenen räumlichen Erscheinungswelt in ein ideales zweidimensionales Fernbild ist weiterhin der platonischen Ästhetik verhaftet. Es sind Ideale der klassischen Antike und der italienischen Frührenaissance, die seinen Kunstbegriff noch im ausgehenden 19. Jahrhundert prägen.

Gemäß dem historischen Abstand sowohl zu Hildebrand als auch zu Fiedler erscheint Einsteins Werk hingegen paradigmatisch für die Moderne. Als avantgardistischer Schriftsteller und Kritiker weist er der zeitgenössischen Kunst eine subversive Funktion zu und fordert von ihr Kri-

dritten erweiterten Auflage 1903 erschienen. Vgl. Henning Bock: Vorwort. In: Hildebrand: Schriften. S. 9f. (Künftig zitiert als: Bock: Vorwort). S. 9.

¹³⁴ Henning Bock: Einführung: Die Entstehung des "Problem der Form". In: Hildebrand: Schriften, S. 17-40. (Künftig zitiert als: Bock: Einführung). S. 20.

¹³⁵ Vgl. hierzu Kapitel III.3.1.5 der vorliegenden Arbeit.

tik und Revolte.

Die Bedeutung der heutigen Kunst erweist sich in der Auflösung der konventionellen Wirklichkeit. (GB, 211)

Die mimetische, illusionistisch darstellende Funktion der Kunst gilt Einstein als historisch überholt. Mit der Abbildung gegebener Wirklichkeit wird diese als solche bestätigt. Mit dem Zerfall tradiert, allgemeinverbindlicher Wertsysteme und Weltbilder verliert jedoch das vermeintlich objektiv Gegebene seinen Sinn. Das bürgerliche Weltbild wird zum Paradigma eines starren und im Grunde abstrakten Ordnungssystems. Die Kunst reagiert mit der Auflösung herkömmlicher Darstellungsmöglichkeiten. In den frühen kubistischen Bildern vollzieht sich für ihn vor allem die Destruktion des vorgegebenen Motivs. Die entgegengesetzte, subjektiv schöpferische Kraft ist im Kubismus durch die tektonische Formstruktur gebrochen. In der von ihm als mythischer Realismus bezeichneten, nach dem Ersten Weltkrieg entstehenden Malerei wird das Bild zum Medium unzensurierter Subjektivität.

2.4 Einsteins Kritik an Kunstgeschichte und zeitgenössischer Kunstkritik

Einsteins "besonderer, künstlerisch geformter Stil" und seine Sprache verweisen auf die Tradition einer poetisierenden Kunstbetrachtung, die bis in die Frühromantik zurückreicht.¹³⁶ 1914 – in einer "Zeit der Versuche" – fordert er:

Der Kritiker solcher Zeiten sei miterschüttert, auch auf der Suche und leidenschaftlich bemüht, das einer Kunst gemessene Analogon zu geben. (I, 244)¹³⁷

¹³⁶ Braun: C. E., S. 57.

¹³⁷ Carl Einstein: Kunst-Ausstellungen (erstmalig veröffentlicht in: Die weißen Blätter. Berlin 1914. S. 1356-1358).

Weder der Kunstkritik noch der Kunstgeschichte läßt er sich jedoch eindeutig zuordnen. Zu beiden Disziplinen äußert er sich kritisch.¹³⁸ Die Kunstkritik seiner Zeit lehnt er ab, weil ihr größtenteils eine Form 'engagierter Teilhabe' fehle und sie die Voraussetzungen ihrer Urteile nicht formuliere bzw. gar nicht reflektiere. Entsprechend polemisiert er 1923 in einem Artikel gegen den einflußreichen Kritiker-Kollegen Julius Meier-Graefe als undisziplinierten, "verspenglerten" "Journalist[en]". (II, 269) Er wirft ihm neben völligem Unverständnis der Avantgarde den eklatanten Mangel eines eigenen Standpunktes und Oberflächlichkeit vor. Entsprechend vernichtend äußert er auch in einem Brief an Ludwig Rubiner:

Es heißt doch nicht unbedingt zur Kunst sprechen, wenn man, wie dieser Meier-Gräfe, vor Begeisterung geschwollene Backen bekommt, falsch wertet (Greco, Marées usw.) und die Besinnung verliert. Das ist mir peinliche Impressionistenschreiberei, die im Einzelfall ertrinkt. (I, 236).

Mit seinem Anspruch überschreitet Einstein das traditionelle Selbstverständnis der Kunstkritik. Zur Begründung von ästhetischen Urteilen gehört es seiner Meinung nach, die geistigen Voraussetzungen zu verdeutlichen und somit den eingenommenen Standpunkt zu klären. Denn in jeder Form von Darstellung sedimentieren sich die Umstände ihrer Entstehung

¹³⁸ Zu Einsteins Sicht der zeitgenössischen Kunstkritik und Kunstgeschichte vgl. u.a. I, 115f.: Carl Einstein: Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb (erstmal veröffentlicht in: Neue Blätter. 1. Jg., 1912, H. 6. S. 46-47); I, 232ff.: Carl Einstein: Augenleidende Kritiker. Glosse (Glosse gegen 'Fritz Stahl', erstmal veröffentlicht in: Die Aktion. 4. Jg., 1914. Sp. 364-368); I, 242ff.: Carl Einstein: Kunst-Ausstellungen (erstmal veröffentlicht in: Die weißen Blätter. Berlin 1914. S. 1356-1358); III, 28-35: Carl Einstein: Anmerkungen zum Kubismus (erstmal veröffentlicht in: Documents. Nr. 3, 1929. S. 146-155); I, 235ff.: Carl Einstein: Brief an Ludwig Rubiner (erstmal veröffentlicht in: Die Aktion. 4. Jg., 1914. Sp. 381-383). Vgl. auch Carl Einstein, Brief an Gottlieb Friedrich Reber, 1929, zitiert nach Kiefer: Avantgarde, S. 62-68. S. 62: "diese Herren ob Wendland ob Friedländer Glaser etc., was wissen diese denn überhaupt was heute gespielt wird, was uns heute bedeutsam ist und was uns beunruhigt. Mein Gott, diese Geheimräte des Firnis." Vgl. hierzu auch Ausführungen im: Funkkolleg Moderne Kunst. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Studienbegleitbrief 0, Tübingen 1989. S. 84 f. (Künftig zitiert als: Funkkolleg Moderne Kunst). S. 84f.

und somit Historizität:

Auslese und Wertung der Epochen werden vom Heute, seiner Struktur und Gewalt gezeugt und geartet; somit ist nicht von einer einzigen, objektiven Geschichte zu sprechen, sondern alle Geschichtsbildung ist Perspektive, aus dem Augenpunkt des Heute entworfen. (GB, 191)

Dieser hermeneutische Standpunkt eröffnet ihm die Möglichkeit, die Geschichte der Kunst um eine der Kunstentstehung und -rezeption zu erweitern und ideologiekritische Fragestellungen mit einzubeziehen. Seine Texte integrieren diese Perspektive, indem sie die historisch und kontextuell bedingte Kritik und Bildung der Anschauung im Kunstwerk zum Gegenstand machen. Mit diesem Ansatz distanziert sich Einstein von der zeitgenössischen Formanalyse und Stilgeschichte, die die künstlerische Entwicklung autonom setzt, aber auch von der Ikonologie, die das Kunstwerk zu einem geschichtlichen Dokument macht.¹³⁹

In der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte seiner Zeit geht es Einstein um die Kritik des metaphysischen Denkens.

Man stellte die Kunstwerke als unabhängige, geradezu unbedingte Organismen hin und übersah bei solcher Idolatrie, daß man tatsächlich verfaulte Metaphysik betrieb [...]. (GB, 185)

Er kritisiert nicht nur die Kunstkritik, sondern auch die zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung, weil diese sich nicht mit den aktuellen künstlerischen Tendenzen auseinandersetzt und infolgedessen auf einem überholten Kunstbegriff basiert. Auch hier ist der Vorwurf vor allem der theoretischer und methodisch nicht reflektierter Epigonalität. Mit dem Kubismus vollzieht sich für ihn künstlerisch ein allgemeiner Anschauungswandel, den auch die Theorie nachvollziehen muß, um sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen zu können. Sibylle Penkert spricht in diesem Zusammenhang von Einsteins Ziel,

¹³⁹ Vgl. Lützelers: *Kunsterfahrung*. Bd. II, S. 1014f.

[...] als erster theoretische Modelle zu geben für eine antinaturalistische Dichtung und Ästhetik, die – wie er glaubte – ähnlich wie in der Malerei eine wesentlich kubistische sein würde.¹⁴⁰

Die kubistischen Bilder destruieren das metaphysische Erbe, indem sie sich von ihrer metaphorischen Funktion befreien. Das gegenständliche Motiv wird durch die bildgemäße Übersetzung eines unmittelbaren, räumlichen Erlebens aufgebrochen und durch Gestaltfindung ersetzt. Einen ähnlichen Bruch mit der idealistischen Tradition fordert Einstein auch für den Umgang mit Kunst. Statt von einer vermeintlich objektiven Geschichtsentwicklung auszugehen und Kunst rein formal zu beschreiben und ästhetisch zu werten, (vgl. GB, 190) ist für ihn die Klärung des Standpunktes des Untersuchenden ausschlaggebend und in die so hermeneutisch reflektierte, bewußt "vorgefaßte Sicht" die Kunst in einer nicht idealisierenden Weise als bloßes Material einzuordnen. (GB, 185) Kunstwerke sollen als bedingte und wirkende Bestandteile des jeweiligen zeitgenössischen, soziologischen und ethnologischen Kontextes gesehen und kritisch auf ihre 'biologische' Funktion hin geprüft werden. Auf diese Art betrachtet, tritt an die Stelle ihres statischen Objektcharakters der Entstehungs- und Rezeptionsprozeß sowie ihre ordnende oder zerstörende Beziehung zum jeweiligen Weltbild. (Vgl. GB, 185-192) Eine in diesem Sinn funktionsanalytische Kunstgeschichte soll die ästhetische Verabsolutierung der Kunst ersetzen.

In allen seinen Texten ist Einstein nicht allein Kunstkritiker; er ist immer auch Kunsttheoretiker und Kunstphilosoph. Das fundiert seine Kunst-Kritik über das übliche Maß hinaus. Sie ist mehr als Engagement und praktische Teilnahme. In den größeren Arbeiten baut Einstein die theoretische Basis seiner Kunsttheorie aus. Aus dem Zusammenspiel von engagierter Teilhabe und theoretischem Reflexionsniveau ergeben sich die Argumente für seine Kritik an Kunstgeschichte und Kunstkritik. Daß er sich selbst nicht mit dem Status als Kunstkritiker begnüge, sondern aus-

¹⁴⁰ Penkert: Existenz, S. 18.

gehend von der Kunstkritik eine grundsätzliche Erneuerung der Kunsttheorie anstrebte, beweist seine Selbsteinschätzung im *Kahnweilerbrief*. Er bestätigt, daß er "critique d'art" betreibt,¹⁴¹ allerdings nur zum Zweck des Broterwerbs. Über das projektierte *Braque*-Buch jedoch werde man sowohl die Kritik als auch jede Ästhetik vergessen.¹⁴²

Einstein hat, im Gegensatz etwa zu Meier-Graefes feuilletonistischen Arbeiten, "Ansätze zu einer, wenn auch fragmentarisch gebliebenen, ästhetischen und sozialen Theorie der Moderne zwischen 1920 und 1940" formuliert.¹⁴³ Mit seinem Band der *Propyläen-Kunstgeschichte* versuchte er den Brückenschlag, indem er Kunstkritik, in diesem Fall die engagierte Verteidigung der jüngsten Entwicklung der französischen Malerei, mit einer historisch aufgebauten Darstellung verband. Die drei Auflagen dieses Bandes, das *Braque*-Buch und mehrere geplante, groß angelegte Abhandlungen: unter anderem eine *Geschichte der modernen Kunst* und *Das Handbuch der Kunst*,¹⁴⁴ belegen Einsteins kunstwissenschaftlichen Anspruch. Diese Publikationen und Projekte liefern Ansätze zu einer auch heute noch virulenten funktionsanalytischen Kunstgeschichte der Moderne.

2.5 Einsteins Polemik gegen Alois Riegls Begriff des 'Kunstwollens'

Der Begriff des 'Kunstwollens' steht für Einstein paradigmatisch für die zeitgenössische Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker Alois Riegl (1858 – 1905) hatte mit diesem Begriff ein geistiges Prinzip gegen den Materialismus der Semper-Schule gestellt und damit einen "Fundamentalbegriff aller philosophisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung" geschaffen.¹⁴⁵

¹⁴¹ Einstein: Kahnweilerbrief, S. 58.

¹⁴² Vgl. Einstein: Kahnweilerbrief, S. 58.

¹⁴³ Funkkolleg Moderne Kunst, S. 84.

¹⁴⁴ Im Nachlaß finden sich ausführliche Gliederungen, Entwürfe etc. Vgl. die Vorbemerkungen der Herausgeber der Werkausgabe zum Handbuch der Kunst in: IV, 323.

¹⁴⁵ Walter Passarge: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.

Gleichzeitig bezeichnet Riegl mit dem Begriff ein allgemeines Prinzip, das jedem Kunstschaffen zugrunde liegt, und konnte damit den beschränkten Aufnahmehorizont der normativ geprägten Ästhetik aufsprengen. Mit seiner Schrift *Spätromische Kunstindustrie*¹⁴⁶ relativiert er die Bedeutung der klassischen Kunst. Das vorher in Ästhetik und Kunstgeschichte unangefochtene Schönheitsideal steht jetzt als eine historische Ausdrucksmöglichkeit des Kunstwollens in seiner Bedeutung sogar hinter dem provinziälromischen Handwerk zurück. Einstein rezipiert diesen Begriff als den einer Kunstgeschichte, die das Kunstwerk verabsolutiert, aus seinen historischen Zusammenhängen reißt und seine Wirkung nicht berücksichtigt. Für ihn unterstellt Riegl dem Künstler ein bewußtes, zielgerichtetes Handeln, dessen Folge eine Überbetonung von Technik und Kalkül ist, ein durch und durch bewußtes Wollen.

Also statt des Vogels, der in den Zweigen singt, wurde das Mannequin des bewußten Kunstwollers aufgeputzt, der durch magere Abstraktion zur 'wirklichkeitsfremden' Form sich durchdenkt. Nun wurde Bilden plötzlich begrifflicher Arbeit gleichgesetzt; waren sorglose Reime bankrott, so destillierte man ein bebrilltes ernstes Kunstwollen, das puristische Protestanten rasch zum Kunstsollen verpredigten. (GB, 261)

Dieses Verständnis des Begriffs als Bezeichnung eines kalkulierenden, rationalen, bewußten Kunstschaffens, das Riegls Intention weit übertreibt,¹⁴⁷ stellt eine gängige und daher folgenreiche Fehlinterpretation dar. Einstein stört an dem Begriff und der Theorie, die er seiner Meinung nach

(Künftig zitiert als: Passarge: Philosophie). S. 5.

¹⁴⁶ Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*. (2. Aufl.) Wien 1927. (Künftig zitiert als: Riegl: *Kunstindustrie*).

¹⁴⁷ Vgl. z. B. Lützeler: *Kunsterfahrung*, II, S. 1039, 1045: daß schon H. Brunn diesen Begriff gebraucht habe. Zum Begriff des Kunstwollens bei Riegl selbst vgl. Fußnote 150. Panofsky nach Passarge: *Philosophie*, S. 12: Riegls 'Kunstwollen' bezeichnet eher "den 'endgültigen, letzten Sinn im künstlerischen Phänomen'. So ist für Panofsky Riegls Lehre vom Kunstwollen die 'Begründung einer Transzendentalphilosophie der Kunst'". Die Bedeutung des Begriffs wird z. B. bei Kahnweiler sinngemäß richtig adaptiert: "Der Künstler als Vollstrecker des – unbewußten – plastischen Wollens der Allgemeinheit, geht stets auf im Zeitstil, der Ausdruck dieses Wollens ist." (K W, 86).

bezeichnet, daß allein das Bewußtsein, die Rationalität berücksichtigt werden, intuitives oder zwanghaftes, aus dem Unbewußten resultierendes Schaffen aber ausgeblendet wird und gar nicht in den Blick kommen kann.

Nichts stupider als dies Kunstwollen, das die intuitive Phase restlos ausschließt; denn ein Wollen ist nur möglich, wenn man den Zwang der Vision und des damit verbundenen Ichsterbens nicht verspürt. Ein Wollen enthält bereits das bewußte Kennen eines Vorbildes, das man nachahmen und erreichen will. (GB, 261)

Eine Herleitung der Kunst vom 'Können'¹⁴⁸ hätte Einstein wohl aus ähnlichen Gründen abgelehnt: Handfertigkeit und technisches Vermögen gehören für ihn genuin in den Bereich des Handwerks und der Dekoration. In einem späten Text, der im Nachlaß den Fragmenten des projektierten *Handbuchs der Kunst* zugeordnet ist, behandelt er die Frage, ob es eine Evolution der künstlerischen Technik gibt und kommt zu dem Schluß: "das Können oder Nicht-Können ist an bestimmte soziale Bedürfnisse und Forderungen gebunden." Er folgert, "dass Kunst nur sekundär evolviert, d.h. in Abhängigkeit von primären sozialen Bedingungen".¹⁴⁹ Entsprechend kritisiert er auch Heinrich Wölfflins Konzeption der Kunstgeschichte als einer immanenten, autonomen Entwicklung der Kunst als unzulässige Idealisierung.

Klassizisten wähten – wir sprechen hier von Wölfflin –, daß Formen selbständig durch sich und aus sich wüchsen; solche Kunstforschung schattete als schwacher Abklatsch der philosophischen Lehre von der Selbstbewegung der Idee. Die geistige Einordnung der Kunstwerke, ihre Bedingtheit und Wirkung waren vergessen, man vermochte die Kunstwerke geschichtlich nicht mehr zu absorbieren. (GB, 187)

Einstein akzeptiert nur ein 'Kunstmüssen': allein aus existentieller Notwendigkeit ist künstlerisches Schaffen zu rechtfertigen. In Bezug auf das

¹⁴⁸ Vgl. z. B. Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln 1967. S. 39.

¹⁴⁹ Carl Einstein, Text aus dem Nachlaß, (aus dem "Handbuch der Kunst"), zitiert nach Franke-Gremmelspacher: *Notwendigkeit*, S. 39, Anm. 49.

Entstehen des Kubismus sind für ihn dementsprechend weder Absichten, noch Möglichkeiten ausschlaggebend,¹⁵⁰ sondern etwas existentiell Zwingendes, das durch die individuelle, soziale und kulturgeschichtliche Situation vorgegeben ist.

¹⁵⁰ Vgl. zum Begriff der 'Absichten' in diesem Zusammenhang bei Riegl: "Wenn Stile sich unterscheiden, so kann das nur daher rühren, daß sich die Absichten der Ausführenden geändert haben." (Riegl: *Kunstindustrie*, S. 394); Vgl. zum Begriff der 'Möglichkeiten' in diesem Zusammenhang Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 1915. (7. Aufl.) München 1929. S. 12: Seine Analysen zielen auf die Qualität, den Ausdruck, vor allem aber auf: "die Darstellungsart als solche. Jeder Künstler findet bestimmte optische Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser 'optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden." Entsprechendes auch in: Heinrich Wölfflin: *Das Erklären von Kunstwerken*. In: Ders.: *Kleine Schriften (1886 – 1933)*. Hrsg.v. Joseph Gantner. Basel 1946. S. 165-177. S. 170f: "daß die Kunst nicht nur als immer gleichmäßig gefügiges Ausdrucksinstrument das 'Leben' begleitet, sondern daß sie ihr eigenes Wachstum und ihre eigene Struktur hat. [...] Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Es gibt ein stufenweises Weiterschreiten, und wenn wir dieses gesetzmäßig nennen, so tun wir es deswegen, weil wir die Folge sich wiederholen sehen und die Ordnung sich nicht umkehren läßt. Im allgemeinen ist es der Fortschritt von den psychologisch einfacheren Vorstellungsarten zu den psychologisch schwierigeren. Die Form der Subordination ist immer eine jüngere Form als die Form der Koordination. Tiefenhafte Darstellung kommt erst nach der flächenhaften Darstellung." Jedoch sei dies kein mechanischer Vorgang, denn: "der Geist muß freilich wehen, damit etwas wird." [...] "In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt."

III Die Kunst des 20. Jahrhunderts – Einsteins Kubismus-Rezeption der 20er Jahre

1 Prolog: die Bedeutung der Negerplastik (1915) als Legitimation der Moderne

In der *Negerplastik* präsentiert Einstein 1915 erstmals sein formalästhetisches Konzept 'kubischer Raumanschauung', das hier kurz in seiner Funktion für die später entstehende Kubismus-Theorie erläutert werden soll.¹⁵¹ Obwohl die *Negerplastik* in der Forschung gern als "'kubistisches Manifest"¹⁵² gewertet wird, ist dieser eindeutige Bezug im Text nicht gegeben. Einstein bekennt sich erst 1923 in seinem im *Kunstblatt* erscheinenden Artikel *Gerettete Malerei, enttäuschte Pompieri*¹⁵³ eindeutig als Fürsprecher des Kubismus und bestätigt dies 1926 mit der *Propyläen-Kunstgeschichte*. Bis in die Mitte der 20er Jahre veröffentlicht er – trotz regelmäßig eingestreuter Hinweise auf die besondere Bedeutung der kubistischen Werke Picassos – ausschließlich zu deutschen veristischen Malern und Zeichnern und den französischen Künstlern Moïse Kisling, Maurice Utrillo und André Derain.¹⁵⁴

Einsteins erste positive Bewertungen kubistischer Werke sowie Indizien für sein erwachendes Interesse an afrikanischer Kunst datieren um 1913.¹⁵⁵ Auf der Suche nach einer Kunstform für sein neu entwickeltes Konzept von Totalität, das sowohl formalästhetisch als auch erkenntnis-

¹⁵¹ Zu einer ausführlicheren Analyse von Carl Einsteins "Negerplastik" vgl. u.a. folgende Forschungsliteratur: Fleckner: C. E., S. 69-83; Neundorfer: Kritik, S. 24-89; Kiefer: Diskurswandel, S. 134-197.

¹⁵² Braun: C. E., S. 213.

¹⁵³ Carl Einstein: *Gerettete Malerei, enttäuschte Pompieri*. In: *Das Kunstblatt*. 7. Jg., 1923. S. 47f. Zitiert wird im Folgenden nach dem Wiederabdruck in: II, 233-239; vgl. dazu die Vorgeschichte auch bei Meffre: Kahnweiler, S. 86f.

¹⁵⁴ Vgl. Fleckner: C. E., S. 218. Vgl. hierzu auch ebd., S. 99ff.

¹⁵⁵ Vgl. Neundorfer: Kritik, S. 44.

theoretisch die Autonomie des Kunstwerks in den Vordergrund stellt,¹⁵⁶ präferiert er 1914 zunächst noch die ägyptische Plastik, was seine Rezensionsskizze zu Hedwig Fechheimers *Die Plastik der Ägypter* belegt.¹⁵⁷ Nicht nur dieser Kommentar scheint Programm und Modell für die *Negerplastik* gewesen zu sein, auch in der Veröffentlichung Fechheimers, die vermutlich mit ihm befreundet war, finden sich überraschend weitgehende inhaltliche und die Textstruktur betreffende Vorlagen zu Einsteins Abhandlung.¹⁵⁸

Daß Einstein die Raumgestaltung afrikanischer Skulptur als vorbildhaft für bestimmte Problemstellungen avantgardistischer Kunst herausstellt und sie auf diese Art und Weise als gleichwertige Kunstform betrachtet, macht die besondere Bedeutung der *Negerplastik* aus, die bei ihrem Erscheinen entsprechend Aufsehen erregte. Einstein habe nicht nur den herrschenden Eurozentrismus, sondern auch den "klassizistischen Schönheitskanon" durchbrochen, resümierte Hermann Hesse 1915 in der

¹⁵⁶ Vgl. hierzu Einsteins Texte zur "Totalität", wiederabgedruckt in: I, 223-229. Es gibt zwei in der Zeitschrift "Die Aktion" erstmalig veröffentlichte Artikel Einsteins mit dem Titel: "Totalität". Einen in der Ausgabe der Aktion 1914, Nr. 16 und einen weiteren mit dem gleichen Titel, aber dem Zusatz: "Psychologische Anwendung" in der Ausgabe von 1914, Nr. 22. Vgl. hierzu in der 'Berliner Ausgabe' der Werke: Einstein: Werke. Bd. I: 1907 – 1918. Hrsg. v. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar unter Mitarbeit v. Katharina Langhammer, Martin Mertens, Karen Tieth u. Rainer Wieland. Berlin 1994. (Künftig zitiert als: Einstein: Werke. Berliner Ausgabe, Bd.1). S. 218, 221. Diese Angaben stimmen im Gegensatz zu den hiervon abweichenden in der älteren Ausgabe des ersten Bandes der Werkausgabe auch mit den jüngsten von Fleckner (Fleckner: C. E., S. 468) überein. In den ca. zweiseitigen Texten geht es Einstein um die erkenntnistheoretische Grundlegung seines Kunstbegriffs

¹⁵⁷ Vgl. Neundorfer: Kritik, S. 45f. Zu dieser Skizze Einsteins und der Verwandtschaft zwischen der "Negerplastik" und Fechheimers Publikation (Hedwig Fechheimer: *Die Plastik der Ägypter*. Berlin 1914) Kiefer: Diskurswandel. S. 164-170 das Kapitel 2.2.1.3: Ägyptische Paraphrasen. Vgl. hierzu, auf Kiefers Anregungen aufbauend, ausführlicher Neundorfer: Kritik, S. 46-49.

¹⁵⁸ Vgl. Kiefer: Diskurswandel. S. 168. Vgl. ebd.: Die hier deutlich werdende Verwandtschaft des Denkens zwischen Fechheimer und Einstein läßt eine engere Verbindung vermuten, die jedoch nicht nachgewiesen werden kann.

Vossischen Zeitung.¹⁵⁹ Daß die afrikanische Plastik und ihre Aktualität hinsichtlich der modernen europäischen Kunst überhaupt zur Diskussion gestellt und durch den umfangreichen Abbildungsteil¹⁶⁰ ausgiebig dokumentiert wurde, werteten dabei auch ansonsten sehr kritische, zeitgenössische Rezensionen positiv. Kiefer faßt die historische Bedeutung des Buchs folgendermaßen zusammen:

Einstein *hat* in einem Akt interkultureller Kommunikation bis dato ohnegleichen der Beschäftigung mit primitiver Kunst zur diskursiven Positivität verholfen. Dieser Schritt bedurfte einer gewissen Radikalität, die heute nur noch schwer vorstellbar ist.¹⁶¹

Zu Beginn des Textes beschreibt Einstein die aktuelle Tendenz im Kunstgeschehen: Probleme in der Raumdarstellung der neuesten Kunst und die Suche nach neuen Möglichkeiten seien der Anlaß gewesen, sich der afrikanischen Plastik unter ästhetischen Gesichtspunkten zu nähern.

Man erriet, daß kaum irgendwo bestimmte Raumprobleme und eine besondere Weise des Kunstschaffens in dieser Reinheit gebildet waren, wie bei den Negeren. (N, 246)

Entsprechend habe man angefangen, sie als Kunst zu sammeln. Genau diese Verbindung zwischen afrikanischer und aktueller europäischer Kunst macht Einstein zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Dabei ist der bewußte Umgang mit der Bedingtheit des eigenen Standpunktes, mit der jeweiligen selektiven Sicht von Geschichte, bereits in diesem Text Programm. (Vgl. N, 246)

¹⁵⁹ Hermann Hesse: Die Plastik der Neger. In: Beilage zur 'Vossischen Zeitung', 30. Juli 1915. Wiederabgedruckt in: I, S. 505f. S. 506.

¹⁶⁰ 119 Abbildungen zu 95 plastischen Werken, alle Abbildungen ohne jede Angabe oder Kommentar. Vgl. hierzu Dirk Heißerer: Das "Problem der Form", der "Blaue Reiter" und die "Negerplastik" – Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins. In: Kiefer: Wende. S. 21-38. (Künftig zitiert als: Heißerer: Voraussetzungen). S. 32. Fleckner vermutet, daß dieses Fehlen jeder Angabe im Abbildungsteil kriegsbedingt gewesen sei. (Vgl. Fleckner: C. E., S. 71).

¹⁶¹ Kiefer: Diskurswandel. S. 134.

In der futuristischen Plastik sieht Einstein den aktuellen Höhepunkt eines kontinuierlichen 'Verfalls' räumlicher Darstellung in der europäischen Kunst. Für ihn sind diese Skulpturen nur noch Umschreibungen eines Effektes. Der Künstler modelliere lediglich die Wirkung und erst der Rezipient vervollständige die Form. (N, 250) Er spricht in diesem Zusammenhang von einer "völligen Niederlage der Plastik". (N, 249) In dieser Krisensituation hätten nun einige Maler "die Kraft gehabt", sich "gegen den Strom zu stemmen" und "die Elemente der Raumanschauung, was denn diese erzeuge und bestimme", zu untersuchen. (N, 250) Einstein nennt an dieser Stelle weder Namen noch bestimmte Kunstrichtungen, bezieht sich aber wohl vor allem auf den Kubismus und dessen Begründer Picasso und Braque. Unter diesen Umständen habe man – so der Autor – die afrikanische Kunst geradezu entdecken 'müssen', da genau in ihr die vermißten "reinen plastischen Formen" entwickelt worden waren. Obwohl in der afrikanischen Plastik Ausdruck eines "unmittelbaren Realismus", hätte diese Tektonik die europäischen Bilder für die Betrachter zunächst abstrakt erscheinen lassen. (Vgl. N, 251) Die Ablehnung einer Interpretation der kubistischen Formstruktur als Abstraktion, die Einstein in seinen späteren Texten offensiv formuliert und mit der anthropomorphen und archaisch, mythischen Herkunft der tektonischen Formen begründet, wird hier nur vorsichtig angedeutet.¹⁶² In den argumentativen Zusammenhängen der *Negerplastik* hebt er hingegen den Unterschied zwischen der formalen Offenheit des impressionistischen Kunstwerks, bei dem der Betrachter als wesentlicher, vervollständigender Bestandteil verstanden wird, und einem formal geschlossenen Werk, das – im Gegensatz dazu – den Rezipienten 'verwandelt', hervor. (Vgl. N, 253) Damit ist bereits die für die spätere Theorie Einsteins wesentliche 'metamorphotische Kraft' der mythisch realistischen Kunst benannt. Die hierzu notwendige hermetische Abgeschlossenheit garantiere in der afrikanischen Plastik ein nicht nur durch die formale Gestaltung, sondern zusätzlich durch die religiöse Vor-

¹⁶² Zur Tektonik vgl. Kapitel IV.5.3 der vorliegenden Arbeit.

stellung provoziertes, "vollständig erschöpfter, totaler und unfragmentarischer Raum". (N, 252) Dieser ist nicht durch Abstraktion, sondern aus unmittelbarer Empfindung entstanden, das unterscheidet den "formalen Realismus" der afrikanischen Kunst daher auch kategorisch von einem "nachahmenden Naturalismus", der bereits Gegebenes wiederholt. (N, 253)

Das 'Wesen' der Plastik liegt für Einstein in der "Vorstellung des Kubischen als Form". (N, 256) Aufgabe sei es, Tiefe nicht zu suggerieren oder mit Masse gleichzusetzen, sondern unmittelbar als Form zu bilden,

[...] die dritte Dimension in einem einzigen, optischen Vorstellungsakt zu fixieren und als Totalität zu schauen. (N, 255)

Die gleichzeitige Präsenz einer Bewegung in die Tiefe und einer Tendenz nach vorne, diese simultan gegebene Diskontinuität konstituiert das Empfinden des Volumens der Skulptur, ihre Räumlichkeit. (Vgl. N, 257) Einstein begründet die Entwicklung speziell dieser Form der Vermittlung räumlichen Empfindens in der afrikanischen Plastik mit ihrer mythischen Totalität. Es darf hier weder Individuelles, noch Prozessuales geben. Künstler und Rezipient sollen der geschlossenen Figur nichts hinzufügen. (Vgl. N, 252) Um in der Wahrnehmung des Betrachters jedes zeitliche Nacheinander, auch ein nur vorgestelltes Umgehen oder Betasten auszuschließen, ist die Aufgabe, die nicht sichtbaren Teile "an den sichtbaren als Form darzustellen". (N, 257) Bewegungsempfindungen, die die Vorstellung von Volumen erzeugen, sollen selbst als Formen "fixiert und simultan sichtbar" werden. (N, 257f.) Die Lösung ist demnach:

Jeder Teil muß plastisch verselbständigt und so deformiert sein, daß er die Tiefe absorbiert, indem die Vorstellung, wie er von der entgegengesetzten Seite erschiene, in die frontale, jedoch dreidimensional funktionelle, hereingearbeitet ist. (N, 258)

Aus den Gestaltungsprinzipien folgt, daß die Figuren auf eine Seite hin ausgerichtet sind und deutliche Funktionszentren, kubische 'points centraux' aufweisen. Dieser starken Strukturierung entspricht die "kräftige

Verselbständigung der Teile", (N, 258) die die verzerrten Proportionen der Figuren bedingt. Die einzelnen Elemente folgen ihrer "kubischen Funktion" und sind entsprechend proportioniert. In diesem Zusammenhang nennt Einstein ein konkretes Beispiel für die "verschweißten" Raumkontraste, in denen sich die Tiefenempfindung ausdrückt: (N, 259)

[...] die sogenannten gewundenen Gelenke oder Gliedmaßen der Negerplastiken; diese gerollte Windung stellt sichtbar dar und konzentriert, was eben das Kubische zweier sonst abrupten Richtungskontraste ausmacht; sonst nur geahnte zurückgelegene Partien werden aktiv und in einem gesammelten einheitlichen Ausdruck funktionell. (N, 260)

Im letzten Kapitel taucht nochmals das später zentral werdende Thema der "metamorphotischen Identifizierung" auf. In den Masken verwandelt sich der Stammeszugehörige zugleich in seinen Gott:

[...] diese Verwandlung gibt ihm das mächtigste Begreifen des Objektiven; er inkarniert dies in sich und er selbst ist dies Objektive, worin alles einzelne zernichtet. (N, 262)

Dem im Kontext einer Stammeskunst generell religiös bestimmten Werk ist das Metaphysische immanent. Es ist autonom, mächtiger als der Künstler, weil es, so Einsteins Formulierung, selbst mythische Realität ist: "Es bedeutet nichts, es symbolisiert nicht; es ist der Gott". (N, 253) Knapp zwei Jahrzehnte später wird dieser Satz abgewandelt im *Braque*-Buch wieder aufgegriffen und in der Werkausgabe als einziger kursiviert hervorgehoben. Im zugrundeliegenden Typoskript ist ebenfalls nur diese Äußerung abweichend formatiert, in Großbuchstaben getippt.¹⁶³ Entsprechend wichtig muß sie Einstein gewesen sein: *Bilder sollen nicht darstellen, sondern sein.* (GB, 258) Mit dieser These hebt er die Grundlage seiner kunsttheoretischen Reflexionen hervor. Mit der Säkularisierung trennt sich die Kunst von ihrem religiösen Inhalt und tritt formal an seine Stelle.

¹⁶³ Carl Einstein: Georges Braque. [Paris 1934]. Typoskript aus dem Nachlaß. Akademie der Künste, Berlin. Carl-Einstein-Archiv. Nr. 206. S. 107.

In dieser Aufwertung der Form liegt ihre – neue – "mythische Realität", welche gleichwohl einen metaphysischen Aspekt behält. Auf diese Möglichkeit, die autonom gewordene Kunst in sich selbst zu begründen, hatte Einstein bereits 1905 hingewiesen:

Wie kann man von Kunst als Elementarem ausgehen – wo diese doch ein Correlat des Religiösen und erst hierin elementar begründet ist. Nun bestand und besteht auch Kunst ohne die Hülfen der Religion. Wir werden erweisen, daß man aus den Elementen des Kunstwerks Gott konstruieren und dieser als ästhetisches Phänomen erfaßt werden kann.¹⁶⁴

Mit seinem in der *Negerplastik* präsentierten formalästhetischen Konzept kubischer Raumanschauung versucht Einstein Gestaltungsprinzipien der afrikanischen Skulpturen für die moderne europäische Kunst verfügbar zu machen. Das ursprünglich religiös verbürgte Prinzip der Totalität soll in der autonomen Kunst durch eine formal geschlossene Raumanschauung begründet werden. Als simultane Verschmelzung kontrastierender Bewegungsvorstellungen, die das Empfinden von Volumen in nicht-naturalistischen Formen hervorruft, ist sie die Grundlage der Kubismus-Theorie Einsteins. Ein entscheidender Unterschied ist, daß es sich hier um Malerei und nicht um Plastik handelt. Die Übertragung der subjektiven Raumbildung auf die zweidimensionale Fläche ist in der *Negerplastik* nicht geleistet, aber bereits angelegt. Die formale Übersetzung der Bewegungsvorstellungen ist auch in diesem Text schon das zentrale Mittel. Die sich daraus ergebenden Effekte wie die starke Strukturierung, verschiedene 'points centrales' und im Vergleich zur naturalistischen Darstellung verzerrte Proportionen, sowie die Verselbständigung der Teile finden sich ähnlich in den kubistischen Bildern.

¹⁶⁴ Carl Einstein, Text aus dem Pariser und Berliner Nachlaß, zitiert nach Penkert: Existenz, S. 24. Vgl. hierzu auch Penkert: "Seine Kritik und Umformulierung der Metaphysik in ein funktional Absolutes im Realen, diese Neufassung auch des Wirklichkeitsbegriffes ging aus von dem Gedanken einer Neuschöpfung uralter, primärer Energien, religiöser Kräfte". (Penkert: Existenz, S. 34).

2 Darstellung der künstlerischen Entwicklung vom Impressionismus zum Kubismus

Der Kubismus erscheint mir als die wichtigste Bemühung seit Jahrhunderten, das Wirkliche optisch verpflichtend neu zu bestimmen; [...] Somit bedeutet der Kubismus einen geschichtlichen Umbruch ersten Ranges. (GB, 203)

Einstein macht die der kubistischen Malerei attestierte wirklichkeitsbildende Funktion zum obersten Wert und Maßstab der modernen Kunst. Der Kubismus leistet eine "Erweiterung des visuellen Bewußtsein[s]." (III, 32) Als "subjektiver Realismus" (K 2, 62) setzt die kubistische Malerei Naturalismus und Idealismus eine Anschauung entgegen, die mit der klassischen Abbildtheorie bricht. Er begründet diesen Anschauungswandel erkenntnistheoretisch als die Ersetzung des zuvor gültigen Subjekt-Objekt-Dualismus durch eine Funktionsbeziehung. Subjektives Empfinden und Erleben gilt nun als primäre Wirklichkeit, aus der das objektiv Gegebene erst entsteht. Entsprechend geht es in der Kunst nicht mehr um Nachahmung. Die "unmittelbareren Erlebnisse des Subjekts" werden jetzt "zu Gegenständen individualisiert". (K 2, 62) Die Impressionisten funktionalisieren das Bild über die Farbe, der Kubismus – darüber hinausgehend – über die räumliche Darstellung. (Vgl. K 2, 59ff.)

Geprägt durch sein Engagement für den Kubismus spiegeln Einsteins Schriften immer auch seine existentielle Beteiligung an einem 'Projekt der Moderne', in dessen Mittelpunkt eine subjektiv funktionale Wirklichkeitsauffassung steht. Entsprechend wertet er die künstlerische Entwicklung und vereinfacht deren Struktur. Um die Leistung des Kubismus zu verdeutlichen, stellt er ihn an das Ende eines Prozesses der Auflösung klassischer Bildtraditionen. Die Entwicklung der kubistischen Raumanschauung ist für ihn historisch genauso bedeutend, wie die der linearperspektivischen Darstellung. Die Malerei der Moderne vor dem Kubismus hat nur eine wegbereitende Funktion. Sie löst die klassische Bildstruktur auf, scheitert aber in ihren Versuchen, alternative Darstellungsmuster zu entwickeln. Nach Einstein kommt es zu einer Krise der Malerei, die für ihn in den Versuchen großer Kompositionen um 1905 offensichtlich wird.

Unter dem Einfluß der Ausstellung von Seurats Werken versucht man hier, die "große Form" (K 2, 29) zu finden. "Und doch, dies alles bleibt Ornamentik." (K 2, 29) In seiner Darstellung beendet der Fauvismus die analytische Phase des Impressionismus. Beide Kunstrichtungen subjektivieren das Bild über die Farbe. Sie verbleiben jedoch innerhalb einer Reduktion des Bildes auf Fläche und Farbe. Bei den Fauves ist die Linie nur als Kontur von Farbflächen hinzugefügt. Cézanne wird eine besondere Bedeutung zugemessen, weil er – wenngleich noch mit impressionistischen Mitteln – bereits um eine neue Raumstruktur kämpft. Sein Verfahren, mit dem er Farbelemente zu tektonischen Strukturen verdichtet und zu Gegenständen zusammenschließt, ist wegweisend für den Kubismus. (Vgl. K 2, 18) Einstein beschreibt die Entwicklung als zunehmenden Konflikt zwischen einer Autonomisierung des Bildes und seiner beibehaltenen Abbildungsfunktion. Die Abhängigkeit vom Motiv, die auch einen illusionistisch darstellenden Realismus bedingt, ist nur durch eine neue Anschauung zu überwinden, die sich erst im kubistischen Bildaufbau realisiert. Die subjektiv funktionale Darstellung von Volumen tritt an die Stelle der illusionistischen Konkretisierung eines Raumbegriffs.

Eine fast überraschend logische Abwandlung der Bildauffassung seit dem Impressionismus ist festzustellen. Von Motiv und Sensation geht es über ein Verbinden von Tektonik und Gegenstand zur frei konzipierten Gestalt und bis zur Ausschaltung des gegebenen Motivs; denn selbst das Motiv wird nun in seiner Struktur freie Schöpfung. (K 2, 57)

Für ihn vollzieht sich eine allmähliche Verlagerung des künstlerischen Interesses von einem objektiv Gegebenen zu einem subjektiv Entstehenden. Das Bild wird zunehmend zum Medium persönlichen Erlebens und Empfindens.

Mit dem Zusammenbruch der Naturautorität, mit dieser Verweigerung der Anerkennung eines eindeutig gegebenen Objekts, tritt nun notwendig ein Pluralismus der subjektiven Gestalterlebnisse und -lösungen ein. (K 2, 74)

Seine Sicht der Entwicklung der Moderne erläutert Einstein am ausführ-

lichsten in der *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Im Folgenden soll diese Darstellung zusammengefaßt werden, weil Einstein hiermit eine historische Begründung des Kubismus liefert. Vor allem die Ausgabe von 1928 enthält seine Kubismus-Theorie auf ihrem Höhe- und Wendepunkt. Sowohl seine Erklärungsmodelle der kubistischen Bildstruktur, das Simultané und die tektonische Vision werden hier ausführlich dargestellt, als auch sein Entwurf eines später an Bedeutung gewinnenden mythischen Realismus bereits vorbereitet.

Einsteins Darstellung ist eine der ersten den Kubismus zentral einbeziehenden repräsentativen Übersichten zur Kunst der Moderne. Der historische Abstand zum behandelten Phänomen ist gering. Die engagierte Verteidigung der jüngsten Entwicklung der französischen Malerei ist mit einer historisch aufgebauten Darstellung verbunden. Das Resultat ist eine bewußt wertende Kunstgeschichte der Moderne, in deren Zentrum der Kubismus steht.

2.1 Impressionismus

Klassizismus und Impressionismus, das ist der Gegensatz, mit dem Einstein im ersten Kapitel seine Darstellung der Kunstentwicklung einleitet. Gegen den Klassizismus, der in eine Phase völliger Ermüdung ausgelaufen ist und nur noch rein akademische Variationen innerhalb eines ewig gleichen Schemas geliefert hat, revoltiert der Impressionismus so grundsätzlich, daß der Malerei ein neuer Anfang möglich wird. Einstein analysiert beide Kunstrichtungen, indem er ihre Formen als sedimentierte Inhalte interpretiert: der Klassizismus erscheint als Kunstform einer "platonisierenden Ästhetik von ewiger, unabhängiger Form". (K 2, 10) Das zunehmend Konventionalisierte der Raumdarstellung und Gegenstandswiedergabe entspricht der Statik einer Systemtheorie, in der gegebene Ideen als unanfechtbare Werte und allgemein das Dauernde und die Substanz als ihr Ausdruck fungieren. Die Formen klassizistischer Malerei und des illusionistisch darstellenden Realismus erweisen sich als geschichtlich überholt. Die neuen Inhalte lassen sich ihnen nicht mehr länger

einpassen und evozieren ein eigenes Formenvokabular. Impressionistische Technik und Thematik antworten auf diese aktuell virulenten Zeitströmungen.

Einstein sieht die "Vorbedingungen" (K 2, 9) der künstlerischen Moderne in Zusammenhang mit einschneidenden historischen Veränderungen:

Aus Naturwissenschaft und Philosophie war immer mehr das substanzhaft Stabile ausgeschieden worden. An Stelle des Seins setzte man ein Werden, an Stelle der gegebenen Ideen, die logisch zwingend miteinander agieren, setzte man ein seelisches Tun oder Geschehen. Das Bleibende, Metaphysische ward durch das immer stärker herrschende Zeitmoment gelöst. So wurde die überlieferte Gestalt immer heftiger erschüttert. Der Mensch spürte sich selbst nicht mehr als den ewigen, sondern als einen sich verändernden Komplex, der Reize empfängt, umarbeitet und weitergibt. Begriff und Seele hatten sich zu Funktionen gelockert, und was Gesetz war ist nun Arbeitshypothese. (K 2, 12f.)¹⁶⁵

Durch den Zerfall alter Wertsysteme verändern sich im 19. Jahrhundert die Grundbedingungen in Philosophie und Wissenschaft. Fortschrittsgläubigkeit und Leistungsdenken zerrütten die vermeintlich ewig gültigen, metaphysischen Werte. Rationalisierung führt zur Zersplitterung ehemals ganzheitlicher Erklärungsmodelle. Die technische Evolution konstituiert ihr eigenes, profanes Wertsystem: den Positivismus. Eine zunehmende Spezialisierung bedingt die Entstehung zahlreicher Einzeldisziplinen in der Wissenschaft. Der plötzliche Zuwachs an verfügbarem Wissen führt notwendig zu einem veränderten menschlichen Selbstverständnis. Beispielhaft deutlich wird das an der von Einstein hervorgehobenen Entwicklung der "Morphologie zur Biologie". (K 2, 14) Geht die Morphologie vom autonomen, nach außen abgeschlossenen Körper aus, und konzentriert sich ihr Interesse ganz auf sein Material und dessen Gestalt, so

¹⁶⁵ Vgl. Henri Poincaré: *Der Wert der Wissenschaft*. (Dtsch. v. E. und H. Weber). Leipzig 1906. S. 201: "Die Wissenschaft ist [...] ein System der Beziehungen. [...] nur in den Beziehungen muß die Objektivität gesucht werden; es wäre vergeblich, sie in den Dingen selbst [...] suchen zu wollen."

sieht die Biologie ihn bereits als offenes System, als variablen Komplex stetig ablaufender Prozesse. Sie zergliedert und analysiert seine Funktionen: "Die gesamte Wissenschaft löste ihre Gegenstände aus starren Dingen zu Funktionsbeziehungen". (K 2, 14) Der analytische Zugriff funktionalisiert das Objekt. Religiöse Gläubigkeit wird durch skeptische Experimentierlust ersetzt. Galt zuvor das materiell Gegebene als Ausdruck und Symbol jenseitiger, ewiger Ideen oder Werte, so wird es jetzt zum 'fragwürdigen' Fakt säkularisiert.¹⁶⁶ Nicht mehr einem Verbürgten, ewig Gültigen mit impliziter Wertigkeit ein- und untergeordnet, zerfällt das Objekt –wissenschaftlich obduziert – in einzelne Aspekte. Seine Bedeutung definiert sich allein in Hinsicht auf das Forschungsziel. Der Gegenstand erscheint nicht mehr als Einheit und Substanz, sondern unter tendenziell unendlich vielen Aspekten.

So wie sich die Forschungsgebiete in den Wissenschaften verschoben, so verlagerte sich unter dem Zugriff der Analyse auch der Darstellungsbereich in der Malerei:

Unter Taines Analyse war der Mensch ein 'Symptom des Milieus' geworden, unter der Analyse Monets wird der Gegenstand eine farbige Äußerung des Lichtes, ein Ereignis des Lichtes – ein Symptom. (K 2, 11)

Der Impressionismus ist für Einstein der künstlerische Ausdruck einer positivistischen Wirklichkeitsauffassung. Er analysiert die impressionistische Malerei als künstlerische Auflösung des substanziell definierten Ge-

¹⁶⁶ Vgl. Henri Bergson: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt a. M. 1985. (Künftig zitiert als: Bergson: Denken). S. 152. Hier allerdings mit einem anderen Substanzbegriff. Während der Positivismus mit diesen Vieldeutigkeiten des Objekts, die sich aus den verschiedenen wissenschaftlichen Fragestellungen und Methoden ergeben, immer noch den einen, selben Gegenstand zu fassen meint, den er also in geradezu idealistischer Weise als primär gegeben voraussetzt, begreift Einstein diese Folge der Funktionalisierung des Objekts als Enthüllung einer tatsächlichen Vielgestaltigkeit. – Aus dem oben nachgewiesenen Text Bergsons wird im Folgenden häufiger zitiert, da er sich als Zusammenfassung und Bilanz seines philosophischen Schaffens anbietet.

genstandes in konditionelle Funktionen. Diese historische Aktualität bezieht der Impressionismus – laut Einstein – aus seinem neuen Thema, der "Arbeit des Lichtes", (K 2, 11) und aus seiner neuen, das Licht lehrhaft zerlegenden Technik, (vgl. K 2, 10) mit denen er "dem gleitend Funktionellen dieser Zeitgesinnung, ihrer Skepsis gegen das platonisch Feste" (K 2, 12) Rechnung trage. Die Gegenstände werden den situationsbedingten Lichtverhältnissen untergeordnet. Sie sind nur noch insofern interessant, als das Licht auf ihnen reflektiert, sich an ihrem Widerstand bricht, sie also Anlaß und Hintergrund für das Schauspiel der farbigen Erregung abgeben. Ihre Oberfläche wird in farbiges Licht aufgelöst; so verlieren sie Kontur und Volumen. Die vormals das ganze Bild dominierende "nachahmerische Tiefendarstellung" wird von einer "Dramatik des Bildentstehens" verdrängt. (K 2, 13) Mit der sensiblen Technik werden die feinsten Abstufungen der farblichen Wahrnehmung faßbar und so zum eigentlichen Gegenstand der Malerei. Diese Dynamisierung des Kunstwerks bedingt für Einstein die Auflösung der "klassische[n] Struktur des Bildes", (K 2, 13) seiner Aufteilung in plane Schichten, wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund, der dramaturgischen Inszenierung in einem Bühnenraum mit einem Kanon von Kompositionsmöglichkeiten. Stattdessen wird die Bildfläche durch die atomisierende Technik als solche betont: die optischen Reize werden flächig notiert, die Farbpartikel reihen sich nebeneinander. Diese Homogenität reflektiert für ihn die "neue, und zwar fließende Einheit, die flimmernd über der Leinwand zittert: das Licht." (K 2, 13). Ein momentaner optischer, rein farblicher Eindruck ist Thema und Gegenstand des Impressionismus, nicht mehr ein bestimmtes Objekt, kein konstanter Raum. Als optische Reize werden die Licht- und Luftbewegungen vor und zwischen dem festen Material dargestellt.

Dynamik bestimmt nach Einstein den Bildinhalt, da das neue Thema das Licht ist, wie es in einem bestimmten Augenblick wirkt, Objekte entstehen läßt bzw. auflöst, also auch, wie es sehen läßt. Ein flüchtiger Augenblick wird fixiert, das Tempo der Ausführung, der Maltechnik bestimmen die Bildherstellung entscheidend. Das Dynamische überträgt sich ebenso auf den Rezipienten, da ihm "die optische Mischung" der ein-

zelenen Farbflecken überlassen ist, (K 2, 23) und er somit das farbig Funktionelle durch den Akt der Bildrezeption erneut synthetisiert.

Die Form brach nieder vor etwas, das man im Gegensatz zum Überlieferten nun als Natur verspürte [...]. (K 2, 11)

Auch die Natur gerät zum profanen Gegenstand analytischer Technik. Das Motiv dient nun lediglich als Anregung für den Malprozeß, der die "werdende Sensation", (K 2, 12) die Entstehung der äußeren Sinneswahrnehmung fixiert. Landschaft, "diese frühere Staffage, da aus ihr das Licht strahlte", bildet das "Hauptmotiv, das heißt: Erreger eines malerischen Prozesses", "der jenseits vom alten Kalkül spielte." (K 2, 12) Das Bild entsteht in völliger Abhängigkeit von der momentanen Impression an Ort und Stelle. Der Maler will das prozessual Einmalige des Motivs, sein Entstehen im Licht, die plötzlichen Lichtverhältnisse, von denen sein Erscheinen abhängig ist, herausstellen. Das ist ihm jetzt wichtiger als gegenständliche Abbildungsgenauigkeit oder eine harmonische Komposition: "Voraussetzungslos will man beobachten, um das Lichtexperiment durchzuführen." (K 2, 12) Die neue "atomistische[...] Technik" (K 2, 13) gewährleistete zum einen, das "Licht, dies gleitend Rascheste" (K 2, 12) überhaupt einfangen zu können, zum anderen, es gleichzeitig farblich zu analysieren:

Wie die Physik die beziehungsreichen Vorgänge suchte, statt die festen Körper selbst zu definieren, so fixierte der Impressionist die Lichtbeziehung: [...] die Arbeit des Lichtes, die naturwissenschaftlich, jedenfalls vor allem technisch, zerlegt wurde. (K 2, 11)

Die optischen Reize werden mittels der analytischen Technik auf die Bildfläche übertragen. (Vgl. K 2, 13) Von den Gegenständen abstrahierende, als solche aber primitive und urwüchsige "Primamalerei" konserviert erkennbar die "arbeitende Hand des Malers" (K 2, 12) und damit die Tatsache der prozessualen Anfertigung des Bildes.

Einsteins Darstellung des Impressionismus läßt sich in zwei Stich-

worten zusammenfassen: Reduktion und Dynamisierung bzw. Funktionalisierung. Das Bild wird auf Fläche und Farbe reduziert. Mit dieser Vereinfachung löst der Impressionismus die tradierten Bildkonventionen des Klassizismus auf. Nach den 'stofflichen Dramen' gehe es nun in der Malerei primär um formale Probleme und technische Möglichkeiten. Die Konzentration auf die physiologische Voraussetzung des Bildes, das Sehen, und auf seine materielle Prämisse, die Fläche, leiten in der Kunst einen Prozeß der Selbstreflexion und Autonomisierung ein. Gleichzeitig realisiere sich über die neue Thematik und die ihr entsprechende Maltechnik eine Dynamisierung des Bildes, die für die Moderne bestimmend bleibt. Mit dem Impressionismus vollzieht sich für Einstein die Ablösung des Idealismus durch den Positivismus. Die positivistische Grundhaltung des Impressionismus bestimmt für ihn gleichzeitig die Grenze der Entwicklungsfähigkeit dieser Kunstrichtung. Die Subjektivierung des Bildes, die anfänglich in Opposition zum Klassizismus durch die Verlagerung des Interesses zu einem prozessual Entstehenden durchaus empfunden wurde, wird durch die zunehmend wissenschaftliche Ausdifferenzierung der malerischen Technik neutralisiert. (Vgl. K 2, 10) Sie reduziert das Bild auf die farbige Fläche, was zur belanglosen Dekoration führt.

Die naturwissenschaftliche Gesinnung der Zeit lockt nach der ersten Erregung zu einer fast wissenschaftlichen Optik. Überzeugt bejahte der Impressionismus die Wirklichkeit, doch in gleichem Maß – ewiges Paradox – verengte und erschütterte er sie durch Einseitigkeit. In jeder Revolte steckt eben zunächst Destruktives: Kritik und Auflösung. (K 2, 12)

Der Impressionismus wird als analytische Entwicklungsphase dargestellt, auf die eine Krise der Malerei folgt. Eingenommen von ihren neuen Möglichkeiten, aber auch verleitet durch die positivistische Grundstimmung der Zeit, hätten die Maler die neue Technik artistisch ausdifferenziert und die eigentliche Bildaufgabe, das "Urmotiv bildender Kunst, die Raumgleichung" (K 2, 11f.) aus den Augen verloren.

Mit Recht sagte man damals: man male, um zu malen, und die Technik genüge sich selber. Man hatte vielleicht über dem Bezaubertsein über das neue Können vergessen,

daß man malt, um zu gestalten. (K 2, 15)

Einstein kritisiert hier hedonistische Genügsamkeit und fordert statt dessen künstlerische Gestaltung im Sinne schöpferischer Auseinandersetzung. Weil die tradierten klassischen Bildtraditionen aufgelöst werden, wird der Impressionismus von Einstein lediglich als Voraussetzung und nicht als Beginn der Moderne gewertet. Aus der fetischisierten Technik allein habe sich keine formale oder kompositorische Gestaltung ergeben, man gelangte "trotz aller Versuche nicht zur großen Komposition, die mehr als eine Technik, dies selbstverständliche Mittel, fordert." (K 2, 15) Für Einstein erfordert "das große Bild" (K 2, 25) eine umfassende, neue Anschauung, die sich erst mit dem Kubismus wieder realisiert.

2.2 Cézanne

Nach Einstein ist es vor allem Cézanne, der einen Prozeß einleitet, "damit man aus der Analyse zu völligerer Form zurückfinde." (K 2, 16) Er reagiert auf die Auflösungsstendenzen des Impressionismus, indem er sich wieder um die "Festigkeit des Bildes" bemüht. Obwohl er weiterhin die impressionistischen Mittel anwendet, geht es bei ihm um Konstruktion und Aufbau. Einstein beschreibt sein Werk als leidenschaftlichen Versuch, Primitivität und Klassizität zu versöhnen. Primitiv seien seine künstlerische Ausgangsposition, die impressionistische Erregung oder Sensation vor dem Motiv, sowie die einfachen Bildmittel, die abstrakten Farbteilchen, klassisch sein Ziel, "das große, das totale Bild", und sein Verfahren, mit dem er das Bild ordnen, strukturieren und bereichern will. (K 2, 17) In diesem Dualismus Cézannes sind für Einstein zwei künstlerische Tendenzen angelegt, die er von seinen Nachfolgern aufgegriffen sieht:

Von Cézanne geht so der autonome Kolorismus aus, sobald man ihn bei der Sensation, dem Ursprung faßt; bei Cézanne beginnt der Kampf um eine Raumstruktur, sobald man ihn beim Ergebnis faßt. (K 2, 19)

Cézanne versucht, Form und Raum aus dem strukturierenden Zusammenbau von Farbteilchen zu gewinnen, indem er "Farbatome[]" modulierend stuft und "um Zentralpunkte" lagert. (K 2, 18) Er ist 'Formalist' und setzt eine ideale Gestalt voraus, die es konstruktiv wiederzuentdecken gilt.

Der Weg zur Form war umgestülpt. Bei Cézanne war die Farbe zur Voraussetzung erhoben, woraus das früher Primäre, die tektonische Gestalt, nun abgeleitet wird. (K 2, 19)

Von daher ist er "der umgekehrte Klassiker." (K 2, 20) Die Gestaltung Cézannes ist formal autonom, aber motivisch begründet. Sie erstrebt noch im Sinne der Abbildtheorie die Wiedergabe einer Sensation.

Im Hinblick auf den Kubismus besteht nach Einstein die Bedeutung Cézannes in seinem experimentell bleibenden und letztlich nur begrenzt gelingenden Bemühen, den grundlegenden Dualismus von Malerei und Raum zu lösen.

Cézanne hatte die impressionistischen Mittel bis zum Statuarischen gezwungen. Allerdings scheiterte hier letzten Endes die impressionistische Reizbarkeit Cézannes. Die 'Badenden' blieben unvollendet - hierzu waren die Mittel zu fein, der Atomaufbau zu verwickelt. (K 2, 20)

Gerade dieser Fragmentarismus begründet seinen großen Einfluß auf die nachfolgenden Maler. "Cézanne war ein Lernender gewesen, sein Schaffen zeigt Lücken, und darum stimulierte er produktiv." (K 2, 41) Das Thema der Raumgestaltung und Prinzipien seines konstruktiven Verfahrens seien später für den Kubismus konstitutiv geworden. (Vgl. K 2, 36) Cézannes Bild *Die großen Badenden* repräsentiert für Einstein beispielhaft die leidenschaftliche Suche nach dem statuarischen, monumentalen Figurenbild, ein Ansinnen, an dem später auch der Fauvismus scheitern sollte.

2.3 Fauvismus

Nach dem analytischen Luminarismus des Impressionismus verändert sich die Bedeutung der Farbe und wird – so Einstein – im Kolorismus der Fauves zum verselbständigten Ausdrucksmittel. (Vgl. K 2, 25) Das fauvistische Bild ist auf Farbflächen reduziert, raum- und körperbildende Momente sind ausgeschaltet. Dementsprechend ist für ihn der Fauvismus durch eine sehr "simple Optik" geprägt (K 2, 26) und setzt alles auf farbige Sensation. (Vgl. K 2, 62) Der Bildaufbau ist entsprechend schnell und leicht erfaßt. Einstein spricht hier auch von Primitivität, die durch Negation und Abkürzung entsteht. Er stellt den Impressionismus als 'Vorbedingung' der Kunst des 20. Jahrhunderts und den Fauvismus als deren 'Beginn' dar.¹⁶⁷ Für ihn eröffnet die impressionistische Malerei eine kritische Phase der künstlerischen Darstellung, die mit dem Fauvismus akut und durch den Kubismus überwunden wird. Symptom für die Krise sei das Scheitern der Maler an ihren großen Kompositionen "um 1906 und 1908". (K 2, 26) Matisse, Derain, Vlaminck und Picasso nennt er ausdrücklich und bewertet ihre Bilder als mißlungene Versuche – die Bildeinheit zu schwach, die Komposition zu vordergründig. Die Krise der Malerei besteht für ihn darin, daß man für die klassische Bildraumgestaltung kein adäquates Äquivalent fand. Man versuchte, aus einem Bildmittel, nämlich der Farbe, Form und Gestaltung zu gewinnen, doch notwendig ist seiner Meinung nach eine neue umfassende Anschauung.

Damals erkannte man resigniert, daß ein Monumentales mehr erfordert als farbige Metapher, daß es aus allgemeineren Lebensbedingungen wächst, doch aus Kunst, Diskussion und Absicht nicht erschaffen werden kann. (K 2, 26)

Angesichts dieser Reduktion auf flächige Farbigekeit hat sich die Frage nach den Möglichkeiten einer Bildbereicherung geradezu aufgedrängt:

¹⁶⁷ Vgl. die Kapitelüberschriften in den verschiedenen Auflagen der "Kunst des 20. Jahrhunderts". Einstein schreibt zum Impressionismus unter der Überschrift: Die Vorbedingungen (K 2, 9) und zum Fauvismus unter dem Übertitel: Beginn (K 2, 24).

"Der Konflikt zwischen Malerei und Bildraum war erweitert worden, für jeden sichtbar und zwingend." (K 2, 27) Einerseits war die Voraussetzung des Bildes – die Fläche – nun deutlich festgelegt, andererseits hat man notwendig neue Formmittel finden müssen, um das Bild wieder räumlich zu gestalten. In dieser Krise habe man zwangsläufig auf die Problemstellung und gestalterische Leistung Cézannes zurückkommen müssen. Seine Reaktion gegen den Raumschwund bei den Impressionisten, dem er mit einem tektonischen Aufbau des Bildes, wenn auch über die Farbe, begegnete, seine Suche nach Form, drängten sich in dieser Situation geradezu auf.

Einstein stellt die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts dar, indem er eine Entwicklung zum Kubismus aufzeigt. Die verschiedenen Kunstrichtungen und Werke der einzelnen Künstler analysiert und wertet er vor diesem Hintergrund. Auf die Besonderheiten bestimmter Werke verweist er nur kurz.

2.4 Derain

Um die Krise des Fauvismus sowie die für den Kubismus entscheidenden Anregungen Cézannes herauszustellen, schildert Einstein eine Plastik von Derain. Innerhalb seiner Texte ist die im Folgenden referierte ausführliche Beschreibung eines einzelnen Kunstwerks die Ausnahme. Für ihn verdeutlicht dieses Werk in paradigmatischer Weise die Dringlichkeit einer neuen Raumanschauung, sowie erste Ansätze zu ihrer künstlerischen Umsetzung.

Der hemmungslose Trieb zu einem Formganzen wird innerhalb der Grundmittel befriedigt, man gibt eher Einfaches als die funktionelle Einheitlichkeit eines Vielfältigen [...] In dieser Armut sehen wir eine Besonderheit der Kunst der Fauves, gleichzeitig einen Zwang, aus der Verarmung bei erheblicher Unabhängigkeit vom Motiv zum autonomen Bild zu gelangen. Die Anregung vom Motiv her war immer schwächer geworden; nun galt es andere Kräfte anzuspannen. (K 2, 35)

Für Einstein demonstriert die Würfelform von Derains *Kauernde Figur* von 1907 (vgl. Abb. 1)¹⁶⁸ für die moderne Plastik das, was die Krise der Malerei im Fauvismus verursachte, nämlich die einseitige Betonung einer fundamentalen Formeigenschaft. Reduziert die fauvistische Malerei das Bild auf die glatte Flächigkeit der Leinwand, verkürzt Derain die Plastik auf bloße Massivität. "Masse ist jedoch anderes als plastischer Formraum." (K 2, 35) Andererseits kündigt sich der Einfluß Cézannes an und somit die nun fruchtbar werdende Problemstellung einer Vermittlung von Malerei und Raum: die Möglichkeit einer Übersetzung des Volumens in die Fläche wird angedeutet. Derain übernimmt im *Kauernden* das Prinzip von Cézannes Zentralpunkten. Innerhalb der aus einer geschlossenen Kontur entwickelten Figur werden eigenständige Formzentren gebildet. "Man belegt die Innenteile mit Raumakzenten, von denen aus Flächen zu- und wegstreben." Ebenso verweist das funktionelle Verbinden der Flächenansichten auf Cézannes "vielfältigere Blickeinstellung": die weit gezogene, auffällige Rinne in der Rückenmitte führt den Blick des Betrachters zur geschlossenen Oberfläche der Figur. Sie leitet ihn zu einer fließenden Verbindung der Aufsicht mit frontal gegebenen Formen an. (Vgl. K 2, 36) Genau diese Verschmelzung flächiger Ansichten durch ein linienförmiges Element ist es, die Einstein später als Prinzip des Simultané beschreibt. Seiner Darstellung nach wird es bei Derain zum ersten Mal so deutlich angewandt.

[...] man benutzt später solch vielfältigere Blickeinstellung, um die Volumina in Flächen von verschiedener Augeneinstellung zu gliedern, um die Form zu einer Einheit differenzierter Sichten zu steigern. Der Gegenstand wird in verschiedene Ansichten gegliedert – er wird eine simultane Gruppe von Einstellungsformen [...]. (K 2, 36)

Für Einstein ist es diese Übertragung von Cézanneschen Gestaltungsprinzipien, die Derain mit dem Kubismus verbindet. Auch in seinen späteren Gemälden sei diese Nähe zum Kubismus spürbar:

¹⁶⁸ In der zweiten Auflage der "Kunst des 20. Jahrhunderts" verweist Einstein auf "Abb. 225" (K 2, 35): "André Derain: Kauernde Figur, 1907" (K 2, 255).

Damals streifte Derain die Anfänge des Kubismus und zeigte eine vorübergehende Verwandtschaft zu einem Stadium Picassos. Drum nannten einige Derain den Beginner des Kubismus. (K 2, 36)

Im Kubismus werden nach Einstein Gegenstände und Figuren zu Einheiten diskontinuierlich zusammengefügt Flächenteile. Mit der bildtektonischen Körperauffassung wird die Flächigkeit gewahrt, gleichzeitig der Bildgegenstand zur Einheit verschiedener, gleichzeitiger Blickeinstellungen. Trotz der teilweisen Anwendung dieses Darstellungsprinzips hat Derain jedoch – so Einstein –, im Gegensatz zu den Kubisten, nie die äußere Geschlossenheit des Gegenstandes durchbrochen. Wie für Cézanne gilt auch für ihn letztlich noch die Abbildungsfunktion der Kunst, die das Bild zur Metapher macht:

Noch ist der Dualismus zwischen Motiv und Bild nicht ausgefochten, beide machen einander Konzessionen. Man opfert enger geschichtlicher Bindung das Schöpferische. So wird man ein Opfer des Klassischen. (K 2, 42)

Mit den Figurenbildern Derains, zum Beispiel den *Badenden* von 1908 ist nach Einstein die für die Kubisten entscheidende Fragestellung aufgeworfen: "Wie stelle ich Dreidimensionales total auf einer Fläche dar?" (K 2, 36)

2.5 Beginn des Kubismus

Ab 1908/09 greifen die Kubisten die Problemstellung und Elemente von Cézannes tektonischem Verfahren auf. Allerdings soll sich körperhaftes Volumen nun nicht mehr aus der Organisation der Farbe ergeben, sondern aus der diskontinuierlichen Einheit flächiger Elemente. Der Farbfleck wird durch "geometrische Formteile" ersetzt. (K 2, 65) An die Stelle des Farbaufbaus tritt eine "einheitliche Formfolge" als raumbildende Struktur: das flächige Simultané verschiedener Ansichten, die in ihrer gegensätzlichen Spannung zueinander das Empfinden von Volumen evozieren, also eine zweidimensionale und daher bildgemäße Darstellung der Dreidimensionalität. (vgl. K 2, 65f.)

[...] die Totalität spricht nun zwingender, da eine Folge von Tiefererlebnissen zu flächenhaft gegliedertem Simultané umgeformt ist [...] ein reicheres Gegenbild ist geboten. Die Fläche bezwingt das ihr Fremde. Eine reichere Gestaltvorstellung war gelungen und trotzdem eine stärkere Trennung von Naturalismen vollzogen [...] Das Bildmäßige ist auf das Grunderlebnis, den Raum, zurückgeführt [...]. (K 2, 38)

Einstein beginnt die Kapitel zu Braque und Picasso jeweils mit einem kurzen Abriß der Entwicklung ihrer Werke. Kurz und in einem protokollarischen Stil, als müsse Bekanntes nur noch einmal in Erinnerung gerufen werden, faßt er die Werkgruppen zusammen. 1907 finde bei Picasso mit seiner sogenannten 'negroiden Periode' der "Aufbruch in den Kubismus" statt. (K 2, 82) Mit diesen Arbeiten versucht er bereits, das Kubische flächig darzustellen. Die Gestalten werden, durch starke Hell-Dunkel Kontraste voneinander abgesetzt, in Flächen geteilt. Die Farbpalette beschränkt sich auf Grau und Braun, Gesetze der symmetrischen Gestaltung werden ignoriert. (Vgl. K 2, 82) Insgesamt werden die Motive stark vereinfacht dargestellt. Hinzu kommt ein "tektonisches Pathos, das alle fortriß, die Cézanne in sich aufgenommen hatten." (K 2, 83)

Braques Bilder von 1908 aus L'Estaque und Picassos Gemälde vom Sommer 1909, die er in Horta de Ebro malt, markieren für Einstein den "Abschied von der Landschaft, vom Gegebenen". (K 2, 83) In einem späteren Kapitel zu Lyonel Feininger faßt er zusammen: "Der Kubismus kam, die spanischen Fabriken Picassos, die Estaque-Landschaften Braques." (K 2, 139) Auch wenn er die "Frage der Priorität" für sinnlos erklärt, bestimmt er doch Braques *Haus in l'Estaque* von 1908 als das erste kubistische Bild, (K 2, 83) seine zeitgleich entstehenden Arbeiten aus L'Estaque für

[...] seine entscheidenden Landschaften, die als erste kubistische Bilder bei den 'Indépendants' gezeigt werden, nachdem sie von der Jury des 'Salon d'Automne' zum größten Teil abgelehnt worden waren [...] Matisse und Vauxelles prägten damals das Kennwort 'Cubisme'. (K 2, 88)

Aber auch die Rolle Cézannes wird hervorgehoben. Im Kapitel zu Braque heißt es, dieser habe zeitgleich mit Picassos negroider Periode eine Ba-

dende geschaffen und mit ihr und seinen Landschaften Cézanne gefunden. Gleichzeitig jedoch ist er über ihn hinausgegangen, da er Volumen nicht mehr mit Farbe und Modellierung nachgebildet, sondern "das Flächenhafte durch ein zerlegtes 'Simultané' kontrastierender Ansichten erarbeitet" hat. (K 2, 88) Aus den Zitaten wird deutlich, daß es Einstein um das erste Durchsetzen eines Raumempfindens gegen das gegebene Motiv geht:

[...] dies Durchzwingen eines Subjektiven, das dem Raumausdruck näher, unmittelbarer als dem Motiv zustrebt; die Distanz zur Natur wird vergrößert zugunsten des immanent Unmittelbaren. (K 2, 83)

Entsprechend vieldeutig und widersprüchlich ist die Gestaltung des Gegenständlichen. Ständig wird Raumtiefe angedeutet und zugleich demontiert.

Das ganze Repertoire des Kubismus wird in den Jahren 1908-1914 erarbeitet:

[...] es ist die stille, glühende Zeit angespannten Erfindens, da man Historie, die gegebene Malerei, Raumformen und Technik ablehnt, sie um des Neuen willen zu opfern sich entschließt. (K 2, 83)

Exemplarisch ist an den Figurenbildern und Porträts von 1911-13 nachzuvollziehen, daß der Ausgangspunkt nicht länger das Objekt, sondern nun das Subjekt ist: seine Anschauung, die sich in der räumlichen Bildgestalt konkretisiert, zählt und nicht das Motiv in seiner empirischen Realität.

Picasso und Braque beenden, was man bisher Porträt nannte. Figur und Porträt gelten ihnen als räumlich ausdrucksvolles Kalligramm, über die Sentimentalität des individuellen Motivs siegt das Raumbild [...] Nicht der Mensch wird zum Raum, sondern eine Anschauung wird vermenschlicht, vereinzelt. (K 2, 83f.)

Einstein beschreibt die Entwicklung des Impressionismus und Fauvismus als eine fortschreitende Auflösung der tradierten Darstellungskonventionen über die Verselbständigung des Bildmittels Farbe. Er wertet diesen

Prozeß als eine historisch notwendige Loslösung von der klassischen Ästhetik. Diesen Prozeß der Autonomisierung des Bildes über eines seiner Mittel interpretiert er als Reduktion um Form und damit auch um Bildstruktur, die erst mit der Entwicklung der neuen Raumanschauung der Kubisten wieder aufgehoben wird.

3 Der Kubismus als Realisation einer neuen Raumanschauung

"Empfindung, Offenbarung"
Georges Braque ¹⁶⁹

Einsteins Schriften spiegeln die Emphase, mit der ihr Autor an die Möglichkeit einer Bewußtseinsveränderung durch die künstlerische Erfahrung glaubt. Aus heutiger Sicht befindet sich die Entwicklung der Klassischen Moderne damals auf ihrem Höhepunkt. Erste Brüche deuten sich jedoch in Einsteins Texten bereits an. Viele Textstellen lesen sich wie frühe Vorwegnahmen dessen, was später in der Kritischen Theorie – speziell in der *Dialektik der Aufklärung*¹⁷⁰ von Horkheimer und Adorno – formuliert wurde. Die dialektische Betrachtung der historischen Entwicklung, Gesellschaftskritik und Kunstbegriff sind verwandt. Einsteins Engagement für 'das Schöpferische' in einer vom modernen Rationalismus bestimmten Wirklichkeit ähnelt Adornos Plädoyer für das 'Nichtidentische'. Neben diesen inhaltlichen Parallelen wird jedoch auch der historische Abstand deutlich, der zwischen Einstein und den Vertretern der 'Kritischen Theorie' liegt. Die *Dialektik der Aufklärung* schreiben Horkheimer und Adorno zu einem Zeitpunkt, da man das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehen konnte.¹⁷¹ Es geht um die Frage, "warum die Menschheit, anstatt

¹⁶⁹ Georges Braque: Der Tag und die Nacht. Aufzeichnungen 1917 – 1952. Zürich 1953. (Künftig zitiert als: Braque: Tag). S. 39.

¹⁷⁰ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1969. (Künftig zitiert als: Horkheimer: Dialektik).

¹⁷¹ Horkheimer: Dialektik, S. IX.

in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt."¹⁷² Der Rückfall der Aufklärung in ihr vermeintliches Gegenteil, in Mythologie, wird dialektisch begründet. Trotzdem halten die Autoren an dem Projekt der Aufklärung fest. Um das dialektische Umschlagen zu verhindern, sei es jedoch notwendig, die Reflexion über die Gefahr der rückläufigen Tendenzen in diesen Prozeß mit aufzunehmen.

Für Einstein scheint eine Weiterentwicklung durch eine neue mythischen Weltansicht noch möglich. In den Texten der frühen 30er Jahre begrüßt er die "Wendung zur Romantik". (GB, 202) Der Bruch mit der Tradition und die Chancen einer grundsätzlichen Veränderung stehen im Vordergrund. Er glaubt an die Möglichkeit einer Umwertung bestehender Werte durch die Kunst. Im *Braque*-Buch engagiert er sich für eine extrem subjektivistische Kunsttheorie. Angesichts der realen politischen Entwicklungen wird er jedoch wenig später politisch aktiv und kurzfristig in der *Fabrikation der Fiktionen* alles widerrufen, was er bisher geschrieben hat.

Jede Entwicklung des Menschen verläuft für Einstein in der Spannung seiner gegensätzlichen psychischen Bedürfnisse. Die menschliche Selbstbehauptung schwankt zwischen der Sehnsucht nach Auslöschung und der nach Fixierung bzw. der Angst vor Erstarrung und der vor Auflösung. "Wir pendeln zwischen tödlicher Dynamik und verstarrender Fixierung". (GB, 232) Seit der Renaissance hat die geschichtliche Entwicklung die Tendenz zur Fixierung.¹⁷³ Dieses Bedürfnis nach Ordnung und Klärung ist aus Angst vor der Auflösung in einer chaotisch scheinenden Natur entstanden. Es ist ein Verlangen, sich das Fremde anzueignen und gefügig zu machen. Die rationale Ordnung und Systematisierung gleicht einem Besitzergreifen des Anderen. Dem entspricht in der Malerei der Begriff der "Raumeroberung, dessen Ausdruck die Perspektive ist". (GB, 285) Die rationale Raumvorstellung ordnet das Erlebte. Aufgrund einer Übersättigung und Ermüdung an diesem rational-kausalen Ordnungsge-

¹⁷² Ebd., S. 1.

¹⁷³ Vgl. zu folgenden Ausführungen z. B.: K 2, 56; GB, 244ff.

füge und der Verdrängung, die es mit sich bringt, setzt nach Einstein in der Moderne das entgegengesetzte Bedürfnis nach Chaotisierung und Dynamisierung ein. (Vgl. K 2, 56) Sowie die Angst vor dem Unbekannten ist in eine vor allzu Bekanntem umgeschlagen ist, entsteht aus Scheu vor Erstarrung eine Sehnsucht nach Auflösung. In der Kunst entspricht dieser Veränderung die neue Bedeutung des subjektiven Erlebens. Mit der Durchsetzung des Subjektiven ergibt sich für Einstein letztlich auch eine neue Raumanschauung, die nicht mehr vom Ordnungsschema Raum, sondern vom subjektiv bestimmten Wahrnehmungsraum ausgeht. Diese neue Raumanschauung hat sich zuerst im Kubismus künstlerisch realisiert.

Die bipolare Spannung zwischen Auflösung und Erstarrung prägt nach Einstein nicht nur die geschichtliche Entwicklung sowie jedes menschliche Erleben, auch das Kunstwerk ist immer Zeugnis dieser Antinomie:

Bilder stehen in der Spannung zwischen seelischer Dynamik und räumlicher Fixierung. Man dynamisiert das statisch Räumliche zeitseelisch, ähnlich wie man die zeitlichen Prozesse aus Todesangst räumlich festzulegen und zu fixieren strebt. D.h. jede spezifische Form und jede seelische Tendenz wird dialektisch kompensiert. (GB, 233)

In allen seinen kunsttheoretischen Texten kritisiert er das Erbe des deutschen Idealismus, das durch das sichernde, fixierende Prinzip geprägt ist. Er greift die metaphysische Überhöhung der Kunst und das historistische Geschichtsbild an. Dieser Tradition setzt er sein Konzept der Funktionalisierung entgegen. Es bezieht sich sowohl auf die Malerei des Kubismus, die eine Funktionalisierung des Bildes auf den Menschen als Subjekt geleistet hat, als auch auf die Theorie selbst, die einen funktionsanalytischen Anspruch erhebt. Als künstlerische Realisation einer funktionalen Raumanschauung wird für ihn die kubistische Bildstruktur erkenntnistheoretisch begründbar. Diese Raumanschauung ist bei Einstein die Nahtstelle, in der er Erkenntnis- und Kunsttheorie miteinander verbinden und historisieren kann. Kunsthistorisch gesehen realisiert der Kubismus für ihn eine aktuelle und für die Kunstentwicklung notwendige, befreiende neue Bild-

raumgestaltung, die zugleich visionär eine moderne funktionale Wirklichkeitsauffassung vorwegnimmt.

3.1 Malerei und Raum: die kunsttheoretische Tradition

3.1.1 Die systematische Zuordnung von Kunstgattung und Anschauungsform

Raum und Zeit sind die "Grundperceptionen", "Bedingungen jeder Sensibilität."¹⁷⁴ "Raumbildung" ist für Einstein "Aufgabe der Malerei". (K 2, 31) Mit dieser systematischen Zuordnung von Kunstgattung und Anschauungsform steht er in der Nachfolge Lessings. Im *Laokoon* formuliert dieser: "die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, sowie der Raum das Gebiete des Malers."¹⁷⁵ Auch für Einstein ist die Realisation zeitlicher Vorstellungen Sache der Literatur,¹⁷⁶ während die Antinomie von Fläche und Tiefe für ihn den konstitutiven Grundkonflikt der Malerei bildet. Er ist vorgegeben durch das Medium, seine Zweidimensionalität, und seinen Gegenstand, für ihn "das Grunderlebnis": der "Raum". (K 2, 38) Auch für seine Konzeption von Totalität, die sich über die formale Ganzheit eines organisch, in sich spannungsreichen Aufbaus ergibt, ist dieser Dualismus von Bildfläche und Raum konstitutiv. Mit der malerischen Übersetzung räumlichen Empfindens gestaltet der Künstler "die primären, körper-schaffenden Erfahrungen", "die Erlebnisse, welche stärkste Energie enthalten". (GB, 270)

Einstein analysiert die Beziehung zwischen Bild und Raum. Dieses Thema ist in der Kunstgeschichte und Kunsttheorie zu Anfang des Jahrhunderts allgemein von großer Bedeutung.

¹⁷⁴ Carl Einstein, aus dem Pariser Nachlaß, zitiert nach Oehm: C. E., S. 70.

¹⁷⁵ G. E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Durchges. v. Dr. Rob. Riemann. Leipzig o. J. (Reclams Universalbibliothek Nr. 271, 271a). S. 125.

¹⁷⁶ Vgl. zu dieser systematischen Unterscheidung der Kunstgattungen Einstein: Kahnweilerbrief, S. 51.

3.1.2 Der Raumbegriff in der Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts steht der Begriff des Raums innerhalb der formalästhetisch orientierten Kunstwissenschaft im Zentrum des Interesses. Einsteins Kunsttheorie ist ohne diesen geistesgeschichtlichen Hintergrund nicht denkbar. Gleichzeitig geht sie jedoch in entscheidenden Punkten darüber hinaus.

Wie Jantzen zusammenfaßt, beginnt in der Kunstgeschichte eine fachlich differenzierte Ausbildung des Raumbegriffs im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁷ Um die Jahrhundertwende entstehen die formanalytischen und stilgeschichtlichen Ansätze. In Abgrenzung von den älteren kulturhistorisch orientierten Geschichtsentwürfen geht es nun um die Eigengesetzlichkeit der Kunstentwicklung und ihre möglichst objektive Darstellung und Analyse. Bei der Suche nach empirischen Gesetzmäßigkeiten und Regeln für eine wissenschaftliche Kunstbetrachtung wird der Raumbegriff wesentlich:

Er besitzt in seiner Allgemeinheit und Abstraktheit eine Rechtfertigung aus dem Wesen der Wissenschaft, welche das Besondere unter dem Allgemeinen zu denken bestrebt ist. Ferner ist er historisch bedingt. Bei dem Bestreben, die Fülle der Kunstwerke frei von einem Bezug auf ein Ideal historisch zu verstehen und zu ordnen und die sich zeigenden Verschiedenheiten als Stile zu kennen und zu verbinden, zeigte sich der Raumbegriff, als der allerumfassendste der äußeren Wahrnehmung, als einziger geeignet, auch noch die Wandlungen der Stile von einem einzigen Allgemeinen her zu begreifen.¹⁷⁸

Adolf Hildebrands einflußreiche Schrift über *Das Problem der Form in den bildenden Künsten*, die 1893 erstmalig erscheint,¹⁷⁹ initiiert die Ausbildung des Raumbegriffs zu einem wesentlichen Instrument der wis-

¹⁷⁷ Hans Jantzen: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff. München 1938. S. 5.

¹⁷⁸ Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963. (Künftig zitiert als: Badt: Raumphantasien). S. 12f.

¹⁷⁹ Vgl. Fußnote 133 der vorliegenden Arbeit.

senschaftlichen Kunstbetrachtung. Zuvor wurde der Raumbegriff in Zusammenhang mit mimetischen Ansprüchen auf die Tiefenwirkung des Bildraums bezogen und diente dem wertenden Vergleich der Beherrschung linearperspektivischer Darstellung. Bei Hildebrand wird er zum formalen Grundproblem der Kunst. Indem der Künstler das Raum- als ein Formproblem behandelt, eröffnet er der Kunstgeschichte die Analyse des Bildraums als einer künstlerisch eigengesetzlichen Struktur. Hildebrand entwickelt anhand eigener künstlerischer Werke eine Raumästhetik, die die von ihm selbst entworfene Bildraumstruktur normativ fixiert. Das bereitgestellte Thema der räumlichen Darstellung und die vollzogene Verknüpfung des Raumbegriffs mit formalästhetischen Fragestellungen und künstlerischen Möglichkeiten nutzen Wölfflin und Riegl für die vergleichende Analyse bestimmter Stilepochen.

3.1.2.1 Zur Kritik des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs

Es geht im Folgenden um die Kritik einer normativen und gleichzeitig unreflektierten Verwendung eines ahistorischen Raumbegriffs in der Kunstgeschichte. Für eine möglichst objektive Ordnung des Materials kann der traditionelle Raumbegriff in seiner Allgemeinheit und Abstraktheit nützlich sein. Gleichzeitig bezeichnet jedoch gerade diese Qualität eines kategorialen Begriffs ein metaphysisches Erbe. Boehm faßt zusammen, daß die Quellen der an Systematisierung interessierten Ansätze der Kunstgeschichte, die Grundlagen ihrer Methodologie

[...] in einer betont anti-metaphysischen Aesthetik des 19. Jahrhunderts [liegen], die aber dennoch Voraussetzungen ins Spiel brachten, die metaphysisch zu nennen notwendig ist.¹⁸⁰

Wie Kurt Badt ausführt, spiegelt die kunsthistorische Anwendung des

¹⁸⁰ Gottfried Boehm (Hrsg.): Einleitung. In: F I, XXI-LXI. (Künftig zitiert als: Boehm: Einleitung). S. XXII.

Raubegriffs eine solche Voraussetzung.¹⁸¹ Kunsthistoriker beziehen sich zumeist ganz naiv auf die im Allgemeinverständnis gegebene Raumvorstellung. Diese ist jedoch "eine naturphilosophische Konzeption, die in der Epoche vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert gewonnen wurde."¹⁸² Raum ist in dieser Vorstellung isotrop, kontinuierlich und unendlich. Es ist der durch Newton geprägte Raumbegriff, der bis heute als vermeintlich objektiver Maßstab benutzt wird. Hingegen ist diese Raumvorstellung – so Badt – in der künstlerischen Praxis schon lange als Abstraktum desavouiert. In der Malerei hat sich das

[...]Bestreben, einen isotropen und kontinuierlichen Raum zur Grundlage der Malerei zu machen [...] bis etwa zum Jahre 1910, erhalten. Es war das eine Bemühung, die deshalb zum Scheitern verurteilt war, weil sie von der falschen Voraussetzung ausging, es erscheine der als wirklich wahrgenommene Raum gleichförmig und durchgängig. In der Tat aber wird er zwar verstandesmäßig so gedacht, aber gerade nicht so wahrgenommen.¹⁸³

Das Thema der räumlichen Darstellung ist für Ernst Gombrich 1994 noch aktuell. Er spricht von einem "modernen Bilderstreit", in dem es "um die Berechtigung oder den Status der malerischen Perspektive" geht.¹⁸⁴ Bei ihm taucht die oben genannte Unterscheidung von Raumvorstellung und Raumwahrnehmung als eine zwischen physikalischer Optik und Wahrnehmungspsychologie wieder auf.¹⁸⁵ Weil die abendländischen Künstler räumliche Darstellung als ein Problem auffassen und es mit diesen beiden Disziplinen in Verbindung bringen, regen sie bis heute andauernde 'hit-zige Debatten' an. Die mit ihnen aufgeworfenen Fragestellungen sind so komplex,

¹⁸¹ Vgl. Badt: Raumphantasien, S. 16.

¹⁸² Ebd., S. 76.

¹⁸³ Ebd., S. 80.

¹⁸⁴ Ernst H. Gombrich: Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung. Frankfurt, New York, Paris 1994. (Künftig zitiert als: Gombrich: Auge). S. 93.

¹⁸⁵ Gombrich: Auge, S. 95.

[...] daß gewisse Annahmen, die jahrhundertlang nicht in Frage gestellt wurden, in jüngster Zeit angezweifelt wurden, so daß das ganze Gebiet jetzt neu überdacht werden muß.¹⁸⁶

Gombrich geht davon aus, daß die Schwierigkeiten einer genauen Differenzierung zwischen den Gesetzen der physikalischen Optik und der Wahrnehmungspsychologie "zu jenem Bilderstreit" führten.¹⁸⁷ Der schon lange schwelende Streit entflammte vollends, als 1927 Panofskys Aufsatz über "Die Perspektive als 'symbolische Form'" erschien.¹⁸⁸ Da die Malerei schon mit der perspektivischen Darstellung gebrochen hatte, fand diese theoretische Rechtfertigung große Beachtung. In diesem Aufsatz stellt Panofsky fest, daß die perspektivische Darstellung auf Voraussetzungen beruht, die "eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit" bedeuten:

Denn die Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes ist derjenigen des psychophysiologischen geradezu entgegengesetzt [...].¹⁸⁹

Er spricht von "Raumanschauung"¹⁹⁰ und versteht die Perspektive, unter Berufung auf Cassirer, als symbolische Form:¹⁹¹

So ist also die antike Perspektive der Ausdruck einer bestimmten, von der der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumanschauung [...], und damit einer ebenso bestimmten und von der der Moderne ebenso abweichenden Weltvorstellung.¹⁹²

¹⁸⁶ Ebd., S. 71.

¹⁸⁷ Ebd., S. 95.

¹⁸⁸ Erstveröffentlichung: Erwin Panofsky: Die Perspektive als "symbolische Form". In: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25. Leipzig, Berlin 1927. S. 258-330. Im Folgenden wird zitiert aus dem Wiederabdruck: Erwin Panofsky: Die Perspektive als "symbolische Form". In: Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Zusammengestellt und hrsg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin 1985. S. 99-167. (Künftig zitiert als: Panofsky: Perspektive).

¹⁸⁹ Panofsky: Perspektive, S. 101.

¹⁹⁰ Ebd., S. 109.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 108.

¹⁹² Ebd., S. 109f.

Für Panofsky gibt es eine logische, schrittweise "Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum".¹⁹³ Gemäß dem Hegelschen Dreischritt vollzieht sie sich von der Antike über das Mittelalter zur Renaissance.

Nicht nur, daß damit die Kunst zur 'Wissenschaft' erhoben war (und für die Renaissance war das eine Erhebung): der subjektive Seheindruck war so weit rationalisiert, daß gerade er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten und doch in einem ganz modernen Sinne 'unendlichen' Erfahrungswelt bilden konnte [...] – es war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven.¹⁹⁴

Damit ist, so Panofsky, die Unendlichkeit der Realität und nicht nur die Gottes denkbar geworden. Da die perspektivische Darstellung den Sehraum zu einem Gegenstand der Mathematik gemacht hat, ist die Paradoxie verständlich, daß sie von einigen als zu rationalistisch und von anderen als zu subjektiv kritisiert wird. Der psychophysiologische Raum mit seinen Zufälligkeiten (Standpunkt, Sicht, Zeit) erscheint ihm als subjektive Größe, seine Geometrisierung in der perspektivischen Umwandlung wirke hingegen objektivierend. Das sind, seiner Ansicht nach, die Angriffspunkte für die Kritiker. Für Panofsky ist offensichtlich eine alternative Darstellungsmöglichkeit nur denkbar, wenn auch das Ausgangsmaterial ein anderes ist (zum Beispiel, im Sinne Platons, eine 'Idee', also konzeptionelle Kunst).

Einstein gehört zu den Kritikern, die das objektivierende Moment der perspektivischen Darstellung aufgreifen und letztere als rationalistische Verkürzung der Wirklichkeit verurteilen. Als Methode prägt sie für ihn notwendig schon die Materialauswahl und damit auch die Wahrnehmung der Realität. Grundsätzlich verschieden sind die jeweiligen Geschichtsmodelle. Für Panofsky gibt es eine Hegelsche Entwicklung, die als Fortschritt deutbar ist, für Einstein verläuft Geschichte in periodischen Brüchen und Variationen. Vergleicht man die Anliegen der Autoren, so

¹⁹³ Ebd., S. 122.

¹⁹⁴ Ebd., S. 123.

wird deutlich, daß beide die Perspektive als Symbol betrachten, – beide haben die Theorie Cassirers rezipiert – aber jeweils ein ganz anderes Kunstinteresse und -verständnis haben. Weil Panofsky nicht aus der Sicht der modernen Kunst argumentiert, ist für ihn die linearperspektivische Darstellung der Höhe- und Endpunkt einer Entwicklung, die er selbst nicht weiter hinterfragt. Die Tatsache aber, daß er systematisch zwischen dem psycho-physiologischen Raum und seiner linearperspektivischen Darstellung differenziert und die Unterschiede herausstellt, macht die oben genannte Bedeutung des Aufsatzes aus.

3.1.3 Zur Aktualität des Einsteinschen Ansatzes

Die Unterscheidung zwischen der verstandesmäßigen, logischen Vorstellung des Raums und seiner subjektiven Wahrnehmung ist in Einsteins Kubismus-Rezeption Programm: "Man hatte allzulange den toten Begriff-raum mit dem Raumerleben selber verwechselt". (GB, 252) Der von Badt in der Malerei konstatierte Bruch mit einer metaphysischen Vorstellung des Raums ist das zentrale Thema in den Reflexionen Einsteins. Damit unterscheiden sich seine Texte grundsätzlich von den kunsthistorischen Entwürfen seiner Zeit. Denn selbst die Kunsttheoretiker, die die Ergebnisse der neueren Wahrnehmungstheorien in ihre ästhetischen Analysen miteinbeziehen, benutzen den Raumbegriff weiterhin unreflektiert. In der Kubismus-Rezeption wird häufig von Polyperspektivität und einer vierten Dimension gesprochen. Damit ist aber der tradierte Raumbegriff in seiner normativen Geltung nicht in Frage gestellt, sondern nur ein erweiterter Darstellungsmodus beschrieben. Für Apollinaire etwa haben die Kubisten mit der vierten Dimension "die neuen möglichen Maße der Ausdehnung" aufgegriffen:

So wie sie sich dem Geiste darstellt, vom Gesichtspunkt der Künste aus, wäre die vierte Dimension aus den drei bekannten Maßen hervorgegangen: sie verkörpert die Unendlichkeit des Raums, die in einem bestimmten Augenblick nach allen Richtungen hin Ewigkeit erlangt. Sie ist der Raum selber, die Dimension des Unendlichen [...] Die Kunst der neuen Maler nimmt das unendliche Weltall zum Ideal, und diesem Ideal

verdankt man ein neues Maß der Vollkommenheit [...].¹⁹⁵

Auf der Grundlage einer noch symbolistischen bzw. idealistisch-platonischen Ästhetik, dient die neue Darstellungsform der umfassenderen und besseren Vorstellung des Gegenstandes. Der Kubist bleibt in diesen Theorien weiterhin dem mimetischen Auftrag verpflichtet. Polyperspektivisch können die Bilder quantitativ mehr über die Wirklichkeit aussagen, als die sinnliche Wahrnehmung.

Einsteins Kubismus-Rezeption entsteht aus der kritischen Reflexion des Raumbegriffs. Die Texte der experimentellen Psychologie liest er immer auch als Kunstphilosoph. Er überträgt nicht lediglich die in ihnen enthaltenen Modelle für die räumliche Wahrnehmung in seine Kunsttheorie, sondern nutzt auch ihre antimetaphysischen, erkenntniskritischen Voraussetzungen und Argumente, um Kunst als eine originäre Form der Erkenntnis zu begründen.

3.1.4 Einsteins Begründung und Darstellung der kubistischen Raumschauung

Einstein beschreibt die Überwindung des Illusionismus, die der Kubismus geleistet hat, als Entwicklung einer neuen Raumschauung. Die künstlerische Befreiung von den mimetischen Ansprüchen sieht er in Zusammenhang mit einem kulturhistorischen Anschauungswandel. Da sich in der Malerei die Raumschauung verselbständigt, kann diese hier auch abgewandelt werden. Von daher ist die Autoreferentialität der Kunst für ihn kein Selbstzweck, sondern Voraussetzung, um neue Anschauung bilden zu können.

Die Anschauung ist nicht nur das stabile Material übergeordneter Kräfte und Bezirke, denen sie unwandelbar zur Verfügung steht, nicht nur Gedächtnis des Gegebenen, sondern in der Kunst, wo sie zum Selbständigen gesteigert wird, versucht man sie, die sonst der Reflexion als willig Unveränderliches dienen soll, abzuändern; denn hier ist

¹⁹⁵ Apollinaire: Maler, S. 17f.

die Anschauung selber das produktive Moment. In sie wird die schöpferische Freiheit gelegt, und ihre konventionelle Bestimmung, die sie zum dienenden Mittel mindert, wird durchbrochen. (K 2, 56)

Darstellungsmodus und Wahrnehmungsmodell sind in Einsteins Texten keine ahistorischen Gegebenheiten. Sie sind gesellschaftlich vermittelt und beeinflussen einander:¹⁹⁶

Im klassischen Bild lagerten die Ebenen hintereinander, die Hauptpersonen agierten im Vordergrund, die minderen krüppelten verkürzt in bedeutungsloseren Schichten. Vielleicht war in diesen Bildern die gesellschaftliche Ordnung optisch umgesetzt, und solcher Bildbau entsprach höfischer Stufung oder geistlicher Hierarchie. Der vernünftige Mensch war Mitte des Bildes, aktives Element, und die Landschaft schimmerte in tatenlosen Gründen. [...] man verehrte den Raum als ein unerschüttertes Schicksal, als unberührbare Konstante, da man in ihm ein Mittel zur Ordnung zu halten glaubte [...]. (GB, 253)

Für Einstein spiegelt die Überwindung des verabsolutierenden Raumbegriffs in der Physik den gleichen allgemeinen Anschauungswandel, den künstlerisch die kubistische Malerei vollzogen hat.¹⁹⁷ Den Agnostizismus und die neue empirische Grundlage in den Wissenschaften interpretiert er nicht nur als eine kritische Reform. Für ihn leiten sie eine allgemeine Umwertung ein, die nicht mehr das gegebene Objekt, sondern die subjektive Erfahrung als primäre Wirklichkeit setzt. An die Stelle logisch aufgebauter, möglichst widerspruchsfreier Systeme, Gesetze und Modelle, die jetzt als rein gedankliche Konstrukte in ihrer Bedeutung relativiert werden, tritt das subjektive Empfinden. Aus ihm heraus, aus seinem Material entstehen erst durch rationale Verarbeitung und pragmatisches Verwerten die 'künstlichen Welten' der Vernunft. Das Kunstwerk vermag innerhalb

¹⁹⁶ Vgl. zu diesem Zusammenhang von künstlerischer Darstellung und gesellschaftlichem Wahrnehmungscode: Schunck: Sehen, S. 10, 15, Anm. 7.

¹⁹⁷ Im Gegensatz dazu könne man bei den "alten Meistern" von "einem religiösen Objektivismus" sprechen, daß sie "von einer frommen Nachahmung sprachen und daß sie die psychologischen Voraussetzungen der Form keiner Untersuchung unterzogen, denn Form war für sie ein losgelöstes und objektives Phänomen." (IV, 462).

der primären Wirklichkeit des subjektiven Empfindens unmittelbar Anschauung zu bilden. Die hiermit gegebene Möglichkeit anschaulicher Erkenntnis wird der analytisch-diskursiven Erkenntnis, die die Sprache und damit notwendig abstrakte Begriffe benutzt, gleichrangig und ihr vorgeordnet. Einstein nutzt die Erkenntnisse der Wissenschaften, um den künstlerischen Vollzug dieses Wandels zu artikulieren.

Es ist das Verdienst der Kubisten, Lösungen geschaffen zu haben, die unseren dynamisierten, doch noch nicht kanonisierten Vorstellungen entsprechen. (K 2, 78)

Die Kubisten realisieren für Einstein eine neue Raumanschauung, indem sie die subjektiven, qualitativen Empfindungen zu einer konkreten Vorstellung verdichten. Mit dem Begriff der Raumanschauung definiert er Raum nicht mehr als abstrakte Kategorie, als a priori gegebene Anschauungsform im Sinne Kants, sondern als das differierende Resultat einer jeweils einzigartigen, konkreten anschaulichen Erfahrung. Schon 1905 notiert er:

[...] Der Raum als innere Anschauung [...] Kant sagte: Zeit: Raum sind Formen der Wahrnehmung etc. – nein sind Formen des Wahrgenommenen. Das Wahrnehmen: der Prozeß [...].¹⁹⁸

Einstein verknüpft Erkenntnistheorie und Psychologie. Die Bedeutung des Kubismus sieht er in der Ersetzung des metaphysisch geprägten durch einen funktionalen Raumbegriff. Zuvor transportierte die Malerei eine abstrakte Vorstellung des Raums, jetzt einen konkreten Wahrnehmungsakt. Es ist der empfundene oder psychologische Raum, den er in den kubistischen Bildern gestaltet sieht. Die Aktivierung der Wahrnehmung, die die kubistische Raumanschauung geleistet hat, wird betont. An die Stelle der registrierenden, passiven Beobachtung und der Bewegung des Motivs treten subjektive Schau und freie Konzeption, die eigene schöpferische

¹⁹⁸ Carl Einstein, Text aus dem Nachlaß ("Das Problem des Anfangs"), 1905, zitiert nach Penkert: C. E., S. 46.

Empfindung setzt sich gegen das objektiv Vorhandene durch.

Nicht die Erregtheit durch die Bewegung der Dinge entscheidet, sondern die Richtungsmannigfaltigkeit des bewegten eigenen Sehens. (K 2, 59)

In der perspektivischen Darstellung wird etwas festgehalten, das sich ereignet hat und wahrgenommen wurde. Jetzt geht es um den Prozeß des Wahrnehmens selbst. Eine Voraussetzung der Zentralperspektive ist, "daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden".¹⁹⁹ Diese Fixierung des Blicks ist mit der kubistischen Raumschauung aufgehoben. Verschiedene Ansichten, aus unterschiedlichen Perspektiven auf- oder abgebrochen, ineinandergeschachtelt oder nebeneinandergesetzt, repräsentieren Stadien oder Elemente des Sehens und Vorstellens. Mit dem analytischen Kubismus setzt sich ein durch subjektives Empfinden gesteuerter Formprozeß gegen die normierten Gestaltungselemente durch. Die konventionellen Gegenstandsformen erscheinen nun aus pragmatischen Gründen gebildet und aus Gründen der Rationalität und Bequemlichkeit zu Typen konserviert. Das Objekt gilt fortan als "Träger der Konventionen": (K 2, 56)

Man entdeckt, daß der Gegenstand Knotenstation von Funktionen ist, ein Ergebnis auch subjektiven Tuns, daß seine Starrheit vor allem von sprachlicher Gewöhnung bewirkt wird und von dem Wunsch, recht leichte – das ist konforme – Handlungen zu ermöglichen; also eine Angelegenheit des biologischen Gedächtnisses. (K 2, 57)

Der Kubismus gestaltet eine qualitative, vom Subjekt bestimmte Raumschauung. Im Bild geht es um die Entstehung, die Konstitution dieser jeweils konkreten Anschauung. Sie ist diskontinuierlich, prozessual und besteht zergliedert aus einzelnen zweidimensionalen Vorstellungen und Ansichten des Raums. In ihrer synthetischen Ganzheit, durch die ihr immanente Widersprüchlichkeit und Diskontinuität, entsteht für den Betrachter räumliches Empfinden. Das Empfinden von Volumen wird durch

¹⁹⁹ Panofsky: Perspektive, S. 101.

das Bild, durch dessen autonome formale Gestaltung vorgeschrieben. Es liefert die Bestandteile und mit seiner spannungsreichen Komposition Anleitungen zu ihrer Synthese, ohne jedoch eine bestimmte Reihenfolge festzulegen. Im Bild ist das gleichzeitig gegeben, was in der Vorstellung als Nacheinander stattfindet und zur Vorstellung komprimiert wird, der hier die Einheit und Ganzheit des Bildes entspricht: "Die Bildeinheit entspricht der einheitlichen, simultanen Vorstellung von Volumen". (K 2, 64) Der Kubist gibt seine Bewegungsvorstellungen und zweidimensionale Ansichten und erschafft so einen Bildkörper. Der Betrachter ist vor eine selbständige, nachvollziehbare Gegenstandsschaffung gestellt:

Man hatte sich von der Konvention und somit von den Dingen gelöst und beschäftigte sich mit dem subjekthaften Korrelat, dem Aufbau der optischen Vorstellungen [...]. Man schuf an Stelle der resignierten oder gewaltsamen Naturdarstellung einen Kanon des schauenden Ichs. (K 2, 74)

Das Bild wird einerseits komplexer, bereichert durch die räumlichen Werte und ihre Vieldeutigkeit, andererseits auch vereinfacht und gestrafft durch den schematisierenden Charakter der tektonischen Formen. Der Raum wird dynamisiert durch die Aufnahme des Zeitmoments und funktionalisiert im Hinblick auf das subjektive Erleben. Das Bild enthält eine mnemonische Dimension, indem es das zeitliche Nacheinander formal vereinheitlicht als ein Nebeneinander präsentiert.

Diese Dynamisierung und Subjektivierung des Raums zeichnet das kubistische Bild gegenüber dem Impressionismus aus. Die Funktionalisierung des Raums in Bezug auf das subjektive Erleben bindet das Kunstwerk auch wieder an tiefere, existentiellere Bereiche und verknüpft es erneut mit kollektiv gültigen Mustern: den tektonischen Formen. Aus anthropomorphen Gegebenheiten abgeleitet, werden sie intuitiv eingesetzt bzw. verstanden und transzendieren die Subjektivität ins objektiv Gültige. Mit ihrer normierenden Kraft als formal strukturierende und kollektiv gültige Formen, stehen sie für die innerbildliche Reaktion gegen die chaotisierende, dynamische Anschauung, die in ihr enthaltenen Funktionen und Erregungen. Insofern bilden sie einen Bestandteil der von

Einstein als tektonische Vision bezeichneten antinomischen Bildstruktur. Für Einstein kristallisiert das kubistische Bild den Prozeß der Wahrnehmung; damit wird der Vorgang der Individuation – die Subjekt-Objekt-Spaltung – zum Thema.²⁰⁰

Da Kunst Anschauung verändert, hat sie für ihn eine wegweisende Funktion. Von ihr erfundene Raum- und Zeitanschauungen können in andere Lebensbereiche übertragen werden. Der Kubismus ist nach Einstein von ebenso umwälzender und grundlegender Bedeutung wie die Malerei zu Zeiten Giotto's. (Vgl. III, 32, 64) Um den Unterschied zu einer bloß theoretischen Konstruktion zu verdeutlichen, vergleicht er die zukünftige Wirkung des Kubismus mit den Folgen der Entdeckung Amerikas. Ähnlich sei dabei auch die Abfolge von Imagination, Entdeckung und ausstrahlender Wirkung:

[...] daß dies kubische Erleben keine Sache der Theorie ist, sondern mähliges sich Abwandeln von Empfindungen. So ungefähr: Amerika war wahrscheinlich immer mit Europa gleichzeitig da. [...] Man kann nicht leugnen, daß um es zu entdecken, ein inneres Erlebnis nötig war und auf der andern Seite, nachdem es mal gefunden war, dies zuerst imaginierte Amerika, tatsächlich die Welt und die Menschen verändert hat. Genau so scheint es mir mit dem Kubismus der Fall zu sein.²⁰¹

Aufgrund ihrer anschauungsbildenden Aufgabe ist die Malerei nicht länger einer tradierten, bestimmten Vorstellung des Raums unterstellt. Wie bei Fiedler ist auch für Einstein an die Stelle des Prinzips der Abbildung oder illusionistischen Nachahmung hiermit das Prinzip der Schöpfung getreten. Das linearperspektivische Darstellungssystem, das sich mit der Renaissance herausbildete, ist für ihn historisch bedingt. Es hat dementsprechend auch nur eine begrenzte Gültigkeit: "Anschauung und Sehen ändern und verbrauchen sich, und die optische Unzufriedenheit zwingt zur

²⁰⁰ Vgl. dazu auch Hoffmann: Intuition, S. 60: in den kubistischen Bildern werde "der Aspekt des Werdens alles Gegenständlichen überhaupt" zum "'fait pictural'". Vgl. ebd., S. 62: die Autorin bestätigt hier Einsteins Interpretation der kubistischen Bildstruktur als "ein Mittel zur 'Annäherung des Unbekannten'".

²⁰¹ Einstein: Kahnweilerbrief, S. 52.

Abänderung". (K 2, 56) Symptome für die Dringlichkeit seiner Ablösung sieht Einstein nicht nur in der "völlige[n] Ermüdung des Klassizismus", der nur noch Variationen in einer permanenten Wiederholung ähnlicher Bildanlagen geliefert habe, (K 2, 9) sondern auch in der Erfindung der Photographie: "Die Nachahmung wird zweifellos erfolgreicher vom photographischen Apparat geleistet." (K 2, 63) Die kubistische Raumschauung ist für ihn eine, dem zeitgenössischen Empfinden und Wahrnehmen adäquate, bildautonome Alternative zur linearperspektivischen Bildraumkonstruktion. Die kubistischen Bilder können Volumen darstellen, ohne es illusionistisch abzubilden, weil nicht mehr eine bestimmte Vorstellung, sondern ein Wahrnehmungsakt gestaltet wird. Denn räumliches Empfinden resultiert aus der Synthese zweidimensionaler Ansichten und Vorstellungen. Diese Erkenntnis entlehnt Einstein den zeitgenössischen Wahrnehmungstheorien, sowie deren Rezeption bei Fiedler und Hildebrand. "Die Tiefendimension" ist "nicht an Masse gebunden oder mit dieser identisch", sondern kann "nur übertragen gebildet werden", denn sie "entsteht aus dem funktionellen, vorstellungsmäßigen Zusammenklingen eines kontrastreichen Ganzen", "die funktionelle Einheitlichkeit eines Vielfältigen". (K 2, 35)

3.1.5 Verbindungen zwischen Hildebrands Raumästhetik und Einsteins Analyse der kubistischen Bildstruktur

Da Einstein an bestimmte Frage- und Themenstellungen aus Adolf Hildebrands *Problem der Form* anknüpft, sollen im Folgenden einige Grundgedanken dieser Schrift vorgestellt werden. Mit Hildebrands Erklärungsmodell des abtastenden Sehens läßt sich zudem Einsteins Analyse des kubistischen Simultanés näher erläutern.

In den Theorien von Einstein und Hildebrand spielt der Raumbegriff eine zentrale Rolle. Die impressionistische Malerei gilt beiden Autoren als positivistische Verkürzung des Wahrnehmungsaktes um dessen elemen-

tarsten Bestandteil: das räumliche Empfinden.²⁰² Statt dessen gelte es, der Komplexität der Wahrnehmung durch Raumgestaltung gerecht zu werden. Für Hildebrand und Einstein garantiert die malerische Übersetzung räumlicher Wahrnehmung eine grundlegend neue Bildgestaltung. Beide entwickeln aus einem wahrnehmungspsychologischen Begründungszusammenhang einen formal konstruktiven Bildbegriff. Die im Zusammenhang mit dem Impressionismus vielbeschworene 'Unschuld des Auges' gibt es für Hildebrand nicht, da "der Mensch gar nicht imstande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht". Die These zeige nur den "Höhepunkt des Positivismus".²⁰³ Es ist auffallend, daß die Wahrnehmungspsychologie, auf die sich zuerst die Impressionisten beriefen, auch ihren Kritikern als Argumentationsbasis dient. Die Konzentration auf die retinalen Reize wird jedoch jetzt als Reduktion empfunden.

Für Hildebrand ist das "Raumgefühl" die "elementarste Wirkung der Natur",²⁰⁴ das Räumliche notwendiger Bestandteil jeder Wahrnehmung:

Da wir der Natur nicht nur als Augengeschöpfe und festgebannt an einen Standpunkt gegenüberstehen, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich in ewigem Wechsel und in Bewegung, so leben und weben wir in dem Raumbewußtsein einer uns umgebenden Natur, auch wenn die Erscheinung an sich noch so wenig Anhaltspunkte zur Raumvorstellung bietet. [...] Bei der Darstellung jedoch handelt es sich ja gerade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken.²⁰⁵

²⁰² Vgl. ein zu Lebzeiten unveröffentlichtes Fragment Hildebrands konkret zum Impressionismus in: Hildebrand: Schriften, S. 454: "Die Impressionisten, die ihren Verstand abmühten, die Natur so zu sehen, als hätten sie keinen Verstand, indem sie die mechanische Wahrnehmung wiederzugeben suchen, also so tun, als kennten sie keine Erscheinungswerte für den dreidimensionalen Raum, sie strebten eigentlich danach, uns ein Bild zu geben von der Welt, wie sie einem neugeborenen Kind erscheint, ein Bild des Erscheinungschaos."

²⁰³ Hildebrand: Schriften, S. 9, S. 217.

²⁰⁴ Ebd., S. 220.

²⁰⁵ Ebd.

Daraus ergibt sich für den Künstler:

Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.²⁰⁶

Natur und bildende Kunst haben für Hildebrand die gleiche Aufgabe: die "Erweckung der Raumvorstellung".²⁰⁷ Der wesentliche Unterschied zwischen Natur und Kunst liegt für ihn in der künstlerischen Möglichkeit, die Raumvorstellung verstärken zu können. Durch "Konzentration und Zusammenfassung im Bild vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen."²⁰⁸ Diese architektonische Verarbeitung im Kunstwerk definiert Hildebrand als "Bau eines Formganzen", als "ein organisches Ganzes von Verhältnissen".²⁰⁹ Für ihn steht fest,

[...] daß die Bilderscheinung aus einem Komplex von Gegensätzen bestehen muß, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken, wenn wir ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen.²¹⁰

Die formalen Kontraste im Bild sind für Hildebrand Mittel, um die Klarheit der Vorstellung zu steigern. Die Widersprüchlichkeit wirkt wie eine Kontrastverschärfung und dient somit der Ordnung.

Innerhalb der Formstruktur haben die tektonischen Formen für ihn eine zusätzlich stabilisierende Funktion: sie bilden ein normatives Grundgerüst, von dem aus abweichende Formen gemessen und beurteilt werden können. Ihre Wirkung beschreibt Hildebrand als das "beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses".²¹¹ Es beruht darauf, daß die

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 224.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S. 199.

²¹⁰ Ebd., S. 223.

²¹¹ Ebd., S. 232.

Tektonik als ein ordnendes "Gerüst von senkrechten und waagerechten Richtungen" "innerhalb der Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen" empfunden wird:²¹²

Es liegt an unserer senkrechten Stellung zur Erde, andererseits an der horizontalen Lage unserer beiden Augen, daß die senkrechte und waagerechte Richtung als Grundrichtung aller anderen uns eingeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur waage- und senkrechten.²¹³

Die räumliche Auffassung ergibt sich für Hildebrand aus der "Fähigkeit, zu tasten und zu sehen."²¹⁴ Beides ist durch das Auge möglich. Die plastische Vorstellung resultiert für ihn aus der Kombination von Gesichts- und Bewegungsvorstellungen. Die beiden Erfahrungsbestandteile sind in zwei spezifischen Wahrnehmungsarten voneinander getrennt. Hildebrand unterscheidet zwischen "zwei Arten reiner Sehtätigkeit":²¹⁵ dem ruhig schauenden, in einem Blick erfassenden, und einem mit mehreren aufeinanderfolgenden Blicken abtastenden Sehen. Bei der alltäglichen Wahrnehmung durchmischen sich diese beiden Möglichkeiten. Voneinander getrennt sind sie erfahrbar, wenn man ein Objekt einmal aus der Distanz und einmal von nahem betrachtet. Während man das Fernbild als ein Gesamtes betrachten kann, vollzieht sich die Wahrnehmung aus der Nähe in einem zeitlichen Nacheinander. Für den Maler ist das Fernbild entscheidend, weil auch das Bild als ein einheitliches Ganzes wirken soll. Dementsprechend wird das Räumliche "nur in Merkmalen auf einer Fläche" ausgedrückt.²¹⁶ Es sind bloße Anregungen, die der Betrachter aufgreift, um sie dann in Bewegungsvorstellungen umzusetzen.

Das Fernbild von etwas Dreidimensionalem gibt uns einen reinen Gesichtseindruck, welcher aber durch bestimmte Merkmale der Erscheinung zu Bewegungsvorstellungen

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 231f.

²¹⁴ Ebd., S. 201.

²¹⁵ Ebd., S. 205.

²¹⁶ Ebd., S. 205f.

anregt, diese also sozusagen latent in sich enthält.²¹⁷

Die Verbindung des zweidimensionalen Bildes mit räumlichen Vorstellungen findet unbewußt ständig statt. Wenn der Künstler die Gesetzmäßigkeiten in diesen Verbindungen aufspürt und ihnen gemäß sein Werk gestaltet, kann er entsprechend allgemeingültig und wirkungsvoll Vorstellungen vermitteln. Für den Betrachter sind die Anregungen stärker und deutlicher, und die Anknüpfung räumlicher Vorstellungen ist kanalisiert:

Je mehr ein Objekt sich in seiner Stellung im Raum und seiner Form auf die physiologischen Bedingungen des Sehens einstellt, um so klarer wird die innere Vorstellung, die sich von ihm bilden kann.²¹⁸

Hildebrands Intention ist es, den Anregungsgehalt des Bildes zur räumlichen Vorstellung zu optimieren, was ihm durch eine möglichst übersichtliche und eindeutige räumliche Struktur des Gemäldes möglich scheint. Er entwickelt seine "Reliefvorstellung", die Bock folgendermaßen zusammenfaßt:

Diese Ordnung ist am einfachsten in einer reliefähnlichen Staffelung im Bild gegeben, wenn die Objekte jeweils schichtenweise hintereinandergestellt werden und das Auge die jeweils zusammengehörigen auf einmal erfassen kann.²¹⁹

Daß Hildebrand wahrnehmungspsychologische Forschungen verfolgt hat, offenbart sich in seinem Untersuchungsinteresse und Vokabular. So vermutet Heinrich Wölfflin, Hildebrand habe, als er Helmholtz porträtierte, mit ihm über seine Werke gesprochen.²²⁰ Die Raumvorstellung, auf die er sich beruft, ist jedoch invariant und allgemeingültig. Auch das "Raumgefühl"²²¹ fußt für ihn auf dieser Voraussetzung.

²¹⁷ Ebd., S. 206.

²¹⁸ Bock: Einführung, S. 24.

²¹⁹ Ebd., S. 27.

²²⁰ Vgl. Heinrich Wölfflin: Adolf Hildebrands "Problem der Form". In: Ders.: Kleine Schriften (1886-1933). Hrsg. v. Joseph Gantner. Basel 1946. S. 104-106. S. 106.

²²¹ Hildebrand: Schriften, S. 220.

Wir machen nicht den Anspruch, daß die Erscheinung uns immer neu den Raum exemplifiziere, wir haben ja das Bewußtsein, daß er ist, auch bei geschlossenen Augen.²²²

Die Existenz des Raums ist für ihn unabhängig vom menschlichen Bewußtsein. Es gibt kein erkenntnistheoretisches Problem und die durch Newton geprägte Vorstellung des Raums ist natürlich gegeben und nicht zu hinterfragen. Entsprechend definiert er Raum als etwas Absolutes:

[...] sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefäße senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren. Dieses Raumganze der Natur soll durch die Darstellung zum Ausdruck kommen, wenn wir die elementarste Wirkung der Natur, die sich uns aufdrängt, festhalten wollen.²²³

Das Bild, das Hildebrand hier benutzt, charakterisiert den Raum als gleichförmiges, flüssiges Kontinuum. Er interessiert nicht als eigenständige Qualität, sondern nur als Gegensatz zu einzelnen, fest umrissenen Substanzen. Die Metapher betont die grundsätzliche Verschiedenartigkeit von Raum und Materie. Entgegen den Erkenntnissen der Physik zu Anfang des 20. Jahrhunderts ist hier noch Materie als Substanz gedacht und der Raum als neutraler Behälter, in dem sie sich befindet. Hildebrand benutzt die Modelle der neueren Wahrnehmungstheorien, blendet aber ihren erkenntniskritischen Ansatz aus. Für den Herausgeber seiner Schriften bewegt sich sein Denken eher noch im geistigen Vorfeld der Wahrnehmungstheorien.²²⁴

Hier wird deutlich, wie groß der geistesgeschichtliche Abstand zwischen Hildebrands klassizistischer Kunsttheorie und Einsteins Kubismus-

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S. 219f.

²²⁴ Bock: Einführung, S. 22: Friedrich Theodor Vischers Thesen seien für ihn maßgeblich gewesen. Dessen "wenig später von der experimentellen Psychologie aufgenommenen Erkenntnisse stecken die Grenzen ab, in denen sich auch noch Hildebrands Denken bewegte."

Theorie ist. Entsprechend distanziert erwähnt Einstein Hildebrand in seinen Texten. Er kennt seine kunsthistorische Bedeutung, aber er verurteilt das lehrhaft Distanzierte, Dogmatische seiner Ästhetik. So ironisiert er Hildebrands "koulante Galeriearbeit" und folgert: "Um Hildebrand zu fixieren, muß man seine Methode bejahen oder verneinen. Ich tue das letztere". (I, 55f.)²²⁵ Andererseits hebt er seine Bedeutung hervor, wenn es um eine historisch aktuelle, revidierte Sicht antiker Kunst geht. Im Vergleich zum Klassizismus habe Hildebrand als Künstler eine "neue Interpretierung der Antike" geleistet. Weiter heißt es: "unsere bevorzugten Beziehungen zu frühen elementaren Zeiten unser optisches Verhältnis hierzu begann unter anderm Hildebrandt zu klären."²²⁶

Hildebrand kritisiert bereits 1903 den vollkommenen Verlust bildräumlicher Gestaltung in der zeitgenössischen Kunst:

Bezeichnend für unsere wissenschaftliche Zeit ist es, daß eine künstlerisch sachliche Arbeit nicht über den imitativen Teil hinausgeht. Das architektonische Gefühl fehlt entweder ganz oder begnügt sich mit einem rein äußerlichen, mehr oder minder geschmackvollen Anordnen.²²⁷

Zu Beginn der 30er Jahre resümiert Einstein:

Die Impressionisten und Fauves bildeten eine zweidimensionale Farbsensation, wobei die primären, körperschaffenden Erfahrungen ausgeschaltet waren. D.h. die Erlebnisse, welche stärkste Energie enthalten, wurden ausgeschaltet, und die schmale Bildsensation besiegte die komplexere Erfahrung. (GB, 270)

Auch für ihn ist räumliches Empfinden elementar²²⁸ und eine formale

²²⁵ Vgl. auch II, 278: Hildebrands Theorie wird hier von Einstein ironisch kritisch zusammengefaßt, sein Name aber nicht genannt.

²²⁶ Carl Einstein, Brief an einen Zeitschriftenredakteur, undatiert, zitiert nach Penkert: C. E., S. 60f. S. 61.

²²⁷ Hildebrand: Schriften, S. 200.

²²⁸ Vgl. Einstein: "Vom biologischen Standpunkt aus gesehen, stellen Volumen und Raumtiefe die stärkste und primärste Empfindung dar; denn in den Raum projizieren wir unsere Handlungen und unsere Kraft [...]." (III, 32).

Festigung und Bereicherung des Bildes nur durch die Wiederaufnahme räumlich gestaltender, tektonischer Elemente möglich. Beide Autoren leiten diese tektonischen Formen aus anthropomorphen Gegebenheiten ab. Ihre Funktion wird jedoch auf einer jeweils anderen Ebene definiert. Einstein zufolge bezeichnet Tektonik ein elementares, menschliches Bedürfnis:

Ursprüngliche Form wird uns immer vor Verwirrung und vor dem Unwesentlichen retten, denn sie ist eine Projektion des primitiven plastischen Ursprungs, aufbauend auf dem menschlichen Körper [...]. (III,150)

Er bestimmt die tektonische Form psychologisch als intuitiv angewandtes Mittel der Selbstbehauptung. Für Hildebrand hingegen ist die gesamte Formstruktur dem ästhetischen Ideal harmonischer Klarheit und Vollen- dung untergeordnet. Während Hildebrands Vorstellung einer bindenden Architektur des Bildes sich an den Idealen der klassischen Kunst orientiert und einer platonischen Ästhetik verpflichtet ist, bezieht sich Einstein mit seinem antinaturalistischen Konzept der tektonischen Vision auf mythische Kunst. Er will die abbildende Funktion der Kunst durch eine schöpferische ersetzt sehen, während Hildebrand noch an einem "Restbegriff von Mimesis"²²⁹ festhält. Für ihn macht der Künstler die Vorstellung eines real in der Außenwelt existierenden Objektes sichtbar. Diese Vorstellung ist der Erscheinung übergeordnet, weil sie dem natürlichen Wandel entrissen ist.

Hildebrands Intention einer Klärung und Verdeutlichung des natürlich Gegebenen wird von Einstein als historisch überholt abgelehnt. Es setzt voraus, daß Raum und Natur unabhängig vom menschlichen Bewußtsein als gegebene Realität bestehen. Die künstlerische Anschauung ist demnach von der äußeren Wirklichkeit abhängig, während sie bei Einstein als autonomes Vermögen Wirklichkeit erst produziert.

Trotz dieser grundlegenden erkenntnistheoretischen Differenz stim-

²²⁹ Boehm: Einleitung, S. LIII.

men einige Grundlagen und Elemente ihrer Formästhetik überein. In beiden Theorien werden wahrnehmungspsychologische Voraussetzungen und Vorgänge auf die Entstehung und Wirkung der Formstruktur des Kunstwerks bezogen. Hildebrands Text ist für die Analyse der Einsteinschen Beschreibung der kubistischen Bildstruktur äußerst hilfreich. Er liefert ausführlichere Darstellungen des Entstehens räumlichen Empfindens, die es bei Einstein so nicht gibt und klärt außerdem den hierbei zentralen Begriff der Bewegungsvorstellung, den Einstein benutzt, aber an keiner Stelle definiert. Beides findet sich in Hildebrands Beschreibung des abtastenden Sehens. Dem Betrachter, der sich dem Objekt bis auf eine geringe Distanz genähert hat, zerfällt dessen Gesamtansicht in verschiedene Teilansichten. Er kann das Objekt nur noch als Ganzes erfassen, indem er diese Einzelbilder durch Bewegungsakte miteinander verbindet. Durch verschiedene, sowohl fokussierende, als auch gleitende Bewegungen der Augen ertastet er sich den Gegenstand in einem zeitlichen Nacheinander. Im Bewegungsakt selbst vollzieht der Betrachter die räumliche Beziehung zwischen den Teilelementen nach.

Alle unsere Erfahrung über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zustande gekommen. Sei es nun durch ein Abtasten mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus, und die Vorstellung bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heißt eine plastische Vorstellung.²³⁰

²³⁰ Hildebrand: Schriften, S. 205. Und ebd., S. 208: "Aber auch die dritte Dimension, das Lageverhältnis der Flächen zueinander, fassen wir dabei als Linie auf, die uns eine Bewegung illustriert, indem wir unseren Standpunkt ändern und damit imstande sind, uns Profilansichten aller dieser Lageverhältnisse zu schaffen." – Vergleichbar hierzu Einstein: "Die Kubisten haben die verzeitlichten Raum- und Gegenstandsvorstellungen malerisch fixiert und erweitert. Sie gliederten eine dynamische Anschauung in ein 'Simultané' von Formfeldern und faßten jene durch die Einheitlichkeit der Mittel in ein tektonisches, flächenhaftes Ganzes." (K 2, 77); "'Simultané' heißt, die Stadien oder Teile des optischen Vorstellens herausgliedern und zu flächenhafter Einheit fügen. Diese sonst unbewußt bleibenden Sehakte werden erhellt, gegliedert, geschichtet und betont. Eine Auslese der wichtigen Sichten wird getroffen, die wesentlichen Blickkontraste werden

Räumliches Empfinden entsteht demnach aufgrund von Bewegungsakten oder dadurch, daß man sie sich vorstellt: "Die Vorstellungen eben dieser Bewegungen sind die wesentlichen Faktoren unserer Erkenntnis der plastischen Form."²³¹ Sie werden unwillkürlich zu zweidimensionalen "Gesichtsvorstellungen von Linien und einfachen Flächen".²³² Die verschiedenen Flächen illustrieren die Teilansichten, die Linien die Bewegungen der Augen, mit der die Lageverhältnisse der Flächen untereinander erfaßt werden. Beim Betrachter des Kunstwerks entstehen demnach die Bewegungsvorstellungen und damit das Empfinden von Volumen aufgrund des Nachvollzugs der linearen Verbindung verschiedener Flächen.

Auch für Einstein begründet die unmittelbare Umsetzung der Bewegungsakte und Teilansichten in zweidimensionale Vorstellungsbilder die Malerei: "Man malt Bilder, da unsere Schauerlebnisse anscheinend flächenhaft vorgestellt werden". (K 2, 81)

Wie weit sich die Vorstellungen des Entstehens räumlichen Empfindens beider Autoren überschneiden und wie grundsätzlich sich dennoch ihre künstlerischen Konzepte bzw. ihre Darstellungen der jeweiligen künstlerischen Umsetzungen unterscheiden, zeigen die folgenden Zitate. Hildebrand beschreibt die prozessuale Entstehung einer räumlichen Vorstellung und das Fernbild als Möglichkeit ihrer vereinheitlichten Wahrnehmung und Darstellung folgendermaßen:

Die plastische Vorstellung setzt sich also zusammen aus den Gesichtsvorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die durch Bewegungsvorstellungen untereinander verbunden sind. Sie kennt somit eine Einheitsform nur für zweidimensionale Inhalte, – eben die genannten geometrischen Bilder. Die dritte Dimension fügt sich durch den Wechsel des Standpunktes hinzu; indem sie aber diese Verbindung der einzelnen geometrischen Bilder zu einem dreidimensionalen Gegenstande durch die Bewegungsvorstellungen nur sukzessive schafft, kann durch diese Vorstellungstätigkeit ein einheitliches Gesamtbild für die dreidimensionale Form in der Vorstellung nicht zustande

einander entgegengestellt, die Fläche wird von den reichen Spannungen der Blickbewegungen und Formlagerungen erfüllt." (K 2, 80).

²³¹ Hildebrand: Schriften, S. 208.

²³² Ebd.

kommen. Ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex besitzen wir also allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar, im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes.²³³

Bei Einstein gibt es eine entsprechende Darstellung der Zusammenhänge zwischen der Vorstellung eines bestimmten Volumens und deren malerischer Übersetzung:

Die Vorstellung des Körperganzen ist also aus sprunghaft diskrepanten Handlungen gebildet, die von zahlreichen optischen Momenten durchkreuzt sind. Diese diskrepanten Handlungen enthalten die Richtungs- und Teilkontraste, und der Gegenstand wird aus einem Erlebnis verschiedener Ansichten oder Bewegungsvorstellungen gebildet, die erinnerungsmäßig zu einem Ganzen verknüpft werden. Die verschiedenen Bewegungsvorstellungen und Bewegungskontraste werden flächenhaft gewahrt, indem die gegensatzreiche Vielheit der Bewegungsvorstellungen, flächenhaft zerlegt, nebeneinandergesetzt und in der formalen Einheit des Darstellungsmittels verschmolzen wird. (K 2, 64f.)

Seine Analyse des kubistischen Simultané liest sich wie eine Übertragung von Hildebrands Beschreibung der Entstehung einer räumlichen Vorstellung auf die kubistische Bildstruktur. Hildebrand hält den Prozeß aufgrund seiner zeitlichen Dimension für nicht darstellbar. Er hält an der naturalistischen Konzeption des Bildes als Einheit von Raum und Zeit

²³³ Ebd. Vgl. alternativ, vielleicht sogar noch deutlicher: ebd., S. 207: "Denn die Linie ist das direkte Äquivalent für eine Bewegung, und ebenso ist die einfache Fläche als ein direktes Ergebnis aus einer Bewegung mit einer Linie auffaßbar. Alles das aber, was für die dritte Dimension im Eindruck arbeitet, lösen wir auf und verwandeln es in die Form der Tiefenbewegung. Andererseits entwickeln wir beim rein plastischen Sehen, wo wir nur einen Punkt als Gesichtsbild auffassen und das Auge überall heruntastet, auch unwillkürlich Linien als Gesichtsvorstellungen und ebenso einfache Flächen aus dem oben angegebenen Grunde. Das Lageverhältnis der Flächen zueinander fassen wir dann wieder als Linie auf, indem wir unseren Standpunkt ändern und damit imstande sind, uns Profilansichten aller dieser Lageverhältnisse zu schaffen. Diese so gewonnenen Gesichtsvorstellungen des plastischen Sehens sind also eigentlich abstrakter Natur, sie illustrieren uns nur die Bewegung, abstrahieren aber vom wirklichen Gesichtseindruck. Die plastische Vorstellung schafft sich demnach in der Linie und der einfachen Fläche Gesichtsvorstellungen, welche eine Einheitsform von Bewegung bedeuten, bringt letztere sozusagen unter einen Hut, soweit sie zweidimensional geeinigt werden können."

fest. Nach Einstein hingegen ist die Bildeinheit über eine autonome formale Bildstruktur gewährleistet. In den kubistischen Bildern wird die Erinnerungsdimension mitgestaltet. Was in der Vorstellung als ein Nacheinander stattfindet, ist im Bild flächig nebeneinander gesetzt. Die Simultaneität bezeichnet für ihn die damit optisch mögliche Gleichzeitigkeit, mit der die ansonsten zeitlich aufeinander folgenden Abschnitte dieses Erlebens erfaßt werden können.

Bei beiden Autoren besteht die Vorstellung von Volumen aus einem Komplex von Bewegungsvorstellungen. Als Konzepte sind Hildebrands Raumästhetik und Einsteins Kubismus-Theorie jedoch nicht miteinander zu vereinbaren. Klassizistisches und kubistisches Kunstideal differieren zu grundsätzlich. Hildebrand möchte die Prozesse der räumlichen Vorstellung im Bild möglichst effektiv anregen. Die Wirksamkeit dieser Anregungen ist für ihn mit den Qualitäten von Klarheit und Einfachheit gekoppelt. Der natürliche Wahrnehmungsakt soll erleichtert werden. Einstein geht es hingegen um eine Darstellung dieses Wahrnehmungsaktes selbst, mit der räumliches Empfinden ohne illusionistische Mittel übertragen werden kann. Das funktionelle Zusammenklingen der Kontraste der Bewegungsvorstellungen in einer simultanen Synthese erzeugt hier das Volumen.²³⁴ Durch das Verlöschen der Zeit in diesem Simultané entsteht das Erlebnis der dritten Dimension: "Die Bildeinheit entspricht der einheitlichen, simultanen Vorstellung von Volumen". (K 2, 64) Simultané bezeichnet bei ihm die kubistische Technik, Volumen funktional zu gestalten. Die Gleichzeitigkeit bezieht sich auf die Stadien und Bruchstücke des Wahrnehmungsprozesses. Das Gemälde ist ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Gebilde – eine Totalität – und gleichzeitig Protokoll und Initiator eines antagonistischen Prozesses – tektonische Vision. In diesem Sinne läßt sich Einsteins Begriff des Simultané mit der Verwendung des Begriffs der Monade bei Adorno vergleichen. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es: "Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert

²³⁴ Vgl. Oehm: C. E., S. 75.

sich dem Begriff der Monade." Das Kunstwerk ist damit "Kraftzentrum und Ding in eins", "Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand".²³⁵

Der Begriff der Simultaneität, der sonst in der Kubismus-Literatur verwendet wird, bezieht sich zumeist auf eine polyperspektivische Darstellung. Gemeint ist hier nicht eine zur illusionistischen alternative Gestaltung, sondern eine rein quantitative Bereicherung der abbildenden Möglichkeiten. Oft wird formuliert, man möchte 'mehr' über den Gegenstand aussagen, ihn möglichst vollständig beschreiben.²³⁶ Im Gegensatz zu Hildebrand, der die Vervollkommnung des Fernbildes zur Aufgabe des Malers macht, sieht Einstein in den kubistischen Bildern die Elemente des abtastenden Sehens gestaltet. Dabei hebt er den "funktionale[n] Reichtum der Bewegungsvorstellungen" hervor, (K 2, 66) der das Bild erneuert. Es gewinnt an Bedeutungsmöglichkeiten und -tiefe. Denn die Bewegungsvorstellungen sind "Raumerfahrung an ihrem Ursprung erlebt" (K 2, 45), "unmittelbare optische Erfahrung" (K 2, 44) und damit primär. Zudem bereichern die umgeformten Tiefenerlebnisse das Bild um das ihm – als Fläche – Fremde. Das ist ihr elementarer, psychologischer Wert. Formalästhetisch ergibt sich durch die Gestaltung ihres Nebeneinander eine antinomische Gesamtstruktur, die dennoch die Autonomie des Bildes wahrt, weil sie sich keiner illusionistischen Darstellungsmittel bedienen muß. Flächen werden gegeneinander gesetzt. Eine "aktive beziehungsreiche Einheit arbeitet, da Widerstrebendes gesammelt wird." (K 2, 39) Erst durch diesen Aufbau entsteht die Vorstellung von Volumen als einem Gesamt widersprüchlicher Empfindungen.

²³⁵ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970. (Künftig zitiert als: Adorno: *Theorie*). S. 268. Ähnlich formuliert auch Gottfried Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. v. Hans-Georg Gadamer u. Gottfried Boehm. Frankfurt a.M. 1978. S. 458: "In der Simultaneität sammelt sich die Qualität der ikonischen Dichte, deren Charakter als stehende Potentialität zu kennzeichnen ist, aber auch nur dann, wenn man sie nicht als Gegenbegriff entfalteter Wirklichkeit beschreibt."

²³⁶ Vgl. zum Begriff Simultaneität in der Kubismus-Literatur: Gamwell: *Criticism*, S. 49f.

Es lag den Kubisten nicht daran, die dritte Dimension nachzuahmen, sondern sie bildgemäß auszudrücken. Man gestaltet, ja verneint den Gegenstand zugunsten einer Bildanschauung, gliedert und bricht ab, wenn falsche Plastizität, Tasterinnerung droht. Aus den Kontrasten der simultanen Flächen, welche die Bewegungsvorstellungen integrieren, ergibt sich die Spannung, die Volumen erzeugt. (K 2, 66)

Volumen wird nicht mehr als Masse illusionistisch nachgebildet, sondern als 'Funktionssimultané' gestaltet. Die Funktionalisierung des Bildraums gelingt über die bildnerische Darstellung dieser Bewegungsvorstellungen. Nicht mehr die individuell variierte Gestaltung des Raumbegriffs, sondern die Wiedergabe eines subjektiven Raumempfindens, das vor der Ausbildung einer bestimmten Vorstellung stattfindet, ist jetzt Sujet der Malerei. Damit wird auch das Bild funktionalisiert. Es werden die Momente wiedergegeben, die eine räumliche Vorstellung entstehen lassen. Man gestaltet

[...]die Bewegungsvorstellungen, die Volumen erzeugen, durch selbständiges Nebeneinander [...]. (K 2, 67)

Einstein unterstellt den kubistischen Bildern ein lebensphilosophisches Ziel: sie übersetzen und vermitteln die Unmittelbarkeit der Anschauung. Zeugnis für die Ursprünglichkeit des im Bild Festgehaltenen ist für ihn die antinomische Spannung in der Bildstruktur. Die tektonischen Formen repräsentieren für ihn die unmittelbar formende Reaktion auf ein eruptives Raumempfinden, das er ebenso gestaltet sieht. Diese Widersprüchlichkeit konstituiert für ihn eine komplexe Ganzheit.

Auch hier zeigt sich wieder, daß beide Autoren in ihren Theorien zwar die gleichen Grundelemente benutzen, sie jedoch in ganz verschiedene Konzepte einbinden. Hildebrand trennt dualistisch zwischen menschlichem Bewußtsein und äußerer Wirklichkeit. Es gibt die menschliche Vorstellung und den Raum als solchen. Die Kunst ist auf die Vorgaben der Natur angewiesen, da Anschauung für Hildebrand kein autonomes Vermögen ist. Da Kunst sich durch "Konzentration und Zu-

sammenfassung" von der Natur unterscheidet,²³⁷ benutzt Hildebrand die Wahrnehmungstheorien, um die Anregungskraft des Kunstwerks zu optimieren. Die künstlerische Raumdarstellung soll den Gesetzmäßigkeiten der räumlichen Wahrnehmung entgegenkommen.

Für Einstein hingegen hat der Wahrnehmungsakt als solcher Priorität. Die Theorien der Wahrnehmungspsychologie übersetzen ihn begrifflich-abstrakt, die kubistischen Bilder realisieren ihn anschaulich. Die Analysen der räumlichen Wahrnehmung eröffnen für ihn die Kritik des traditionellen Raumbegriffs als einer historisch bedingten, metaphysisch geprägten, abstrakten Vorstellung. Als eine experimentelle, empirische Wissenschaft entstand die Psychophysik in programmatischer Abgrenzung von spekulativen, philosophischen Denksystemen. Einstein greift diese eminent antimetaphysische Grundhaltung auf. Für ihn hat die moderne Kunst die primären Empfindungen und Erlebnisse möglichst ungefiltert zu vermitteln und gerade nicht zu generalisieren.

In der Einleitung zu den Schriften Fiedlers kritisiert Boehm Hildebrands Kunsttheorie als "vulgäre[n] Platonismus":

Das künstlerische Tun ist ein eidetisches Herausarbeiten von Allgemeinheiten, ein 'Herausschlagen' von Typen [...] aus der Vielfältigkeit der Naturgebilde.²³⁸

Die Polemik dieser Kritik ist in der Absicht begründet, Fiedler möglichst deutlich von Hildebrand abzugrenzen. Die Unterschiede, die Boehm hierbei herausstellt, sind die gleichen, die sich auch in der vorliegenden Arbeit zwischen den Texten Einsteins und denen anderer Kubismus-Theoretiker zeigen. In der Nachfolge Fiedlers ist auch für Einstein Anschauung ein autonomes Vermögen,

[...] das Erfahrungen vermittelt, die nur in ihr zu machen sind, ohne Rückgriff auf Normen der Natur, es sei denn die 'unendliche Natur' des Bewußtseins.²³⁹

²³⁷ Hildebrand: Schriften, S. 224.

²³⁸ Boehm: Einleitung, S. LIV.

²³⁹ Ebd.

In seiner Kunsttheorie ist dieser erkenntnistheoretische Anspruch fundamental wichtig.²⁴⁰ Die Autonomie der Kunst ist hier nicht mehr nur ästhetisch, im Sinne des 'l'art pour l'art', sondern auch erkenntnistheoretisch begründet. Damit soll ihre Isoliertheit und Folgenlosigkeit in Hinsicht auf andere kulturelle und soziale Strukturen wieder aufgebrochen werden.

Kunst muß eben abgeänderte, neue Erfahrungen verarbeiten, diese miterzeugen, und es geht nicht an, sie als das Zwecklose in ein heiliges Jenseits zu verschließen. (K 2, 32)

Als eigene Möglichkeit der Erkenntnis hat Kunst eine bewußtseinsverändernde Funktion. Hierin trifft sich Einsteins Theorie erneut mit der *Dialektik der Aufklärung*:

Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust.²⁴¹

3.2 Raumbegriff und Raumschauung: die naturwissenschaftlichen Quellen

3.2.1 Physikalische Raumtheorien

Es ist die Kritik des absoluten Raums, der durch Euklid geometrisch fundierten, durch Newton physikalisch weiterentwickelten Vorstellung, die Einstein aus der Entwicklung der modernen Physik aufgreift und als Befreiung begrüßt. (Vgl. III, 13) Es geht ihm um die Lösung aus der Fatalität eines metaphysisch geprägten Weltbildes hin zu einer funktional verstandenen Wirklichkeit. Im Ursprünglichen, noch nicht Festgelegten liegt für ihn die Chance schöpferischer Freiheit. Mit der Durchbrechung von Kontinuität und Kausalität wird diese Möglichkeit eröffnet.

Die wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft ist

²⁴⁰ Der Einfluß Fiedlers auf Einstein wird in Kapitel III.3.3 der vorliegenden Arbeit dargestellt.

²⁴¹ Horkheimer: Dialektik, S. 33.

für ihn evident. Entsprechend fordert er ihre Beachtung in der Kunstgeschichte. Im *Braque*-Buch ermahnt Einstein die Kunsthistoriker, Kunst nicht als ästhetisches Phänomen von der Geschichte isoliert zu betrachten. Man solle sich erinnern "wie lange schon seit Riemann und Lobatschewskij der Raum über das eindeutig Beschreibbare hinaus gedehnt wurde", und es folgt ein Hinweis auf die "Quantentheorie", die Kontinuität und Kausalität grundsätzlich bezweifle. (GB, 249)

Als kurze Zusammenfassung der Entwicklung des Raumbegriffs aus der Sicht der Physik sei ein Text Albert Einsteins angeführt.²⁴² Im Vorwort zu einer Darstellung der Entwicklung der Raumtheorien von Max Jammer formuliert er: "Was nun den Raum-Begriff angeht, so scheint es, daß ihm der Begriff 'Ort' vorangegangen ist als der psychologisch einfachere."²⁴³ Mit ihm habe man "eine Gruppe körperlicher Objekte" bezeichnet. Raum als Ort selbst sei nur denkbar als "eine Art Ordnung körperlicher Objekte [...] und *nichts als* eine Art Ordnung körperlicher Objekte."²⁴⁴ Demgegenüber sei Raum jedoch auch als eine Schachtel vorstellbar und gewinne so eine eigenständige Bedeutung. Diesen Schachtel-Raum könne man stetig erweitern und so "zu dem Begriff eines selbständigen unbeschränkt ausgedehnten Raumes gelangen, in dem alle körperlichen Objekte enthalten sind."²⁴⁵ Historisch gesehen habe sich die Vorstellung des Raums als 'Behälter' für alle körperlichen Objekte mit der Renaissance entwickelt. Ebenso aufwendig und folgenreich wie die damalige Ausbildung des physikalischen Begriffs des absoluten Raums, sei jetzt auch seine Überwindung:

[...] – ein Prozeß, der wahrscheinlich noch keineswegs beendet ist. – [...] Die Über-

²⁴² Vgl. Badt: Raumphantasien, S. 91: Hier findet sich bereits der Hinweis auf diesen Text von Albert Einstein in Zusammenhang mit der Klärung des Begriffs 'Ort'.

²⁴³ Albert Einstein: Vorwort. In: Max Jammer: Das Problem des Raumes. (2. erw. Aufl.) Darmstadt 1980. (Künftig zitiert als: Jammer: Problem). S. XIII-XVII. (Künftig zitiert als: Albert Einstein: Vorwort). S. XIV.

²⁴⁴ Albert Einstein: Vorwort, S. XV.

²⁴⁵ Ebd.

windung des absoluten Raumes bzw. des Inertialsystems wurde erst dadurch möglich, daß der Begriff des körperlichen Objektes als Fundamentalbegriff der Physik allmählich durch den des Feldes ersetzt wurde. Unter dem Einfluß der Ideen von Faraday und Maxwell entwickelte sich die Idee, daß die gesamte physikalische Realität sich vielleicht als Feld darstellen lasse, dessen Komponenten von vier raum-zeitlichen Parametern abhängen.²⁴⁶

Innerhalb dieser Entwicklung entsteht Carl Einsteins Kunsttheorie zu dem Zeitpunkt, an dem die Vorstellung des Raums als Behälter durch nicht-euklidische Theorien widerlegt und die Raumzeit in der Relativitätstheorie formuliert ist: "Mit der Quantentheorie wurde die geleimte Weltkontinuität zerrissen". (GB, 249) Carl Einstein greift ganz bewußt diesen enormen Traditionsbruch auf und zugleich die Verunsicherung, die er mit sich bringt. Angesichts seiner einschneidenden Bedeutung innerhalb der Physik schienen Auswirkungen und Konsequenzen bis in die alltägliche Wirklichkeitsauffassung hinein möglich. Von daher ist seine Emphase zu verstehen, mit der er eine neue Anschauung der Wirklichkeit prognostiziert. Vom heutigen Standpunkt aus erscheint es jedoch eher so,

[...] daß man der in diesem Jahrhundert geschaffenen Einsteinschen Relativitätstheorie im Hinblick auf einen Umsturz im Weltbild der Physik größte philosophische Bedeutung zuerkannte, es aber doch nicht recht deutlich wurde, welche Konsequenzen dieser Umsturz für das Dasein des Menschen, für seine Existenz im Raum, philosophisch gesehen hat.²⁴⁷

Entsprechend resümiert Max Jammer in seiner Untersuchung zum Raum-begriff, daß Newtons Vorstellung vermutlich nie ihre Allgemeingültigkeit verlieren wird.²⁴⁸

Gamwell fasst zusammen, daß in der Literatur zum Kubismus die Beziehung zwischen Polyperspektivität und Raumzeit in der neuen Physik

²⁴⁶ Ebd., S. XVII.

²⁴⁷ Walter Götz: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen 1970. S. XII.

²⁴⁸ Vgl. Jammer: Problem, S. 192.

ab 1920 zum Thema wird.²⁴⁹ Um 1925 sei der Name Albert Einstein aufgetaucht. Popularisierungen seiner Relativitätstheorie seien ab 1919 erschienen. Gleichzeitig hebt er die wegbereitende Funktion der Schriften Poincarés und Bergsons deutlich hervor. Daß diese Wahrnehmungstheorien des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts Quellentexte für die kubistischen Maler gewesen sind und nicht die Relativitätstheorie, stellt Teuber heraus.²⁵⁰

3.2.2 Das kritische Potential der Wahrnehmungstheorien im Hinblick auf den traditionellen Raumbegriff

Die Forschung zur Wahrnehmung untersucht die Beziehung zwischen Reiz und Empfindung und deren Verarbeitung. Damit befaßt sie sich notwendig auch mit der Möglichkeit und dem 'Funktionieren' von Erkenntnis. Zumeist setzt sie die dualistische Spaltung von Subjekt und Objekt voraus. Perspektive und Schwerpunkt der Forschung verlagern sich entsprechend dem methodischen Ansatz. Tendenziell materialistisch ausgerichtete Theorien stellen den physischen Bereich, den Reiz, das Objektive in den Vordergrund, eher idealistisch orientierte Ansätze gehen von dem Erlebten aus und untersuchen den Bereich der Empfindungen und deren Verarbeitung und Organisation. In der Literatur wird in diesem Zusammenhang auf ein Grundlagenproblem der Psychologie, eine fortwährende 'Leib-Seele'-Diskussion verwiesen.²⁵¹

Ursprünglich gehörten die Untersuchungen zur Wahrnehmung in den Bereich der Philosophie. Ihre Fragen waren mit denen der Erkenntnistheorie verbunden. Im Zuge der naturwissenschaftlichen und technischen Entwicklung emanzipiert sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer eigenen Wissenschaft. 1879 wird von Wilhelm Wundt in Leipzig das

²⁴⁹ Vgl. zu Folgendem Gamwell: *Criticism*, S. 101.

²⁵⁰ Teuber: *Formvorstellung*, S. 9ff.

²⁵¹ Anton Hajos: *Wahrnehmungspsychologie, Psychophysik und Wahrnehmungsforschung*. Stuttgart 1972. (Künftig zitiert als: Hajos: *Wahrnehmungspsychologie*). S. 17.

erste Institut für experimentelle Psychologie gegründet. Mit naturwissenschaftlichem Instrumentarium werden die Formen sinnlicher Erkenntnis untersucht. Damit wird ein Gegenstandsbereich der Erkenntnistheorie autonom. Das erklärt das Interesse der Philosophen und die Möglichkeit wissenschafts-immanenter Kritik. Die Wahrnehmungslehre bildet den ältesten Grundbaustein der Psychologie.²⁵²

Die Wahrnehmungstheorien sind für Einsteins Kubismus-Rezeption von Bedeutung, weil sie mit dem durch Newton geprägten Raumbegriff brechen und die Möglichkeit eines neuen Raumbegriffs aufzeigen. Außerdem untersuchen sie diesen neuen Raumbegriff innerhalb des Bereichs der Wahrnehmung als Teil sinnlicher Erfahrung. Raum wird nicht mehr als neutrale, gegebene Anschauungsform aufgefaßt, sondern hinterfragt und als Wahrnehmungsraum verstanden. Einstein zieht daraus die Konsequenz, daß auch im Bereich der Kunst die Ablösung des linearperspektivisch konstruierten Raums möglich ist. Da die moderne Kunst sich vom mimetischen Auftrag befreit hat, muß sie nicht mehr nur Wahrgenommenes illusionistisch wiedergeben, sondern kann Wahrnehmung mit ihren eigenen Mitteln thematisieren, analysieren und manipulieren. Diese Autonomie begründet ihren Anspruch auf anschauliche Erkenntnis. Provoziert Malerei eine je spezifische räumliche Wahrnehmung, so ist es ihr auch möglich, Anschauung zu verändern.

Die Wahrnehmungstheorien, auf deren Erkenntnisse Einstein sich beruft, entstehen aufgrund einer Verbindung von Philosophie und Naturwissenschaft. Die Kritik des Raumbegriffs, die sie leisten, hat Auswirkungen in beiden Disziplinen. Ging man zuvor von einer allgemeingültigen, rational begründeten Geometrie aus, so hat man von nun an zwischen einer rein mathematischen und einer physikalischen zu unterscheiden.²⁵³ Durch

²⁵² Hajos: Wahrnehmungspsychologie, S. 11.

²⁵³ Vgl. Anton Hügli u. Paul Lübcke (Hrsg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. Reinbek 1992. Bd. 2: Wissenschaftstheorie und Analytische Philosophie. Reinbek 1993. (Künftig zitiert als: Hügli: Philosophie). Bd. 2, S. 161.

die Anwendung einer nicht-euklidischen Geometrie in der allgemeinen Relativitätstheorie sei auch die Grundhaltung der Empiristen, nach der es keine Erkenntnis der Natur a priori gäbe, bestärkt worden.²⁵⁴

Die Wahrnehmungstheorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts dienen Einstein als Bestätigung für seine These der historischen Aktualität einer funktionalen Raumauffassung. Sie fokussieren den Wahrnehmungsakt als solchen, machen ihn zum Thema und Gegenstand ihrer Analysen. Damit wird, historisch gesehen, auch eine systematische Unterscheidung zwischen dem jeweils konkret wahrgenommenen Raum und seiner abstrakten Vorstellung ermöglicht. Erstmalig werden die psycho-physischen Bedingungen der räumlichen Wahrnehmung experimentell untersucht. Die sinnliche Erfahrung als Untersuchungsgegenstand wird aufgewertet und der tradierte Raumbegriff als ein Vorstellungsprodukt neben anderen möglichen hinterfragbar.

Sieht man in philosophische Lexika, so wird zwischen dem mathematisch-physikalischen Raumbegriff und dem psychologischen Raum bzw. der Raumwahrnehmung unterschieden. Die Begriffe werden gesondert behandelt. Bei Austeda zum Beispiel steht neben der rein logischen Definition von Raum als "Ordnungsgefüge für beliebige Empfindungsqualitäten", "eine Bedingung möglicher Erfahrung", eine psychologische Bestimmung, die die Voraussetzungen in den Vordergrund stellt; denn die Raumwahrnehmung fußt auf einer Vorstellung, die das veränderliche Resultat individueller Erfahrungen ist, die man in ihren Grundzügen in der Kindheit entwickelt.²⁵⁵

Die Wahrnehmungstheorien gehen nicht mehr von abstrakten Vorstellungen und systematischen Überlegungen aus, sondern analysieren und beschreiben einen Prozeß. Die psychophysische Erfahrung in ihrem Ablauf und ihr Resultat, eine bestimmte Vorstellung, treten auseinander.

²⁵⁴ Vgl. Hügli: Philosophie, Bd. 2, S. 162.

²⁵⁵ Franz Austeda: Lexikon der Philosophie. (6. Aufl.) Wien 1989. S. 302. Vgl. hierzu auch Einstein: "(Raumempfinden der Säuglinge) Die strukturierte Raumvorstellung ist eine späte Errungenschaft." (IV, 469).

Letzteres wird fragwürdig, weil es in seiner Abhängigkeit offensichtlich wird.

3.2.3 Vorstellungsraum und Wahrnehmungsraum

Unterstützt durch die Ergebnisse der Wahrnehmungstheorien versucht Einstein den qualitativen Empfindungsraum zu konkretisieren und von der durch Newton geprägten begrifflichen Raumvorstellung abzugrenzen. Eine historische Bedeutung hat diese Gegenüberstellung für ihn, weil sie seiner Ansicht nach aufgrund eines geschichtlich bedingten Wertewandels zustande gekommen ist. Er möchte die Raumvorstellung in ihrer Rolle für das allgemeine Bewußtsein durch die Raumschauung ersetzt sehen.

Der traditionelle Raumbegriff ist als Ordnungskategorie, als abstrahiertes Schema zu verstehen. Er gründet auf der Vorstellung eines gleichförmigen, unendlichen Kontinuums, das mathematisch berechenbar und quantitativ bestimmt ist. Entstanden aufgrund rational-analytischer, diskursiver Erkenntnis hat er seinen Ursprung in der Geometrie und ist eine wissenschaftliche Konstruktion, die dem logischen, abstrakten Denken und der linearperspektivischen Darstellung entspricht. Einstein setzt ihm einen Empfindungs- und Funktionsraum gegenüber, den die Kubisten mit ihrem Simultané realisieren.

Jedoch qualitativ und gestalthaft unmittelbar angeschaut, ist der Raum völlig unhomogen und variiert beständig in seiner konkreten Struktur. (GB, 243)

Weil er auf anschaulich-konkreter Erfahrung beruht, ist dieser Wahrnehmungsraum begrenzt, diskontinuierlich und grundsätzlich unendlich vielfältig. Nach Einstein bedeutet seine jeweilige Erfahrung, wenn sie in der Kunst verselbständigt ist – wie in den kubistischen Bildern –, anschaulich-konkrete Erkenntnis. Die kubistische Bildstruktur übersetzt Räumlichkeit als Empfinden und Funktion.

Zeit und Raum als formale Intuition aber stehen und fallen mit dem Diskontinuierlichen, wohingegen der Physiker und der Geometer an der homogenen Kontinuität fest-

halten, die die Voraussetzung für jede Vermessung ist. Unsere Imagination indes gibt uns die Möglichkeit qualitativer Zeiten und Räume (IV, 457)

3.2.4 Grundlagen aus den Wahrnehmungstheorien

3.2.4.1 Zu Ernst Mach

Einsteins erste Lektüre der Schriften Machs fällt in seine Studienzeit.²⁵⁶ Über eine erneute, intensive Auseinandersetzung auch mit anderen Wahrnehmungstheorien berichtet er im *Kahnweilerbrief*. Hier erwähnt er ebenfalls ein geplantes Buch, in dem er eine Theorie über Raum und Zeit als "reine Qualitäten" entwerfen will; dabei hebt er seine theoretische Nähe zu Mach besonders hervor.²⁵⁷

In der Sekundärliteratur zu Einstein hat sich zur Bedeutung der Schriften Machs eine These Heidemarie Oehms durchgesetzt:

Mach gewinnt seine überaus große Bedeutung nicht nur für die impressionistische Kunsttheorie, sondern auch für Einstein durch die konsequente Auflösung der metaphysischen Substanzbegriffe von Ich und Ding in eine monistische Funktionsbeziehung.²⁵⁸

Ernst Mach ist Physiker und Philosoph. Mit seinem Hauptwerk, der *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*,²⁵⁹ zieht er gegen das metaphysische Denken in den Naturwissenschaften zu Felde. Ziel sei nicht mehr eine möglichst lückenlose, systematisch aufgebaute Weltansicht. Der Empirist hat sich auf die "übersichtliche Darstellung des Tatsächlichen zu beschränken" und alle nicht durch die Erfahrung zu kontrollierenden Annahmen auszuscheiden.²⁶⁰ Sowohl der physische als auch der psychische Bereich setzt sich

²⁵⁶ Ihrig: Vita, S. 80.

²⁵⁷ Einstein: Kahnweilerbrief, S. 55.

²⁵⁸ Oehm: C. E., S. 11.

²⁵⁹ Vgl. Mach: Analyse.

²⁶⁰ Mach: Analyse, S. X.

laut Mach aus den gleichen Elementen zusammen, die auf jeweilig verschiedene Art miteinander verbunden seien. Die Entscheidung, ob ein bestimmter Komplex von Elementen physischer oder psychischer Natur ist, fällt mit der Wahl der Perspektive, aus der er betrachtet wird:

Untersuche ich die Abhängigkeit eines Umgebungsbestandteils A von einem zweiten Umgebungsbestandteil B, so treibe ich Physik; untersuche ich, inwiefern A durch eine Änderung der Sinnesorgane oder des Zentralnervensystems eines lebenden Wesens geändert wird, so treibe ich Psychologie.²⁶¹

Mit dieser These leugnet Mach die Annahme eines grundsätzlichen Unterschieds zwischen Psychischem und Physischem. Programmatisch betont er, hiermit eine "erkenntnistheoretische Wendung" zu vollziehen.²⁶² Der Dualismus von Subjekt und Objekt, von Innenwelt und Außenwelt ist relativiert bzw. in einem bestimmten Bereich sogar aufgehoben: "In der sinnlichen Sphäre meines Bewußtseins ist jedes Objekt zugleich physisch und psychisch."²⁶³ Mach plädiert dafür, "den Ursachenbegriff durch den mathematischen Funktionsbegriff zu ersetzen".²⁶⁴ Das kausale Denken, das alles mit Ursache und Wirkung erklären wolle, werde der Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit nicht gerecht. Es gibt selten nur eine Ursache und nur eine Wirkung. Alles beruht hingegen auf einer gegenseitigen Abhängigkeit. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Elementen zu untersuchen ist für ihn Aufgabe der Wissenschaft.²⁶⁵

Machs Auflösung des Dualismus von Subjekt und Objekt hat zur Folge, daß Empfindungen die primären Elemente sind, die in ihrer jeweiligen Zusammensetzung die Körper oder Objekte erst konstituieren. Der Körper als solcher ist eine sprachlich und gedanklich konstruierte Fiktion. Er existiert nicht als isolierte Substanz, sondern als veränderlicher Kom-

²⁶¹ Ebd., S. 42.

²⁶² Ebd., S. X.

²⁶³ Ebd., S. 36.

²⁶⁴ Ebd., S. 74.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 73ff.

plex von Elementen in ständiger Wechselbeziehung zu anderen Elementen. Nur die engere Verbindung bestimmter Elemente und die relative Konstanz dieser Gebilde lassen den Eindruck substanzartiger Einheiten entstehen: "die gewöhnliche 'Materie'" ist "ein sich unbewußt ergebendes, sehr natürliches Gedankensymbol für einen relativ stabilen Komplex sinnlicher Elemente".²⁶⁶ Das gilt auch für das menschliche Selbstbewußtsein: "Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)."²⁶⁷

Die Auflösung der metaphysischen Substanzbegriffe setzt die Kantische Erkenntnistheorie außer Kraft. Begreift man Wirklichkeit als ein Funktionsbeziehungsgeflecht, dann gibt es weder eine vom Bewußtsein unabhängige Außenwelt, noch ein konstantes, transzendentes Subjekt. Diese erkenntnistheoretische Wendung vom dualistischen zum monistischen Standpunkt hat auch Einstein vollzogen: "Man entdeckt, daß der Gegenstand Knotenstation von Funktionen ist", (K 2, 57) daß man ihn durch die Sprache und aus pragmatischen Gründen fixiert. So entsteht "die Vorstellung eines unabhängigen Gegenstandes". (K 2, 62) Dasselbe gilt für Subjekt und Objekt: sie

[...] bedeuten im Erlebnis Grenzzustände, Aktextreme, und im Denken Grenzbegriffe und Widerstände. Tatsächlich muß man den komplexen und labilen Subjekt-Objekt-Prozeß wiederherstellen [...] Hiermit aber ist die Fiktion von innerer und äußerer Welt erledigt. (GB, 226)

In der kubistischen Raumschauung sieht Einstein die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt tendenziell aufgehoben. Für ihn realisiert sich hier ein schöpferisches Sehen – ein 'neues Sehen'. In einem Nachlaßtext von Einstein heißt es hierzu:

Nicht die Kantische Außenwelt (also Sehen als Spaltung) sondern sehen als dialektische Funktionsbindung
wir stehen nie außerhalb der Welt (Naturalism u Beobachter), sondern Darstellen = Funktionsgemeinschaft

²⁶⁶ Ebd., S. 254.

²⁶⁷ Ebd., S. 19.

Darstellen eines Ausgleichs von S O. (IV, 343)

Mach übt mit der Auflösung der Substanzbegriffe Kritik am metaphysischen Denken. Seine Forderung nach einer Ersetzung des Kausalen durch ein funktionales Denken sieht Einstein in der künstlerischen Entwicklung erfüllt. Für ihn realisiert sich die gleiche erkenntnistheoretische Wendung, die Mach für seine Arbeit in Anspruch nimmt, in der Malerei. Er beschreibt sie als die Lösung vom mimetischen Abbildungsauftrag, die fortschreitende Aufweichung naturalistischer Darstellungsmittel und Gegenstände und die Funktionalisierung des Bildes über Farb- und Raumpfinden.

Einsteins Kritik des Raumbegriffs und sein Konzept der Rauman-schauung verweisen auf Machs Unterscheidung zwischen geometrischem und Wahrnehmungs-Raum. Was dieser als Gegensatz von Physik und Psyche relativiert und aufhebt, erscheint bei Einstein als Opposition von Begriff und Anschauung. Schon bei Mach geht es um den Unterschied zwischen dem Raum der Empfindung, den er als primär und qualitativ beschreibt, zu seiner quantitativ bestimmten, "auf der Grundlage von manuellen und intellektuellen Operationen" entwickelten Ableitung, dem Vorstellungsraum.²⁶⁸ Mach gibt also die erkenntnistheoretische Argumentation Einsteins vor:

Der geometrische Raum ist überall und nach allen Richtungen gleich beschaffen, unbegrenzt und unendlich [...]. Der Sehraum ist begrenzt und endlich, ja sogar, wie der Anblick des abgeplatteten 'Himmelsgewölbes' lehrt, in verschiedener Richtung von ungleicher Ausdehnung.²⁶⁹

Der geometrische Raum besteht "aus einer Menge von begrifflich idealisierten und formulierten p h y s i k a l i s c h e n Erfahrungen, welche an die Raumpfindungen anknüpfen."²⁷⁰ Das geometrische Erfahrungs-

²⁶⁸ Ebd., S. 138.

²⁶⁹ Ebd., S. 148.

²⁷⁰ Ebd., S. 282.

material ist leicht und bequem zu handhaben, darum so überzeugend.²⁷¹ Der Raumbegriff ist eine aus pragmatischen Gründen entstandene Vorstellung, die vom Empfindungsraum abstrahiert. Machs physiologischer Raum, der aus sinnlichen Empfindungen besteht, wird bei Einstein zum subjektiven Raumempfinden bzw. zur Raumanschauung. Erklärtermaßen vollzieht Mach eine erkenntnistheoretische Wendung vom metaphysisch, dualistischen zu einem funktional monistischen Denken. Er analysiert physiologische Zusammenhänge. Einstein überträgt diese Umkehrung auf den Bereich der Kunst. Für ihn hat die Malerei beginnend mit dem Impressionismus einen Prozeß der Funktionalisierung des Bildes vollzogen. Mit der kubistischen Raumanschauung setzt sich für ihn dieser Funktionalismus in der Malerei durch. Die Gestaltung des subjektiven Raumempfindens ersetzt das "Vorbestimmende, die Fatalität, des Gegebenen" durch die "Totalität der Funktionen". (K 2, 57) Der Künstler stellt nicht mehr die Außenwelt dar, die es zu erkennen gilt, sondern er steht immer schon in Beziehung zu ihr. Die künstlerische Umsetzung seines subjektiven Raumempfindens ist umfassender und unmittelbarer, als es eine Wiedergabe bloßer Konventionen sein kann. Verbleibt der Künstler in diesem Bereich direkter Anschauung, so realisiert und ermöglicht er Erkenntnis, die jenseits der dualistischen Spaltung in der begrifflichen Aneignung stattfindet.

3.2.4.2 Zu Henri Bergson

In seinen Veröffentlichungen erwähnt Einstein Bergson mehrmals und meistens kritisch.²⁷² Während es ihm vor allem um die theoretische Ver-

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Vgl. z. B. K 2, 103, 106: Einstein kritisiert hier die Futuristen, daß sie die Thesen Bergsons platt illustrieren oder verwässernd journalistisch aufbereiten. Vgl. GB, 224: Hier betont Einstein, daß das Zeitgefühl erst nach dem intensiven Erleben wieder auftaucht und insofern mit dem 'Werden' selbst keine Einheit bilden kann, wie Bergson behauptet. Vgl. II, 284: Auch hier kritisiert Einstein Bergsons 'Metaphysik' der Zeit. Im Kahnweilerbrief wird Bergsons Zeitbegriff als vereinfachend und naiv kritisiert. (Vgl.

mittlung und künstlerische Umsetzung eines qualitativen Raumbegriffs geht, versucht Bergson einen qualitativen Zeitbegriff zu konkretisieren. Insofern reagieren beide Autoren auf die neueren Erkenntnisse in der Physik und teilen wesentliche lebensphilosophische Grundüberzeugungen. In ihren erkenntnistheoretischen Konzepten gibt es jedoch auch entscheidende Unterschiede.

Im Zentrum der Schriften Bergsons steht die 'durée', die bei ihm als primäre Wirklichkeit an die Stelle der metaphysisch geprägten Vorstellung von Substanz tritt.²⁷³ Diese erlebte Zeit sei Bewegung und Veränderung, Leben bzw. Werden, eine unmittelbare Bewußtseinsgegebenheit, die keiner substantiellen Form bedarf. Durch die Umkehrung der geistigen Gewohnheit erhofft sich Bergson die Lösung vieler philosophischer Probleme. Statt von statisch gegebener Substanz auszugehen, sei

[...] in der Beweglichkeit die einzige Wirklichkeit zu sehen, die gegeben ist. Die Bewegungslosigkeit ist nichts als ein Bild (im photographischen Sinne), das unser Geist von der Wirklichkeit gemacht hat [...].²⁷⁴

Diese Auflösung der Substanzvorstellungen verbindet ihn mit Mach. Für beide sagt die menschliche Gewohnheit, fixierend zu denken, von Zuständen und Gegenständen auszugehen, nichts über die Realität aus, sondern spiegelt lediglich eine Funktion des Bewußtseins. Im Überlebenskampf dient sie der Vereinfachung und Beherrschung der Wirklichkeit. Während Mach primäre Realität als Empfindung und Funktion definiert, ist sie für Bergson reine Bewegung. In beiden Theorien sind alle Formen der Substantialisierung – Objekte oder Körper – künstliche Konstrukte der Intelligenz.

Einstein: Kahnweilerbrief, S. 52, 54) In einem frühen Text aus dem Nachlaß findet sich die einzige positive Erwähnung. (Vgl. IV, 142) In den Gliederungsskizzen der "Histoire de l'Art Moderne" wird Bergson mehrfach namentlich aufgeführt. (Vgl. IV, 288, 290).

²⁷³ Vgl. Bergson: Denken, S. 44 (hier ist 'durée' übersetzt mit "innere Dauer").

²⁷⁴ Bergson, zitiert nach Leszek Kolakowski: Henri Bergson. Ein Dichterphilosoph. München 1985. (Künftig zitiert als: Kolakowski: Bergson). S. 20.

Unsere Bedürfnisse sind wie Lichtkegel eines Scheinwerfers, gerichtet auf die Kontinuität der Empfindungsqualitäten und in sie distinkte Körper einzeichnend.²⁷⁵

Anders als Mach möchte Bergson den Dualismus von Geist und Körper jedoch nicht vollständig auflösen, sondern durch die Vorstellung zweier wohl gegensätzlich ausgerichteter, sich aber zugleich ergänzender Tendenzen ersetzen. Intuition und Intellekt bezeichnen für ihn in Form von Metaphysik und Wissenschaft, "zwei auseinanderlaufende Richtungen der Aktivität des Denkens".²⁷⁶ Entsprechend ist Wirklichkeit zum einen in Form einzelner, voneinander unterscheidbarer Tatsachen und zum anderen in Form der 'durée', als eine sich stetig wandelnde Dauer erfahrbar. Bei ersterem ist das Bewußtsein nach außen gerichtet, was ihm natürlich ist, da es dem Überleben dient. Zur Intelligenz instrumentalisiert produziert es künstliche Werkzeuge zur besseren Beherrschung der Materie, konstituiert die Wissenschaften und realisiert sich in idealer Weise in der Mathematik. Während dieser natürlich bedingten, historischen Auseinandersetzung strukturiert sich der Geist in wachsender Übereinstimmung mit seinem Objekt, der Materie. Nach Bergson beweist die zunehmende strukturelle Konkordanz, daß mit Hilfe der Intelligenz die vollkommene Erschließung des Stofflichen möglich ist. Auf Handlung ausgerichtet, neigt die instrumentelle Vernunft zur Vereinfachung. Wiederholbarkeit, Ähnlichkeit und Konstanz sind Kriterien der Selektion. Die Sprache ist ein Werkzeug, das ähnlich funktioniert, denn auch Begriffe sind Verallgemeinerungen. Die so erfahrene Wirklichkeit ist quantitativ bestimmt. Für Bergson beruht sie auf räumlichen Vorstellungen. Sie läßt sich zergliedern und einteilen. In dem entsprechend strukturierten Gedächtnis folgt ein Ereignis notwendig aus dem anderen. Sukzession und Kausalität gelten. Aufgrund dieser Struktur ist die Intelligenz für Bergson grundsätzlich unfähig, das Schöpferische und qualitative Zeit zu erfassen. Um

²⁷⁵ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Frankfurt a. M. 1964. (Künftig zitiert als: Bergson: *Materie*). S. 204.

²⁷⁶ Bergson: *Denken*, S. 59.

mit dieser Realität in Kontakt zu kommen, bedarf es der Intuition, die sich nach innen wendet. Ihr folgend reflektiert sich das Bewußtsein selbst. Da diese Ausrichtung der Wahrnehmung für den Menschen unnatürlich ist, erfordert sie höchste Aufmerksamkeit, ist äußerst beschwerlich und daher nur sporadisch möglich. Die Intuition arbeitet mit Bildern. Ihre Wirklichkeit ist qualitativ und als unmittelbar erlebte Zeit nicht wiederholbar.

Intuition bedeutet also zunächst Bewußtsein, aber ein unmittelbares Bewußtsein, eine direkte Schau, die sich kaum von dem gesehenen Gegenstand unterscheidet, eine Erkenntnis, die Berührung und sogar Koinzidenz ist. Es ist zudem ein erweitertes Bewußtsein, das gleichsam die Schranken des Unterbewußten vorübergehend durchbricht und in rascher Folge von Erhellung und wiederkehrendem Dunkel uns dieses Unterbewußte inne werden läßt.²⁷⁷

Für Bergson und Einstein gibt es dieses intuitive Erkennen, das sich durch die Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt auszeichnet und mit dem das Schöpferische gegen Rationalisierung und deterministisches Denken verteidigt wird. Die Bergsonsche Lebensphilosophie hat ihr historisches Motiv im materialistischen Determinismus und beruht existentiell auf einer krisenhaften Erfahrung der Entfremdung des Einzelnen. Sie ist eine Philosophie der Sichtbarmachung, was vielleicht auch ihre Nähe zur Kunst erklärt. Es soll herausgestellt werden, was sich dem kausal-rationalen Zugriff widersetzt, das nicht zu Identifizierende, nicht Wiederholbare als solches erkannt und aufgewertet werden. Wie bei Bergson ist ebenso für Einstein das 'Werden' primäre Wirklichkeit. Auch er verweist auf die natürliche Tendenz, das Fixierte als Ursprüngliches zu sehen und Veränderung und Bewegung lediglich als etwas Hinzugefügtes:

Man neigt, um das Leben zu sichern und die Todestendenz zu vergessen, stets dazu, gegen die auflösende Dynamik das endgültig Gestalthafte zu betonen und zu werten. [...] Jede Sachgestalt entsteht durch Verdrängung der Dynamismen und der funktionellen Beziehungen. Man überwertet den statischen Sachcharakter um fauler Wiederholbarkeit willen. (GB, 229; vgl. auch GB, 244)

²⁷⁷ Ebd., S. 44.

Bei seiner Kritik des Evolutionsmodells, das Entwicklung im Sinne des Fortschrittsdenkens notwendig als Verbesserung und Vervollkommnung begreift, beruft sich Einstein ausdrücklich auf den Philosophen: "Wir hingegen glauben, geschützt durch die Begründungen Bergsons, dass gerade das umfassend Wesentliche von Beginn an da ist". (IV, 142f.) Hier hebt Einstein eine Grundannahme der Lebensphilosophie hervor: das Frühe, noch Unartikulierte ist vollständiger und reicher als das Ausdifferenzierte und Spezialisierte. Alles ist von Anfang an da. Das 'Nichts' gibt es nicht:

Im Gegenteil: dieses rational als Nichts bezeichnete, ist Voraussetzung und Ursprung des künftigen Seins. Es ist mit dem Unbewussten oder zwanghaft Halluzinativen identisch. Also das Logische Nichts ist gerade das primäre Seelische [...]. (IV, 211)

Als noch unstrukturierte, von keinem Bedürfnis und keiner Absicht gefilterte, primäre Wirklichkeit wird es auch von Bergson beschrieben:

[...] 'Nichts' bezeichnet die Abwesenheit von dem, was wir suchen, was wir wünschen, was wir erwarten. [...] Aber in Wirklichkeit gibt es keine Leere. Wir nehmen nur wahr, ja wir begreifen nur ein Etwas.²⁷⁸

Aufgrund dieser lebensphilosophischen Basis seiner kunstphilosophischen Reflexionen ist es naheliegend, daß die erkenntnistheoretischen Aspekte seines Totalitätsbegriff "in der Nachfolge Henri Bergsons" stehen und "ohne genaue Bezugnahme auf dessen Zeit- und Bewußtseinstheorie kaum verständlich" sind.²⁷⁹ Dessen Konzeption von Totalität beruht auf seinem Begriff der 'durée'. Er beschreibt dieses qualitative Zeitempfinden als

[...] eine Aufeinanderfolge, die keine Nebeneinanderstellung ist, ein Wachstum von innen her [...]. [...] die unteilbare und daher substantielle Kontinuität des inneren Le-

²⁷⁸ Ebd., S. 116.

²⁷⁹ Martinez-Seekamp: Ferien, S. 14. Der Autor verweist hier allerdings nur auf diese Quelle von Einsteins Totalitätsbegriff, ohne diese Verbindung näher zu erläutern.

bensstromes.²⁸⁰

Die Besonderheit dieser inneren Wirklichkeit ist die gegenseitige Durchdringung und organische Verwobenheit der einzelnen Elemente, die ein inhomogenes, diskontinuierliches selbständiges Entstehen und Vergehen beinhalten. Wahrgenommen werden kann das seelische Geschehen allein dank der Intuition. Sie ermöglicht

[...] die direkte Schau des Geistes durch den Geist. Nichts schiebt sich mehr dazwischen, keine Brechung der Strahlen durch das Prisma, dessen eine Fläche der Raum und dessen andere die Sprache ist.²⁸¹

Bei Bergson und Einstein bezeichnet Totalität die vollkommene Autonomie dieser primären Realität, deren Entwicklung für sie nicht von einem Äußerlichen abhängig, sondern der eines Organismus vergleichbar ist.²⁸² Als ursprünglicher und selbständiger Lebensstrom nur in einem Akt der Verschmelzung erfahrbar, wird er durch jeden rationalen Vergleich oder den Versuch seiner begrifflichen Erfassung unweigerlich aufgehoben und verfälscht.²⁸³ Einstein sieht im kubistischen Bild das mögliche Medium seiner unmittelbaren Erfahrung. Seine Beschreibung der Abgeschlossenheit und Einzigartigkeit des Entstehungs- und Rezeptionsaktes erinnert stark an die oben zitierte Darstellung Bergsons:

[...] denn es handelt sich darum, den Sehakt innerhalb der Konzeption und somit total innerhalb des subjektiven Vorstellens verlaufen zu lassen. Der Vergleich mit dem wechselreichen Gegenstand der Wirklichkeit fällt fort, die Isoliertheit und somit Totalität des Bildes werden gewahrt, da der Vergleich mit dem Motiv unmöglich ist; [...]. (K 2, 57)

²⁸⁰ Bergson: Denken, S. 44.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. Henri Bergson: Zeit und Freiheit. Meisenheim am Glan 1949 (Lizenzausgabe Jena 1920, 2. Aufl.). (Künftig zitiert als: Bergson: Zeit). S. 90.

²⁸³ Vgl. dazu auch aus einem frühen, unveröffentlichten Text Carl Einsteins, aus dem Nachlaß: "nichts bedarf im gleichen maß der form – der reinheit – der begrenzung als die totalität. denn wenn irgend ein fremdes oder nur begonnenes motiv verspürt wird – ist gerade die geschlossenheit die totalität gestört." (IV, 124).

Inhalt und Form sind autoreferentiell und weisen nicht über das Bild hinaus. Nur aufgrund dieser Autonomie, der Besonderheit und Unwiederholbarkeit subjektiver Wirklichkeit, ist das Kunstwerk primäre Wirklichkeit, Schöpfung und damit eine eigene Form von Erkenntnis. Als Totalität zieht es den Betrachter in seinen Bann und bestimmt ihn. Der kontrollierende Filter logisch-diskursiven Denkens kommt erst gar nicht zum Einsatz. (Vgl. GB, 340) Einsteins Totalitätsbegriff bezieht sich aber nicht nur auf den künstlerischen Entstehungs- und Rezeptionsprozeß, sondern auch auf schöpferisches Erleben als solches, den unmittelbaren Lebensprozeß und bezeichnet hier eine potentielle Vollständigkeit in jedem Augenblick: "Die Totalität ermöglicht es, daß wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten." (I, 228) Diese Beschreibung aus dem Text *Totalität*²⁸⁴ findet sich ähnlich bei Bergson, der die Struktur der 'durée' mit der einer Melodie vergleicht. Man habe den

[...] Eindruck einer musikalischen Phrase, die fortwährend im Begriffe steht aufzuhören und sich unausgesetzt in ihrer Totalität durch das Hinzukommen eines neuen Tons modifiziert.²⁸⁵

Bergsons Vorstellung vom Aufbau des Gedächtnisses ähnelt diesem Vergleich. Er schreibt von der "Ebene des reinen Gedächtnisses, in welcher unser Geist das Gemälde unseres abgelaufenen Lebens mit allen Einzelheiten aufbewahrt",²⁸⁶ von der "Totalität unserer erlebten Erfahrung" und daß ein neues Element nicht einfach mechanisch ins Gedächtnis eingliedert wird, sondern "durch eine zunehmende Ausweitung des Gedächtnisses als Ganzes ein Kreis umschrieben wird".²⁸⁷

Einsteins Vorstellung primären Erlebens ist mit Bergsons Beschreibungen der 'durée' vergleichbar. Auch für ihn handelt es sich um eine rein qualitative Struktur, die nur empfunden werden kann. Eine sprachliche

²⁸⁴ Vgl. zu Einsteins Texten "Totalität" Fußnote 156 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁵ Bergson: *Zeit*, S. 90.

²⁸⁶ Bergson: *Materie*, S. 238f.

²⁸⁷ Ebd., S. 239.

Beschreibung kann sie nicht fassen. Für Bergson zeigt die Intuition in der Introspektion

[...] eine Sukzession qualitativer Veränderungen [...], die miteinander verschmelzen, sich durchdringen, keine präzisen Umrisse besitzen, nicht die Tendenz haben, sich im Verhältnis zueinander zu exteriorisieren und mit der Zahl nicht die geringste Verwandtschaft aufweisen [...].²⁸⁸

An anderer Stelle beschreibt er sie als "die ununterbrochene Verlängerung der Vergangenheit in eine Gegenwart hinein, die ihrerseits in die Zukunft eingreift."²⁸⁹ Genau dieses mehrdimensionale simultane Zeitempfinden, die Integration der verschiedenen Zeitformen in eine "mythische Gegenwart" realisieren für Einstein die kubistischen Bilder.²⁹⁰

Über diese Vorstellung von Simultaneität auch eine direkte Verbindung zwischen der Theorie von Bergson und den kubistischen Bildern zu sehen, bietet sich an. Schon zu Lebzeiten Bergsons hat es entsprechende Gerüchte gegeben, die der Philosoph jedoch dementierte.²⁹¹ Er versicherte, die Arbeiten der Kubisten nicht gekannt zu haben. In einer Studie geht Hoffmann dieser Verwandtschaft nach und erkennt

[...] ein analoges geistiges Wollen in der Philosophie Bergsons und der Malerei des Kubismus zwischen 1910 und 1912 in bezug auf die Frage: Was ist Wirklichkeit?²⁹²

Die Wirklichkeit des Gegenständlichen im kubistischen 'fait pictural' sei ähnlich formuliert wie die Zeit in 'la durée' von Bergson.²⁹³ Bildrealität und 'durée' werden beide als bewegt und veränderlich dargestellt. "Es ist der Aspekt des Werdens alles Gegenständlichen überhaupt, der in diesen Bildern [...] zum 'fait pictural' wird."²⁹⁴ Hoffmann verweist in diesem Zu-

²⁸⁸ Bergson: Zeit, S. 88.

²⁸⁹ Bergson: Denken, S. 44.

²⁹⁰ Oehm: C. E., S. 84. Vgl. ebd. die Ausführungen zu Einsteins qualitativem Zeitbegriff.

²⁹¹ Vgl. Fry: Kubismus, S. 74 und Hoffmann: Intuition, S. 54.

²⁹² Hoffmann: Intuition, S. 40.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 63.

²⁹⁴ Ebd., S. 60.

sammenhang auf Carl Einstein, der diese Verbindung zwischen Empfindungsraum und kubistischer Bildstruktur bereits hergestellt hatte. "In kongenialer Weise" habe er "das Revolutionäre im Kubismus" als Zerstörung des Vorurteil[s] einer genormten Wirklichkeit beschrieben,²⁹⁵ und sie stimmt seiner Interpretation der "kubistischen Bildgestalt [als] ein Mittel zur 'Annäherung des Unbekannten'"²⁹⁶ ausdrücklich zu. Seine Beschreibung der dialektischen, zwischen räumlicher Komplizierung und tektonischer Primitivierung oszillierende Bildstruktur (vgl. GB, 276) wird von ihr aufgegriffen und leicht abgewandelt:

In ihrer Kompliziertheit verweist sie auf die Kompliziertheit des Funktionszusammenhanges unserer gegenständlichen Welt. In der Einfachheit einer alle Bildteile in gleicher Weise umfassenden Bildtektonik verweist sie auf die Notwendigkeit, das Komplexe und Komplizierte mitteilbar zu machen.²⁹⁷

Antithetisch zu jeder hierarchischen Ordnung wie die qualitative Zeit, stehe die kubistische Bildwirklichkeit zwischen Geschlossenheit und Offenheit.²⁹⁸

Sowohl Bergson als auch Einstein unterscheiden zwischen diskursiver und anschaulicher Erkenntnis. Für Intellekt und Intuition sehen sie in Begriff und Bild zwei entsprechend unterschiedliche Ausdrucksmittel. Da für sie die unmittelbaren Bewußtseinsakte primäre Wirklichkeit sind, üben sie beide Begriffskritik. Bergson formuliert:

[...] das brutale Wort, das in sich aufspeichert, was an Stabilität, an Gemeinsamem und folglich Unpersönlichem in den Eindrücken der Menschheit liegt, vernichtet oder verdeckt wenigstens die zarten und flüchtigen Eindrücke unsres individuellen Bewußtseins.²⁹⁹

²⁹⁵ Ebd., S. 58f.

²⁹⁶ Ebd., S. 63.

²⁹⁷ Ebd., S. 62.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 63.

²⁹⁹ Bergson: Zeit, S. 110.

Auch für ihn ist ein Bild mit Sprache nie hinreichend zu übersetzen.³⁰⁰

Während Bergson vorwiegend systematisch denkt und Intuition und Intellekt als zwei menschliche Vermögen, mit Wirklichkeit umzugehen, differenziert, historisiert Einstein den jeweiligen Zugang zur Wirklichkeit. Die über den Intellekt gebildete Weltanschauung ist nach Einstein mit der Renaissance entstanden und mit dem Klassizismus auf ihrem Höhepunkt. Ihrem ordnenden und sichernden Denken entspricht eine statische, von Substanzen dominierte Realitätsauffassung. Mit Kubismus und Surrealismus begrüßt er die Wiederkehr eines mythisch geprägten Weltbildes. Seiner Meinung nach entspricht intuitives Empfinden der zeitgenössischen, dynamisch-funktionalen Wirklichkeit.

Bergsons Denken ist, auch wenn er ihn relativiert, weiterhin dem Leib-Seele-Dualismus verpflichtet. Seine Unterscheidung von Intellekt und Intuition ist eine zwischen zwei sich ergänzenden, gleichwertigen menschlichen Fähigkeiten, die in ihrer komplementären Ergänzung die Wirklichkeit in ihrer ganzen Komplexität erfassen können.³⁰¹

Einsteins erwähnt Bergson im *Kahnweilerbrief* mehrmals und erklärt dem Galeristen, daß das unmittelbare Geschehen, um das es ihm selbst in der literarischen Darstellung geht,

[...] nicht im Sinn der Bergsonschen Zeit verläuft, welche selber so kindlich positiv konzipiert ist, damit sie den moralisch minderwertig ausgestatteten Raum Bergsons aufzehre.³⁰²

Er kritisiert hier Bergsons Konzept, das sich über einen Dualismus von Raum und Zeit entfaltet. Grundsätzlich bestimmt auch Bergson den homogenen Raum als bloß gedankliche Konstruktion, als das "rein ideale Schema der willkürlichen und unbegrenzten Teilbarkeit", das der Mensch aus lebenspraktischen Zwecken als ein Netz "unter die Kontinuität der

³⁰⁰ Vgl. hiermit übereinstimmend bei Einstein: "daß Worte niemals ein optisches Erlebnis hinreichend und wahrhaft zu übersetzen vermögen." (GB, 185).

³⁰¹ Vgl. Bergson: Denken, S. 42ff.

³⁰² Einstein: Kahnweilerbrief, S. 54.

Empfindungsqualitäten, welche die konkrete Ausdehnung ist" spannt.³⁰³ Er entwirft jedoch keinen alternativen, qualitativen Raumbegriff. Stattdessen arbeitet er mit der Opposition von qualitativer Zeit und quantitativem Raum. Zeit ist dem unmittelbaren Erleben zugeordnet, Raum eine Vorstellung des Intellekts, letztlich ein Werkzeug, um Qualität zu vernichten:

Wir werden sagen müssen, daß wir zwei verschiedenartige Realitäten kennen, deren eine heterogen ist, die der sinnlichen Qualitäten, und deren andere homogen, nämlich der Raum ist. Diese letztere, die der menschliche Verstand klar begreift, erlaubt uns, genaue Unterscheidungen zu vollziehen, zu zählen, zu abstrahieren und vielleicht auch zu sprechen.³⁰⁴

Bergson sieht das Thema Zeit in der Geschichte der Philosophie vernachlässigt, allenfalls als ein Unterthema zum Kapitel Raum behandelt.³⁰⁵ Darum wertet er den qualitativen Zeitbegriff auf, ohne die gleiche Möglichkeit für den Raum zu berücksichtigen. Einstein kritisiert seine Überzeichnung und Vereinfachung des Gegensatzes. In seiner Abhandlung zu Georges Braque widerlegt er Bergsons zentrale These, qualitative Zeit und Seelenstrom seien identisch. (Vgl. GB, 224) Zum einen beinhaltet diese Gleichsetzung eine Substanzialisierung, die Einsteins Konzept einer rein funktionalen Zeit völlig widerspricht.³⁰⁶ Für ihn ist sie lediglich als "qualitativer Unterschied der Erlebnisse" oder "Unterschied der Qualität" definierbar. (I, 227)³⁰⁷ Zum anderen realisiert sich nach Einstein ursprüngliches Leben, primäre Wirklichkeit in Form von elementaren Vorgängen, 'Animismen' und 'Weltzwang', deren Spezifikum es gerade ist, daß sie jedes Bewußtsein von Raum und Zeit völlig ausschließen:

In der Fixierung verlöschen Ich und Zeitbewußtsein, d.h. die komplexbildenden Kräfte

³⁰³ Bergson: Materie, S. 214.

³⁰⁴ Bergson: Zeit, S. 83.

³⁰⁵ Vgl. Bergson: Denken, S. 24.

³⁰⁶ Vgl. II, 284: "*Bergson*. Metaphysik des Zeitdrehs – also Verstarrung der Zeit."

³⁰⁷ Vgl. zum Unterschied zwischen Bergsons und Einsteins Zeitbegriff in dieser Hinsicht ausführlicher auch Oehm: C. E., S. 88.

des Menschen. Hieraus folgt, daß Bergson zu Unrecht die Identität von Zeitgefühl und Dynamik behauptet. Gerade im Akt stirbt der Zeitträger, das Ich, und erwacht erst wieder bei abklingender Dynamik. Erst wenn das neue Erlebnis dem Erinnerungsbestand angepaßt und eingeordnet wird, d.h. die neue Welle nivelliert wird, taucht die vereinheitlichende Ichbeziehung wieder kräftiger empor, und das Zeitgefühl, das Vergleiche ermöglicht, erwacht von neuem. (GB, 224)

Er unterscheidet den Akt der Identifikation, die Verschmelzung von Subjekt und Objekt, von dem Prozeß, in dem er anschließend verarbeitet wird. Für ihn kann es im unmittelbaren Erleben nichts Identisches, also auch kein Ich geben, da es notwendig sehr viel mehr und vor allem ein dominierendes Anderes umfaßt. Ich, Gedächtnis und Bewußtsein stellen sich erst in der Distanzierung wieder ein: "Das Ich ist eine Unterscheidung, ein Verteidigungszustand." (GB, 225)

Bergson hingegen unterscheidet wie bei der Zeit auch hier zwei Erscheinungsformen. Unter der oberflächlichen Hülle des alltäglich wahrgenommenen Ichs gibt es für ihn das primäre, fundamentale Ich, identisch mit dem Werden oder der 'durée':

So gäbe es also schließlich zwei verschiedene Ichs, deren eines eine Art äußerer Projektion des andern, sein räumlicher und sozusagen sozialer Repräsentant wäre. Dem eigentlichen Ich kommen wir durch eine tief eingehende Reflexion bei, die uns ermöglicht, unsre innern Zustände wie in ununterbrochener Umbildung begriffene lebende Wesen zu erfassen, wie Zustände, die aller Messung spotten, die sich gegenseitig durchdringen, und deren Sukzession innerhalb der Dauer nichts mit der Nebeneinanderreihung im homogenen Raum gemein hat. Die Augenblicke aber, wo wir so uns selbst wieder ergreifen, sind selten, und deshalb sind wir selten frei. Meistenteils leben wir uns selbst gegenüber äußerlich, und gewahren nur das entfärbte Phantom unsres Ich, einen Schatten, den die reine Dauer in den homogenen Raum wirft. Unsre Existenz spielt sich also mehr im Raum als in der Zeit ab: wir leben mehr für die äußere Welt als für uns; [...].³⁰⁸

Im Zentrum von Bergsons Schriften steht eine intensive Introspektion, die auf die Wahrnehmung des eigenen, inneren Bewußtseinsstroms zielt. Einstein hingegen intendiert einen Prozeß der "Identifizierung" oder "Fi-

³⁰⁸ Bergson: Zeit, S. 190f.

xierung der seelischen Kräfte auf das Kunstwerk". (GB, 224) Seine Texte umschreiben einen Akt der Verschmelzung mit Fremdem, ein Verlöschen des eigenen Bewußtseins im Anderen. Der historische Abstand zwischen beiden wird deutlich: Bergson legt Wert darauf, Kraft und Möglichkeiten der Intuition und des Unbewußten wieder in Erinnerung zu rufen, ihre Bedeutung zu klären und ihre Notwendigkeit zu verdeutlichen. Einstein interessieren die künstlerischen Mittel und Wege, mit diesem menschlichen Vermögen das Bewußtsein nicht nur zu erweitern, sondern auch zu verändern.

3.3 Wahrnehmungstheorien und Kunst: die erkenntnistheoretische Verbindung bei Konrad Fiedler

Im *Braque*-Buch erwähnt Einstein Fiedler und Baudelaire als Repräsentanten für eine – in der Gegenwart völlig abhanden gekommene – angemessen anspruchsvolle Beschäftigung mit Kunst:

Man hatte Bilder auf Bilder gemalt. Der Grunewald hing auf rotem Plüsch und die Trambahns rasten über die Louis-XVI.-Kommoden. Die Bilder waren mit dem Bürger d'accord, und bald wußte man nicht mehr, ob ein Wald gewachsen oder gemalt war [...]. Die wäßrigen geschwätzigten Röhren einer unbewußt merkantilen Kritik betrafen die Leinwände. Die geistige Atmosphäre der Bilder war seit Fiedler und Baudelaire ins Bodenlose abgesunken. Die Orchidee im Jackett, promenierte der große Kenner oder ruhte in verfallener Dandy-Pose. (GB, 251)

Auch Kahnweiler betont die Bedeutung Fiedlers für Einstein, der von ihm "oft anerkennend gesprochen" habe.³⁰⁹ Fiedler liefert der Kunstgeschichte die ersten erkenntnistheoretischen Untersuchungen der künstlerischen Tätigkeit.³¹⁰ Damit tritt erstmalig der Entstehungsprozeß des Kunstwerks in den Vordergrund der Betrachtungen. Das sind feste Bestandteile auch der kunsttheoretischen Reflexionen Einsteins. Fiedlers Schriften gelten als

³⁰⁹ Penkert: C. E., S. 47.

³¹⁰ Vgl. Hans Eckstein: Einleitung. In: Konrad Fiedler: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein. Köln 1977. S. 7-23. S. 9.

kunstphilosophische Grundlagen der Formanalyse. Seine Freundschaft zu Hans von Marées und Hildebrand ermöglicht ihm den direkten Austausch und die unmittelbare Anschauung der künstlerischen Praxis. An ihren Werken

[...] wird ihm die Möglichkeit einer neuen visuellen Formsprache deutlich, die auf Phraseologie und okkasionelles Dasein in der Abhängigkeit einer primären Realität verzichtet.³¹¹

1876 erscheint *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*.³¹² In diesem Text bricht Fiedler programmatisch mit der seit zwei Jahrtausenden vorherrschenden platonischen Kunstauffassung, nach der die Kunst der begrifflich-diskursiven Erkenntnis untergeordnet ist. Für ihn gibt es eine gleichwertige künstlerische Erkenntnis, die auf eine "Erfassung der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach" zielt. (F I, 46) Kritische Distanz zur Tradition des Idealismus gewinnt er durch seine Rezeption neuerer Untersuchungen der Nervenphysiologie, die die "Erzeugung der sinnlichen Erkenntnis aus einer dem Organ eigenen Kraft"³¹³ nachweisen, den Einfluß der Lebensphilosophie und des Pragmatismus, aber auch der Immanenzphilosophie.³¹⁴ Durch die Primärsetzung des Inneren als Produktionsstätte von Wirklichkeit gelingt ihm die Aufhebung des Dualismus von Innen und Außen und die Überwindung des metaphysischen Denkens. Wie den Wahrnehmungstheoretikern geht es auch Fiedler darum, "aus jenem Zweierlei eines Wahrnehmenden und eines Wahrgenommenen herauszukommen". (F I, 189) Auch er bestreitet die Existenz eines unabhängig Seienden jenseits des Bewußtseins – wobei Bewußtsein bei Fiedler das Unbewußte mit umfaßt. Entsprechend müsse man weiter folgern:

³¹¹ Gottfried Boehm (Hrsg): Zur Biographie. In: F I, XVIII-XX. (Künftig zitiert als: Boehm: Biographie). S. XIX.

³¹² Erstausgabe: Conrad Fiedler: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Leipzig 1876.

³¹³ Boehm: Einleitung, S. XXVIII.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. XXXf.: Boehm verweist hier auf Fiedlers Studium von Wilhelm Schuppe, der als Hauptvertreter der Immanenzphilosophie gelte.

[...] sofern wir von irgend einem Seienden keinerlei Kunde haben, als vermöge der Wirkungen, die wir empfangen, so kann es für uns auch keinerlei Seiendes geben, welches durch irgend ein in uns bewirktes geistiges Gebilde bezeichnet würde; vielmehr kann alles Sein und alle Wirklichkeit aus keinem anderen Stoff und keinen anderen Bestandteilen bestehen, als aus den geistigen Gebilden, in denen die Wirkungen sich darstellen, die wir empfangen. (F I, 189)

Unser Besitz an Wirklichkeit beruht auf Prozessen in uns selbst und ist zudem "mit den Formen identisch", in denen diese Prozesse stattfinden. (F I, 190) Für Fiedler steht fest,

[...] daß alle Wirklichkeit uns einzig und allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnensempfindungen voraussetzen, deren Resultate wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln. (F I, 197)

Eine Trennung zwischen Geistigem und Sinnlichem ist nicht möglich. Fiedler hebt hervor, daß es in der 'inneren Werkstatt' keinen "festen Besitz an fertigen Gestalten" (F I, 198) gibt, sondern lediglich "die unendlichen Vorgänge psychophysischer Natur". (F I, 199) Er beschreibt sie als einen sich ständig diskontinuierlich verändernden Strom:

[...] ein Kommen und Gehen, ein Auftauchen und Verschwinden, ein Sichbilden und Sichauflösen von Empfindungen, Gefühlen, Vorstellungen, ein ununterbrochenes Spiel, nie einen Augenblick zu einem beharrenden Zustand gelangend, sondern rastlos sich bildend, sich umbildend. Wir brauchen den ewigen Fluß der Dinge nicht außer uns zu suchen, er ist in uns; [...]. (F I, 198)

Weil Fiedler in seiner Kunsttheorie Erkenntnis als Schöpfung definiert, ergibt sich für ihn ein

Gänzlich veränderter philosophischer Standpunkt. Unterschied man sonst das Erkennen vom Schaffen, so kann man jetzt nicht sowohl in dem Schaffen ein Erkennen, als vielmehr in dem Erkennen ein Schaffen sehen. Dadurch wird die große Kluft beseitigt, welche die erkennende von der produzierenden Tätigkeit in der Wurzel scheidet. Die ursprüngliche Einheit in der menschlichen Natur wird wieder hergestellt und die Unterschiede werden in die sich immer mehr differenzierenden Tätigkeiten verlegt. (F II, 153)

Der klassisch-idealistische Dualismus von Welt und Ich, Sein und Erscheinung ist damit außer Kraft gesetzt, weil "Wirklichkeit nichts anderes ist als ein Produkt der sinnlich-geistigen Natur des Menschen". (F II, 156) Es gibt kein Sein als solches, das es zu erkennen gilt; das Absolute ist nur eine gedankliche Konstruktion. Der inneren Wirklichkeit entspricht ein zumeist verdrängtes und unterentwickeltes, intuitives Bewußtsein. Der Mensch gibt dieses ursprüngliche und unmittelbare Verhältnis zur Welt in seiner Entwicklung zunehmend auf, um das rational-analytische Auffassungsvermögen entsprechend zu kultivieren. (Vgl. F I, 47)

Der Mensch erlernt und erarbeitet sich ein tradiertes Kapital an Vorstellungsbildern und Worten, aus dem er sich alltäglich bedient. Ursprünglich sind diese Werkzeuge aus einem produktiven Prozeß entstanden, "durch den die sinnlichen Reize, die dem Seelenvermögen zugeführt werden, allmählich zu Gestalten emporgebildet werden." (F II, 180) Überliefert und erlernt, haben sie die Macht von Normen. Tatsächlich sind sowohl die Konventionen als auch die Wirklichkeit, die sie voraussetzen, bloße Übereinkunft. Insofern wertet Fiedler die objektive Wirklichkeit als "eine Maske, eine Larve" ab. (F II, 189) Er greift das von den Wahrnehmungstheoretikern, zum Beispiel von Mach, entwickelte Modell auf, nach dem die menschliche Vorstellungs- und Gedankenwelt aus dem alltäglichen Überlebenskampf aus rein pragmatischen Gründen entstanden ist.

Zusätzlich formuliert er ein gesellschafts- und kulturkritisches und zugleich äußerst idealistisches Fazit. Indem der Mensch "die Welt als Begriff in seine Gewalt bringt, glaubt er sie erst zu besitzen", was sich – so Fiedler – grausam rächt: "Er verliert die Welt, indem er sie erwirbt." (F I, 54) Allein Kunst und Künstler retten und erhalten die Welt der Anschauung.

[...] unter künstlerischer Produktion im allgemeinen kann nichts anderes verstanden werden, als die in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf ihre sichtbare Erscheinung. [...] eine rein um ihrer selbst willen verfolgte anschauliche Auffassung [...]. (F I, 55)

Der künstlerische Schaffensprozeß zeichnet sich durch die konzentrierte und selektive optische Wahrnehmung aus. Die somit entstehende Wirklichkeit des Auges, die Sichtbarkeit, wird vernichtet, sobald man versucht, sich ihrer "denkend, erkennend oder auch nur fühlend zu bemächtigen". (F I, 272)

Das Erwachen des Gefühls, sowie das Auftreten des Begriffs bezeichnen den jedesmaligen Endpunkt der Anschauung [...] nur wer es vermag, bei der Anschauung zu verharren trotz der Empfindung und über die Abstraktion hinaus, beweist den künstlerischen Beruf. (F I, 40f.)

Nach Fiedler ist es sehr ungewohnt, Sichtbarkeit um ihrer selbst willen wahrzunehmen. Der einzig genuine Stoff rein optischer Wahrnehmung sind Licht- und Farbempfindungen. Statt des Gefühls der Beherrschung der Wirklichkeit stellt sich nun eine völlige Unsicherheit ein:

[...] wer es vermag, sich selbst mit dem, was er sieht, zu isolieren, nichts anderes in sich aufkommen zu lassen, als das Phänomen des Sehens, sich in das Schauen zu versenken, wird der nicht vor dem, was sich seinem Auge als Erscheinung zeigt, gar bald wie vor einem ihm fremden, unnahbaren Rätsel stehen? (F I, 259)

Fiedler artikuliert des öfteren sein Unbehagen angesichts der von ihm beschriebenen Wirklichkeit reiner Anschauung. Das passive Verharren im Bereich des 'nur' Sichtbaren führe auf Dauer in einen Zustand dumpfen Dahinvegetierens oder der Konfusion. Ansatzweise erscheint wie bei Nietzsche – an dessen Perspektivismus Fiedlers Formulierungen teilweise erinnern – die künstlerisch-schöpferische Tätigkeit als ein Akt der Selbst- und Welt-Vergewisserung.³¹⁵

Es muß uns nun wie eine Erlösung erscheinen, wenn wir die Möglichkeit in uns entdecken, auf dem Gebiete des Gesichtssinnes etwas zu tun, was uns auf anderen Sinnes-

³¹⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. In: Nietzsche: Werke. Bd. I. S. 9-134. S. 14. (Lizenzausgabe der 6. Aufl., München 1969. Ebd., Bd. I, S. 14).

gebieten versagt ist: das was das Auge dem Bewußtsein liefert, für das Auge zu realisieren. (F I, 273)

Aufgrund einer natürlichen Begabung sei es allein dem Künstler möglich, die kontemplative Haltung völlig unmittelbar in eine darstellende Tätigkeit übergehen zu lassen. (Vgl. F I, 289) "Es ist ein und derselbe Vorgang, der, mit Empfindungen und Wahrnehmungen beginnend, sich schließlich in Ausdrucksbewegungen entfaltet". (F I, 273) Allein der Gesichtssinn liefere sowohl den Stoff, indem er dem Bewußtsein das zeigt, was zu sehen ist, als auch die Anstöße zu Bewegungen des Körpers, die sichtbar darstellen: "es ist vielmehr das Interesse des Auges, welches allein die formende Hand leitet." (F I, 350) Fiedler betont, daß es sich um einen ununterbrochenen Prozeß handelt. Die Hand wiederhole nicht etwas, was das Auge schon geleistet hätte, sondern

[...] es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist. (F I, 275)

Den unmittelbaren Übergang in die künstlerische Ausdrucksbewegung vergleicht er mit der Unwillkürlichkeit von Gesten und Gebärden. Weil es dem Künstler möglich ist, innerhalb des Bereichs der Anschauung zu bleiben – weder Empfindungen noch begrifflichem Denken nachzugehen – und diesen zu konzentrieren, (vgl. F I, 306) kann er die Formen, die hier unwillkürlich auftreten, unmittelbar motorisch zum Ausdruck bringen. Aufgrund dieser Herleitung der Form wird Kunst zur autonomen Gestaltung. Die Ansätze und Impulse zur Formfindung entstehen innerhalb des Prozesses der unmittelbaren Wahrnehmung und werden durch den Künstler nur weiterentwickelt. (Vgl. F I, 272f.) Damit ist Form auch immer zugleich Inhalt. "Richtig aufgefaßt kann man beim Kunstwerk Form und Inhalt nicht unterscheiden". (F II, 259) Sie sind in dieser Kunsttheorie genauso wenig zu trennen wie Psychisches und Physisches in den Wahrnehmungstheorien.

Im Kunstwerk findet die gestaltende Tätigkeit ihren äußeren Abschluß, der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes, als die Gestaltung selbst. (F I, 60)

Fiedlers Kunsttheorie entsteht zwar in der Auseinandersetzung mit den Werken von Marées und Hildebrand. Ihre zentrale These aber, die geforderte Verselbständigung der Sichtbarkeit im Bild, wird in letzter Konsequenz erst von den Kubisten eingelöst.³¹⁶ Seine Theorie des künstlerischen Schaffens versucht, die Empfindung und Wahrnehmung optischer Reize zu erfassen, während andere sinnliche Impulse, weiterführende Vorstellungen oder Reflexionen bewußt ausgeschlossen werden.

Zunächst kann sich nur in der Tätigkeit das Interesse an der Sichtbarkeit eines Dinges so isolieren, daß die Vorstellung eines Gegenstandes, an dem die Sichtbarkeit erscheint, gänzlich schwindet und diese letztere zu einer selbständigen Form des Seins wird. (F I, 318f.)

Genau diese Forderungen scheinen die kubistischen Bilder zu erfüllen. Indem sie mit der linearperspektivischen Darstellung brechen, schließen sie auch die illusionistische Darstellung eines tastbaren Körpers aus. Die Rückführung des Bildes auf seine zweidimensionale Fläche, die Lösung vom mimetischen Auftrag und die damit entstehende Autoreferentialität entheben das Bild seiner pragmatischen Bezüge. Damit werden emotionale und assoziative Anknüpfungen zunächst verhindert. Das Gestaltungsprinzip des sogenannten synthetischen Kubismus, die formal konstruktive, autonom aufbauende Methode erscheint als Umsetzung dessen, was Fiedler als 'Produktion der Wirklichkeit' bezeichnete. (Vgl. F I, 55)

Arnold Gehlen konstatiert, daß Fiedler die Besonderheit der künstlerischen Tätigkeit als ein verselbständigtes Sehen darstellt. Seine Intention, den Betrachter die Natur sehen zu lernen, sei das Stilprinzip des synthetischen Kubismus geworden.³¹⁷ Er interpretiert die reine Sichtbarkeit Fiedlers als "nichtbegriffliche Intellektualität des Auges", als "wort-

³¹⁶ Vgl. Oehm: C. E., S. 76f. Vgl. die entsprechenden zentralen Thesen Fiedlers zur Verselbständigung der Sichtbarkeit im Bild: F I, 318-320.

³¹⁷ Vgl. Gehlen: Zeit-Bilder, S. 62.

unfähige Vernunft" und begrüßt, daß damit die "Verwirrung" des Expressionismus, der die Emotion als Inspirationsquelle der Kunst voraussetzt, verworfen wird.³¹⁸ Für Gehlen ist die Malerei des 20. Jahrhunderts aufgrund einer zunehmenden Bildrationalität kommentarbedürftig geworden und dementsprechend bewußtseinsidealistisch wertet er auch den Kubismus als reine Konzeptkunst.³¹⁹

Auch Hoffmann stellt fest, daß Fiedlers Beschreibungen des künstlerischen Schaffensprozesses, Jahre vor der kubistischen "Bilderfindung" diese vorwegzunehmen scheinen.³²⁰ Im Gegensatz zu Gehlen betont sie jedoch, künstlerische Gestaltung sei hier eben nicht als ein konzeptionelles Tun, sondern "eher als eine Art *creare ex nihilo* begriffen."³²¹ Der Kubismus realisiere die von Fiedler so treffend als autonomer künstlerischer Schaffensprozeß beschriebene ständige Veränderung eines je Konkreten.

Einstein konnte bei Fiedler vor allem seine Kritik der zeitgenössischen Kunstwissenschaft, Kunstkritik, Kennerschaft und Ästhetik vorformuliert finden. Das erste Kapitel des *Braque*-Buchs erinnert stark an Fiedlers *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. In beiden Texten geht es um die Besonderheit der Kunst und deren adäquate Rezeption. Auch für Einstein gilt, was Boehm angesichts der Schriften Fiedlers formuliert:

Wenn Kunst Erkenntnis ist, muß die Entwicklung der Kunsttheorie und Ästhetik primär unter dem Eindruck des Versagens gesehen werden, weil sie unter dem Eindruck des Platonismus zwischen Erkenntnis und künstlerischem Tun streng geschieden und letzteres dem Begriff untergeordnet hat.³²²

Fiedler resümiert in seinem Text, daß alle Versuche, Kunst zu verstehen, wohl Teilaspekte beleuchten, den eigentlich künstlerischen Kern aber nur erfassen können, wenn sie sich darauf einlassen, den spezifischen, künst-

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 84, 74. Vgl. auch Fußnote 54 der vorliegenden Arbeit.

³²⁰ Hoffmann: *Intuition*, S. 55.

³²¹ Ebd.

³²² Boehm: *Biographie*. S. XIX.

lerischen Erkenntnisakt zu reproduzieren. (Vgl. F I, 69) Das geforderte kongeniale Nachempfinden des künstlerischen Schöpfungsaktes, das so intensiv ist, daß es phasenweise zur Identifikation führt, macht eine Bewußtseinsweiterung möglich:

[...] wir sehen uns in ein neues Verhältnis zur Welt gesetzt und erkennen, daß wir die Welt in noch ganz anderem Sinne besitzen können, als sie uns vordem zu eigen geworden war. (F I, 70)

Der Entstehungsprozeß, von dem das Kunstwerk Zeugnis ablegt, ist als solcher letztlich einmalig und nicht wiederholbar. (Vgl. F I, 68) Der Betrachter kann sich jedoch mittels Einfühlung und Kreativität diesem ihm zugrunde liegenden Erleben nähern.

Auch für Einstein ist das spezifisch Künstlerische nur prozessual, das Kunstwerk adäquat nicht als abgeschlossenes Resultat intellektueller Vorstellung, sondern als kreativer Akt zu erfahren:

Vielmehr verlege man den Begriff der Kunsterkenntnis in das spezifische Schaffen selbst; in dem Sinn, das einzelne Kunstwerk selber bedeutet einen spezifischen Erkenntnis- und Urteilsakt. [...] Der Erkenntnisakt, d. h. die Umbildung der Weltvorstellung, geschieht weder durch das Schaffen des Kunstwerks oder das Betrachten, vielmehr durch das Kunstwerk selbst. Denn Erkenntnis, die über ein kritisches Verhalten hinausgeht, heißt nichts anderes, als Schaffen von Inhalten, die an sich gesetzmäßig, d. h. transzendent sind. (I, 224)

Gefordert ist die Einsicht in die Ungültigkeit des dualistischen Weltbildes, in dem Realität als gegeben vorausgesetzt wird. An seine Stelle tritt – nach Fiedler – der "Glaube an eine gegebene Vorstellungswelt" (F I, 212) und die Relativität der Wirklichkeit. Durch diese "Zerstörung der realen Gewißheit der gegebenen Wirklichkeit" vollzieht sich eine vollkommene Bewußtseinsveränderung:

Die Stellung des Menschen innerhalb der Welt erscheint damit gänzlich verändert. Seine anscheinend passive Rolle hat sich in Wahrheit als eine aktive enthüllt; [...]. (F I, 212)

Oder bei Einstein:

Der Mensch ist nicht mehr ein Spiegel, sondern die Möglichkeit jeder zukünftigen Realität. (III, 86)

Beide Autoren übernehmen die Ergebnisse der Wahrnehmungstheorien, um die Metaphysik außer Kraft zu setzen und die sinnliche Sphäre und deren Möglichkeiten in der Kunst aufzuwerten. Für ihre Texte ist bezeichnend, daß alle substantiellen Bereiche des Objektiven kritisch aufgelöst werden, während die Subjektivität und ihr Potential ungemein aufgewertet wird. Angesichts einer als instabil, relativ und kontingent erfahrenen äußeren Wirklichkeit entwickelt sich ein zutiefst idealistischer Glaube an die schöpferischen Möglichkeiten des Subjekts. Als Sichtbarmachung sinnlich intuitiver Erkenntnis ist Kunst selbst schöpferisch und damit dem mimetischen Auftrag enthoben. Ihre Funktion ist nicht mehr, eine vorgegebene Wirklichkeit, Ideen oder Inhalte abzubilden oder wiederzugeben. Bei beiden Autoren ist jetzt die Form primär, da sie selbst die Realisierung, das Kunstwerk und eben nicht die Übersetzung einer Vorstellung ist.³²³ Diesen Unterschied zu einem rationalen 'Besitz-Ergreifen' eines Objekts als Ziel der Erkenntnis hebt auch Einstein hervor: "Kunst erkenntnistheoretisch betrachtet, geht nicht auf Begriffe, sondern auf die konkreten Elemente der Darstellung." (I, 228)

Der künstlerische Gestaltungsprozeß ist für beide kein reproduzierender, sondern ein produktiver Akt. Die künstlerische Tätigkeit ist, so Fiedler,

[...] ein Prozeß, durch den der geistige Besitz der Menschen unmittelbar bereichert wird; das vom menschlichen Geist noch Unberührte ist es, was ihre Tätigkeit erregt, für das, was noch in keiner Weise für den menschlichen Geist existiert, schafft sie die Form, unter der es für den menschlichen Geist zum Dasein gelangt. (F I, 52f.)

Kunst geht nicht von einem ideell Gegebenen aus, wie es der platonische

³²³ Vgl. hierzu Oehm: C. E., S. 44.

Kunstabgriff voraussetzt, "vielmehr steigt sie vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung." (F I, 53) Fiedler betont die Gestaltung oder Formgebung als Neues erschaffenden Akt. Einstein greift diesen Gedanken auf:

In der klassischen Aesthetik galt als primaerste Wirklichkeit die Idee, oder wie bei Aristoteles, das logisch gefasste Real. Vor diesen Werten sank das Kunstwerk zur Fiktion ab, und alle gestalthafte und konkrete Vision galt als geradezu unreal. Nun beziehen wir eine andere Position. Im Kunstwerk fixiert man das noch nicht Erkennbare oder noch nicht determinierte und diese gelten uns als wichtigste und schoepfungshafte Stadien des Realen. Damit aber wird der Kunst eine bedeutendere Aktivitaet zugewiesen, indem man vermittels der Vision und der Bilder neue Realitaet und Objekte schafft. (IV, 215)

Autonome Kunst ist für beide Kunsttheoretiker einer immanenten Gesetzmäßigkeit verpflichtet. Für Fiedler folgt aus der "Befreiung der einzelnen Ausdrucksformen von der Willkür fremden Gesetzes" notwendig zugleich "die Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit, der die einzelne Ausdrucksform ihrem Wesen nach folgt." (F II, 262) Um nicht in Willkür und Beliebigkeit abzugleiten, muß das Kunstwerk, dem nichts Sinngebendes mehr übergeordnet ist, in sich selbst stringent sein. Vergleichbar bezeichnet Einstein

[...] als System jede konkrete Totalität, die nicht durch ein außenliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist. (I, 226)

Beide setzen die anschauliche Erkenntnis mit einem Schöpfungsakt gleich. Einstein definiert "Erkennen als Schaffen konkreter Organismen" und betont, hier werde "ein Unmittelbares geschaffen". (I, 226)³²⁴ Diese Beschreibung des Kunstwerks als Lebewesen überzeichnet den Gegensatz zur wissenschaftlichen Erkenntnis. Vorbereitet ist sie in Bergsons Begriff

³²⁴ Im ersten Band der später erschienenen, sogenannten 'Berliner Ausgabe' der Werke Carl Einsteins heißt es an dieser Stelle des Textes abweichend: "ein unmittelbar Lebendiges geschaffen". (Einstein: Werke. Berliner Ausgabe, Bd.1, S. 218).

des Werdens, dem Prinzip des Lebens schlechthin. Auch Fiedler betont den biologischen Charakter des Entstehungsprozesses:

Es ist ein Naturprozeß, in dem sich das Sinnenmaterial zu den Ausdrucksgebilden des Denkens entwickelt, eine Art Wachstum. Es ist eine innere Forderung dieser Gebilde, sich zu einer Einheit zu entwickeln. (F II, 263f.)

Sowohl für Fiedler als auch für Einstein ist die erkenntnistheoretisch begründete Autonomie der Kunst zugleich Voraussetzung für ihre Refunktionalisierung: als Schöpfung subjektiver Anschauung ist sie eine eigene, selbständige Form von Erkenntnis und tritt damit historisch gesehen aus dem Schatten der Rationalität. Sie wird wieder zu einem existentiell notwendigen Bestandteil des Lebens. Bei Fiedler ist das "Weltbild ohne die Kunst unvollständig" (F II, 135). Die wissenschaftliche Erkenntnis hat ihre natürlichen Grenzen, die Welt der Begriffe ist nicht die Welt schlechthin. (Vgl. F II, 37) Daher stellt Kunst keine bloß angenehme Zugabe dar. (Vgl. FII, 35) Ihre produktive Verbindung mit der Wirklichkeit ist bei Einstein wesentlich radikalisiert. Aus der ergänzenden wird eine destruktive und zugleich innovative Funktion. Im *Braque*-Buch formuliert er als Programm:

Uns beschäftigen Kunstwerke lediglich soweit, als sie Mittel enthalten, das Wirkliche, die Struktur des Menschen und die Weltbilder abzuändern, also als Hauptfrage steht, wie können Kunstwerke einem Weltbild eingeordnet werden oder wie zerstören und überschreiten sie dies. (GB, 188)

Der historische Abstand zwischen den Theoriebildungen der beiden Kunstphilosophen wird in folgendem Zitat noch sehr viel deutlicher. Fiedler beschreibt hier den Abschluß des schöpferischen Aktes. Der Künstler lasse

[...] die Anschauung nicht eher los, als bis sie zu einer in allen ihren Teilen klaren Vorstellung seines Geistes geworden ist, bis sie zur vollen notwendigen Existenz gelangt ist. Dies ist das höchste Stadium, bis zu dem er seine produktive Erkenntnis treiben kann. Vollständige Klarheit und Notwendigkeit fallen zusammen. (F I, 62)

Im Gegensatz zu Einstein geht es Fiedler, wie auch Hildebrand, letztlich um Ordnung und Klarheit als höchste Werte. Künstlerische Tätigkeit und diskursives Denken stellen nur zwei Möglichkeiten des allgemeinen Strebens vom Verworrenen zu diesen Idealen dar. Er hält insofern am Fortschrittsgedanken fest, als er davon ausgeht, daß es eine Entwicklung vom Verworrenen, Undefinierten zum Geklärten, Geistigen und zur Bewußtheit gibt. (Vgl. F I, 362) Er schreibt sogar über eine 'reine Welt der Kunst', in die sich der Betrachter erhoben sieht, "in der sich die Erscheinungen der Dinge seinem verstehenden Auge zur Bestimmtheit, zur Ordnung, zur Gesetzmässigkeit gezwungen darbieten." (F I, 336; vgl. auch F II, 281) Für Fiedler ist wohl die Chaotik und Fülle unmittelbaren psychophysischen Empfindens die primäre Wirklichkeit; eine entsprechende Aufwertung und Umwertung, wie sie Einstein fordert, ist für ihn jedoch noch nicht aktuell. Der Weg der künstlerischen Erkenntnis über die sinnliche Wahrnehmung ist ein anderer als der der diskursiven, aber Ziel und Wertung bleiben bei ihm ganz eindeutig die der idealistischen Kunsttheorie. So schreibt Fiedler noch ganz heroisch von dem,

[...] was die Regel bildet für alle ernsthafte männliche Tätigkeit: nur die Anfänge reichen hinab in jene durch keine Vernunft zu ergründenden, durch keinen Willen zu leitenden, von keinem Bewußtsein erhellten Regionen unserer Natur; jeglicher Fortschritt führt aus diesen Dunkelheiten heraus, und der Sinn der Arbeit, die der Mensch zu verrichten hat, ist, daß er sich mehr und mehr jenen Regionen entwinde, nicht daß er sich in ihnen verliere. (F I, 297)

Wenngleich Fiedler den Platonismus kritisiert und die Autonomie der Kunst begründet, kann er sich dennoch keine zum Idealismus alternative Funktion der Kunst vorstellen. Deutlich finden sich hier die Charakteristika des Ästhetizismus. Er entwirft eine betont antimetaphysische Kunsttheorie, die ihrerseits jedoch auch wieder zutiefst idealistisch ist. Die künstlerische Tätigkeit wird verabsolutiert. Auf eine angeborene Fähigkeit des Künstlers zurückzuführen, kennt sie weder Geschichte noch Entwicklung. Diese Verabsolutierung hat ihren Preis. Für Fiedler ist der Schlüssel für die Erklärung und Beurteilung eines Kunstwerks nur in sei-

nem Entstehungsprozeß zu finden. Allein die Frage nach der Absicht des Künstlers ist wesentlich. Das einzig richtige, vollständige Verständnis des Werks besitzt der Schaffende, strenggenommen sogar nur innerhalb des jeweiligen Entstehungsprozesses. Alle späteren Versuche, auch des Schöpfers selbst, bleiben bloße Annäherungen:

[...] die Vorbedingungen, die, tief in die geheimnisvolle Werkstatt der schaffenden Menschennatur hinabreichend, seine Gestalt bestimmten, entziehen sich dem Blick, und wenn es im Momente der Entstehung mit Notwendigkeit hervortrat, so muß es in jedem späteren Momente mehr oder minder willkürlich und rätselhaft erscheinen. In diesem höchsten Sinne ist das einzelne Kunstwerk etwas Unergründliches. (F I, 68f.)

Einstein analysiert die avantgardistische Kunst und historisiert ihren und den zuvor gültigen Kunstbegriff. Damit geht er bedeutende Schritte über Fiedlers Theorie hinaus. Die ordnende, klärende Funktion, die Fiedler nicht hinterfragt und völlig ahistorisch sowohl der analytisch-diskursiven als auch der künstlerischen Erkenntnis unterstellt, wird von Einstein dem platonischen Kunstbegriff zugeordnet und damit dem klassisch-idealistischen Weltbild. Die Intention des Kunstwerks richtet sich für Einstein nach seiner biologischen Funktion, die historischen Veränderungen unterworfen ist und in der zeitgenössischen Kunst auf eine Chaotisierung der Wirklichkeit zielt.

4 Kahnweilers und Einsteins Kubismus-Interpretationen im Vergleich

In der Kubismus-Literatur wird die prozessuale Abkehr von der empirischen Außenwelt und ihrer illusionistischen Darstellung sowie die Beschäftigung der Maler mit der Autonomie des Bildes und seiner Gestaltungsmittel immer wieder thematisiert. Die Interpretationen scheiden sich jedoch bereits im Ansatz dadurch, daß in ihren Ausführungen entweder dem gegenständlichen Bezug oder der formalen Autonomie des Kunstwerks Priorität eingeräumt wird. Grundlegend hierfür ist, ob zwischen anschaulicher und begrifflicher Erkenntnis unterschieden wird, wie bei Einstein, der dementsprechend den Kubismus – primär formal – als radikale Subjektivierung der Bildgestaltung in Form einer neuen Raumanschauung analysiert. Oder ob, wie bei Kahnweiler, Kunst weiterhin der begrifflichen Erkenntnis untergeordnet wird. Seiner Überzeugung nach intendieren die Kubisten eine Vorstellung der Idealität des Gegenständlichen. Diese beim Vergleich der Kubismus-Texte von Kahnweiler und Einstein³²⁵ deutlich werdende Polarisierung in eine primär formale oder gegenständliche Deutung ist für die Forschungsliteratur zum Kubismus bezeichnend.³²⁶

³²⁵ Neundorfer bemerkt 2003: "Einstein und Kahnweiler – ein noch zu schreibendes, hier nicht zu leistendes Kapitel." (Neundorfer: Kritik, S. 260). In einer Fußnote verweist er auf Raphael, die sich neben Meffre als einzige explizit diesem Thema widmete. (Ebd., Anm. 353) Vgl. Birgit Raphael: Vergleich zwischen den Kubismustheorien von Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein. In: kritische berichte, Jg. 13 (1985), Heft 14. S. 31-36. (Künftig zitiert als: Raphael: Vergleich). Vgl. auch Meffre: Kahnweiler, S. 85-90. Auch in der vorliegenden Arbeit kann lediglich ein weiterer Baustein zu diesem möglichen Projekt geliefert werden.

³²⁶ Anschaulich zum Extrem gesteigert wird das in folgenden Bildinterpretationen: Bernard Zurcher: Georges Braque, Leben und Werk. München 1988. (Künftig zitiert als: Zurcher: G. B.). S. 54-55, der die primär gegenständliche Deutung Alvin Martins (Alvin Martin: Georges Braque et les origines du langage du cubisme synthétique. In: Georges Braque. Les papiers collés. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1982. S. 43-56. S. 47) übernimmt. Vgl. im Gegensatz hierzu beispielhaft: Dittmann: Willensform, S. 407-409, der eine primär auf die Formstruktur eingehende Interpretation

Die Kunstauffassungen der beiden Autoren entstehen vor einem ähnlichen kunsttheoretischen Hintergrund. Sie sind geprägt durch die jüngere deutsche und österreichische Kunstwissenschaft. Die Schriften von Hildebrand, Fiedler, Riegl, Wölfflin und Worringer lernt Einstein während seines Studiums ab 1904 in Berlin kennen. Kahnweiler erschließt sie sich etwas später, in autodidaktischen Studien während des Ersten Weltkriegs in der Schweiz.³²⁷ Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden schon beim nur oberflächlichen Vergleich der Texte zum Kubismus von Kahnweiler und Einstein deutlich. Beide beginnen mit einer programmatischen Positionsbestimmung des Kubismus als absoluter Avantgarde innerhalb der Kunstgeschichte und widmen sich dann in einer späteren Schrift einem einzelnen Künstler. Kahnweiler schreibt 1914/15 *Der Weg zum Kubismus* (vgl. K W, 9), 1946 erscheint *Juan Gris. Leben und Werk*. Einstein arbeitet in den 20er Jahren an der *Kunst des 20. Jahrhunderts* und ab 1931 an seinem *Braque*-Buch.³²⁸ Er behandelt Braque als einen modernen romantischen Künstler, Kahnweiler betont die Klassizität der späten Werke Gris'. Die Texte sind in Kontakt mit den besprochenen Malern als zeitgenössische und parteiergreifende Abhandlungen entstanden. Das gilt auch noch für Einsteins *Braque*-Buch, wohingegen Kahnweilers *Gris*-Monographie knapp zwanzig Jahre nach dem Tod des Künstlers geschrieben ist.³²⁹

Die Intention im *Weg zum Kubismus* ist es, zu zeigen, wie der nach dem Impressionismus zutage tretende Widerspruch zwischen bildautonomer und gegenständlicher Form von den kubistischen Malern etappen-

leistet. Eine direkte Kritik der gegenständlich orientierten Interpretation Alvin Martins findet sich auch bei Isabelle Monod-Fontaine: Georges Braque. "Krug und Violine" – der löchrige Grund. In: Schmidt, Katharina (Hrsg.): Cézanne, Picasso, Braque: Der Beginn des kubistischen Stillebens. Ostfildern-Ruit 1998. S. 101-115. (Künftig zitiert als: Monod-Fontaine: G. B.). S. 107f.

³²⁷ Vgl. Meffre: Kahnweiler, S. 86. Zum Einfluß Hildebrands auf Kahnweiler vgl. Brunner: Kahnweiler, S. 139ff.

³²⁸ Einstein plante ein Buch zu Gris, das jedoch nie zustande gekommen ist. Hierzu und zu Einsteins Beziehung zu Gris vgl. Fleckner: C. E., S. 246-251.

³²⁹ Kahnweilers *Gris*-Buch erscheint 1946. Juan Gris ist 1927 gestorben.

weise gelöst wird. (Vgl. K W, 12) Entstehung und Entwicklung des Kubismus werden mit einem bildimmanenten, ästhetischen Problem begründet. Vergleichbar heißt es in einer Zusammenfassung in der etwa zehn Jahre später erscheinenden *Kunst des 20. Jahrhunderts*, daß der Kubismus den deutlich gewordenen, für die Malerei konstitutiven Dualismus von Fläche und Raum tendenziell aufhebe. (Vgl. K 2, 58) Auch die Intentionen der späteren Werke, deren Publikation gut zehn Jahre auseinander liegt, sind durchaus vergleichbar, da bei beiden die vorgestellte Kunst des jeweils gewählten Kubisten durchgreifende und umfassende Veränderungen repräsentiert. Kahnweilers Absicht im *Gris*-Buch ist es, die Ablösung der empirischen Malerei, die sich mit der Renaissance entwickelt habe, durch die begriffliche Malerei und damit zugleich eine geistesgeschichtliche Wende von einem materialistisch zu einem metaphysisch geprägten Weltbild zu erläutern. (Vgl. K G, 93) Im *Braque*-Buch möchte Einstein zeigen, daß Braques Werk Bestandteil einer neuen funktionalen Wirklichkeitsauffassung und romantischen Epoche ist. (Vgl. GB, 301)

4.1 Kahnweilers Kubismus-Theorie

In seinem *Weg*-Buch charakterisiert Kahnweiler die Malerei von der Renaissance bis zu Cézanne als Illusionismus. Intention sei die Nachahmung der Erscheinung äußerer Wirklichkeit gewesen. (Vgl. K W, 49) Die Bilder sind zunehmend reine Darstellungen geworden und haben infolgedessen ihre konstruktiven Formen verloren. "Die Kunst seit Masaccio hatte keine Deformation zu fürchten gehabt, da sie den Aufbau ganz über Bord geworfen hatte." (K W, 18) Von Cézanne und den Kubisten wieder aufgenommen, tritt dieses Prinzip in zunehmenden Konflikt mit den darstellenden Momenten. Die Gegenstände werden durch die rhythmische Formstruktur des Bildes deformiert. Diese Verformungen wirken angeblich "quälend", (K W, 50) weil sie den "Verrat an eben jener Schönheit, die man verherrlichen wollte" (K W, 18) bedeuten:

Damit ist das Wesen der neuen Malerei deutlich gekennzeichnet als darstellend und

aufbauend zugleich. Darstellend: will sie doch die Formenschönheit der Dinge wiedergeben. Aufbauend: will sie doch diese Formenschönheit im Gemälde begreifen. Darstellung und Aufbau widerstreiten sich. Wie die neue Malerei sie versöhnte, die Etappen des Wegs zu diesem Ziele, werden wir sehen. (K W, 12)³³⁰

Für Kahnweiler haben die Kubisten eine neuartige Lösung für diesen Dualismus gefunden. Durch die Einfügung eines kleinen realistischen Gegenstandszeichens von Braque (gemeint ist der illusionistisch gemalte Nagel in Braques *Broc et violon*, 1910) und die Durchbrechung der geschlossenen Form bei Picasso sei ab 1910 eine Synthese ohne Deformation möglich geworden. (Vgl. K W, 49) Das Bild wird ganz durch das aufbauende Prinzip bestimmt, dem die realistischen Gegenstandsfragmente rigoros untergeordnet werden; der Betrachter empfängt die Signale der gegenständlichen Zeichen, und assoziierend löst er nun aufgrund ihrer Anregung den formalen Bildaufbau in seine gegenständliche Bedeutung auf:

[...] ein Reiz, an den sich Erinnerungsbilder anknüpfen, die im Bewußtsein nun aus dem 'realen' Reize und dem Formenschema den fertigen Gegenstand konstruieren. (K W, 52)

Es kommt so nicht mehr zu "störende[n] Deformationen", weil

[...] der Gegenstand gar nicht auf dem Gemälde 'vorhanden' ist, das heißt im Gemälde noch nicht die geringste Naturwahrscheinlichkeit hat [...]. Auf dem Gemälde: Formenschema und kleine reale Einzelheiten als Reize, im höchsten Sinne in der Einheit des Kunstwerks begriffen. Im Bewußtsein des Beschauers erst das fertige Assimilations-

³³⁰ Diese Konzeption des "Weg"-Buchs erinnert stark an eine Formulierung Apollinaires: "Indem der Maler die vorgestellte oder die erschaffene Wirklichkeit wiedergibt, kann er den Anschein dreier Dimensionen erwecken; er kann gewissermaßen *kubieren*. Er könnte das nicht, wollte er lediglich die geschaute Wirklichkeit darstellen, sofern er nicht durch Verkürzung oder Perspektive eine Augentäuschung hervorbrächte, wodurch die Qualität der vorgestellten oder erschaffenen Form entstellt würde." (Apollinaire: Maler, S. 24). Hier scheint der Dualismus von Abbildung und perspektivischer Augentäuschung als Darstellung einerseits und erschaffener Form als Aufbau andererseits bereits vorgegeben. Außerdem ist hiermit auch das Argument der störenden Deformation schon mitgeliefert.

produkt, menschlicher Kopf zum Beispiel. Ein Konflikt ist hier unmöglich [...]. (K W, 52)

Somit gelingt die "volle gewünschte körperliche Darstellung" der Körperlichkeit der Dinge und ihrer Lage im Raum. (K W, 52) Das fertige Assimilationsprodukt im Kopf des Betrachters wird von ihm nun automatisch in das Bild hineingesehen. Kahnweiler betont ausdrücklich, daß "die vom Maler gewünschte Sehvorstellung nicht etwa in geometrischen Formen besteht, sondern in der Darstellung der wiedergegebenen Gegenstände." (K W, 62)³³¹

Der Kubismus eröffnete eine neue Epoche der Kunstgeschichte, so wie die Metaphysik - deren sichtbarer Ausdruck die kubistische Kunst ist – sie in der Geistesgeschichte eröffnete. Der Kubismus trug zur Verbreitung dieser Metaphysik bei. Ebenso wie die Philosophie und die Physik widerlegten auch die kubistische Malerei und Dichtung jenen Materialismus, zu dem die Verflachung des Renaissance-Denkens geführt hatte, ein Materialismus, der immer noch auf dem Glauben an eine unveränderliche, der Erkenntnis ohne weiteres zugängliche Außenwelt beruhte. (K G, 191f.)

Für Kahnweiler bedeutet der Kubismus den Sieg Platons und der Metaphysik über Aristoteles und den Materialismus bloßer Erscheinung. (Vgl. K G, 191) Ursprung der kubistischen Malerei sei die "reine, hohe Freude an der Schönheit der Dinge". Diesem Hedonismus setzt er die Funktion der Geschichtsschreibung gegenüber, die die Malerei vor dem Kubismus erfüllt habe. (Vgl. K W, 12) Mit der kubistischen Darstellung der Gegenstände, die geometrischen und stereometrischen Zeichnungen gleicht, (vgl. K W, 66) wird wieder der Körper als solcher zum Thema. Seine Darstellung, wie er ist, nicht, wie er erscheint, ist Anliegen der Kubisten. Spies faßt Kahnweilers Aussagen folgendermaßen zusammen: "Ziel ist der in seinem Sein voll erfaßte Gegenstand, geistige Synthese, die inkommensurabel zur Relativität von Erscheinung steht."³³²

³³¹ Vgl. Raphael: Vergleich, S. 33: "Der Kubismus ist für Kahnweiler somit eine total auf den Gegenstand fixierte Kunst."

³³² Spies: Kahnweiler, S. 37.

In seinem *Weg*-Buch behandelt Kahnweiler vorrangig den analytischen Kubismus. Er verweist auf die kubistische Emanzipation der Malerei vom "'naturähnliche[n]' optische[n] Bild", in dem der Gegenstand nur von einem einzigen Standpunkt aus gesehen wird. In der neuen Sprache kann der Kubist von den "'primären' Eigenschaften" des Gegenstandes eine "gründliche Darstellung" in mehreren Ansichten geben, ohne geschlossene Körper abbilden zu müssen. (K W, 61) Nach illusionistischer Nachahmung und monoperspektivischer Darstellung ermöglicht der Kubismus nun eine polyperspektivische Wesensschau.

In seinem Buch zu Juan Gris geht es Kahnweiler primär um die Bedeutung des synthetischen Kubismus. "Die *begriffliche* Malerei stellte nun nicht mehr einen bestimmten 'wahrgenommenen' Gegenstand dar, sondern den Begriff des Gegenstands." (K G, 191) Die dualistische Trennung zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, die Kahnweiler schon im *Weg*-Buch vornimmt, wird hier durch die Darlegung ihrer philosophischen Dimension untermauert und verstärkt. Der synthetische Kubismus bestätige die weltanschauliche Geltung des Kantischen Kritizismus, der "trotz aller Angriffe [...], trotz aller Unverständlichkeit, seit hundertfünfzig Jahren das abendländische Denken" beherrsche. (K G, 190) Die wahrgenommene Wirklichkeit sei bedingt durch die Sinne, bloße 'Erscheinung' und somit Täuschung. Der Künstler geht nicht mehr induktiv vor, indem er von dieser äußeren Scheinrealität ausgeht, sondern deduktiv, da er dem Bild seine Idee des Gegenstandes zugrunde legt.

1951 bezieht Kahnweiler die hier genannten zentralen Thesen seiner beiden Schriften ausdrücklich auf die zwei Phasen des Kubismus. Hauptanliegen des Kubismus sei nicht mehr die Nachahmung eines einzelnen Aspektes des Gegenstandes,

[...] sondern entweder über diesen Gegenstand zahlreiche Aussagen zu machen (analytischer Kubismus) oder aber in einem einzigen Zeichen das gesamte Wissen, das der Künstler von ihm besitzt, zu verdichten (synthetischer Kubismus).³³³

³³³ Daniel-Henry Kahnweiler: Der Gegenstand bei Picasso (1951). In: Ders.: Ästhetische

Die Formen des kubistischen Kunstwerks sind für Kahnweiler Zeichen mit rein gegenständlicher Bedeutung. Sie haben keinen ästhetischen oder semantischen Eigenwert. Zusammen ergeben sie für ihn eine nur vorläufig eigenständig wahrnehmbare kubistische Bildstruktur, die er als "Formenschema" oder "Anordnung von Flächen, Zylindern, Vierecken usw." beschreibt. (K W, 52) Dieser freien, aber dennoch vereinheitlichenden Struktur lassen sich "kleine reale Einzelheiten" eingliedern. (K W, 52) Er unterscheidet demnach im Bild zwischen realen, zum Objekt gehörenden und bildautonomen Formen. Damit setzt er voraus, daß der Gegenstand im Gemälde jenseits des malerisch Geformten eine eigene Existenz bewahren kann. Wie Brunner zusammenfaßt, vermag Kahnweiler demnach eine "autonome formale Struktur nicht als notwendiges 'Moment' jeglicher Bildgegenständlichkeit" zu denken.³³⁴ Für ihn existiert eine bildimmanente Konkurrenz zwischen der Einheit des Gegenstandes und der des Bildes, die für ihn den Dualismus von Darstellung und Aufbau begründet.

Die überraschende Neuheit der kubistischen Darstellungsweise macht Kahnweiler dafür verantwortlich, daß die ersten Betrachter die Bilder nicht zu deuten wußten und nur geometrische Formen gesehen haben. In seiner Theorie ist das Bild die Vorlage für ein sich im geistigen Bewußtsein des Rezipienten vollendendes Assimilationsprodukt:

Dieser geometrische Eindruck beim Beschauer ist unberechtigt, da die vom Maler gewünschte Sehvorstellung nicht etwa in geometrischen Formen besteht, sondern in der Darstellung der wiedergegebenen Gegenstände. (K W, 62)

Die resultierende Vorstellung geht über die Darstellungsmöglichkeiten hinaus. Tatsächlich lassen sich in vielen Fällen einzelne Partien gegenständlich deuten und die wiederholte Ansicht führt zu einem schnelleren "wiedererkennendem Sehen"³³⁵. Insofern beschreibt er sehr treffend einen

Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1968. S.103-105. S. 104.

³³⁴ Brunner: Kahnweiler, S. 142.

³³⁵ Imdahl: Cézanne, S. 325. Vgl. zur Unterscheidung zwischen einem 'wiedererkennenden Sehen' und einem 'sehenden Sehen' ebd.

Aspekt der Wahrnehmung dieser Werke. Seine Behauptung der vollständigen Auflösbarkeit der kubistischen Bilder in eine gegenständliche Bedeutung ist jedoch eine "bewußtseinsidealistische Übertreibung."³³⁶ Wörtlich formuliert er:

Die Erfahrung hat gezeigt, daß dieser 'geometrische Eindruck' völlig verschwindet, sobald sich, dank der Gewöhnung an die neue Ausdrucksweise, der Vorgang des Hineinsehens richtig vollzieht. (K W, 66)

Auch für den heutigen Betrachter sind die kubistischen Bilder nicht restlos dechiffrierbar.³³⁷ Spies erklärt Kahnweilers These als "'pädagogische Vereinfachung' des Problems". Sie sei seine Reaktion auf die zeitgenössische Kritik, die den Kubismus als absurde und beliebige Darstellungsmanner verurteilt habe.³³⁸

Kahnweilers Argument für die gegenständliche Lesbarkeit kubistischer Bilder ist die Interpretation ihrer geometrischen Formen als "Urfurmen", die menschlichen "'Sehkategorien'" entsprechen: "Unsere Kenntnis a priori dieser Formen ist die Voraussetzung, ohne die es für uns kein Sehen, keine Körperwelt gäbe." (K W, 68) Die Kubisten stellen die Gegenstände in diesen unnatürlichen, rein kategorialen Urformen dar und erleichtern damit deren Wahrnehmung. Dem Betrachter ist die sonst unbewußt zu leistende Erkenntnis ihrer Formen und räumlichen Lagen abgenommen. (Vgl. K W, 85) Wie bereits Dittmann kritisch resümiert, müßten die Werke demnach "ein besonders *klares* Bild des Gegenstandes bieten", was jedoch definitiv nicht der Fall ist.³³⁹

Die Formstruktur der kubistischen Bilder wird von Kahnweiler ganz

³³⁶ Spies: Kahnweiler, S. 38.

³³⁷ Vgl. Dittmann: Willensform, S. 404: "Auch für den heutigen Betrachter ist geometrische Formgebung ein Charakteristikum kubistischer Bilder. Auch ihm wird das kubistische Bild nicht durch 'Assoziation' und 'Assimilation' zur realistischen Darstellung. Der Konflikt zwischen Zeichen und Bezeichnetem bestimmt auch noch in unserer Sicht den Kubismus."

³³⁸ Spies: Kahnweiler, S. 40.

³³⁹ Dittmann: Willensform, S. 404.

der gegenständlichen Darstellung untergeordnet.³⁴⁰ An diesem eindimensionalen Bildbegriff setzt zumeist die Kritik ein.³⁴¹ Sein theoretisches Konzept, das behauptet, der künstlerisch vorgegebene Dualismus sei nach der vollzogenen geistigen Synthese – auch im Bild – dauerhaft eliminiert, ergibt eine Tendenz zur Versöhnung, die nicht nachvollziehbar ist. Sie führt zur vollkommenen Leugnung der Widersprüchlichkeit und Diskontinuität der kubistischen Bildstruktur. Entsprechend kritisiert auch Brunner, daß für Kahnweiler

[...] letztlich 'Projektionen' allein den Inhalt der Wahrnehmungen eines Betrachters ausmachen, daß von der konkreten Beschaffenheit des jeweils Gegebenen, von Strichen und Linien zum Beispiel, nichts in die Wahrnehmung eingeht. Die bewußtseinsidealistische Übertreibung ist offensichtlich.³⁴²

Die gegenständliche Deutung der kubistischen Bilder erfaßt lediglich einen Aspekt dieser Malerei. Die kubistische Realisation der Bildautonomie, die Kahnweiler mit dem Begriff Aufbau bezeichnet, ist mindestens ebenso wichtig und wird – im Gegensatz zu Kahnweilers Überzeugung – als solche wahrgenommen. Die Werke schwanken zwischen Referentialität und Autonomie. Gerade diese Ambivalenz macht ihre Bedeutung aus und begründet ihre Wirkung auf die nachfolgende Kunst.

³⁴⁰ Kahnweilers Sehkategorien sind a priori gegebene Anschauungsformen. Einstein leitet die tektonischen Formen aus der Erfahrung des menschlichen Körpers ab. Sie sind also zwar ahistorische Formen, aber keine transzendental gegebenen. Für beide Autoren bezeichnen sie die spezifische Formstruktur der kubistischen Bilder. Aber für Kahnweiler führt der Kubist den Gegenstand auf diese Urlinien zurück, und der Betrachter kann sie klarer und einfacher erfassen, weil sie so seinen Sehkategorien angenähert sind. Bei Einstein stehen die tektonischen Formen für die Abwehr unmittelbaren Erlebens. Vgl. hierzu auch S. 91 der vorliegenden Arbeit.

³⁴¹ Dittmann kritisiert Kahnweilers Leugnung der antinomischen Formstruktur kubistischer Bilder. (Vgl. Dittmann: Willensform, S. 402-404, 409) Imdahl präzisiert diese Kritik an Kahnweiler im Hinblick auf die Thematik des Sehens, da ihn natürlich – entsprechend seinem Konzept – gerade das Ausblenden des 'sehenden Sehens' stört. Daraus resultiert für ihn ein eindimensionales Bildverständnis, das die duplexe kubistische Bildstruktur selbstverständlich nicht fassen kann. (Vgl. Imdahl: Cézanne. S. 364f., Anm. 55).

³⁴² Brunner: Kahnweiler, S.138.

4.2 Einstein und Kahnweiler im Vergleich

4.2.1 Impressionismus und Kubismus

Für beide Autoren leitet der Impressionismus die Entwicklung zum Kubismus ein, da er einerseits mit alten Traditionen bricht, (vgl. K W, 12) andererseits einen Endpunkt der illusionistischen Malerei darstellt. Mit der Renaissance entstanden, hat diese für Kahnweiler letztlich zu einer Zersetzung des Körperlichen geführt. (Vgl. K G, 97) Als Extrem der die Erscheinungswirklichkeit abbildenden Malerei reduziere der Impressionismus alles auf Licht. (Vgl. K G, 97) Der Kubismus reagiere darauf: "Die Untersuchung der Körper [...] machte der Erforschung des Lichts um seiner selbst willen ein Ende." (K G, 111) Cézanne und den Kubisten sei es nicht mehr um die Erscheinung der äußeren Wirklichkeit gegangen, sondern um die Schönheit der Dinge. Für Kahnweiler ist der Begriff der Schönheit mit der Vorstellung von Wesentlichkeit verknüpft: "das Geformte, ewig Unveränderliche, der Vergänglichkeit Entrissene; eben das wahre 'Schöne'."³⁴³ Die metaphysische Bedeutung der Gegenstände wird zum Inhalt der Kunst:

Der Kubismus suchte ein vollständiges Bild der Dinge zu übermitteln, die innerhalb dieses Ganzen durch Embleme bezeichnet waren; sie sollten von allem Flüchtigen, allem Zufälligen befreit werden und nur noch das Wesentliche, das Unvergängliche enthalten. In dieser Einstellung der Kubisten deutet sich die historische Rolle des Kubismus an: seine durchgreifende Reaktion auf den Impressionismus [...] Er wollte bis zum Wesen der Dinge vordringen, indem er die Dinge so wiedergab, wie sie sich in seiner Erinnerung herauskristallisiert hatten, und nicht so, wie er sie an einem bestimmten Tag zu einer bestimmten Stunde wahrgenommen hatte. (K G, 110)

Kahnweiler sieht die Intention des Kubismus in der Darstellung eines unvergänglichen, unveränderlichen 'Kerns' der Dinge: der Gegenstand ist aus allen Zufälligkeiten und Flüchtigkeiten, die aus der sinnlichen Wahr-

³⁴³ Daniel-Henry Kahnweiler: Die Entstehung des Kunstwerkes (1919). In: Ders.: Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1968. S. 21-24. S. 23.

nehmung resultieren, herausgelöst. Für Einstein hingegen besteht die Leistung der Kubisten in etwas völlig Gegensätzlichem: der Aufbrechung und Zerstörung der konventionalisierten gegenständlichen Vorstellungen und ihrer Ersetzung durch ein tektonisch reguliertes eruptives Raumempfinden. Einstein hat sich für das 'Erlebnis' und damit für die Romantik entschieden. Kahnweiler hingegen kritisiert genau diese Kunstauffassung, die er schon von den Impressionisten vertreten sieht und wendet sich der von ihm als 'klassisch' definierten Kunst zu:

Die Impressionisten opferten das Dauerhafte dem Flüchtigen. Schlimmer noch: Durch die Suche nach Spontaneität [...] geriet das Werk selbst zu sehr ins Hintertreffen. Die Impressionisten waren Romantiker, was sich nicht nur an dem entscheidenden künstlerischen Kriterium - der Vorherrschaft des Erlebnisses über das Werk – erweist [...]. (K G, 100)

Die bildbestimmende Dynamik, die Kahnweiler als Opferung des Dauerhaften verurteilt, wird von Einstein als Subjektivierung und Funktionalisierung des Bildes begrüßt. Er kritisiert sogar, daß das 'Erleben' des impressionistischen Bildes noch motivisch begründet ist und mit einer quasi wissenschaftlichen Technik behandelt wird und es sich doch noch um eine distanzierte Beobachtung der Außenwelt und die Perfektionierung ihrer Abbildung handelt. Ihm ist die impressionistische Flüchtigkeit noch zu objektiv, die malerische Ausführung zu technisch. (Vgl. K 2, 10ff.) Damit verbleibt die Malerei im Dienste der Objektivität und gelangt nicht zur Gestaltung subjektiven Empfindens. Einstein polemisiert gerade gegen diese metaphysischen Qualitäten. Für ihn ist Dynamik eine positiv besetzte Eigenschaft des Erlebnisses. Sie bezeichnet die Ursprünglichkeit des Werdens. Als besondere, weil primäre Qualität des Lebens desavouiert sie das Stabile, Dauerhafte als bloß gedankliche Abstraktion und damit als Konvention. Genau diese begrifflich geklärte Welt der Vorstellung ist es, die nach Kahnweilers Überzeugung hingegen die kubistischen Bilder prägt. Die bei ihm konstante, strenge Antinomie von Sein und Schein ist bei Einstein zur Polarität relativiert, und die Innenwelt wird zur primären Wirklichkeit, da sie die äußere Realität erzeugt. Hierin zeigt sich

der Unterschied zwischen einer idealistisch, neukantianischen und einer lebensphilosophischen Grundauffassung.³⁴⁴ Bei Kahnweiler stellt die Kunst die metaphysischen Qualitäten des Gegenstandes dar und hat folglich eine klassisch ordnende, klärende und beruhigende Funktion. Seine These der intendierten Ausschaltung sinnlicher Wahrnehmung zugunsten einer geistigen Konzeption konkretisiert er im *Weg*-Buch noch als Beginn einer körperkonstruktiven Kunst im Kubismus nach dem Höhe- und Endpunkt einer gegenstandsersetzenden Malerei. Im *Gris*-Buch wird die Veränderung, angesichts der hier primär betrachteten synthetischen Phase des Kubismus, zur allgemeinen Wende von einer empirisch begründeten zu einer rein begrifflichen Malerei. Für Einstein hingegen nutzt die historisch aktuelle Kunst ihre Nähe zum Ursprünglichen und Intuitiven und kann dadurch die Wirklichkeit chaotisieren. Auch er radikalisiert sein Konzept der psycho-physischen Einheit subjektiven Erlebens und seine Kritik metaphysischer Substanzbegriffe. In der *Kunst des 20. Jahrhunderts* markiert der Kubismus für ihn den Beginn einer raumbildenden, gestaltenden Malerei, im Gegensatz zur nur noch maltechnisch oberflächlichen, fast bereits dekorativ zu nennenden Kunst, und im *Braque*-Buch die Wende von einer tektonisch beherrschten Vision zu einem fast ausschließlich subjektiv bestimmten Psychogramm.

4.2.2 Raumbegriff

Für Kahnweiler gibt es in der kubistischen Malerei kein Problem des Raums als solchem. Raum selbst könne nicht dargestellt werden, sondern ergäbe sich jeweils konkret aus der Konstellation der Körper.

Der Kubismus suchte das *Volumen*, die Körperlichkeit der Dinge, zu veranschaulichen, nicht den *Raum*, wie es häufig heißt; denn eine Darstellung des Raumes läßt sich nur

³⁴⁴ Zum philosophischen Hintergrund Kahnweilers vgl. Biemel: Picasso, S. 243-248. Vgl. dazu auch Spies: Kahnweiler, S. 37: Spies schreibt hier von Kahnweilers, auch von ihm selbst erwähnten, protestantischer "Bilderfeindlichkeit" und seiner "Scheu vor Sinnlichkeit".

durch die Darstellung der Körper erreichen, die er enthält. (K G, 108)

Der Kubismus mache sich die mittelalterliche Raumauffassung wieder zu eigen, nach der 'Raum' der Ort der Begegnung von Körpern ist:

Schon zu Beginn der kubistischen Bewegung verstanden die Kubisten den Raum wieder so, wie ihn die mittelalterlichen Maler aufgefaßt hatten: als Ort, an dem sich die Körper begegneten. (K G, 152)

Kahnweiler moniert die häufige Fehlinterpretation des Kubismus als Versuch neuer Raumdarstellung. Entsprechend verächtlich äußert er sich auch zu dem innerhalb der neuen Raumtheorien virulenten Begriff der Bewegungsvorstellungen.³⁴⁵

In Wirklichkeit erfassen wir das Bild mit einem einzigen Blick. [...] Der Künstler befreit also den Betrachter – oder den Leser – von der Diskontinuität. (K G, 142)

Diese These, die Kunst erlöse den Rezipienten aus der unruhigen, fragmentarischen Wirklichkeit alltäglicher Wahrnehmung, steht absolut konträr zu den Überzeugungen Einsteins. Für diesen revoltieren die kubistischen Bilder gegen die 'falsche' Kontinuität, die die rational-kausale Wirklichkeitsauffassung bestimmt, und geht es um die Darstellung zweidimensionaler Bewegungsvorstellungen, deren Verknüpfung das Empfinden von Volumen konstituiert. Insofern ist die "Erinnerungsdimension" innerhalb des Bildes mitgestaltet. (Vgl. K 2, 61)³⁴⁶ Dieser "Aspekt der Zeitlichkeit" taucht in Kahnweilers Theorie nicht auf. Einsteins "prozessuale[r] Raumerfahrung" steht bei Kahnweiler ein "nor-

³⁴⁵ Vgl. Oehm: C. E., S. 213f., Anm. 19: Kahnweiler, "dessen Interpretation sich in der Frage der 'Bewegungsvorstellungen' von derjenigen Einsteins und auch Machs unterscheidet." Sie zitiert ebd. Kahnweiler: Wesen, S. 28: "Zuvörderst halte ich diese sogenannten 'Bewegungsvorstellungen' für eine psychologische Ketzerei."

³⁴⁶ Vgl. zur Diskontinuität im kubistischen Bild Leo Steinberg: Cézannismus und Frühkubismus. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 59-70. S. 68.

matives Raumgerüst" gegenüber.³⁴⁷

Gris, der doch niemals Kant gelesen hatte, erwies sich einmal mehr als Neukantianer. Er entdeckte von sich aus, daß die Existenz des Raumes eine Existenz a priori ist, daß der Raum, um mit Kant zu sprechen, 'nichts Anderes (ist) als nur die Form aller Erscheinungen äußerer Sinne, das ist die subjektive Bedingung der Sinnlichkeit, unter der allein uns äußere Anschauung möglich ist'. Nicht außerhalb unserer selbst dürfen wir also den Raum suchen, der die Struktur unserer visuellen Wahrnehmung bildet. (K G, 153)

Einstein kritisiert gerade diese Vorstellung des Raums als einer a priori gegebenen Anschauungsform. Für ihn ist 'Raum' keine Qualität des transzendentalen Subjekts, sondern entsteht unmittelbar mit der Empfindung. Er vertritt eine sensualistische Zeit- und Raumauffassung, die durch seine Rezeption der wahrnehmungspsychologischen Theorien von Bergson, Mach, Poincaré und James geprägt ist.³⁴⁸ Entsprechend kritisiert er:

Kant sagte: Zeit: Raum sind Formen der Wahrnehmung etc. – nein sind Formen des Wahrgenommenen. Das Wahrnehmen: der Prozeß.³⁴⁹

Für ihn bezeichnet der Raumbegriff, den auch Kahnweiler seiner Kunsttheorie zugrunde legt, eine historisch überholte Vorstellung, die er durch die kubistische Gestaltung von Raumempfinden überwunden sehen will.

Man war der Gefangene eines erstarrten Raumklischees geworden und hatte vergessen, daß es viele qualitativ verschieden geartete Räume gibt. [...] daß der Raum nur ein Stück menschlicher Erfahrung ist, die stets abgeändert werden kann, will man nicht am Klischee sterben. (GB, 243)

Kunst leistet nach Einstein gerade Kritik und Neubildung von Anschauungsformen. Sie soll die historisch überholten Schemata der Wahrnehmung zersetzen, als Klischee desavouieren und neue Anschauung bilden.

³⁴⁷ Raphael: Vergleich, S. 36.

³⁴⁸ Vgl. Kapitel III.3.2 der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁹ Carl Einstein, Text aus dem Nachlaß, zitiert nach Penkert: C. E., S. 46.

4.2.3 Raumgestaltung und Gegenstandsbehandlung im Kubismus

Kahnweiler kritisiert den Illusionismus als täuschendes Prinzip. Als relatives Produkt der Wahrnehmung erkannt, hat die Abbildung der äußeren Wirklichkeit für ihn keinen Sinn mehr: "Der Kubismus war der mutige Versuch, sich aufs neue mit körperlichen Substanzen auseinanderzusetzen." (K G, 191)

Einsteins Kritik illusionistischer Darstellung gründet vor allem auf deren fixierende Funktion,³⁵⁰ die für ihn historisch völlig überholt ist. Als Ordnung und Sinnggebung äußerer Wirklichkeit ist die linearperspektivische Darstellung zu einer inadäquaten, rein technisch-routinierten Anwendung tradierter Bildvarianten degeneriert.

Die geheiligte Grundstruktur der Bilder, ihre Optik, wurde treu beibehalten, und niemand wagte neue Zeichen oder Tatsachen zu erzeugen und hinzustellen [...] man wollte sich um jeden Preis erhalten und befestigte die Situation mit einer Ästhetik des Schönen. Man [...] war konservativ reaktionär bis in die Knochen. (GB, 249)

Laut Kahnweiler erstreben die Kubisten mittels der nun darstellbaren Mehransichtigkeit, quantitativ mehr von dem 'wahren' Gegenstand und seiner 'Schönheit' zu zeigen:

Indem sich die Kubisten nicht mehr damit begnügten, einen einzigen visuellen Eindruck des Gegenstandes wiederzugeben, hofften sie mehr über ihn auszusagen. Sie zeigten ihn von verschiedenen Seiten, von oben und von unten, sie brachen ihn auf, um seinen 'Schnitt' oder sein Inneres zu veranschaulichen. (K G, 118)

Bei Einstein geht es stattdessen um eine qualitative Bereicherung des Sehens, seine Vertiefung. Durch ein subjektives Raumempfinden, das sich in den Bildern zunehmend durchsetzt, werden die Konventionen des Gegenständlichen zerbrochen und das Sehen aus seinen Konventionen befreit:

³⁵⁰ Vgl. zu Einsteins Kritik des Klassizismus Kapitel III.2.1 der vorliegenden Arbeit.

Jetzt versinkt das starr Objekthafte zugunsten des Funktional-Unmittelbaren, d. h. die Zertrümmerung der konventionellen Objekte, welche jedes naive Schauen hemmten, beginnt. Die beständigen Objekte, Reste des Unsterblichkeitsglaubens und Ahnenkultes, werden zerbrochen. (GB, 266)

Die Aktivierung des Sehens zeigt sich für ihn in der Funktionalisierung des Raums als einer Projektion menschlicher Energie.

Man drang zum Finden der Objekte selber durch und fixierte die entscheidenden funktionalen Phasen, kraft derer wir Objekte bilden. (GB, 264)

Kahnweiler und Einstein sehen im Kubismus die Rückkehr zu den eigentlichen Aufgaben und Problemen der Malerei: "der Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche, und seiner Zusammenfassung in der Einheit der Fläche." (K W, 26f.) Beiden geht es um die Frage, wie Volumen ohne Illusionismus flächig – mit den Mitteln des autonomen, nicht-illusionistischen Bildes – vermittelt werden kann, und beide vergleichen die diese Problemstellung lösende kubistische Formstruktur mit geometrischen Formen. (Vgl. K W, 50; K 2, 65)

Da Kahnweiler Raum dem Körper gleichsetzt, konkretisiert sich für ihn das Problem in Form zweier antinomisch gedachter Bilddimensionen: der gegenständlichen Darstellung und der formalen Autonomie des Bildes. Für Einstein gibt es keinen Gegensatz von Form und Objekt, weil nicht die Gegenstände, sondern ein subjektives Raumempfinden, aus dem sich die Gegenstände erst bilden, primär ist. Der von Kahnweiler behauptete Dualismus von der "Schönheit der Dinge" und der "Einheit des Kunstwerks", (K W, 12) der ein verkappter Dualismus von Inhalt und Form ist, ist für Einstein obsolet:

Damit aber war die späte Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Form und Gegenstand beendet; der Gegenstand wird gemäß dem Erlebnis gebildet. (GB, 266f.)

Der Kubismus erfüllt eine, Einsteins Ansicht nach, genuin malerische

Aufgabe, indem er Raumempfinden unmittelbar veranschaulicht.³⁵¹ Obwohl, wie bei Kahnweiler, auch für ihn die Bildstrukturen an geometrische Formen erinnern, interpretiert er sie nicht im Sinne einer Idealisierung oder Vergeistigung. Im Gegenteil, gerade sie verbürgen für ihn die Nähe zur subjektiven Erfahrung. (Vgl. K 2, 65) Seine Herleitung der tektonischen Formen ist – teilweise – der Kahnweilers ähnlich. Wie er in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* erläutert, sind sie auch für ihn primäre, kollektiv gültige "Gestalt dispositionen". (K 2, 74) Innerhalb seines dualistisch aufgebauten Konzepts der tektonischen Vision repräsentieren sie das reagierende Bewußtsein, "die schauende Vernunft". (K 2, 75)³⁵² Er betont die gesetzmäßige und normative Geltung dieser Formen; sie erheben die kubistischen Werke über einen beliebigen Subjektivismus. (Vgl. K 2, 75) Darüber hinaus interpretiert er sie aber vor allem psychologisch, hinsichtlich des künstlerischen Entstehungs- und Rezeptionsprozesses. Es ist ihm wichtig zu betonen, daß sie keine Abstraktionen oder Stilisierungen darstellen, sondern in der Halluzination entstanden sind. (vgl. K 2, 75) Im *Braque*-Buch führt er aus, daß sie in den Schichten des Unbewußten lagern und vom Künstler instinktiv als Schutz vor der Flut des Halluzinativen eingesetzt werden – demnach Zeugnis intensiven Erlebens sind –, dem Betrachter hingegen als instinktiv bekannte Elemente den Vorgang der Identifizierung mit dem Kunstwerk erleichtern. (Vgl. GB, 282f.) Er sieht ihre Funktion im Rezeptionsprozeß nicht in einer Eliminierung der Vorarbeit des Unbewußten – wie Kahnweiler – (vgl. K W, 85) sondern gerade in der Eröffnung des Zugangs zu ihm. Insofern sind die Interpretationen der beiden Autoren völlig gegensätzlich. Der zentralen Bedeutung der tektonischen Formen in der späteren Theorie Einsteins wird in einem eigenen Kapitel nachgegangen.³⁵³ Trotz unterschiedlicher philosophischer Ansätze und Denkkzusammenhänge sind die Resultate, zu denen beide Autoren kommen durchaus vergleichbar. Ist es Einstein

³⁵¹ Vgl. auch: "das Urmotiv bildender Kunst, die Raumgleichung". (K 2, 11).

³⁵² Vgl. S. 91 und Fußnote 340 der vorliegenden Arbeit.

³⁵³ Vgl. Kapitel IV.5.3 der vorliegenden Arbeit.

wichtig, daß die Raumdarstellung nicht illusionistisch, sondern autonom ist, (vgl. K 2, 124) gilt bei Kahnweiler dasselbe für eine spezifische, künstlerische Schrift. (Vgl. K G, 152) Die Entwicklung einer autonomen künstlerischen Form ist für beide eine Leistung der Kubisten. Kahnweiler jedoch behandelt Kunst und Wirklichkeit als getrennte Sphären. Die Kunst gilt ihm als Sprache, um die äußere Wirklichkeit zu konstruieren, (vgl. K G, 79) sie hat weiterhin eine darstellende Funktion. (Vgl. K W, 52, 62) Die illusionistische Kunst erfüllt sie, indem sie Naturähnlichkeit vortäuscht, die kubistische, indem Formschemata aufgebaut werden, deren gegenständliche Deutung dem Rezipienten aufgegeben ist.

Einstein hingegen trägt das schöpferische Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit in das Bild hinein. Innerhalb der tektonischen Vision, die der Kubismus realisiert, in seiner Raumübersetzung, vollzieht sich für ihn das genuin künstlerisch Produktive – auch für den Betrachter:

Diese kubistischen Bilder enthalten starke und reich differenzierte Blickfunktionen und Raumerregungen, die in einfache flächenhafte Grundformen und klare Gliederungen gefaßt werden. Das Halluzinative des Schauens wird durch meditative Gestaltung beglichen. Somit weisen die Bilder seelische Grundkontraste auf; in der Verstärkung und Bereicherung der Beziehungen des Menschen und seiner Umwelt liegt letzten Endes ihre praktische Wirkung. (K 2, 81)

Die Qualität und Intensität des Empfindens und Erlebens im Entstehungs- und Rezeptionsprozeß überträgt sich für Einstein auf das Verhältnis von Mensch und Wirklichkeit. Birgit Raphael faßt zusammen, daß beide Theoretiker die "Volumenvorstellung" als das zentrale Thema des Kubismus behandeln, allerdings mit gänzlich anderer "Wirkungsintention. Für Kahnweiler ist sie Ziel, für Einstein eher Gegenstand eines Bewußtwerdungsprozesses."³⁵⁴

³⁵⁴ Raphael: Vergleich, S. 36f.

4.2.4 Sehen

Kahnweilers Ausführungen zur Funktion der modernen Kunst wirken verglichen mit denen Einsteins ausgesprochen konservativ: der Kubismus helfe, die Schönheit der einfachen Dinge sehen zu lernen. (Vgl. K W, 37)

Der Kubismus hat nicht nur das sichtbare Universum neu hergestellt, sondern auch durch die Wahl seiner Bildthemen bewirkt, daß viele einfache und bescheidene Gegenstände 'gesehen', vom Auge wieder gewürdigt werden, die vorher eine von niemandem beachtete Existenz führten (Küchen- und Haushaltsgeräte, Musikinstrumente und so weiter). Der Kubismus hat den ästhetischen Sehbereich erweitert, indem er ihm neue Gegenstände zuführte. [...] zu Gris' Verdiensten [zählt], daß er die Welt, die uns umgibt, schöner und größer gemacht hat [...]. (K G, 170)³⁵⁵

Die Bereicherung der Wahrnehmung um neue Objekte und Aspekte von Schönheit ist bei Einstein kein Thema. Für ihn leistet der Kubismus aber eine grundlegende Veränderung, ein "Bewußtmachen des Sehens, das geschichtlich Epoche bedeutet und das Schauen abändern wird." (K 2, 81) Wahrnehmungsveränderung wird bei Kahnweiler nur sehr cursorisch gestreift und ist in keinem Fall für seine Theorie konstitutiv. An ihrer Stelle betont er den Schriftcharakter des Gemäldes. Die Mitteilungsfunktion des Bildes, das, was es der Phantasie des Betrachters als Material liefert, wird ins Zentrum des Interesses gerückt, nicht mit welchen Mitteln und wie es das tut. (Vgl. K G, 79) Er lobt Gris' Kunst als eine Annäherung des Bildes an die Sprache, an reine Begrifflichkeit, als autonome, willkürlich gewählte, nur qua Konvention verständliche Zeichenschrift. (Vgl. K G, 68ff.)

Einstein hingegen betont gerade die uneinholbare Differenz zwischen

³⁵⁵ Vgl. explizit zum Thema 'Sehen' in der Kunstgeschichte und Theorie auch Kahnweiler: Wesen, S. 29: "Um aber zum Seherlebnis zurückzukehren, so ist es überhaupt ein mißliches Ding um diese Versuche, einen Unterschied des Sehens bei den verschiedenen Künstlern festzustellen. [...] Jeder gesunde Mensch 'sieht' die Außenwelt gleich. [...] daß der als Bewußtseinsinhalt eines Beschauers endlich konstituierte Gegenstand gewisse Verschiedenheiten aufweisen kann" ist "nicht notwendig, sondern gewollt. Sehen ist stets Werten, das heißt Sammeln von Wichtigem, Weglassen von Unwichtigem."

Bild und Begriff und versucht die besondere Qualität des Bildes herauszustellen, seine größere Nähe zum Erlebnis, die ihm immanente Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit. Insofern interessiert ihn das Bild als Kritik der Anschauung, als Möglichkeit vor-begrifflicher Reflexion.³⁵⁶

In seinem Buch zu Gris stellt Kahnweiler die schöpferischen Leistungen der Maler und ihre Bedeutung für den Betrachter heraus.

Nur der Mensch, der mit der Malerei seiner Zeit vertraut ist, *sieht* wirklich. Nur für ihn nimmt die Umwelt Form und Farbe an, wird zum Bild, zum Reflex der Malerei, die er zu sehen gewohnt ist. (K G, 79)³⁵⁷

Er beschreibt ein ästhetisches Sehen, das sich erst durch die Beschäftigung mit der Malerei entwickelt und grundsätzlich vom pragmatischen Sehen unterscheidet. Die Malerei ermöglicht eine "Konstruktion der äußeren Welt", indem sie der "Phantasie des Betrachters" Material, "Schrift-emeble" liefert, aus denen er seine Umwelt formt. (K G, 79)³⁵⁸

Bei Einstein vermittelt das Kunstwerk das Erlebnis des schöpferischen Prozesses selbst. Dieser Prozeß der Wirklichkeitserfindung, an dem der Betrachter durch eine Identifizierung mit dem Bild teilhaben kann, komme dem biologischen Bedürfnis nach einer Aufspaltung des Kontinuierlichen, des Kausalen und der Ordnung entgegen. Im Kunstwerk erfährt der Betrachter somit eine neue Art zu sehen. (Vgl. GB, 256)³⁵⁹

³⁵⁶ Zu Einsteins darstellerischem Verfahren vgl. Kapitel IV.6 der vorliegenden Arbeit

³⁵⁷ Vgl. K G, 86: Kahnweiler spricht in diesem Zusammenhang auch von der biologischen Funktion der Kunst.

³⁵⁸ Vgl. zu dieser sozialen Funktion der Kunst auch Apollinaire: Maler, S. 19: "Die großen Dichter und die großen Maler haben die soziale Funktion, daß sie ständig das äußere Bild erneuern müssen, welches die Natur in den Augen der Menschen annimmt." In den Texten Kahnweilers und Apollinaires gibt es weitgehende Übereinstimmungen, denen hier aber nicht weiter nachgegangen werden kann.

³⁵⁹ Zur biologischen Funktion bei Einstein vgl. Oehm: C. E., S. 83: Einstein sehe den biologischen Wert der Kunst des Kubismus "In der Möglichkeit, im Bild [...] den dem pragmatischen Orientierungswillen besonders entgegenkommenden, euklidischen Raumbegriff [...] formal abändern zu können". Vgl. Oehm: C. E., S. 215, Anm. 69: zur biologischen Funktion bei Kahnweiler: Die biologische Funktion des Kunstwerks besteht

Nach Kahnweiler geht es um die "Begegnung mit der Schönheit". Dieses Treffen der Seelen von Maler und Betrachter finde erst nach der vollständigen Entzifferung der Botschaft statt. (Vgl. K G, 86) Bei Einstein wird die für die verstandesmäßige Erkenntnis notwendige Distanz zum Objekt – mittels des Bewußtseins – preisgegeben. Für Kahnweiler hingegen bleibt sie bestehen, weil der Betrachter das Werk vollständig gegenständlich entschlüsseln muß. Die Identifizierung vollzieht sich erst anschließend als eine mit der erfaßten Intention des Künstlers. Das Kunstwerk gilt einzig und allein als Dokument einer geistigen Konzeption, die es zu rekonstruieren gilt. Damit wird jegliche Bildautonomie ignoriert und die eigenständig produktive Subjektivität des Betrachters negiert. Das Bild wird zum Zeichen für die Vorstellung des Gegenstandes, die ihm zugrunde liegt. Daß Kahnweiler eine korrekte und vollständige Dechiffrierung der Künstlerintention für möglich und allein wünschenswert hält, zeigt einen ahistorischen Kunstbegriff und seinen Mangel an rezeptionsästhetischer Reflexion.

Innerhalb der Einsteinschen Kunsttheorie ist das Bild nicht ein Zeichen begrifflicher, sondern existentieller Natur. An die Stelle bewußter Absicht treten bewußtseinsauslöschende, metamorphotische Erfahrungen. Das Kunstwerk wird zum Zeugnis ihrer Abwehr und in Bezug auf den Betrachter Auslöser eines existentiellen Prozesses, den es formal fixiert hat und virulent hält. Der Rezipient löst das Bild wieder in ein als solches einmaliges Erleben auf, dessen Struktur jedoch durch die Form bestimmt ist.³⁶⁰ Einstein versucht aufzuschlüsseln, inwiefern künstlerische Erfahrun-

für ihn "entsprechend dem Neukantianismus, der Kahnweilers Kubismus-Interpretationen zugrunde liegt, darin, 'die Außenwelt *sichtbar* zu machen.'"

³⁶⁰ Zur Rezeptionsästhetik Einsteins vgl. K 2, 37: "eine stärkere, freiere Form, die Bedeutsameres einschließt und den Betrachter hält und ordnend bestimmt, wird erstrebt."; K 2, 38: "Die Bildisolierung war verstärkt, da der Betrachter von reicherer Bildgestalt gehalten wird, ein reicheres Ganzes sich ihm bietet"; III, 28: Zur psychologischen Polarität, die das Kunstwerk als entstandenes und auf den Betrachter wirkendes darstellt vgl. III, 28, III, 33 und K 2, 33: die Sehaktivität, die die Wirkung enthalte, entspräche "der Kraft der optischen Zeugung". Vgl. auch K 2, 78f.: "Der Maler und der Betrachter begegnen sich in der den beiden gemeinsamen Dynamik, also psychisch unmittelbar. Der Betrach-

gen formende, bewußtseinsverändernde Kraft haben können. Er beschreibt ihre innere Struktur als in sich dialektisch und zwischen passivem Erleiden und reaktivem Formen in der Verteidigung der Person schwankend. Die endgültige Struktur des Bildes verzeichnet die Spuren dieses Kampfes. Dieses tiefgreifende Interesse für den Prozeß der Formfindung kennt Kahnweiler nicht. Im Vorwort zum *Gris*-Buch versichert er, daß er "nach wie vor den sogenannten geometrischen Aspekt des frühen Kubismus für wenig wichtig halte." (K G, 7) Wohingegen Einstein in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1928 das genaue Gegenteil formuliert: "Kunst hat nur einen Sinn, wenn das Erlebnis der Formen primärer ist als das des Gegenständlichen", denn: "Kunstwerke sind weder Lehrsätze noch Metaphern". (K 2, 77)

4.2.5 Funktion der Kunst

Die Emphase, mit der sowohl Kahnweiler als auch Einstein den Kubismus begrüßen, liegt in ihrer kritischen Distanz zur positivistischen Weltanschauung begründet. (Vgl. K G, 191; K 2, 74) Ihre Konzepte sind insofern vergleichbar, als sie beide auf Fiedler aufbauen und Kunst als Mittel zur Bewußtseinsbildung betrachten.³⁶¹

Bei Kahnweiler begründet diese schöpferische Tätigkeit eine neue Metaphysik, die eine Wirklichkeit jenseits der Empirie im Begrifflichen, Geistigen entstehen läßt. Der Künstler schafft die Bilder, die dem kompetenten Rezipienten dazu dienen, sich seine Außenwelt zu konstruieren: er sieht die Wirklichkeit als Reflex der Malerei. Das Bild bekommt Bedeutung als Anregung oder Vorbild. Kahnweiler fordert eine Kunst, die allein im Dienst des Geistes und seiner Vorstellungskraft Ideen sichtbar macht. Seine Konzeption des synthetischen Kubismus als begrifflicher Kunst setzt an die Stelle der Erscheinung des Gegenstandes sein bildhaf-

ter wird tektonisch gestrafft und erfährt die Komprimierung der Raumvorstellungen im 'Simultané'."

³⁶¹ Zu Fiedlers Einfluß auf Kahnweiler vgl. Spies: Kahnweiler, S. 37.

tes Zeichen.

Im Gegensatz dazu schildert Einstein die zunehmend mechanisierte und konventionalisierte Wirklichkeit, der alles unmittelbare Geschehen untergeordnet wird, als Folge eines menschenverachtenden Entfremdungsprozesses. Im *Braque*-Buch kritisiert er an vorkubistischer Kunst vor allem, daß sie ebenfalls "an die allgemeine verbegrifflichte Vorstellung vom Seienden gebunden" war. Diese "intellektuelle Beschränkung" gelte es aufzudecken durch die Erfahrung einer menschlich adäquateren, weil primären Wirklichkeit. (GB, 319) Der Kubismus scheint ihm diese neuen unmittelbar menschlichen Möglichkeiten zu eröffnen. Die allgemeine Umwertung bietet die Chance einer biologischen Funktionalisierung, weil Wirklichkeit jetzt erst der psychophysischen Komplexität des Menschen, die das Unbewußte mit umfaßt, entsprechend aufgebaut werden kann. Für ihn ist der individuelle Prozeß der Schöpfung bzw. das subjektive Sehen, Form und zugleich Inhalt der Bilder. Der Prozeß der Wirklichkeitsproduktion soll auf den Betrachter übertragen und von ihm nachvollzogen werden. Dieses Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit sucht er nicht über das Objekt 'Bild', sondern im Bild selbst. Kunst gilt ihm als authentisches Zeugnis existentieller Erfahrung. Es geht ihm letztlich um den Akt, den das Gemälde fixiert, um das Verhältnis von Mensch und Wirklichkeit, wie es sich – über den Entstehungsprozeß – im Bild sedimentiert hat. Indem er ihn nachvollzieht, erlebt der Betrachter eine neue Art zu sehen, einen "Umbau der Struktur des Sehens". (GB, 256) Er erfährt die Produktion von Wirklichkeit im Bild, die Subjekt-Objekt-Identität als schöpferisches Moment.

Einstein unterscheidet zwischen einem metaphysischen Standpunkt, der allein auf den Sachcharakter des Bildes ausgerichtet ist, und den er als antiquiert ablehnt, – und einer neuen Perspektive, von der aus der funktionelle Charakter der Kunstwerke, (vgl. GB, 231) ihre seelische und biologische Spannweite (vgl. GB, 241) sichtbar wird. Er kritisiert Kunst, die sich mit der allgemeinen Verbegrifflichung der Welt gemein macht; also genau die von Kahnweiler favorisierte platonisch metaphysische Kunst. Statt dessen will er das Besondere, Einmalige, das in der subjektivi-

ven Empfindung liegt, noch verstärken und vom Einfluß der Konventionalisierung befreien. Das Kunstwerk gilt ihm zunehmend als ein Medium unmittelbaren Erlebens, primärer Wirklichkeit. "Im Kunstwerk versucht man das konkret Einzelne, das nie Gesetzhafte zu retten und zu verwirklichen." (IV, 216)³⁶² Nichtsdestotrotz kommt auch seine Theorie letztlich nicht ohne das steuernde Bewußtsein als Regulativ aus. In Gestalt der tektonischen Formen ist es indirekt ein Bestandteil seiner Bildmodelle. Seine Auseinandersetzung mit diesem bildkonstitutiven Dualismus wird ein Thema im zweiten Hauptteil der vorliegenden Arbeit sein.³⁶³

Die Gegensätze der beiden Positionen treten bei einem Vergleich des *Gris*- und des *Braque*-Buchs noch deutlicher hervor. Für Einstein steht eine neue funktionale Raumanschauung, bei Kahnweiler ein platonisches Denken im Zentrum der Betrachtungen. (Vgl. K G, 191) Die Differenzen sind nicht nur durch die Entstehungszeit der Schriften, sondern notwendig auch durch die Wahl des behandelten Maler-Œuvres bedingt: das untersuchte Werk prägt die Perspektive auf Theorie und Intention des Kubismus. Kahnweiler selbst grenzt den 'klassischen' Gris vom "Romantiker" Braque ab. (K G, 133) Gris hat für ihn das Ideal einer begrifflichen Malerei verwirklicht, in der die Gegenstände "zum Rang des Typus erhoben" sind und den "Zufälligkeiten des Besonderen entzogen." (K G, 130) Mit dem synthetischen Kubismus sei an die Stelle der äußeren Welt, an deren Existenz man nicht mehr glaube, die Vorstellungskraft des Künstlers getreten, die vorbildhaft im Werk von Gris kulminiere. Es handelt sich um den Gegensatz von Empirie, materieller Welt einerseits und Geist und Begriff andererseits. Zu erläutern, "wie sich diese Wendung bei den kubistischen Malern vollzogen hat und inwieweit Juan Gris daran beteiligt war" ist ein Ziel des Buchs. (K G, 94)³⁶⁴ Bei Kahnweiler tritt eine objektivie-

³⁶² Vgl. die Begrifflichkeit der Kritischen Theorie: Adorno: Theorie, S. 41: die "moderne Kunst übt das Münchhausenkunststück einer Identifikation des Nichtidentischen ein."

³⁶³ Vgl. Kapitel IV.5.3 und IV.5.4 der vorliegenden Arbeit.

³⁶⁴ Vgl. Oehm: C. E., S. 214f., Anm. 36: zu einem grundsätzlichen Unterschied, der jedoch innerhalb des fortlaufenden Textes von ihr eher übergangen wird. Kahnweilers von Apollinaire übernommener Begriff der 'peinture conceptuelle' sei "insofern irreführend,

rende Metaphysik des Gegenständlichen an die Stelle illusionistisch vermittelter Scheinwirklichkeit und täuschender, weil relativer Sinneswahrnehmung. Den Kubisten gehe es um das "Wesen der Dinge", darum, einen Gegenstand genauer und unabhängig von seiner relativen Erscheinung darstellen zu können. (K G, 110)

Kein größerer Kontrast zu den Thesen Einsteins ist denkbar. Für ihn liegt die Bedeutung schon des frühen Kubismus in der Funktionalisierung des Gegenstandes, seiner radikalen Subjektivierung. Bedingung hierfür ist "eine Anschauung, die aus den subjektiven Momenten des Sehens abgeleitet wird – nicht aus dessen Gegenständen –". (K 2, 58) Seine Radikalisierung findet der Kubismus im mythischen Realismus, der einer neuen metamorphotischen, kosmischen Weltsicht entspricht und durch eine romantische Generation weiterentwickelt wird.

Die Wirkung von Kahnweilers Kubismus-Theorie ist, wie man aus der Regelmäßigkeit ihrer Adaption in späteren Darstellungen schließen kann, enorm,³⁶⁵ die von Einsteins Schriften hingegen nicht direkt nachweisbar. Auch wenn die *Kunst des 20. Jahrhunderts* einen ersten, in einigen Grundzügen bis heute gültigen Überblick über die moderne Kunst leistete, es ist keine Einstein-Tradition auszumachen.³⁶⁶ Ein gewichtiger Grund für diese unterschiedliche Aufnahme der beiden Theorien ist der jeweilige Charakter der Texte. Kahnweiler schreibt über den Kubismus

als er suggeriert, daß der kubistische Maler sein rationales, diskursives Wissen von der Entstehung einer Gegenstandsvorstellung malt, während er doch die vorbewußten, in einer 'Traumzone' [...] gelagerten, formativen Akte, die zu einer Gegenstandsvorstellung führen, wiedergibt."

³⁶⁵ Vgl. Kapitel I der vorliegenden Arbeit.

³⁶⁶ Vgl. Neundorfer: Kritik, S. 262. Ebd. auch ein Hinweis auf die gegensätzliche Wertung bei Günter Metken: Deutschland und Frankreich – Wege und Einbahnstraßen. In: Paris, Berlin 1900 – 1933; Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli – 6. Nov. 1978. (Erw. u. in e. Bd. zsgef. dt. Ausg.) München 1979. (Künftig zitiert als: Paris, Berlin). S. 20-29. (Künftig zitiert als: Metken: Wege). S. 28. Zu einer Wirkungsgeschichte von Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts" und seiner "Negerplastik" vgl. auch Herding: flucht, S. 723-725.

wie über klassische Kunst. Seine Schriften sind relativ logisch aufgebaut, ihre Argumentation ist recht schlüssig. Vor allem liefert er konkrete Beschreibungen. Seine Darstellung des kubistischen Bildaufbaus ist in ihrer Klarheit und unmittelbaren Evidenz beispielhaft:

Die Lage der Darstellung der Dinge im Raume geschieht so: Anstatt von einem angenommenen Vordergrunde auszugehen und von diesem aus durch perspektivische Mittel eine scheinbare Tiefe vorzutäuschen, geht der Maler von einem festgelegten und dargestellten Hintergrunde aus. Von diesem ausgehend, arbeitet nun der Maler nach vorne, in einer Art Formenschema, in dem die Lage jedes Körpers deutlich dargestellt ist, durch sein Verhältnis zu dem festgelegten Hintergrunde und den andern Körpern. Diese Anordnung wird also ein deutliches plastisches Bild ergeben. Wenn aber nur dieses Formenschema vorhanden wäre, so wäre es unmöglich, etwas 'Dargestelltes' aus der Außenwelt in dem Gemälde zu sehen. Es würde einfach als eine Anordnung von Flächen, Zylindern, Vierecken usw. gesehen werden. Hier springt die von Braque gefundene Einführung undeformierter realer Gegenstände ein. (K W, 50f.)

Zu bedenken bleibt allerdings, daß Kahnweiler mit dieser Herangehensweise und dem entsprechenden theoretischen Hintergrund der künstlerischen Avanciertheit des Kubismus nicht gerecht werden kann. Er bedient sich

[...] einer Ästhetik, die noch in traditionellen Bewegungen verankert ist und meint, ein Bild dadurch verständlich machen zu können, indem sie es in den Kategorien katalogisiert, die dieses Bild womöglich gerade zu durchbrechen versucht.³⁶⁷

Kahnweilers transzendentaler Idealismus steht im völligen Kontrast zum Ansatz Einsteins. Zentrale Themen der Moderne, wie der Zerfall des christlichen Weltbildes und seine Folgen: Relativität, Subjektivierung und Dynamisierung, bestimmen Einsteins Texte. Mit seinem Konzept einer allgemeinen Funktionalisierung wird die Vieldeutigkeit kubistischer Bilder als positive Qualität begründbar. Er entwickelt es aus dem Studium der Schriften Poincarés, Machs und Bergsons.

Im Katalog zur Kubismus-Ausstellung in Köln 1982 wurde unter an-

³⁶⁷ Neundorfer: Kritik, S. 260.

derem auf genau die Werke dieser Autoren als auf "eine bisher vernachlässigte geistesgeschichtliche Quelle des Kubismus" aufmerksam gemacht.³⁶⁸ Die Autorin weist nach, daß die Kubisten sich mit den Wahrnehmungstheorien des 19. Jahrhunderts auseinandersetzten. Das Spiel mit der Wahrnehmung³⁶⁹ ist die mittels Diskontinuität in den kubistischen Bildern realisierte Vieldeutigkeit. Einsteins Texte sind in Zusammenhang mit der hier angeregten Diskussion zum einen von dokumentarischem Wert, zum anderen liefern sie die geistesgeschichtlich-philosophische Begründung für den dort rein empirisch hergestellten Zusammenhang. Für Einstein ist die Ambivalenz der kubistischen Werkstruktur Folge der Funktionalisierung des Bildraums.

Wie Werner Spies in einem Artikel zu Kahnweiler schreibt, komme es "spätestens mit Bretons Kubismus-Text, zu der Feststellung, daß eben in der Offenheit der Darstellung im Kubismus sein eigentlicher ikonographischer Mehrwert liegt."³⁷⁰ Die Kahnweiler-Kritik verweist seither auf die Vieldeutigkeit als positive Qualität kubistischer Bilder. Beispielhaft sei hier auch Michael F. Zimmermann zitiert, der in seinem Text *Kritik und Theorie des Kubismus* Kahnweilers "eigenwilligen Hang zur rationalisierenden Systematik", sowie seinen Konservatismus hervorhebt. Seine Interpretation des Kubismus gehe an "wesentlichen Aspekten, ja, an seiner Tragweite" vorbei,³⁷¹ denn:

³⁶⁸ Teuber: Formvorstellung, S. 50.

³⁶⁹ Vgl. zum Aspekt des Spielens und Spaß im Kubismus: Reinhold Hohl: Die heiteren Facetten des Kubismus. Über die schein-illusionistischen Bildinhalte kubistischer Gemälde. In: *Kubismus*, Köln 1982, S. 71-91. Ebd. S. 87: "Dieses Spielen ist eine Grundhaltung, die alles in Frage stellt, oder genauer: die an alles Fragen stellt und damit die auf die Lebenspraxis ausgerichtete Anschauung der Welt aus den Angeln heben kann."

³⁷⁰ Vgl. Spies: Kahnweiler, S. 40. Mit "Bretons Kubismus-Text" ist vermutlich "Der Surrealismus und die moderne Malerei" gemeint. (André Breton: *Le surréalisme et la peinture*, 1928, dtsh. Berlin 1967) Leider macht Spies hier keine genauere Angabe. Spies entschuldigt Kahnweilers "bewußtseinstheoretische Übertreibung" (ebd., S. 38) hinsichtlich einer gegenständlichen Lesbarkeit der kubistischen Bilder als "'pädagogische Vereinfachung' des Problems, die weitgehend, [...] polemische Gründe hat." (ebd., S. 40).

³⁷¹ Michael F. Zimmermann: *Kritik und Theorie des Kubismus*. Ardengo Soffici und

Wenn der Kubismus die Bildsprache für viele der historischen Avantgardebewegungen geschaffen hat, so liegt das nicht an seinem normativen, sondern an seinem alle Normen auflösenden Charakter. [...] Der Kubismus war also nicht eine Bildsprache der Einheit, sondern der Fragmentierung, des Bruchs, der subjektiven Analyse und unzähliger Synthesen – überzeugender, doch willkürlicher Zusammenfügungen. Mehr und mehr stürmten in kubistischen Werken heterogene Bild- und Informationswelten aufeinander ein. Als künstlerische Konvention ist der Kubismus die Konvention, nicht übereinzukommen.³⁷²

Der kubistischen Ambivalenz der Form, der Kahnweilers Theorie völlig widerspricht,³⁷³ kommt Einsteins Konzept sehr nahe. Sie findet ihre Entsprechung ganz offensichtlich auf der künstlerischen Ebene seiner Texte.³⁷⁴ Über diese Verwandtschaft hinaus, erlaubt der Ansatz Einsteins mit dem so bedeutenden Thema des Sehens, vor allem durch die Einbeziehung des von Kahnweiler so geschmähten 'geometrischen' Aspekts der kubistischen Bilder, diese tendenzielle Offenheit und Spannung in den Blick zu bekommen. Die in sich widersprüchlichen Strukturen kubistischer Bilder werden hier nicht einfach geleugnet, wie in der Kubismus-Theorie Kahnweilers, sondern als notwendige Voraussetzungen einer semantischen Polyvalenz zum Thema. Die Verwendung tektonischer Formen wird sowohl psychologisch als auch historisch begründet.³⁷⁵

Daniel-Henry Kahnweiler. In: Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900 – 1945*. Berlin 1999. S. 425-480. (Künftig zitiert als: Zimmermann: Kritik). S. 470.

³⁷² Zimmermann: Kritik, S. 471. Zur Kritik an Kahnweiler in diesem Sinne vgl. auch Van der Meulen: *Zeit*, S. 50-55.

³⁷³ Vgl. die Kahnweiler-Kritik in diesem Sinne als Verkürzung des Kubismus: Imdahl: *Cézanne*, S. 364, Anm. 55; die Untersuchungen von Dittmann: *Willensform und Biemel: Picasso*, S. 243-249, bes. S. 254: daß es in der kubistische Polyperspektivität eben nicht um das "Gesehene (Gegenständliche)" gehe, wie Kahnweiler behauptet, sondern um den "Sehende[n]".

³⁷⁴ Zum darstellerischen Verfahren Einsteins vgl. Kapitel IV.6 der vorliegenden Arbeit.

³⁷⁵ Zur Tektonik vgl. Kapitel IV.5.3 der vorliegenden Arbeit.

IV Georges Braque – Einsteins Ästhetik zu Beginn der 30er Jahre

Man neigt, um das Leben zu sichern und die Todestendenz zu vergessen, stets dazu, gegen die auflösende Dynamik das endgültig Gestaltvolle zu betonen und zu werten. [...] Jedes geschlossene Objekt ist lediglich ein biologischer *parti pris*, und dies gilt auch vom Aberglauben an die geschlossene menschliche Gestalt. Die dramatische Wirkungsgestalt enthält ungemein metamorphotische Vielfältigkeit. (GB, 229)

Ließ sich im ersten Teil der Arbeit vor allem Einsteins Begriff der Raumschauung, seine philosophischen, wahrnehmungs- und kunsttheoretischen Grundlagen, seine Zeitgebundenheit und Besonderheit noch logisch darstellen, so fällt dies bei der immanenten Analyse des *Braque*-Buchs, angesichts der in ihm enthaltenen Widersprüche und Inkonsistenzen, der überzeugten Anti-Systematik und der fragmentarisch zerrissenen Form nicht leicht. Allein schon das Changieren einzelner zentraler Begriffe – bis hin zu ihrer gegenteiligen Bedeutung – erschwert eine systematische Analyse, eröffnet aber andererseits zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Das Einsteins Texten eigene Verfahren der Bildbeschreibung stellt einen spezifischen Versuch der Verschriftlichung des Kubismus und seiner Weiterentwicklung zur mythisch realistischen Kunst dar, den German Neundorfer mit Blick auf das *Braque*-Buch und die *Fabrikation der Fiktionen* als eine "Aufweichung des systematischen Denkens hin zu einem Denken im Erschriebenen" charakterisiert.³⁷⁶ Trotz seiner oft hervorgehobenen Bedeutung wurde das *Braque*-Buch bisher nur einmal zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung.³⁷⁷ Eine ausführlichere Darstellung und kritische Analyse der spezifischen Auseinandersetzung

³⁷⁶ Neundorfer: Kritik, S. 282.

³⁷⁷ Franke-Gremmlspacher analysiert das Buch "Georges Braque" in ihrer Dissertation auf rund siebzig Seiten, dem ersten Teil ihrer Arbeit, in deren zweitem Teil sie sich mit der "Fabrikation der Fiktionen" beschäftigt. (Vgl. Franke-Gremmlspacher: Notwendigkeit, S. 23-85) Fleckner z. bezeichnet in seiner jüngst erschienenen Publikation das Braque-Buch als Einsteins "*summa aethetica*" (Fleckner: C. E., S. 255) und faßt es auf gut zwei Seiten zusammen. (Vgl. Fleckner: C. E., S. 253-256).

Carl Einsteins mit dem Werk von Georges Braque und dem Kubismus, wie sie sich in diesem Text dokumentiert, sind die Inhalte der nachfolgenden Ausführungen.

1 Entstehung und historische Einordnung

Von Einsteins literarischen Plänen, über die Briefe an Ewald Wasmuth auch nach 1933 noch regelmäßig einiges mitteilen, verwirklichte sich 1934 noch das umfangreiche Buch über Georges Braque, an dem Verlag und Autor aber nur Geld verloren.³⁷⁸

Einsteins Buch *Georges Braque* erscheint 1934 in Paris, London und New York in französischer Sprache. Wie die Herausgeber der Werkausgabe anmerken, ist die Editions- und Rezeptionsgeschichte dieses Textes jedoch "problematisch".³⁷⁹ Es gibt zahlreiche Abweichungen von der korrigierten Vorlage, und die Übersetzung von M. E. Zipruth ist oft ungenau und schwerfällig. Da unklar ist, inwieweit Einstein sprachlich, aber auch aufgrund finanzieller Zwänge, diese veröffentlichte Version im Vorfeld beurteilen und korrigieren konnte, haben sich die Herausgeber der Schriften für den Abdruck des 1931-32 entstandenen Typoskripts entschieden, das sich heute im Carl-Einstein-Archiv in Berlin befindet.³⁸⁰ Auf diese Publikation bezieht sich die nachfolgende Analyse.

Wie in der Werkausgabe kommentiert, umfaßt die Erstveröffentlichung 103 Abbildungen von Braques Kunstwerken. Die ersten 50 Exemplare enthalten zusätzlich ein "Pochoir" (vgl. Abb. 3) und zwei vom Künstler signierte Originalradierungen (vgl. Abb 4,5).³⁸¹

³⁷⁸ Penkert: C. E., S. 120.

³⁷⁹ Marion Schmid, Liliane Meffre (Hrsg.) in: GB, 341f.

³⁸⁰ Carl Einstein: Georges Braque. [Paris 1934]. Typoskript aus dem Nachlaß. Akademie der Künste, Berlin. Carl-Einstein-Archiv. Nr. 204-209.

³⁸¹ Marion Schmid, Liliane Meffre (Hrsg.) in: GB, 341, 358. Zu genaueren Angaben ebd.: Bei dem Pochoir handele es sich um "Verre et Pommes", 1934 (III, 176, Abb. XIV), bei den beiden Originalradierungen um "Nu allongé", 1934 (GB, 214) und "La danse", 1934 (GB, 222). Angaben zu den Abbildungen auch bei Vallier: Braque, S. 65-67, WV-Nr. 25: "Georges Braque" und zum Pochoir ebd., Abb. auf S. 297. Vgl. ebenso Fleckner: C. E., S. 254.

In der Rezeptionsgeschichte schwankt die systematische Einordnung des Buchs zwischen den Kategorien 'Monographie' und 'Ästhetik'. Für die Braque-Forschung betont Zurcher, Einstein habe hiermit die erste Monographie zu Braque veröffentlicht.³⁸² Erst während der bereits fortgeschrittenen Arbeit an diesem Text im Jahr 1932 ist der erste Werkkatalog von Georges Isarlov erschienen, der in Zusammenarbeit mit Braque die zwischen 1906 und 1929 entstandenen Gemälde aufzählt und beschreibt, allerdings keine Abbildungen enthält.³⁸³ Bei seiner Präsentation und vor allem der Einordnung und Wertung des Braqueschen Œuvres kann sich Einstein auf keine weiteren umfassenderen Darstellungen beziehen. Entsprechend würdigt die zeitgenössische Rezeption des Buchs in erster Linie Qualität und Umfang des Abbildungsteils.³⁸⁴ So schreibt zum Beispiel Pierre d'Espezel bei Erscheinen des Buchs:

Der Erfolg dieser Monographie erklärt sich sowohl durch die hervorragende Qualität und die Anzahl der Werkreproduktionen des Künstlers als auch durch die aufwendigen und subtilen Kommentare. Ich bin nicht Philosoph genug, um diese schwierigen, bis zur Verwirrung gedrängten Seiten gebührend zu würdigen. (III, 585)³⁸⁵

Insgesamt ist Einsteins *Braque*-Buch "sehr positiv" aufgenommen worden.³⁸⁶ Im Pariser Tageblatt erscheint im September 1934 eine ausführliche Rezension von Paul Westheim. Direkt zu Anfang nimmt er Bezug auf den Titel der Veröffentlichung:

Einstein schreibt keine Braque-Monografie. Braque und der Kubismus sind ihm Anlaß, Aufgabe und Standort der Kunst heute festzulegen. Ein Buch also, das Kernfragen

³⁸² Vgl. Zurcher: G. B., S. 287.

³⁸³ Massimo Carrà: Das Gesamtwerk des Braque. Von der kubistischen Zerlegung bis zur Wiedergewinnung des Gegenstandes 1908-1929. Einf. v. Marco Valsecchi, wissenschaftl. Anhang v. Massimo Carrà. Luzern, Stuttgart, Wien 1971 / Mailand 1971. (Künftig zitiert als: Carrà: Braque). S. 85.

³⁸⁴ Zur Rezeption des Braque-Buchs vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 26f.

³⁸⁵ Pierre d'Espezel: Carl Einstein "Georges Braque". In: *Beaux-Arts. Chronique des arts et de la curiosité, le Journal des Arts*. Nr. 83, 3. August 1934; zitiert nach III, 585.

³⁸⁶ Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 26f.

zur Diskussion stellt. Fragen, die zur Auseinandersetzung zwingen.³⁸⁷

Wahrscheinlich Mitte 1932 schreibt Einstein an Ewald Wasmuth: "dies braquebuch ist natürlich kein buch über braque".³⁸⁸ Etwas früher im gleichen Jahr hatte Einstein es ihm bereits vermutlich mit dem Titel "Réflexions" angekündigt.³⁸⁹ Vielleicht wurde die Schrift dann doch als *Georges Braque* veröffentlicht, weil Einstein schon 1922 eine Publikation zu diesem Maler geplant hatte und sich ihm verpflichtet fühlte.³⁹⁰ Es könnte aber auch – wie Franke-Gremmelspacher annimmt – vom Verlag veranlaßt worden sein, um das Buch als Monographie besser verkaufen zu können.³⁹¹ Außerdem sei die Kapiteleinteilung von ursprünglich sieben auf vier reduziert worden, damit zwischen Textabschnitten, die sich direkt mit dem Werk Braques auseinandersetzen (Kapitel VI und VII) und denen, die sich eher allgemein mit dem Thema Kunst und Gesellschaft beschäftigen (Kapitel I-V), zahlenmäßig ein Gleichgewicht entstand.³⁹²

Daß, wie schon Oehm formulierte, das Buch "in erster Linie Einsteins eigene kunsttheoretische Position" enthält, ist mittlerweile unstrittig.³⁹³ Kiefer charakterisiert es als "Avantgarde-Kunstreflexion auf dem Stand von 1931/32"³⁹⁴ und in seiner späteren, grundlegenden Schrift *Diskurswandel* als eine monographische Darstellung Einsteins surrealisti-

³⁸⁷ Paul Westheim: Aufgabe der Kunst heute. In: Pariser Tageblatt. Paris 17. September 1934; zitiert nach III, 583.

³⁸⁸ Carl Einstein, Brief an Ewald Wasmuth, undatiert, ca. 1932, in Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 25.

³⁸⁹ Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 24. Vgl. zu Einsteins Ankündigung des Buchs und Unklarheiten das Resumé der Diskussion in der Forschung: ebd., S. 88f: Ihrer Meinung nach sind mit dem Titel "Réflexions" frühe Vorarbeiten zur "Fabrikation der Fiktionen" gemeint. Die Sachlage bleibt jedoch unklar. Kiefer folgt ihr nicht. Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 379.

³⁹⁰ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 379. Vgl. ebd. zur Entstehungsgeschichte des Braque-Buchs.

³⁹¹ Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 25f.

³⁹² Ebd., S. 26.

³⁹³ Oehm: C. E., S. 232, Anm. 25.

³⁹⁴ Kiefer: Avantgarde, S. 72.

scher Ästhetik.³⁹⁵ Der allgemeine Konsens, das Buch sei erst in zweiter Linie als monographisches Werk angelegt, wird in einer jüngeren Forschungsarbeit zu Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts* weiter zuge-spitzt:

Sofern sich die *Braque-Monographie* überhaupt mit dem genuinen Œuvre des Künstlers auseinandersetzt, geschieht dies mit Bezug auf 'Braque und die Kubisten' [...].³⁹⁶

Es handelt sich jedoch definitiv nicht nur um eine kunsttheoretische und philosophische, sondern allein schon aufgrund des umfangreichen Bildmaterials, das hier erstmalig zur Verfügung gestellt wurde, auch um eine monographische Abhandlung. Ein Großteil des Braqueschen Œuvres wird präsentiert und in die künstlerische und geistesgeschichtliche Entwicklung eingeordnet. Genau diese Einbindung in den zeitgenössischen Kontext unterscheidet Einsteins Überzeugung nach seine Darstellung von traditionellen Monographien. Diese würden in der Regel Künstler und Œuvre vom eigentlich Wesentlichen isolieren:

Allerdings sind wir genötigt, die Nahperspektive der Monographie zu durchbrechen; [...] Die Monographie droht Gefahr, daß man den Menschen und sein Werk allzu scharf abtrennt und diese den bedeutenden Zusammenhängen entreißt. (GB, 188)

Die Publikation des *Braque*-Buchs muß zudem im Zusammenhang mit der ersten großen Braque-Retrospektive vom 9. April bis zum 14. Mai 1933 in Basel gesehen werden, die Einstein organisiert und deren einleitenden Katalogtext er geschrieben hat.³⁹⁷ Die Vorbereitung dieser Ausstel-

³⁹⁵ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 379.

³⁹⁶ Johanna Dahm: Der Blick des Hermaphroditen. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2004. (Künftig zitiert als: Dahm: Blick). S. 81.

³⁹⁷ Vgl. die bibliographische Angabe hierzu in der Bibliographie auf der website der Carl-Einstein-Gesellschaft (Bibliographie/Beiträge/1933): www.carleinstein.de/Bib3re.htm (10.01.2008): "[Vorwort]. In: Georges Braque. [Ausstellung Kunsthalle] Basel 9. April – 14. Mai 1933. [Paris: Editions de Chronique du Jour], 1934. S. 5-7." Auch: In: Georges Braque. Kunsthalle Basel. 9. April – 29. Mai. Basel 1960, (S. 7-8). Wiederabgedruckt in: III, 177-180.

lung und die Arbeit am *Braque*-Buch haben sich höchst wahrscheinlich überschritten. Um so auffälliger, daß im Einleitungstext des Kataloges der Künstler weiterhin als klassischer Vollender dargestellt wird. Die neue Entwicklungstendenz in seinem Schaffen, die im *Braque*-Buch den absoluten Schwerpunkt bildet, ist hier mit nur zwei Sätzen angekündigt. (Vgl. III, 179) Vielleicht sah er die starke Reaktion der Öffentlichkeit voraus und wollte sie mit Rücksicht auf den Maler nicht noch forcieren. Die Präsentation der neueren Arbeiten in dieser Basler Ausstellung hatte angeblich ein enormes Echo:

Was die erste Retrospektive des Fünfzigjährigen als künstlerisches Ereignis für Basel bedeutet hatte, lehrt ein Blick in die Zeitungspolemiken jener Tage. Fast ist man geneigt, die Vergangenheit um das Rauschen im Blätterwald zu beneiden. Braque stand damals mitten im Umbruch. Die Periode der zauberhaften Stilleben der zwanziger Jahre war abgeschlossen, und in kühnen Kompositionen versuchte der Maler die räumlich-formalen Erfahrungen des Kubismus mit der materiellen Taktilität und Präziosität der späteren Stilleben zu vereinigen.³⁹⁸

Vielleicht unterscheidet Einstein kategorisch zwischen einer Darstellung des Braqueschen Œuvres als Werk des klassisch vollendenden Meisters und der Darstellung seiner eigenen Kunsttheorie, in die Braque vor allem mit seinen neuesten Werken paßt. Anlässlich der Ausstellung hält er jedenfalls nach einem Vortrag über "Kubismus und Raumgestaltung" auch einen über "Die Wendung zur Romantik".³⁹⁹

Ein Vermerk in der französischen Originalausgabe des *Braque*-Buchs lautet: "Ce livre a été écrit en 1931-1932."⁴⁰⁰ Dieser ausdrückliche Hinweis auf die Entstehungszeit ist wahrscheinlich als Einsteins Distanzierung von einigen Hauptthesen des Textes zu verstehen.⁴⁰¹ Mit ihnen

³⁹⁸ A. Rüdlinger: [Einleitender Text]. In: Georges Braque. Kunsthalle Basel. 9. April – 29. Mai 1960. Texte v. A. Rüdlinger, Pierre Volbout und Carl Einstein. o. S.

³⁹⁹ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 559: Als Quelle für seine Informationen nennt Kiefer die Kunsthalle Basel.

⁴⁰⁰ Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 23.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu auch Oehm: C. E., S. 162.

proklamiert er eine grundlegende Primitivierung sowohl im kulturellen als auch im politischen Bereich, dessen Zukunft er hier noch durch den Kommunismus bestimmt sieht. (Vgl. GB, 212) Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1934 ist diese Perspektive bereits überholt, und Einstein arbeitet vermutlich seit mindestens einem Jahr bereits an einer neuen Ästhetik, mit der er im Sinne des historischen Materialismus seine bisherige subjektivistische Kunsttheorie implizit einer umfassenden Kritik unterzieht: der *Fabrikation der Fiktionen*.⁴⁰² Die genaue Datierung dieses Textes ist bis heute unklar. Die Herausgeber des Nachlaßbandes der Werkausgabe vermuten, der Autor habe parallel an der *Fabrikation der Fiktionen*, am *Braque*-Buch und an Teilen des *Handbuchs der Kunst*⁴⁰³ geschrieben (1930-33),⁴⁰⁴ was jedoch schwer vorstellbar ist. Die Emphase, mit der im *Braque*-Buch die mythisch realistische Kunst begrüßt wird, verträgt sich nicht mit der radikalen Abrechnung mit dem Subjektivismus. Von daher ist in diesem Punkt Kiefer zuzustimmen, der einen erneuten "Diskurswandel" Einsteins nach 1933 ausmacht,⁴⁰⁵ wie auch Meffre, die die Arbeiten an der *Fabrikation der Fiktionen* auf 1934 datiert.⁴⁰⁶

Einsteins Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit prägt seine Produktion. Als anerkannter Kunstkritiker und -philosoph hat er Erfolg, seinem eigenen Anspruch nach ist er aber Schriftsteller. Bereits 1922, in einem Brief an Kahnweiler, in dem er bereits ein Buch zu Braque ankündigt,⁴⁰⁷ formuliert er den Wunsch:

⁴⁰² Vgl. hierzu: Ihrig: Vita, S. 86.

⁴⁰³ Teile vom "Handbuch der Kunst" sind veröffentlicht in IV, 301ff. Zum Umfang der Entwürfe zu diesem Projekt vgl. die Auflistung der Schriften im Carl-Einstein-Archiv der Akademie der Künste in Berlin, in: Carsten Wurm: Carl Einstein: 1885-1940. Berlin 2002. S. 44-48.

⁴⁰⁴ Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar (Hrsg.): Editorische Notiz. In: IV, 9-12. S. 11.

⁴⁰⁵ Kiefer: Diskurswandel, S. 363.

⁴⁰⁶ Meffre, Liliane: Biographie auf der Internetseite der Carl-Einstein Gesellschaft: <http://www.carleinstein.de/Index2.htm> (28.11.2008). Vgl. hierzu auch Oehm: C. E., S. 162ff.

⁴⁰⁷ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 379.

I c h m u ß J a n u a r n a c h P a r i s. Gott gebe, daß bis dahin meine Kunstgeschichte fertig ist. Und in Paris will ich Braque und Gris bis zur Erschöpfung ansehen. Noch diese zwei Arbeiten und dann heraus aus der verfluchten Kunstschreiberei.⁴⁰⁸

1931, in einem Brief an Ewald Wasmuth, hat sich der Widerwille gegen die kunsttheoretische Arbeit zur Verzweiflung gesteigert. Es wird deutlich, daß sie dem Überleben dient, ihn aber weder zufriedenstellt, noch die literarische Arbeit ersetzen kann, daß er sie eigentlich verachtet und ablehnt:

im uebrigen will ich nun endlich diese aesthetik abschließen; ich habe genug davon und das kunschtbuch, das ich noch machen muss, wird mein letztes sein. ich habe genug davon, es kotzt mich an. auch genug von theorien. wir sind mit diesen tapeten lange genug ueberklebt. entweder kommen dann ganz andere sachen oder herr einstein schreibt nicht mehr.⁴⁰⁹

Schon Kiefer stellt fest: "Carl Einstein hat in der Tat zwischen 1921 und 1930 kein literarisches Werk (im engeren Sinne) veröffentlicht."⁴¹⁰ Mit seinen Kunstkritiken, kunsthistorischen und kunst-philosophischen Texten dieser Zeit hat er weltweit Erfolg. Zum Rückzug des Dichters aus dem Literaturbetrieb hat wohl auch der Gotteslästerungsprozeß beigetragen, der aus der Publikation seiner "Frohen Botschaft" von 1921 resultierte.⁴¹¹ Die Verlagerung des Schaffens auf die theoretische Ebene erscheint als logische Konsequenz. Als Schriftsteller und Poet sieht sich Einstein völlig unverstanden, verfügt aber auch nicht über die nötigen finanziellen Mittel, um unabhängig vom Erfolg arbeiten zu können.⁴¹² Im kunsttheoretischen

⁴⁰⁸ Carl Einstein, Brief an Kahnweiler, ca. 1922, zitiert nach Penkert: C. E., S. 95.

⁴⁰⁹ Carl Einstein, Brief an Ewald Wasmuth, 1931, zitiert nach Carl Einstein: Präludium. Zur Ankündigung der Gesammelten Werke. Hrsg. v. Rolf-Peter Baake und Jens Kwasny. Berlin 1979. S. 64-68. S. 66. Mit dem "kunschtbuch" ist das Braque-Buch gemeint. (Vgl. Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 83).

⁴¹⁰ Kiefer: Avantgarde, S. 71.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl. Carl Einstein, Brief an Tony Simon-Wolfskehl, Neujahrsbrief 1923, zitiert nach Penkert: C. E., S. 96f.

Bereich ist die Resonanz hingegen vorwiegend positiv. Seine Arbeiten sind umstritten, aber das fördert nur den Ruf, den er sich vor allem mit der *Negerplastik* und der *Kunst des 20. Jahrhunderts* erarbeitet hat. In einem Brief an Ewald Wasmuth von 1932 schildert er seine Situation, die er als grotesk empfindet:

jeder faende wohl mein leben teufelsinteressant, man ist centre in einem splendiden centre, man macht das wetter mit (allmählich begreift man die Regenmacher) man ist maelig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s'emmerde. man hat seine freunde unter den groessen, man wird interviewt und fotografiert und ich spuere, wenn ich den schwindel noch paar jahre mitmache, wird man eine art Caruso in seiner spezialitaet. lieber Ewald, ich bin von alldem muede und angekotzt, dass ich nicht mehr kann. kunst, kunst assez, assez. ich kann den schwindel nicht mehr riechen.⁴¹³

Zur Resignation dürfte beigetragen haben, daß er seinen literarischen Arbeiten, soweit er überhaupt Zeit für sie fand, kaum eine Chance auf erfolgreiche Veröffentlichung einräumte und vermutlich beständig mit dem eigenen hohen Anspruch haderte.⁴¹⁴ Wie von Einstein im *Kahnweilerbrief* formuliert, sieht er in der kubistischen Malerei genau die Aufgabe gelöst, die er als Schriftsteller noch nicht befriedigend bewältigt zu haben glaubte: eine möglichst unmittelbare Formwerdung subjektiver Erfahrung.⁴¹⁵ Diesen Prozeß nur als Theoretiker zu begleiten, konnte auf Dauer für ihn nicht befriedigend sein.

Wie Penkert treffend zusammenfaßt, ging es Einstein zeitlebens um "die Suche nach der unbedingten Intensität und Wahrheit einer der Zeit adäquaten Kunstform".⁴¹⁶ Sein "Ringen um den Roman"⁴¹⁷ und sein

⁴¹³ Carl Einstein, Brief an Ewald Wasmuth, ca. 1932, zitiert nach Penkert: C. E., S. 112.

⁴¹⁴ Vgl. zu Einsteins Arbeit an literarischen Texten in dieser Zeit Penkert: C. E., S. 102. Penkert hat in ihren Untersuchungen die Zusammenhänge von Biographie und Werk Carl Einsteins mit Hilfe zuvor unveröffentlichter Dokumente, Briefe und Texte ausführlich beleuchtet. (Vgl. Penkert: C. E., v. a. S. 109-134) Vgl. hierzu auch Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 79-84.

⁴¹⁵ Vgl. Einstein: Kahnweilerbrief, S. 51, 53f.

⁴¹⁶ Penkert: C. E., S. 115.

⁴¹⁷ Ebd., S. 117.

Kampf um eine aktuelle Kunsttheorie prägen die Fragmente des Pariser Nachlasses. Für Penkert bahnt sich in Einsteins Denken bereits seit 1923/24 eine krisenhafte Entwicklung an, die ab 1930 an Tempo gewinne und bis zu seinem Versuch einer "rigorosen Revision" in der "Fabrikation der Fiktionen" führe.⁴¹⁸ Anfang der 20er Jahre habe er begonnen, die Aussichtslosigkeit seiner literarischen Situation, ein Autor ohne Leser zu sein, zu reflektieren; in der Beziehung zu Toni Simon-Wolfskehl wird ihm klar, daß er keine bürgerliche Existenz führen kann und will. Er entscheidet sich bewußt, "nachdenklicher Prolet" zu bleiben.⁴¹⁹ Nach eigener Aussage hätte er längst in einem Verlag arbeiten können.⁴²⁰ Eine schwebende Berufung ans Bauhaus lehnt er ab.⁴²¹ Für Penkert ist Einstein das Opfer seiner eigenen Vision und Ansprüche geworden: "er war gescheitert, ohne die dichterische 'imaginative Figur' verwirklicht zu haben, ohne die permanente Aggression in der Wahrheit eines neuen Stils aufgehoben zu sehen."⁴²² Als Kritiker habe er letztlich ebenso aufgegeben. Auch die Stiltheorien, "in denen sich seine wahre Begabung zeigte", seien für ihn in einen unauflösbaren Widerspruch zueinander geraten.⁴²³ Hintergrund der Resignation sind sicherlich auch die Folgen der Weltwirtschaftskrise, die sich unter anderem in einem stagnierenden Verlagswesen bemerkbar machen. In einem Brief an Ewald Wasmuth von 1931 schreibt Einstein:

geld wird hier rar, die arbeitslosigkeit und die failliten nehmen zu, die geschaeft gehen gar nicht, buecher werden kaum gekauft, jeder spart und die leute sind recht deprimiert, vor allem kein mensch sieht einen ausweg, man schreibt und rechnet gleichzeitig, wie und ob man durchkommen wird, man wird dies bestimmt nicht, wenn die 'krise' ein dauerzustand ist, was mir wahrscheinlich duenkt.⁴²⁴

⁴¹⁸ Ebd., S. 115.

⁴¹⁹ Carl Einstein, Brief an Tony Simon-Wolfskehl, zitiert nach Penkert: C. E., S. 100.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Vgl. Penkert: C. E., S. 100.

⁴²² Penkert: C. E., S. 119f.

⁴²³ Ebd., S. 120.

⁴²⁴ Carl Einstein, Brief an Ewald Wasmuth, "28.XI.[?]31", zitiert nach Penkert: C. E., S.

Unter den angedeuteten Umständen, die einem resignierten Fatalismus Vorschub leisteten, interpretiert Einstein die Werke Braques als vorbildhafte Umwertungen der Wirklichkeitserfahrung, Befreiungen aus Tradition und Konvention. In der künstlerischen Zerstörung des Gegebenen einhergehend mit einer schöpferischen Neubildung von Realität liegt für ihn die Bedeutung seines Werks innerhalb der gegebenen geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation.

Kiefer zieht eine Linie von Einsteins Entwicklung seiner Kubismus-Theorie über die *Negerplastik* zur *Kunst des 20. Jahrhunderts*, über deren Konzeptveränderungen in den verschiedenen Auflagen hin zu einer surrealistischen Ästhetik, die im *Braque*-Buch kulminiert sei und sich angeschickt habe zu "einer globalen sozio-kulturellen Theorie bzw. zu einer umfassenden Kulturgeschichte" zu werden.⁴²⁵ Diese liege nur in Vorstudien vor, weil die politischen Ereignisse nach 1933 ihre Ausformulierung nicht mehr erlaubten.⁴²⁶ In diesem Zusammenhang hebt er abschließend hervor:

Es muß einmal gesagt werden, daß mit 'Georges Braque' 1934 eine der bedeutendsten Kunstschriften des 20. Jahrhunderts vorliegt – neben der 'Negerplastik' und einigen hervorragenden Kapiteln der 'Kunst des 20. Jahrhunderts', und diese These scheint nur deshalb so kühn, weil bis auf zwei neuere Dissertationen noch niemand vor allem die späteren Einstein-Texte recht gewürdigt hat.⁴²⁷

Die Verfasserin einer dieser Dissertationen, Franke-Gremmelspacher, bestätigt diese Sicht der Dinge. Auch sie betont, daß das *Braque*-Buch "heute so gut wie vergessen" sei und sogar in der Einstein Forschung kaum angenommen wurde.⁴²⁸ Ein wesentlicher Grund hierfür ist sicherlich

111.

⁴²⁵ Kiefer: Diskurswandel, S. 379.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ Ebd. Kiefer verweist hier auf die Arbeiten von Ebel: (Ebel: Engagement), die das Braque-Buch nur in groben Zügen auf acht Seiten einordnet und umreißt, und von Franke-Gremmelspacher (Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit).

⁴²⁸ Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 26.

der gattungssprengende Charakter des Werks. Aber auch der Zeitpunkt der Erstveröffentlichung – 1934 – war für eine ausführlichere Rezeption äußerst ungünstig. Nach dieser stark limitierten Luxusausgabe wurde der Text erst 1985 wieder einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht, erstmalig in deutscher Sprache. Aber diese Veröffentlichung erfolgte nur im Rahmen der Werkausgabe, als Bestandteil eines Bandes. In seiner ursprünglichen Form, als Einzelpublikation, erschien der Text erst 2002 in einer neuen französischen Übersetzung wieder.⁴²⁹

Gegenstand dieses Hauptteils der Arbeit ist es, dem *Braque*-Buch eine bislang noch ausstehende, umfassendere Analyse zu widmen. Als Einsteins ausführlichste Formulierung seiner Ästhetik steht es von der Bedeutung her in einer Linie mit der *Negerplastik* und den drei verschiedenen Auflagen der *Kunst des 20. Jahrhunderts* und bildet vor der Gendarstellung, der *Fabrikation der Fiktionen*, den vorläufigen Endpunkt in der Entwicklung seiner kunsttheoretischen Schriften. Struktur und Aufbau des *Braque*-Buchs sollen im Folgenden näher beleuchtet werden. Die Darstellung und Analyse der in ihm formulierten Kunsttheorie bietet die Gelegenheit, Einsteins Entwicklung verschiedener Bildmodelle nachzugehen, zusammenzufassen und die zentralen Begriffe zu klären.

Das Verhältnis zwischen Einsteins Theorie und dem Œuvre Braques soll näher beleuchtet werden. Auch wenn sich das *Braque*-Buch nicht im Fahrwasser üblicher Monographien bewegt, es ist auf jeden Fall nicht nur dem Maler gewidmet, sondern stellt seine künstlerische Entwicklung als eine paradigmatische ins Zentrum der Darstellung. Dabei ergibt sich jedoch die Frage, warum Einstein nicht wie in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* das Werk von Picasso gewählt hat, um seine Ästhetik zu erläutern, besteht doch in der Rezeptionsgeschichte der beiden Künstler seit den kubistischen Anfängen eine Konkurrenzsituation, in der Braque bis heute im Schatten Picassos steht.

Es ist Einsteins Verdienst, die erste monographische Darstellung zu

⁴²⁹ Carl Einstein: Georges Braque. Hrsg. v. Liliane Meffre. Übersetzt von Jean-Loup Korzilius. Bruxelles 2002.

Braque geschrieben und die erste Retrospektive seines Werks organisiert zu haben. Die Frage, wie er sich diesem Œuvre nähert, es periodisiert und wertet, ist im Hinblick auf seine Kubismus-Theorie, aber auch in Bezug auf die Werkentwicklung Braques, wie sie heute dargestellt wird, interessant. Dabei gilt es zu untersuchen, wie Einsteins gegensätzliche Wertungen Braques als Klassiker und als Romantiker zu vereinbaren oder zu erklären sind.

Diese Arbeit geht auch der durch das *Braque*-Buch aufgeworfenen Frage nach, inwieweit für Einstein eine 'rein subjektive' Kunst möglich und erstrebenswert ist, und es wird sich zeigen, daß er an einem Restbegriff von Objektivität festhält. Seine emphatische Begrüßung einer mythisch, romantischen Epoche ist von daher nicht ohne Zweifel und Widersprüche. Zudem soll untersucht werden, ob diese Ambivalenz als ein Hauptcharakteristikum des Textes intendiert ist, und inwieweit Einstein den eigenen Ansprüchen, die er im einleitenden Kapitel eigens formuliert, gerecht wird.

2 Aufbau und Gliederung

Das *Braque*-Buch ist in sieben fortlaufende Kapitel gegliedert, die lediglich numeriert, aber nicht überschrieben sind. Eine genaue Zusammenfassung des Inhalts der einzelnen Kapitel findet sich in dem "Textanhang zur Arbeit: *Georges Braque*, Paris, London, New York 1934 – Inhaltsübersicht und thesenartige Zusammenfassung" (S. 278-291) der vorliegenden Arbeit.⁴³⁰ Der in der Forschungsliteratur immer wieder herausgestellte "metamorphotische [...] Charakter der Texte"⁴³¹ Einsteins besteht nicht nur

⁴³⁰ Franke-Gremmelspacher ist bislang die einzige, die die Kapitel des Buchs ansatzweise thematisch zusammengefaßt hat, allerdings ohne eine Inhaltsübersicht zu erstellen. Vgl. Franke-Gremmelspacher: *Notwendigkeit*, S. 27f. In ihrer Analyse beschränkt sich die Autorin auf Einsteins Geschichtsbegriff und Historismuskritik, sowie seine Neubestimmung der Funktion der Kunst. Vgl. Franke-Gremmelspacher: *Notwendigkeit*, S. 29-79. Diese Themen wurden in der vorliegenden Arbeit entsprechend cursorisch behandelt.

⁴³¹ Vgl. z. B. Helmut Heissenbüttel: *Auskunft über Carl Einstein*. In: Heinz Ludwig Arnold

in einer Auflösung des diskursiven Stils, sondern ebenso in einem neuen, eigenen Formbewußtsein. Dieses zeigt sich zum Beispiel im Aufbau des Textes zu Georges Braque, der zwar auf Überschriften verzichtet, aber nach Relevanz der Denkmotive erfolgt, etwa in Form der Steigerung durch Verdoppelung des Textumfangs von einem Kapitel zum nächsten. Zwar kommt es in der fortlaufenden Lektüre zu zahlreichen Wiederholungen und Neuakzentuierungen sich ähnelnder Themen, die Reflexionen folgen jedoch durchaus nachvollziehbaren Prinzipien.

Nach der Einleitung (I) sind zwei größere Einheiten beherrschend: vier Kapitel, die inhaltlich einander paarweise zugeordnet sind (II-III und IV-V) und zusammen die Grundlagen für die zwei letzten Kapitel (VI-VII) bilden, welche ebenfalls thematisch zusammengehören. Die ersten fünf Kapitel, die sich mit den Rahmenbedingungen der neuen Kunst befassen, ergeben zusammen 46 Seiten. Sie stehen den zwei Kapiteln zu Braque mit insgesamt 98 Seiten gegenüber. Die letzten beiden Textkörper sind demnach doppelt so umfangreich wie die fünf vorausgehenden. Der detaillierten Hinführung und Abgrenzung folgt der Schwerpunkt als Abschluß.

Die Funktion des fünften Kapitels innerhalb des Gesamttextes bestätigt die These eines konzeptionellen Aufbaus des Buchs insofern, als es sowohl formal als auch inhaltlich einen Wendepunkt bezeichnet. Unmittelbar vor den längeren Textteilen leitet es von der kritischen Darstellung des Vorherigen und Gegebenen hin zur Erläuterung der eigenen Vorstellungen und ihrer Anwendung in der Interpretation der Werke Braques. Nach einer einführenden Kritik der Kunstgeschichte (I) und der Skizzierung einer Soziologie der Kunst innerhalb des antiken, christlichen, liberalen und marxistischen Weltbildes (II, III) folgt eine Kritik der bisherigen Kunsttheorie (IV) und in Abgrenzung davon die Grundlegung des eigenen

(Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli 1987, H. 95: Carl Einstein. S. 3-9. S. 8. Vgl. auch Hans Joachim Dethlefs: Die Überwindung des Ästhetischen. Über Carl Einsteins Braque-Projekt. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli 1987, H. 95: Carl Einstein. S. 23-43. S. 29f.

Kunstbegriffs (V). Einstein erläutert, wie er sich den Herstellungs- und Rezeptionsprozeß des Kunstwerks vorstellt, nachdem er seine Sicht des historischen und zeitgenössischen Umgangs mit Kunst geklärt hat. Die zwei ausführlichen, abschließenden Kapitel (VI, VII) schließen sich logisch an: sie dienen der entsprechenden Darstellung der Besonderheit der frühkubistischen und der späten mythisch realistischen Werke Braques.

3 Entwurf der Moderne

Wir können uns noch so weit von dieser Welt entfernen, immer bleiben wir ein Teil in ihr, wie sie in anderem Sinn als unsere Vorstellung besteht. Mit dieser polaren Doppeltgerichtetheit ist die Möglichkeit von freier Gestalt und Abbild gegeben. Beide polaren Grundstellungen bedingen sich gegenseitig, und darum berühren sich letzten Endes die frei halluzinativen Gestaltungen mit den Erscheinungen. (K 2, 86)

Einstein entwirft im *Braque*-Buch Grundzüge einer Kunsttheorie der Moderne. Die Ablehnung der Tradition und die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben sind Thema des Buchs. Es hat einen übergreifenden und auch utopischen Anspruch. Kunst wird nicht als autonom ästhetischer Bereich behandelt, sondern als Möglichkeit, Wahrnehmung und damit letztlich die Gesellschaft zu verändern. Die Ablösung vom mimetischen Auftrag wird als Befreiung und die autonome Bildgestaltung als primäre Realitätbildung gewertet. Der Mensch soll sich nicht länger als Objekt in einer gegebenen Umwelt, sondern als Schöpfer seiner Wirklichkeit erfahren.

[...] man wehrt sich gegen die fatale Konstanz der Gestalten und wagt die Grundperversion, das visionäre Abenteuer der Schöpfung; eine völlig atheistische Einstellung. (GB, 332)

Diese von der Romantik entfaltete und in der Moderne wieder programmatisch vertretene Position des Künstlers als Schöpfer kulminiert in der Moderne. Wird das Bild zum Ausdruck rein subjektiven Empfindens, verliert die Kunst die Voraussetzung für ihren Sonderstatus. Ohne innere Spannung – die sich nur durch eine Gegensätzlichkeit aufbaut – ist kein

selbständiges Ganzes, keine "Totalität"⁴³² zu konstituieren. Genau diese immanente Widersprüchlichkeit versucht Einstein mit seinem Konzept des Tektonischen zu retten. Einerseits verläuft der Entstehungsprozeß der mythisch realistischen Bilder weitestgehend in einer Zone des Unmittelbaren, andererseits muß es in diesem unbewußten Prozeß Momente des Bewußtseins geben, um schöpferische Handlungsfähigkeit gewährleisten zu können. Die tektonischen Formen sind Mittel und Ausdruck gestaltenden Bewußtseins. Einerseits liegen sie als Sedimente kollektiv gültigen Reagierens in archaischen Schichten des Unterbewußten bereit und treten plötzlich im halluzinativen Geschehen hervor, andererseits können sie aber auch in der Endphase des passiven Erleidens als Abwehrmechanismen bewußt modifiziert und eingesetzt werden. (Vgl. GB, 314, 321)

Der hier deutlich werdende Konflikt entsteht aus dem Aporem, in einem monistischen System – der Subjekt-Objekt-Dualismus ist für Einstein überwunden, primär besteht alles nur aus Empfindungen – eine für einen künstlerischen Werkbegriff tragfähige Polarität zu verankern. Er versucht, das metaphysische Denken hinter sich zu lassen, braucht aber seine antinomische Struktur, um Entwicklung und Komplexität denken zu können. In einer radikal monistischen Theorie käme keine Dialektik zustande. Mit der kollektiven Gültigkeit der tektonischen Formen bleibt dieses metaphysische Moment erhalten. Wie weiter unten konkret an mehreren Textstellen aufgezeigt werden soll, kämpft Einstein gerade mit diesem Dualismus, den er in seiner Theorie mit der Tektonik fundiert.⁴³³ Einerseits wünscht er sich einen reinen Subjektivismus ohne jede Beschränkung, andererseits sieht er die Gefahr bloßer Innerlichkeit und Beliebigkeit. Darum hadert er im *Braque*-Buch mit der Notwendigkeit von Tektonik im Kunstwerk. Obwohl er sich den Wegfall dieser normierenden Strukturen wünscht,

⁴³² Zum Begriff "Totalität" bei Einstein, zur Tradition des Begriffes, Einsteins Rezeption sowie seiner Anwendung in seinen primär literarischen Texten vgl. Kiefer: Diskurswandel, S.58-68, bes. S. 64ff. Zu seiner Anwendung in Einsteins Texten zu Georges Braque und dem Kubismus vgl. Kapitel IV.5.2 der vorliegenden Arbeit.

⁴³³ Vgl. S. 232 (K 3, 122), 236 (GB, 324), 237 (GB, 320f.) der vorliegenden Arbeit.

kann er nicht auf sie verzichten. Die Tektonik oder Form bezeichnet genau die Differenzqualität von Kunst. Auch wenn die Avantgarden die Wiedereingliederung der Kunst ins Leben anstreben, ihre Überführung in Lebenspraxis bedeutet auch immer ihr Ende.⁴³⁴ Einstein versucht die Quadratur des Kreises, indem er das Irrationale als primäre Wirklichkeit und damit als Leben setzt und gleichzeitig als Kunst definiert. Es ist der Widerspruch der autonomen modernen Kunst, den auch er nicht aufheben kann, den er aber bis zum äußersten ausreizt. Primäres Erleben bedarf eines Widerparts, um nicht ins Beliebige abzugleiten.

Dialektik gilt Einstein als Entwicklungsmotor für Geschichte und Kunst. Auch in der Wortkombination "mythische[r] Realismus" (K 3, 89) ist sie mitformuliert. Die oben zitierte Polarität von Gestalt und Abbild, die für ihn die Kunstentwicklung prägt, taucht in vielen anderen Variationen wieder auf. Einstein steht mit diesem Denken in begrifflichen Gegensatzpaaren unter anderem ganz in der Tradition des von ihm kritisierten Wölfflin.⁴³⁵ Die Arbeit mit Dualismen ist konstitutiv zum Beispiel bei dem von Einstein geschätzten Heraklit und Friedrich Nietzsche, aber auch bei Ernst Cassirer. Sie ist ein gutes Mittel, um Komplexität aufzuzeigen und im Text selbst zu erzeugen. Zwischen Chaos und Ordnung findet Leben statt und die hiermit entstehende Ambivalenz und Vielschichtigkeit möchte Einstein aufgewertet sehen.

Wir pendeln zwischen tödlicher Dynamik und verstarrender Fixierung [...]. (GB, 232)

Für das *Braque*-Buch ist der Gegensatz von Erstarrung und Auflösung, anders formuliert: appollinischen und dionysischen, vernunftbetonten und irrationalen, ordnenden und chaotisierenden Tendenzen konstitutiv. Einstein erscheint es notwendig, den Tendenzen zur Erstarrung entgegenzuwirken. In einer durch Rationalismus und Fortschrittsglauben geprägten

⁴³⁴ Vgl. zu diesem Anspruch der Avantgarde und ihrem Scheitern: Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974. S. 72f.

⁴³⁵ Vgl. Kapitel II.2.5, S. 54 der vorliegenden Arbeit.

Gesellschaft sei es zu einer weitgehenden Verdrängung des Unbewußten gekommen. Daher hat die aktuelle Kunst vor allem die Aufgabe, nicht das ordnende, sondern das destruktive Prinzip zu realisieren. Er diagnostiziert im *Braque*-Buch die Wiederkehr einer mythischen Epoche. Das Unbewußte schafft sich in einer Tendenz zur Primitivierung Raum. Die Kunst, die so lange im Dienst von Ratio und Begriff stand, kann jetzt endlich die ihr eigene Funktion erfüllen und als Erkenntnisform reiner Anschauung fungieren. Sie wird zum Statthalter des einmalig Konkreten, noch nicht Bewußten und so wieder an das Leben gebunden. Einstein geht es sowohl um die Autonomie der Kunst, als auch um ihre funktionale Einbindung. Ästhetische Wertung ist für ihn belanglos, es zählt allein, inwiefern Kunst menschlich seelischen Grundbedürfnissen entgegenkommt. Ob sie beruhigt, wie die klassische, oder beunruhigt, wie die aktuelle Kunst. Mit Braques Radierungen zu Hesiods *Theogonie* ist für ihn ein Höhepunkt des mythischen Realismus erreicht. Sie sind für ihn der Anlaß, die Entwicklung vom Kubismus zu diesen Arbeiten der 30er Jahre als einen Prozeß fortschreitender Subjektivierung darzustellen und zu begründen.

Gleichzeitig finden sich jedoch vereinzelt eindeutig skeptische Fragmente, die bereits andeuten, was Einstein dann in der *Fabrikation der Fiktionen* ausformuliert: eine radikale Kritik dieser mythisch realistischen Kunsttheorie und die Proklamation direkter politischer Aktion. Diese Ersetzung der Kunst durch gesellschaftliches Handeln, deutet sich im *Braque*-Buch unter anderem schon in etlichen Erläuterungen eines dialektischen Umschlagens des Subjektivismus an. Einstein betont mehrmals, der Kubismus sei nicht nur radikal subjektiv, sondern zugleich auch extrem realistisch:

Wenn man will, ist der Kubismus ein Extrem des Subjektivismus. Doch andererseits überschreitet man diesen, da man im Sehprozeß die objekthafte Peripherie erreicht und Wirkliches erzeugt, da man neue Organismen aufwachsen läßt. (GB, 269)

Widersprüchliche, dualistische Strukturen, sowie ihre temporär möglichen Vereinheitlichungen sind die wesentlichen, konstruktiven Motive in Einsteins Reflexionen. Der Aufhebung der Trennung von Subjekt und

Objekt in der anschaulichen Erkenntnis entspricht auf einer allgemeineren Ebene die Verschmelzung von rational Unvereinbarem, die für ihn die besondere Qualität zentraler Erfahrungen und ihrer Produkte kennzeichnet: für Einstein charakterisiert sie nicht nur das Prinzip von Totalität schlechthin, (vgl. I, 227)⁴³⁶ das visionäre Geschehen, (vgl. GB, 324) sowie Braques "Simultané mythischer Komplexe", (GB, 325) sondern auch Symbol und Wunder als "Identifizierung logisch unvereinbarer Tatsachen". (GB, 336) Ihr Ursprung, sowie Antrieb zur künstlerischen Produktion ist ein instinktives Bedürfnis nach Verwandlung und Neuschaffung, die grundsätzliche Unzufriedenheit mit dem Status quo. Sie verlangt nach einem Aufstand gegen das "auferlegte Weltbild" und ist "die Grundperversion" schlechthin. (GB, 332) Der Mensch hat polymorph wechselnde, zum Beispiel bisexuelle Triebe und leidet unter seiner anatomischen Gebundenheit. (Vgl. GB, 333) Das metamorphotische Erleben erlaubt die Durchbrechung dieser Fixiertheit, die Befreiung aus dem gegebenen Körper. Mit der Aufhebung der durch die Ratio bedingten Spaltung in Subjekt und Objekt ist auch die anthropozentrische Gebundenheit kurzfristig aufgehoben und der Mensch wird zum Medium kosmischer Kräfte. Dabei handelt es sich um keinen bloßen Subjektivismus, denn der Künstler "wird berufen und erweckt"; (GB, 326) Transzendenz und Metaphysik sind hier wieder inthronisiert. Nicht der Wille ist entscheidend, sondern eine fatale Bestimmung, die den Künstler fortan leitet und ihn "zum Durchgang der Kräfte" (GB, 340) macht:

Der visionär schauende Mensch [...] ist kosmisch situiert, und so wie in ihm die Welt sich verwandelt, so wirken Weltkräfte oder Weltzwang ungehemmt auf ihn ein. (GB, 326)

Die Verschmelzung mit kosmischen Energien erscheint als Reaktion des Künstlers auf einen Zustand akuter, zunehmender 'Entfremdung', hervorgerufen durch den Grundkonflikt zwischen Mensch und

⁴³⁶ Vgl. das Zitat auf S. 220 der vorliegenden Arbeit.

übrationalisierter Wirklichkeit. Auf den letzten Seiten seiner Abhandlung diagnostiziert Einstein hiermit die "soziologische Situation" (GB, 330) der Kunst Braques. Ihre mythischen Gestalten kompensieren die Abspaltung, da sie "völlig den Tendenzen des Subjekts entsprechen oder es ergänzen." (GB, 331) Für Einstein "rettet" Braque, indem er innerhalb der Vision unmittelbar graphisch niederschreibt, das "komplexe Erlebnis", die "funktionelle oder symbolische *Aura*" der Gestalten. (GB, 325) Im siebten Kapitel des *Braque*-Buchs verwendet Einstein den Begriff 'Aura' innerhalb der letzten zehn Seiten fünf Mal.⁴³⁷ Ähnlich wie Walter Benjamin, dessen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936 diesen Ausdruck mit einer ähnlichen Intention ins Zentrum rückt,⁴³⁸ geht es Einstein um den drohenden Verlust bzw. den Erhalt einer jeweils einzigartigen und einmaligen Erfahrung des Nichtidentischen. So formuliert Einstein in einer Abhandlung aus dem Nachlaß, vermutlich Anfang der 30er Jahre entstanden:

Im Kunstwerk versucht man das konkret Einzelne, das nie Gesetzhafte zu retten und zu verwirklichen. (IV, 216)⁴³⁹

⁴³⁷ Die Gestalten haben eine „funktionelle oder symbolische Aura“; (GB, 325) Das "Auswirken der Dinge", ihr Überströmen in "Gegensatz und Fremdes"; (GB, 326) die "Aura der Erlebnis analogien", "daß das Unsichtbare unser Schauen bestimmt"; (GB, 334) Braque wolle mit den starken graphischen Umrissen die "Aura seiner Figuren gewaltsam begrenzen"; (GB, 335) das religiöse Symbol habe "die Aura eines Vorgangs, einer Kraft oder eines Menschen ins Heterogene erweitert". (GB, 339).

⁴³⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (12. Aufl.) Frankfurt a. M. 1981. Ebd. S. 15: Benjamins Definition seines Aura-Begriffs. Dieser scheint jedoch allenfalls aufgrund seiner immanent dualistischen Struktur mit dem Einsteins verwandt zu sein. Der Text wurde 1936 erstmalig veröffentlicht. Eine Gegenüberstellung von Benjamins und Einsteins Begriff der Reproduktion bietet Charles W. Haxthausen: *Reproduktion und Wiederholung. Benjamin und Einstein: eine kritische Gegenüberstellung*. In: *Études Germaniques*. 53. Jg., Jan-März 1998, H. 1 (: Carl Einstein). S. 55- 76. Vgl. seine Zusammenfassung des Benjaminschen Aura-Begriffs ebd., S. 60f.

⁴³⁹ Der Text wurde erstmals veröffentlicht unter dem Titel "Gestalt und Begriff" in: Penkert: *Existenz*, S. 70-100. Das oben Zitierte findet sich ebd., S. 95.

Auf seinen aus den Wahrnehmungstheorien gewonnenen Funktionsbegriff aufbauend,⁴⁴⁰ liegt Einsteins kunsttheoretischen Texten spätestens ab 1928 das Konzept einer metamorphotischen Wirklichkeit zugrunde,⁴⁴¹ das dieses nicht Faßbare zu umkreisen versucht. Die Aufweichung der Substanzbegriffe zu nurmehr labilen Funktionskomplexen ist damit zu einem autonomen, permanenten Gestaltwandel gesteigert, der für Einstein die durch Schöpfung und Chaos geprägte Realität der Halluzinationen, Visionen, das seelische Geschehen ausmacht: "Kriterium der Vision ist die größtmögliche Spannung und Wirrnis". (GB, 322)

Einsteins Realismusbegriff zielt auf ein ganzheitliches Empfinden und Erleben jenseits der Subjekt-Objekt-Spaltung – "diese Bilder wachsen in der Einheit von Subjekt und Objekt" (GB, 328) – noch bevor die Ratio sich vergleichend oder kontrollierend einschaltet: "Réalisme spirituel intérieur."⁴⁴² Die innere Wirklichkeit bringt sich selbst hervor, ist schöpferisch, geprägt durch Spannungen, Widersprüche, Brüche und Diskontinuitäten, ihr konstitutive immanente Antinomien, über die sie sich dialektisch entfaltet. "Erkennt man [...], daß Wirklichkeit Schöpfung ist",⁴⁴³ so erscheint das, was durch Kausalität, Logik und Pragmatismus geprägt alltäglich wahrgenommen wird, als ihre erstarrte und konventionalisierte Form. Auch wenn er jede Idealisierung abstreitet, (vgl. GB, 257) verabsolutiert er damit jedoch diese erste "Phase des Realen". (GB, 257) Penkert nennt es Einsteins "Kritik und Umformulierung der Metaphysik in ein funktional Absolutes im Realen".⁴⁴⁴

In dieser Bestimmung innerer, seelischer Wirklichkeit als primärer Realität und Gegenstand des Kunstwerks ist sich Einstein einig mit seinem Dichterkollegen und Freund Gottfried Benn, der Ähnliches formulierte:

⁴⁴⁰ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 417.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 441.

⁴⁴² Einstein: Kahnweilerbrief, zitiert nach Penkert: C. E., S. 145. Genau dieser Satz, diese drei Worte fehlen in der Wiedergabe des Briefes bei Kiefer: Avantgarde.

⁴⁴³ Penkert: Existenz, S. 30.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 34.

Es ist in keiner Weise theoretisch, vielmehr von äusserster Realistik, nämlich seelischer Tatsächlichkeit, nur so kann der heutige Typ, eben der Phänotyp, sein u sich ausdrücken.⁴⁴⁵

Die Vorstellung dieser metamorphotischen Wirklichkeit spiegelt für Einstein nicht nur eine spezifisch moderne Wirklichkeitserfahrung sondern als schöpferisches Prinzip eröffnet sie seiner Meinung nach ebenso die Möglichkeit zu ihrer Veränderung:

Unser Sein ruht nicht mehr statisch, sondern wir erleben es als rasende Metamorphose und tödlichen Absturz. In den Gesichtern, frühesten Phasen des Realen, erweitern wir dieses und bilden es um. (III, 159)

4 Braque, der Kubist zwischen Klassik und Romantik

Einsteins Verhältnis zu Georges Braque bedürfte einer eigenen Untersuchung, nicht zuletzt deswegen, weil sich Einstein mit keinem anderen Künstler so intensiv beschäftigt hat.⁴⁴⁶

Es gibt von Einstein zahlreiche veröffentlichte und einige Texte im Nachlaß, die sich mit der Arbeit von Georges Braque auseinandersetzen und unmittelbar in den Kontext des *Braque*-Buchs gehören.⁴⁴⁷ Braque ist

⁴⁴⁵ Gottfried Benn: Briefe an F. W. Oelze in drei Bänden. Hg. v. Harald Steinhausen u. Jürgen Schröder. Frankfurt a. M. 1979 ff. Bd. 1, S. 360f.

⁴⁴⁶ Kiefer: Avantgarde, S. 79.

⁴⁴⁷ Vgl. die veröffentlichten Texte: Carl Einstein: Gerettete Malerei, enttäuschte Pompieri. In: Das Kunstblatt. 7. Jg., 1923. S. 47f. Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in: III, 233-239. – Die Kapitel "Georges Braque" in den drei Auflagen der "Kunst des 20. Jahrhunderts": Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926. S. 74-78, (2. veränd. u. erw. Aufl.) Berlin 1928. S. 88-91, (3. veränd. u. erw. Aufl.) Berlin 1931. S. 97-103. – Carl Einstein: Neue Bilder von Georges Braque. In: Documents. Nr. 6, 1929. S. 289-296. Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in: III, 48-51. – Carl Einstein: Braque. In: Die Kunstauktion. Nr. 14, 6. April 1930. S. 7-9. – Carl Einstein: Braque der Dichter. In: Cahiers d'Art. H. 1/2, 1933. S. 80, 82. Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in: III, 155-160. – Carl Einstein: Georges Braque. In: Georges Braque. Kunsthalle Basel, 09.04 – 14.05.1933. O. S. (2. Aufl. 1960). Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in: III, S. 177-

1932 Trauzeuge bei Einsteins Hochzeit mit Lydia Guevrekian⁴⁴⁸ und bewahrt über ein Jahrzehnt lang einen großen Teil des Nachlasses auf.⁴⁴⁹ Diese enge Verbindung zwischen Maler und Schriftsteller macht das *Braque*-Buch umso interessanter. Die später veröffentlichten Texte Braques dokumentieren die Verwandtschaft ihres Denkens. Viele Themenkomplexe und Thesen Einsteins finden sich hier wieder. So verweist Braque zum Beispiel auf die bedeutende Rolle eines "neuen Raumes" für den Kubismus,⁴⁵⁰ darauf, daß nicht die Dinge, sondern die Beziehungen entscheidend sind,⁴⁵¹ sowie auf das Irrationale als Quelle des Schöpferischen:

Das wirklich Lebensfähige des Schöpferischen formt sich unabhängig vom Willen. Man vertraut den verborgenen Kräften, die uns mitreißen, zu wenig, jenen Kräften, die so viele in ihrer optimistischen Weltanschauung nicht kennen wollen [...].⁴⁵²

Ebenso erinnern einige zentrale Begriffe an Einsteins früher publizierte Texte. So legt auch Braque Wert auf den "Bruch mit der Tradition", den die kubistischen Bilder geleistet haben und auf ihre "Angriffigkeit".⁴⁵³ Denn die Bedeutung des Kunstwerks messe sich nicht an dem Erfüllen von Standards, sondern daran, was es an Reaktionen, Diskussionen und

180. – Vgl. hierzu auch Franke-Gremmelspacher: Notwendigkeit, S. 23, Anm.1.

⁴⁴⁸ Vgl. Ihrig: Vita, S. 85.

⁴⁴⁹ Vgl. Penkert: Existenz, S. 14. Vgl. hierzu auch Ihrig, der zum Jahr 1930 notiert: "Während dieser Jahre enge Kontakte mit Georges Braque". (Ihrig: Vita, S. 85). Laut Ebel gilt dies wohl auch schon für die Zeit vor Einsteins Übersiedlung nach Frankreich 1928: "Besonders eng scheint seine Freundschaft mit Georges Braque zu sein, mit dem er sich häufig zu gemeinsamer Arbeit in Paris verabredete und der ihn ständig drängte, nun doch endgültig nach Paris zu kommen." (Ebel: Engagement, S. 117).

⁴⁵⁰ Braque: Weg, S. 17.

⁴⁵¹ Braque: Tag, S. 41.

⁴⁵² Georges Braque: Der Maler und die Zeit. 1939. In: Braque: Geheimnis, S. 49-52. S. 51.

⁴⁵³ Georges Braque: Malerei und Wirklichkeit. 1935. In: Braque: Geheimnis, S. 35-48. (Künftig zitiert als: Braque: Malerei). S. 39. Vgl. hierzu Einstein: "Wir betonen zu Beginn, daß wir das Werk Braques nicht als Fortsetzung der Tradition, sondern als Durchbruch dieser werten." (GB, 191).

Emotionen auslöse, sowie an seiner aufrührerischen, erneuernden Kraft.⁴⁵⁴ Die Reihe von Beispielen könnte noch erheblich erweitert werden.⁴⁵⁵

4.1 Exkurs: Einsteins Darstellung Braques bis 1931

Erst im *Braque*-Buch, in einem später entstandenen Artikel von 1933, sowie in unpublizierten Texten aus dem Nachlaß stellt Einstein Braque als mythisch realistischen Künstler vor.⁴⁵⁶ Alle anderen Texte, auch die verschiedenen Auflagen der *Propyläen-Kunstgeschichte*, präsentieren den Maler ausschließlich als Kubisten und Meister klassischer Stilleben. Picasso hingegen wird schon in der zweiten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* mit neuen halluzinativen Verfahren in Verbindung gebracht. Mit einem größeren Picasso-Kapitel beginnt die Darstellung des Kubismus nach einem einleitenden Text in diesem Buch. Auf zwanzig Seiten wird er zum wichtigsten Künstler des Kubismus. Sein Werk ist Einstein Anlaß, zum ersten Mal Elemente seiner mythisch realistischen Kunsttheorie zu erproben, Begriffe wie 'Halluzination', 'Vision', 'Psychogramm' und vor allem das Modell der tektonischen Vision. (Vgl. K 2, 69-74) Auch in der dritten Auflage der *Propyläen-Kunstgeschichte* ist Picasso die Gallionsfigur seines neuen, von Psychoanalyse, Ethnologie und Surrealismus angeregten Kunstbegriffs. Die Schaffensphase von 1924 bis 1930 bezeichnet Einstein hier als "mythischen Realismus". (K 3, 89)

⁴⁵⁴ Vgl. Braque: Malerei, S. 39. Vgl. hierzu Einstein: "Jedoch gewinnen Kunstwerke ihre wesentliche Bedeutung aus der aufrührerischen Kraft, die sie bergen, und den subversiven Energien, welche sie ausstrahlen. Kunst heißt in ihren wertvollsten Teilen Aufruhr gegen die einheitliche Überlieferung." (GB, 191).

⁴⁵⁵ Es ist auffällig, daß einzig die sehr frühe, bekannte Äußerung Braques zu seinem Bild "Großer Akt" (1908), in dem er von einer angestrebten absoluten Schönheit spricht, der Theorie Kahnweilers entspricht und damit als einzige nicht mit der Einsteinschen Theorie kompatibel ist. Die Äußerung ist ausführlich zitiert in Fußnote 33 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵⁶ Carl Einstein: Braque der Dichter. In: Cahiers d'Art. H. 1/2, 1933. S. 80, 82. Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in: III, 155-160. Aus dem Nachlaß vgl. IV, 289: hier wird Braque als Maler des mythischen Realismus genannt.

In dem dieser Ausgabe neu eingefügten Kapitel *Die romantische Generation* (K 3, 116-128) nennt er ihn ausdrücklich, nach einer allgemeinen Einführung, aber nur sozusagen als Vater dieser Richtung – dann André Masson, Joan Miró und Gaston-Louis Roux. Alberto Giacometti und Hans Arp erwähnt er, verweist aber auf andere Kapitel zur Plastik. (K 3, 127f.) Hier geht es ihm also wirklich um eine jüngere Generation von Malern.⁴⁵⁷ Braque taucht in diesem Zusammenhang überhaupt nicht auf. Auch in der vorhergehenden Auflage der *Propyläen-Kunstgeschichte* erscheint sein Name zwar in Verbindung mit dem kubistischen Bildmodell der tektonischen Vision, (K 2, 73) wird aber nicht in Beziehung zum mythischen Realismus gesehen, und das Kapitel zu ihm umfaßt hier lediglich vier Seiten.

Es drängt sich die Frage auf, warum Einstein in seiner Ästhetik Braque und nicht Picasso als künstlerischen Repräsentanten wählt. Tatsächlich hat er mehrmals die in der Kubismus-Debatte übliche Bevorzugung Picassos kritisiert. Direkt im einleitenden Satz des Braque-Kapitels in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1928 betont er zum Beispiel, er werde sich weder an der anfänglich üblichen Abwertung Braques, noch an dem späteren gegeneinander Ausspielen der beiden Maler beteiligen, "beide Männer sind unlösbar mit der Schöpfung des Kubismus verknüpft, und der Kampf um Priorität vergnügt die Unsachlichen." Für den Kubismus sei bezeichnend, "daß er das Individuelle überdringt". (K 2, 88)

Schon in dem Artikel *Gerettete Malerei, enttäuschte Pompiers* kritisiert Einstein die allgemein höhere Wertschätzung Picassos. Die Eigenständigkeit und Leistung Braques würde überhaupt nicht wahrgenommen, weil der Kubismus allein über das "Genie" Picasso definiert werde. (II,

⁴⁵⁷ Von den jungen Künstlern scheint André Masson der für Einstein paradigmatische Maler zu sein. In einem Artikel über ihn, der 1929 in den "Documents" erscheint, entwirft Einstein zum ersten Mal die Umrisse seiner mythisch realistischen Kunsttheorie. Vgl. Carl Einstein: André Masson. Eine ethnologische Untersuchung. In: Documents Nr. 2, 1929. S. 93-102. Zitiert wird aus dem Wiederabdruck in III, 20-24. Ebel bezeichnet diesen Text daher auch als "Vorankündigung" seiner Ästhetik. Vgl. Ebel: Engagement, S. 154f.

233) Er beruft sich auf die Feststellung Kahnweilers, daß beide unabhängig voneinander den Kubismus entwickelten und stellt bereits hier ihr gegensätzliches Temperament und ihre unterschiedliche Arbeitsweise heraus. Dann betont er: "Ich publiziere hier zwei Arbeiten dieses Malers, die wie sein gesamtes Werk, Distanz und freie Unabhängigkeit von Picasso erweisen." (II, 233) Der Text hebt die eigenständige Bedeutung Braques hervor. Seine *Kanephore* von 1922⁴⁵⁸ (vgl. Abb 2) wird zum Vorbild erklärt: "von solchem Bild aus mag französische Malerei sich orientieren." (II, 238) Vielleicht ist Einsteins Wunsch, Braque aus dem Schattendasein neben Picasso zu befreien, ein Grund, ihm seine Ästhetik zu widmen. Ein weiteres Argument liefert er bereits im Text der *Kunstgeschichte* von 1928. Er arbeitet die Unterschiede zwischen beiden Persönlichkeiten und ihrem Werk heraus und resümiert:

Braques Lösung ist stilistisch und malerisch reiner und einheitlicher als die des Picasso, der – aus einem Übermaß innerer Produktivität – sich täglich ablehnt; die Gesamthaltung ist allerdings umgrenzter. (K 2, 89)

Diese gewisse Geradlinigkeit ist sicherlich mit ausschlaggebend für die spätere Wahl. Auch in den 20er Jahren ist Braques Werk weiterhin dem Kubismus und seiner Weiterentwicklung verpflichtet. Eine Verselbständigung der Vision vom Kubismus zur mythisch realistischen Kunst ist als kontinuierliche Entwicklung eher bei ihm, als bei Picasso zu finden.

Es ist auffällig, daß Einstein immer dann in die öffentliche Debatte eingreift, wenn stilistische Veränderungen in der malerischen Entwicklung Braques zu Aufsehen und Kritik führen. Das ist nach der Ausstellung der *Kanephoren* und auch wieder um 1930 der Fall.⁴⁵⁹ Die neuen Arbeiten Braques sind für ihn nicht nur Anlaß, ihn gegen die Kritiker zu verteidigen.

⁴⁵⁸ Vgl. Meffre: Kahnweiler, S. 87. Sie ordnet dem Artikel die zweite *Kanephore* zu. Vgl. Abb in GB, 419 und Abb in III, LIX.

⁴⁵⁹ Zur zeitgenössischen Kritik an Braques Bildern um 1923 vgl. Kapitel IV.4.1 (speziell S. 195, Fußnote 465) der vorliegenden Arbeit. Zum Unverständnis seiner Werke nach 1929 vgl. Zitat S. 175 und Fußnote 398 der vorliegenden Arbeit.

gen, sondern bestätigen ihn auch in seinen eigenen kunsttheoretischen Ansichten. Mit dem Artikel von 1923 reagiert Einstein zudem auf eine Anti-Kubismus Stimmung, die unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkrieges einsetzt. Die Zäsur des Krieges unterstützt die Argumente derjenigen, die den Kubismus zu einer abgeschlossenen Kunstrichtung erklären.⁴⁶⁰ Auch in Deutschland scheint man über die künstlerische Entwicklung Picassos und Braques nach dem Krieg eher enttäuscht und irritiert zu sein. "Politisch-realistische Tendenzen" dominieren, die französische Tradition wird kritisiert; die neueren Werke von Braque, Picasso und Gris werden von zeitgenössischen Künstlern als formalistisch und neukadernisch verurteilt.⁴⁶¹ Die Todsagungen erreichen 1922-23 ihren Höhepunkt. Verstärkt wird die öffentliche Rede vom Ende des Kubismus durch den vollständigen Verkauf der zwei entscheidenden kubistischen Sammlungen. Der vom französischen Staat nach der Kriegserklärung 1914 beschlagnahmte Kunstbesitz von Wilhelm Uhde und Daniel-Henry Kahnweiler wird vom Mai 1921 bis zum Mai 1923 in fünf Auktionen auf den Markt geworfen.⁴⁶² In Frankreich hatte um 1920

Die Wut über einen Kubismus 'made in Germany' [...] einen Höhepunkt erreicht. Dank der 'Ventes Kahnweiler' sollten diese Machwerke ihre, wie es hieß, künstlich hochgeschraubte Notierung verlieren.⁴⁶³

Die Aggression ist wohl auch als Reaktion auf den programmatischen Isolationismus des Galeristen und der von ihm vertretenen Maler zu verstehen. Kahnweiler konnte sich diese Abschottung aufgrund seiner guten Verbindungen ins Ausland erlauben. Hinzu kommt seine programmatische Ablehnung der 'Section d'Or'. Über siebenhundert Bilder von Picasso, Braque, Gris, Léger, Derain und Vlaminck wurden bei den Auk-

⁴⁶⁰ Vgl. zu Folgendem Green: *Cubism*, S. 7, 62, 77.

⁴⁶¹ Vgl. Metken: *Wege*, S. 22.

⁴⁶² Genaue Daten und Fakten vgl. Monod-Fontaine: *Chronologie*, S. 130, 132, 135, 138.

⁴⁶³ Spies: *Kahnweiler*, S. 41. Vgl. zum Folgenden auch: Christian Derouet: *Als der Kubismus noch "deutscher Besitz" war*. In: *Paris, Berlin*, S. 42-49.

tionen verkauft. Für die Maler waren diese Verkäufe in zweifacher Hinsicht schädlich. Zum einen stellten sie unter kommerziellen Gesichtspunkten einen Fehler dar, da durch die Überschwemmung des Kunstmarktes mit kubistischen Bildern die Preise sanken. Zum anderen wurde durch diese Art Großausstellung, die wie eine Retrospektive wirkte, das Bild einer abgeschlossenen Entwicklung suggeriert.

In seiner Darstellung der Kubismus-Rezeption von 1916 bis 1928 kommt Green zu dem Schluß, das Ende des Kubismus auf 1921 zu datieren, sei lediglich ein weitverbreitetes Vorurteil der Kunstgeschichte.⁴⁶⁴ Seinen Ergebnissen zufolge ist der Kubismus 1925 noch eine Streitfrage gewesen. In den Kritiken zu Braques Bildern 1920-21 tauche schon manchmal der Begriff "finesse" auf, aber der Maler wird noch ganz klar als Kubist bezeichnet. Das ändert sich erst im November 1922, als Braque eine Einzelausstellung im Salon D'Automne bestückt. Er stellt 18 Bilder aus, darunter zwei katalogisiert als *Decorations*, heute bekannt als *Kanephoren* (vgl. Abb. 2). Mit ihren naturalistischen Formen und dem antikisierenden Sujet fügen sich die Bilder in die klassizistische Richtung, die auch Picasso und Gris Anfang der 20er Jahre eingeschlagen haben. Passend in die oben erläuterte Stimmung rufen die beiden Werke bei den Kritikern Enttäuschung und Häme hervor.⁴⁶⁵

In dieser Zeit aggressiver Todsagungen des Kubismus ergreift Einstein mit seinem Artikel Partei, indem er die historische Bedeutung dieser Malerei herausstellt und das zeitgenössische Schaffen, insbesondere von Braque und Gris, als stringente Weiterentwicklungen interpretiert.⁴⁶⁶ Er bezieht sich hier direkt auf die Kubismus-Debatte und nimmt dezidiert, polemisch pointiert Stellung:

Inzwischen haben Braque, Picasso, Gris der kubistischen toile das Objekt zurückge-

⁴⁶⁴ Green: Cubism, S. 69.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 56f.

⁴⁶⁶ Zu Einsteins These des neuerstarkten Kubismus vgl. GB, 299, 300, 306. Neundorfer bezeichnet den Artikel Einsteins auch als zweites "Coming Out als Verfechter des Kubismus" nach der "Negerplastik". (Vgl. Neundorfer: Kritik. S. 251).

wonnen; damit war eine Krise entschieden, der Kubismus nicht gestorben, sondern gerettet. [...] Der Kubismus ist nicht fichu, er hat gesiegt. (II, 238)

Nach der schonungslosen Reinigung und Klärung von Raum und Fläche habe der Kubismus nach dem Krieg zur Gegenständlichkeit zurückgefunden. Braque, Picasso und Gris – er nennt als Bildbeispiele Braques *Kanephore*⁴⁶⁷ (1922) und Gris' *Die Nonne* (1922)⁴⁶⁸ – seien dabei, "die glückliche Gleichung zu finden, Anschauung und Objekt zu verschmelzen." (II, 238) Das ist die synthetische Leistung eines weiterentwickelten Kubismus, die Einstein hier begrüßt: ein Ausgleich von neuer Raumschauung und Gegenstand. In diesem Sinn zitiert er auch Gris' Formel für seine Arbeitsweise als beispielhaft für die neue kubistische Malerei:

J'essaie de concrétiser ce qui est abstrait – – – pour arriver a un fait réel. Le coté abstrait, je veux l'humaniser. Cézanne d'une bouteille fait un cylindre, du cylindre je fais une bouteille, une certaine bouteille.⁴⁶⁹

Mit der klaren Absage an jede Form von Abstraktion erklärt sich auch Einsteins positive Wertung des 'klassischen' und 'vollendenden' Braques gerade zu dieser Zeit.⁴⁷⁰ Den Akt Braques lobt er als ein Vorbild für zukünftige Malerei. Dieses großformatige Werk ist, wie auch Einstein bemerkt, "in Farbe und Konturbehandlung überraschend neu". (II, 238) Aber er sieht die klassizistische Tendenz nicht als Bruch mit dem Kubismus, sondern im Gegenteil, als Erweiterung seiner Methoden und Sujets, als "eine Rückeroberung traditioneller Bildthemen".⁴⁷¹ Nach der Kritik an der "dekorativen Farbigkeit der Fauves" habe Braque notwendig zu Corot

⁴⁶⁷ Im Text spricht Einstein von Braques "Akt", gemeint ist Braques "Kanephore", vgl. Abb. 2 und Fußnote 458 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶⁸ Abb. in: K 3, 382.

⁴⁶⁹ Juan Gris, zitiert nach Einstein: II, 238.

⁴⁷⁰ Vgl. Neundorfer: Kritik, S. 215f.: Einstein sei vermutlich durch seinen Bekannten Iwan Puni zu diesem Artikel animiert worden. 1922 habe dieser eine Aufsehen erregende Rede mit Angriffen gegen Konstruktivismus und Suprematismus gehalten.

⁴⁷¹ Fleckner: C. E., S. 221. Vgl. die ausführliche Analyse des Aufsatzes ebd., S. 218-221.

kommen müssen:

Von der klärenden Tonalität kubistischer Leinwände, vor allem von Braque her, war es zur schimmernden Strenge Corots nah. (II, 234)

Er beschreibt die *Kanephore* als ein ganz bewußt geplantes, durchkonstruiertes Werk: "Ein Akt, dem jedes Detail zugeschnitten, anprobiert und fixiert wurde." (II, 238)⁴⁷²

Trotz der geringen historischen Distanz gelingt es Einstein in seinem Artikel, die Bedeutung des Kubismus herauszustellen und seine Weiterentwicklung sichtbar zu machen.⁴⁷³

In der zweiten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts*, also 1928, kommt er bei der Darstellung von Braques Werkentwicklung nach dem Krieg auf die damals zeitgenössischen Todsagungen des Kubismus zurück, widerspricht ihnen und führt zum Beweis wiederum die *Kanephoren* an. Jetzt weist er an ihnen vor allem die kubistischen Prinzipien auf, die hier weiterhin ihre Anwendung finden: die Figur ist jeweils "klar aus durchaus erfundenen Teilflächen gebildet", "der Körper in die Fläche gedehnt", "damit Volumen mit flächigen Formen suggeriert werde." (K 2, 89) Es gehe im Kubismus nicht um "Kuben", sondern um eine neue Anschauung, die auch in diesem Bild beispielhaft ihre Anwendung gefunden habe. Eine Textpassage, die er unverändert in die Auflage von 1931 übernimmt. (K 3, 100) Hier interessiert also nicht mehr primär die Gegen-

⁴⁷² Bestätigend hierzu: Jean Leymarie (Hrsg.): Georges Braque. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 4. März – 15. Mai 1988, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Juni – Sept. 1988). Mit Beiträgen v. Jean Leymarie, Magdalena M. Moeller u. Carla Schulz-Hoffmann. München 1988. (Künftig zitiert als: Leymarie: Braque). Ebd. die Kommentare zu den dortigen Abb. 30 und 31: *Kanephore*, 1922, o. S. Vgl. ebd. auch die Vorstudien mit genauen Darstellungsanleitungen Abb. 89 und 90: *Kanephorenstudie*, 1922.

⁴⁷³ Gamwell faßt zusammen, daß die schriftliche Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kubismus nach 1914 nicht vor 1925 eingesetzt habe. In den Texten, die bis 1925 erschienen, sei es lediglich um die Revision der Vorkriegsentwicklung des Kubismus gegangen. (Vgl. Gamwell: *Criticism*, S.106).

ständigkeit der Bilder, sondern die Beweisführung, daß die kubistische Raumschauung ungebrochen fortwirkt.⁴⁷⁴

Auffällig ist Einsteins außergewöhnlich hohe Wertschätzung der Stilleben aus den 20er Jahren. In der zweiten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* fällt er ein ganz klares Urteil: "1919 beginnt Braque die Folge der länglichen Stilleben [...]; sie sind das Beste der neuen Malerei." (K 2, 89) Auf das Genre eingeschränkt taucht die Wertung in einem Artikel zu Braque in den *Documents* von 1929 und identisch in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* wieder auf: "Braque fühlt, daß er die nature morte zu ihrer Höhe geführt hat". (III, 51; K 3, 103) Ähnlich, aber bereits wesentlich relativiert, heißt es sogar noch 1933 im Katalogtext zur Braque-Ausstellung in Basel: "Seine Stilleben gehören zum Besten heutiger Malerei". (III, 178) Selbst im *Braque*-Buch heißt es immerhin: "In den großen Stilleben führt er die nature morte zu einer kaum gekannten Höhe". (GB, 301) Verwunderlich, daß noch zu diesem Zeitpunkt und in diesem Kontext die Stilleben diese hohe und zudem rein formalästhetisch begründete Wertschätzung bekommen. Das steht hier im absoluten Widerspruch zur sonstigen Argumentation, die jede ästhetisch wertende Darstellung als bedeutungs- und folgenlos mit polemischer Schärfe kritisiert. Diese Klassizität der Stilleben scheint ihm doch ein wesentlicher und unverzichtbarer Bestandteil des Schaffens Braques zu sein. Vermutlich gibt es für Einstein letztlich zwei Wertmaßstäbe: den klassisch ästhetischen für zwecklose, qualitativ gute Malerei und einen historisch funktionalen, mit dem er avantgardistische Kunst beurteilt.

Mit nur einer Ausnahme thematisiert Einstein in allen seinen Publikationen zu Braque die Klassizität seiner Nachkriegswerke.⁴⁷⁵ Ganze

⁴⁷⁴ Green überprüft die Bewertung und Einordnung der Bilder Braques nach 1917. Darunter auch speziell die der *Kanephoren*. Auch für ihn bleibt Braque weiterhin dem Kubismus verpflichtet, insbesondere, was seine Raumgestaltung betrifft. Vgl. Green: *Cubism*, S. 56f.

⁴⁷⁵ Die einzige Ausnahme ist der Artikel "Braque der Dichter" von Anfang 1933. (Vgl. III, 155-160). Zu den übrigen veröffentlichten Texten vgl. Fußnote 447 der vorliegenden Arbeit.

Sätze, zum Teil nur leicht umformuliert, wiederholen sich in den jeweiligen Textabschnitten.⁴⁷⁶ Als vorläufiger Höhepunkt der beschriebenen Werkphase werden immer die großen Stilleben dargestellt.⁴⁷⁷ (Vgl. GB, 301) Abschließend findet sich in diesem Zusammenhang jedes Mal auch ein kurzer, zwei oder drei Sätze umfassender Hinweis auf die folgenden, gerade begonnenen figurativen Bilder. Diese Darstellung seiner jüngsten Entwicklung verändert sich im Laufe der Zeit. 1928 schließt das Kapitel zu Braque, bevor Bemerkungen zum Kubismus allgemein folgen, mit folgendem Satz:

Seine Stilleben sind das beste heutiger Malerei, und seine Figurenbilder versprechen, daß hier das kubistische Mittel klassisch genutzt wird. (K 2, 91; vgl. K 1, 77)

Die figürlichen Bilder knüpfen demnach stilistisch unmittelbar an die Stilleben an. 1929 erscheint ein Artikel über den Maler, in dem der Künstler ebenfalls als klassisch Vollendender vorgestellt wird. In der anschließenden kurzen Textpassage, die sich auf die neuesten Werke bezieht, wird jetzt aber nicht nur der Wechsel des Genres, sondern auch eine weiterreichende Veränderung angedeutet. Vorsichtig tastend wird sie als Neuanfang, allerdings noch in Form einer Rückkehr zu alten Themen und Mitteln interpretiert:

⁴⁷⁶ Vgl. z. B. folgende Textpassagen: "Braque hat sich bewußt einen formalen Kanon geschaffen, und seine Größe bezeugt, daß der Betrachter diesen kaum bemerkt." (K 2, 90) Und: "Braque hatte sich einen Kanon der Formelemente gebildet; doch verhüllt er ihn voller Scham, so daß der Betrachter ihn schwer errät." (GB, 300) – "Braques Farben sind nun dermaßen vielbedeutsam geworden, daß die gleiche Farbe, in anderem Richtungssinn verwandt, zu farbigem Gegensatz verzaubert ist." (GB, 300) Und: "Braques Farben sind dermaßen vieldeutig geworden, daß die gleiche Farbe, in anderem Richtungssinn verwandt, zu farbigem Gegensatz verzaubert ist." (III, 51).

⁴⁷⁷ Vgl. Franke-Gremmelpacher: Notwendigkeit, S. 23, Anm. 1: sie weist darauf hin, daß die Übereinstimmungen dieser Artikel und der entsprechenden Textpassage im siebten Kapitel des "Braque-Buchs" bis in den Wortlaut gehen. Der Text zur Baseler Ausstellung lese sich wie eine "geringe Umarbeitung" des oben genannten Aufsatzes von 1929. Zu Einsteins Textbearbeitungsverfahren in der "Kunst des 20. Jahrhunderts", speziell mit Versatzstücken seiner Texte zu arbeiten vgl. Neundorfer: C. E., S. 196f.

Braque fühlt, daß er die nature morte zu ihrer Höhe geführt hat: er kehrt nun zu figuralen Themen zurück, wobei er an seine früheren figuralen Deutungen anknüpft. Er scheint mit den Mitteln seiner früheren Stadien das figurale Thema aufs neue zu behandeln. (III, 51)

In dieser Vermutung scheint Einstein 1930 weiter bestärkt worden zu sein. Er greift den letzten, gerade zitierten Satz in der Zeitschrift *Die Kunstauktion* leicht verändert wieder auf. Die bedächtig wiederholende Arbeit des Malers verspricht für ihn nun die Eröffnung neuer Möglichkeiten der Gestaltung:

Er scheint die figuralen Themen mit den Mitteln seiner früheren Epoche zu behandeln, um geduldig zu unbekanntem Lösungen vorzudringen.⁴⁷⁸

Wiederum ein Jahr später, in der dritten Auflage des *Propyläen*-Bandes, hat sich etwas Entscheidendes an dieser Einschätzung geändert. Wie in den vorausgegangenen Texten werden die neuen figuralen Bilder mit einem Satz am Ende des Kapitels erwähnt, aber es wird tatsächlich etwas grundsätzlich Neues im Schaffen des Malers erkannt:

Er schien zunächst diese Themen mit den Mitteln früherer Stadien zu behandeln, um dann zu neuen Lösungen vorzudringen. Braque hat nun eine überraschende kompositionelle Handschrift gefunden, die es ihm ermöglicht, figurale Themen unmittelbar niederzuschreiben. (K 3, 103)

Diese kurze Notiz zur neuen Technik, mit der höchstwahrscheinlich die Radierungen zu Hesiod gemeint sind, ist der einzige Hinweis auf die Veränderung im Schaffen Braques im ganzen Text. Bedenkt man, daß Einstein im gleichen Jahr diesen Stilwandel als Anlaß für ein ganzes Buch aufgreift, scheint die Erwähnung sehr kurz und verhalten. Die persönliche Wertung ist kaum zu erahnen. Obwohl in der dritten Auflage der *Kunstgeschichte* in der tabellarischen Übersicht "1929-31 Dieppe" aufgeführt ist und hiermit die Strandbilder gemeint sein werden, (K 3, 98) spricht doch

⁴⁷⁸ Carl Einstein: Braque. In: *Die Kunstauktion*. Nr. 14, 6. April 1930. S. 9.

alles dafür, daß es tatsächlich erst die Radierungen zu Hesiod sind, die Einstein davon überzeugen, daß der Maler eine Wende zur mythisch realistischen Kunst vollzogen hat. Im *Braque*-Buch bezieht er sich ausschließlich auf diese Bilder und auf "einige Reliefs von 1932", (GB, 333) mit denen vermutlich die gravierten Gipsplatten gemeint sind, die unmittelbar in den Zusammenhang der Arbeiten zur *Theogonie* von Hesiod gehören. Abbildungen dieser Werke finden sich jeweils zwischen den Kapiteln des Textes (vgl. Abb. 6-10).⁴⁷⁹

Unmittelbar nach der letzten Überarbeitung der *Propyläen-Kunstgeschichte* und spätestens zum Zeitpunkt der Abfassung des *Braque*-Buchs sieht Einstein bei Braque demnach die Entwicklung vom Kubismus zu einer mythisch, subjektiven Kunst in einer Klarheit und Konsequenz vollzogen, wie er sie bei anderen Malern nicht finden kann. Jetzt formuliert er auch, daß dieser Künstler innerhalb seines Spätwerks einen Generationswechsel vollzogen habe. (GB, 340, 312)

Und trotz alledem taucht der oben zuletzt zitierte Satz aus der dritten Überarbeitung der *Kunstgeschichte* im Text des Kataloges zur Retrospektive des Malers in Basel 1933 unverändert wieder auf in einem Kontext, der allein der Klassizität des Meisters Tribut zollt.

Erst 1931 sieht Einstein bei dem sonst nur als klassisch gerühmten Braque die Wendung zur rein subjektiven Kunst vollzogen und richtet daher seine Kunsttheorie auf ihn aus. Der Freund und prominente Künstler vollzieht eine Veränderung nach, die Einstein theoretisch schon seit Jahren analysiert. Mit Braques Neuorientierung gewinnt Einsteins Theorie an Aktualität. Vielleicht ist sie für ihn sogar der Anlaß, seine Ästhetik auszuformulieren.

Vermutlich überschneidet sich die Fertigstellung des Buchs mit

⁴⁷⁹ Einstein erläutert an keiner Stelle, welche Arbeiten er mit "Reliefs von 1932" meint. Die im Text des "Braque-Buchs" abgebildeten, gravierten Gipsplatten sind: "Héraclès", 1932 (GB, 184); "Nereide", 1932 (GB, 193); "Sao", 1932 (GB, 201); "Phix", 1932 (GB, 240); "Thémis et Héra", 1934 (GB, 298). Vgl. hierzu auch die zwei gravierten Gipsplatten im Werkverzeichnis von Carrà: Braque, S. 108, WV-Nr. P 2 "Herakles", graviertes Gips, 186 x 105 cm, 1931 und WV-Nr. P 3 "Sao", graviertes Gips, 186 x 130 cm, 1931.

Einsteins Plänen und Vorbereitungen für die erste große Retrospektive des Œuvres Braques. Ohnehin mit dem Maler beschäftigt, ist er sich mit diesem neuen Projekt der Aufmerksamkeit sicher: die Wende in Braques Malerei, die in der Ausstellung offensichtlich wird, verursacht in Basel einiges "Rauschen im Blätterwald".⁴⁸⁰ Genau sie hat Einstein im *Braque*-Buch bereits begründet und aufgearbeitet. Außerdem ist die eventuell parallele Arbeit an einer Ausstellung und einer theoretischen Abhandlung, wenn es sich um den gleichen Gegenstand handelt, interessant und gegenseitig befruchtend. Falls die Entscheidung nicht schon früher gefallen war, hätte es in dieser Situation mehrere Gründe für Einstein gegeben, Braque zum künstlerischen Repräsentanten seiner Ästhetik zu wählen:

- Inhaltlich: der Charakter seines Werks, die Konsequenz, Klarheit und Einheitlichkeit seiner Werkentwicklung, die am ehesten zu Einsteins These einer Entwicklung vom Kubismus zu einem mythischen Realismus paßt.
- Persönlich: die Aufwertung und Würdigung Braques als Meister im Schatten Picassos.
- Persönlich und inhaltlich: die Freundschaft und Verwandtschaft ihres Denkens.
- Pragmatisch: daß sich vermutlich die Fertigstellung der Ästhetik und die Vorbereitung der Braque-Retrospektive 1933 in Basel überschneiden haben.
- Existentiell: die aktuelle Wende im Schaffen Braques zu einer eher mythischen Kunst. Sie wirkt wie eine Bestätigung der Theorie Einsteins und schenkt ihr eine unerwartete Aktualität, der mit der Braque-Retrospektive zusätzlich Nachdruck und Publizität verliehen wird.

4.2 Papiers collés

Im *Braque*-Buch unterscheidet Einstein insgesamt nur zwei Entwick-

⁴⁸⁰ Vgl. Zitat auf S. 175 der vorliegenden Arbeit (Fußnote 397).

lungsphasen: die kubistische und die der mythisch realistischen Malerei. Dabei legt er die Schwerpunkte auf die Werkphase von 1911 bis 1914, (GB, 294) die er 'frühkubistisch' nennt und auf die Radierungen zu Hesiod von 1931. Einsteins Präsentation der Entwicklung liest sich so, als würden die frühkubistischen Bilder und die Radierungen Braques, die tektonische Vision und die mythische Kunst, direkt aufeinanderfolgen. Entsprechend schließt der Textkorpus zur frühkubistischen Phase mit einer Ankündigung der halluzinativen Gestalten und leitet somit in das nächste Kapitel über:

Der tektonischen Phase folgt dann die romantische der halluzinativen Gestalten. (GB, 296)

Hierauf folgt jedoch als Anhang der kurze Abschnitt mit der Überschrift 'Papiers collés'. Diese Positionierung innerhalb des Buchs, das als solches, trotz seiner inneren Widersprüchlichkeit von seinem formalen Aufbau her relativ geschlossen wirkt, läßt den Absatz zu den Papiercollagen wie einen Fremdkörper erscheinen, etwas im nachhinein Hinzugefügtes. Einstein begründet den Einschub mit einem einleitenden Satz. Es gehe hier um eine "besondere Art von Arbeiten". (GB, 296) Er interpretiert sie als vom konventionellen Objektzusammenhang vollständig getrennte formale Visionen. Diese Autonomie, sowie die "völlige Gleichgültigkeit gegenüber der Technik" (GB, 296) zeichnet für ihn diese Arbeiten aus:

Gerade in den papiers collés zerstörte man die technische Ausrede und suchte die Bilder auf die einfachste Vision zu reduzieren. Man verspürte, daß, wenn die gewollt schöne Malerei begann, Bild und Vision zu Boden gingen. Doch in diesen papiers collés siegte das Schauen über die handwerkliche Réussite, und der Weg zur visionären Primitive war nun noch weiter geöffnet. (GB, 297)

Ihre Erfindung schreibt Einstein Braque im September 1912 zu, wobei er zunächst von 'collage' spricht, diesen Begriff allerdings erläutert als "Kle-

bepapiere". (GB, 296)⁴⁸¹ Entwicklungsgeschichtlich stehen sie für Einstein zwischen analytischer und mythischer Phase. Die Negation der malerisch-handwerklichen Technik, die Verabschiedung der "belle peinture", bedeutet für ihn eine Abkürzung des bewußten Bearbeitens und damit eine willkommene Primitivierung und Subjektivierung. Der Weg zur Umsetzung der Idee wird wesentlich verkürzt.

"Papiers collés" ist die einzige Überschrift im ganzen Buch, die übrigen Kapitel sind deutlich voneinander abgesetzt, aber lediglich mit einer fortlaufenden römischen Zahl versehen. Vielleicht zeigt sich hierin die Bedeutung, die Einstein diesen Arbeiten sehr wohl gibt, obwohl er sie im Text nicht ausführlicher und im immer wieder anklingenden Entwicklungsmodell überhaupt nicht berücksichtigt. Darauf deutet auch eine Bemerkung in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* hin: "Die Collages der Kubisten werden noch nicht genügend gewürdigt." (K 3, 99)

4.3 Nachkriegsbilder

Erst nach dem Kriege taucht in den kubistischen Arbeiten das Problem der mythischen Gestalt auf, die graphisch unmittelbar niedergeschrieben wird. (GB, 295)

Einstein behauptet hier, kurz vor dem Abschnitt zu den papiers collés, in der Malerei der Kubisten nach dem Krieg habe eine allgemeine Umwertung stattgefunden. Das Raumproblem sei jetzt sekundär und statt dessen das Halluzinative nun "Grundelement des Schauens". (GB, 295) Allerdings ist hier von den Kubisten – Picasso demnach, wenn auch nicht genannt, so doch eingeschlossen – die Rede. Speziell bezogen auf Braque heißt es sechs Seiten später, daß erst nachdem er die Stilleben zu ihrer

⁴⁸¹ Diese Datierung des ersten papier collé ist heute bestätigt. Vgl. Zurcher: G. B., S. 124: "Erfindung im September 1912". Vgl. auch Rubin: Picasso, S. 20, 32, 34 und 238, Abb. 270: Braques "Obstschale und Glas" von 1912 als erstes 'papier collé'. Vgl. hierzu GB, 379, Abb. XVIII. – Leicht abweichend hiervon heißt es allerdings in der dritten Auflage der "Kunst des 20. Jahrhunderts": "Im September 1911 verfertigt Braque das erste papier collé" (K 3, 99).

Höhe geführt habe – also frühestens ab 1927 – das Dichterische dominant wurde. (Vgl. GB, 301)⁴⁸² Einstein beendet das Kapitel zur kubistischen Frühphase mit der These:

Es schien geradezu, als ob die Lücke des Krieges und die Spärlichkeit des Nachwuchses Braque dazu trieb, überraschend sich zu verjüngen. Der tektonischen Phase folgt dann die romantische der halluzinativen Gestalten. (GB, 296)

Die behauptete direkte Abfolge von tektonischer und romantischer Phase läßt darauf schließen, daß hier die tektonische Phase die sonst als klassisch bezeichnete Periode bis 1929 miteinschließt und somit ihre Spezifität an dieser Stelle bewußt ignoriert oder sie einfach vollständig ausgeblendet wird. Mit der Verjüngung ist eindeutig der Generationswechsel angesprochen, den für ihn auch Braque vollzieht, als er den Sprung zur romantischen Kunst und damit zu den halluzinativen, mythischen Gestalten wagt. Bestätigend hierfür ist die völlig klare und eindeutige Zuordnung und Datierung in Einsteins Artikel *Braque der Dichter* von 1933, also ein Jahr nach der Arbeit am *Braque*-Buch: "In den späten Arbeiten durchbricht Braque endgültig die rational eingeengte Wirklichkeit". (III, 155) Hier geht es nur um die "neuen Arbeiten", (III, 158) eigens genannt: "die Radierungen Braques zu Hesiod." (III, 159) Fast lakonisch formuliert er hier: "Auch für Braque brach ein romantisches Intervall herein". (III, 156) Man möchte hinzufügen: etwas spät.

Einstein benutzt im *Braque*-Buch regelmäßig den Begriff 'frühkubistisch'. (GB, 309; 235) Ausdrücklich definiert er, daß er "die kubistische Frühphase Braques, nämlich den analytisch tektonischen Kubismus" meint. (GB, 270) Eine synthetische oder spätkubistische Phase wird im *Braque*-Buch jedoch nicht eigens erwähnt. Aber in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* – in deren Text unmittelbar vor dem des

⁴⁸² Vgl. in der dritten Auflage der "Kunst des 20. Jahrhundert" im Kapitel zu Braque in der tabellarischen Übersicht über die Jahre 1921-1927: "Kanon der differenzierteren Formen, die zwei figuralen Panneaux, die länglichen Stilleben, die Folge der Kamine, Ausgleich zwischen Form und Motiv." (K 3, 98).

Braque-Buchs entstanden sein muß – datiert Einstein den Beginn der synthetischen Phase im Werk Braques auf 1917-18 und konkretisiert: "papiers collés, große Figuren". (K 3, 97) Im Text heißt es dort:

1917 beginnt dann Braque wieder zu arbeiten; zwei wichtige Figurenbilder entstehen und die Folge der 'Stilleben mit den Karten' [...] Konstruktive und gegebene Form werden verschmolzen; die Teilflächen werden stofflicher, differenzierter. (K 3, 99)

Der genannte Zeitpunkt 1917 – 1918 und die Tatsache, daß er ihn als Beginn hervorhebt, paßt zu den als 'Nachkriegsbildern' bezeichneten Arbeiten im *Braque*-Buch. (GB, 300)

Braques Weiterentwicklung des Kubismus nach dem Krieg, seine Malerei bis 1931, findet im zweistufigen Entwicklungsmodell des *Braque*-Buchs keinen Platz. Während diese Arbeiten im Abbildungsteil angemessen repräsentiert sind, werden sie im Text auf lediglich einer Seite zusammengefaßt. In der Einleitung zum siebten Kapitel – dem Kapitel zu den aktuellen Werken Braques Anfang der 30er Jahre – beschreibt Einstein die restaurativen Tendenzen unmittelbar nach Kriegsende, die auch große Teile der damaligen Kunst prägten. Er nimmt Braque nicht aus und beschreibt auch bei ihm eine Tendenz zur Versöhnung. Der Begriff 'synthetisch', den Einstein in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* gebraucht, entspricht den Tendenzen, die er bei diesen Gemälden ausmacht. Da ist zum einen ein ihrem Maler unterstelltes Verlangen nach einer "müheloserem Vermählung von Vision und Welt, welche den Gegensatz von Bild und konventionellem Sein beendet", (GB, 300) ein Wunsch nach Synthese von Kunst und Leben. Ebenso um den Dualismus von dynamisch seelischem Erleben und dem Ideal bildhafter Vollendung zu versöhnen, spürt man, so Einstein, bei Braque ein "Sichbegrenzenwollen", ein Zurücknehmen des subjektiven Erlebens. Das "dramatisch Erregte", das "Private der Bildentstehung" ist in diesen Arbeiten dadurch, daß er es bewußt um der technischen Vollendung willen verzögert habe, unsichtbar geworden. (GB, 300) Dies äußert sich in differenzierteren Formen, einem Verfeinern und Verhüllen des Simultanés. Die Kontraste werden entschärft, gemildert und verdeckt. Dabei ist vor allem die kurvige

Linie hilfreich, die jetzt erstmalig auftaucht.⁴⁸³ Sie verbindet die vorher getrennten Bewegungsvorstellungen, gleicht ihre Gegensätzlichkeit aus und ist ein Mittel der Synthese der einzelnen Bildteile. Formverwandtschaften können so betont werden. Auch die Farbe ist entsprechend eingesetzt und schafft ausgleichende Beziehungen zwischen den einzelnen Bildelementen. Hinzu kommen Motivserien und die Entwicklung eines eigenen Formenkanons. (Vgl. GB, 300)

Einstein sieht in dieser Schaffensphase Braques den weitgehend gelungenen Versuch, kubistische und klassische Anschauung miteinander zu versöhnen. Die Dinge und somit das konventionsgebundene Sein sind für ihn hier nicht mehr abgebildet, sondern würden "geradezu wiederauferstehen". (GB, 300) Thema ist der Dualismus von gegenständlicher Darstellung und autonomer Form, dessen Aufhebung in diesen Arbeiten nahezu erreicht ist. Er wird benannt als Gegensatz von "freier Struktur und Motiv" oder 'eigenem Gesicht und objektiver Welt', die Unvereinbarkeit von Vision und Konvention, oder "bewegtem Erlebnis und bildhafter Vollendung". (GB, 300) Braque gelingt die annähernde Auflösung dieser Widersprüche durch die langsame, geduldige Erarbeitung und Vervollkommnung eines ureigenen Formenvokabulars, was wiederum die Harmonisierung und Flexibilisierung der einzelnen Elemente vorantreibt. Mit der beständigen Überarbeitung und serienmäßigen Anwendung dieser anpassungsfähigen, individuellen Formen und Strukturen erreicht er eine Evokation von Gegenständlichkeit, die ganz sinnlich stoffliche Qualitäten zu haben scheint; ein Resultat auch handwerklicher Fähigkeiten. (Vgl. GB, 300)

Es sind Kriterien der Klassizität, die Einstein hier beschreibt. In den Texten, in denen diese Phase als die entscheidende im Werk des Malers herausgestellt wird, gebraucht er selbst den Begriff des Klassischen und grenzt ihn zugleich gegen jede Form des Klassizismus ab:

⁴⁸³ Vgl. auch GB, 229f.: daß die runden tektonischen Formen weibliche sexuelle Symbole sind und die Tektonik "die Grundkurven allen menschlichen Tuns und kosmischer Bewegungen" enthält.

Er verstand in unklassizistischer, doch klassischer Haltung den Kubismus zu neu gesehener, gegenständlicher Form zu bestimmen [...]. (K 2, 90)

Der Klassizismus bezeichnet für Einstein über die kunstgeschichtliche Epoche hinaus ein Benutzen historisch älterer, vorgegebener Standards, akademischer Regeln, denen lediglich ein aktuelles Motiv eingepaßt wird. Das Klassische hingegen entsteht dadurch, daß der Künstler mit der Erfindung und Entwicklung historisch aktueller Gestaltungsformen zu ahistorisch gültigen Gesetzmäßigkeiten vorstößt.

Der Klassizist exotet zeitlich, verteidigt einen Anachronismus, indem er Geschichtliches zu modischer Sensation verzerrt; der Klassiker hingegen bindet die ihm eigene Zeit an Geschichte, indem er in der Leistung die stetige Gesetzmäßigkeit geschichtlichen Verlaufs zu bekräftigen sucht. (K 2, 44)

Vor allem ein Ausgleichen von Gegensätzen, Zurücknehmen des Impulsiven und die rationale Kontrolle prägen für Einstein die Stilleben Braques. Die 'Schönheit' und 'Vollendung' dieser Werke, (vgl. GB, 300) Begriffe, die im übrigen Text des Buchs nur negativ gewertet werden – "aller Vollendungsfinnissel ist ein Defekt" (GB, 235) – werden hier als besondere Leistungen des Malers herausgestellt.

Unermüdlich variiert er die gleichen Motive und steigert die Technik, wobei er die eigene Erschütterung immer hartnäckiger verhüllt. (GB, 300)

Kein größerer Kontrast zu den sonstigen Thesen des Buchs ist denkbar. Jeder Satzteil könnte in einer der vielen Passagen stehen, in denen er die noch vom klassischen Ideal bestimmte Kunst kritisiert und als historisch überholt vom Kubismus und der Malerei Braques abhebt. So heißt es zum Beispiel sechs Seiten später:

Im klassischen Bild wurde das Visionäre, wenn es überhaupt gegenüber der Masse an schulmäßiger Überlieferung aktiviert werden konnte, möglichst rasch in die bewußte Zone abgebogen; seelisch zweitklassige Kräfte dominierten. Der erste Einfall wurde fix in der Modellskizze verarbeitet, und man war bemüht, das Ursprungshafte zu verbergen. (GB, 306)

Die Entwicklung, für die Braques Werke in diesem Buch stehen, ist als Reaktion auf die dominierende klassizistische Haltung entstanden, indem man "gegen die kurvig angepaßte und differenzierte Natur reagierte." (GB, 291) Mit dem Kubismus wird die "antiklassische Geschichtsreihe wieder lebendig". (GB, 284)⁴⁸⁴

Einstein leitet den kurzen Abschnitt – es handelt sich nur um eine Seite – als Beschreibung von "einigen Nachkriegsbildern Braques" ein, die einer allgemein restaurativen Entwicklungsphase kurz nach dem Krieg entsprächen. Der letzte Satz allerdings schließt wie auch die bereits erwähnten Texte mit dem Resumée: "In den großen Stilleben führt er die nature morte zu einer kaum gekannten Höhe." (GB, 301) Das paßt nicht zu dem beiläufigen Hinweis auf einige Nachkriegsbilder zu Anfang des Absatzes. Außerdem zieht sich diese Phase auch über mindestens sechs Jahre hin, wenn man Einsteins eigener Chronologie, wie er sie in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* entwirft, folgt. Noch viel stärker als der Textabschnitt zu den *Papiers collés* wirkt dieser zu den Werken Braques nach Kriegsende wie ein Fremdkörper im Buch. Die Entwicklung, die Einstein aufzeigen will, ist eine der zunehmenden Subjektivierung. Die mythisch realistische Kunst ist für ihn durch eine Auflösung der tektonischen Formen ermöglicht. Die Phase der 'klassischen Vollendung', wie er sie selbst charakterisiert, ist demnach als ein zeitweiliger Rückschritt zu werten, den er als Reaktion auf die Erschütterung durch den Krieg interpretiert. Auch wenn er die Stilleben als die besten ihres Genres lobt, reduziert er doch die Schaffensphase bis 1929 auf eine kurze restaurative Phase. Es ist eindeutig, daß hier die theoretische Konstruktion den Vorrang vor der tatsächlichen Werkentwicklung hat. Wenngleich Einstein die Leistungen Braques nicht ignorieren kann, so paßt er sie seinem Entwicklungsmodell doch gewaltsam an. Die geschichtliche Auslese wird durch das Heute bestimmt. (Vgl. GB, 191) Mit den aktuellsten Werken, die Anfang der 30er Jahre entstehen, bewertet Einstein die Entwicklung Braques im Ver-

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu auch Ebel: *Engagement*, S. 182-193: zu Einsteins Kritik der Klassik und des Klassizismus, speziell in Bezug auf Goethe.

gleich zu seinen älteren Texten völlig neu. Es wird deutlich, daß der Autor sich nicht scheut, Geschriebenes umzuwerten, auf aktuelle Veränderungen zu reagieren und völlig widersprüchliche Thesen zu vertreten. Was er bislang als individuelle Leistung Braques bewertete, wird im *Braque-Buch* auf die Darstellung 'einiger Nachkriegsbilder' verkürzt. Die Überleitung am Ende dieser kurzen Textpassage liest sich jedoch wie ein erleichtertes Aufatmen, mit dem 'endlich wieder' in das Argumentationsgefüge des Buchs eingeschwenkt wird:

Doch immer dringlicher rufen ihn neue leidenschaftliche Gesichte. In einigen Köpfen erinnert man sich kurz früherer eigenwilliger Bemühung; nun endlich zwingen ihn wieder neue Gesichte in ihren Bann; das Dichterische wird entscheidend, der mythische Realismus im Braqueschen Werke beginnt. (GB, 301)

4.4 Bilder zu Hesiod

Die Bilder zu Hesiod bilden eine kleine und besondere Werkgruppe innerhalb des Œuvres von Georges Braque. Wie Zurcher, der die bislang profundeste Monographie zu diesem Künstler verfaßt hat,⁴⁸⁵ berichtet, hat sich Braque 1931 von Hesiods *Theogonie*, einem Gedicht über die Geburt der Götter, inspirieren lassen. Er ritzte die mythischen Gestalten als fortlaufende Linie in geschwärzten Gips. Damit kehrte er das für die Radierung typische Schwarz-Weiß Verhältnis um. Von Vollard gefragt, ob er nicht ein Buch illustrieren wolle, hat Braque sofort die *Theogonie* vorgeschlagen. 1932 fertigt er die 16 Radierungen der sogenannten Vollard-Folge an (vgl. Abb. 13-15).⁴⁸⁶

In der Braque-Literatur wird auf 1929/30 als Beginn eines Stilwechsels im Werk des Malers hingewiesen. Carrà macht einen neuen "neoklassisch linearen Stil" aus, zu dem die kurvenreichen Rhythmen vor deko-

⁴⁸⁵ Vgl. Fußnote 326 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁸⁶ Vgl. Zurcher: G. B., S. 204f. und Vallier: Braque, S. 32.

rativem Hintergrund hinführten.⁴⁸⁷ Ähnlich beschreibt Moeller eine Dynamisierung des Bildes durch die ondulierende Linie. Sie bezeichnet die Phase von 1929 bis 1933 als "durchsichtige Periode".⁴⁸⁸ Schon für Werner Hofmann zeichnen sich die Radierungen zu Hesiod durch eine spezifische Transparenz aus, eine

[...] Durchsichtigkeit des Körperlichen, das sich in steter räumlicher Schwingung befindet, und die Vieldeutigkeit des Liniengespinnstes, dessen kurvige Verflechtungen immer wieder durch Überschneidungen unterbrochen, von kontrastierend schraffierten Flächen überlagert werden und verrätselt werden.

Braque hat den Götterkatalog des Hesiod aus einer einzigen Symbolvorstellung gedeutet: aus dem Entstehungsprozeß der linearen Form, die dem Chaos entsteigt.⁴⁸⁹

Einstein sieht mit diesen Bildern eine radikale Wende zum Psychogramm vollzogen. In weitgehender Übereinstimmung mit den Surrealisten definiert er diese "ekstatische Verfahrensweise" als "spontane[s] Schreiben", den Versuch, "etwas der Geschwindigkeit des psychologischen Prozesses Gleichwertiges zu schaffen", bei dem auf "Raumstruktur" und "äußere Ordnung" verzichtet wird. (III, 23) Für den unterstellten Bruch, die neue Tendenz zu einem unkontrollierten Entstehungsprozeß, könnte auch eine Vielzahl von Bildern dieser Phase sprechen, die Braque angeblich vernichtet hat, "da sie in ihrer etwas expressiven, surrealen Art seinem eigentlichen Schaffen fremd waren".⁴⁹⁰ Vielleicht schienen sie ihm nicht in sein Werk zu passen. Der Technik des Psychogramms verpflichtet sind

⁴⁸⁷ Vgl. Carrà: Braque, S. 84.

⁴⁸⁸ Magdalena M. Moeller: Die Eroberung des Raums – Braques nachkubistisches Schaffen seit 1917. In: Leymarie: Braque, S. 25-30. (Künftig zitiert als: Moeller: Schaffen). S. 28: Die Badenden aus dieser Zeit hätten ihren Ursprung in den Sommeraufenthalten in der Normandie seit 1929 und in den Strandbildern Picassos. Sie hätten den eigenständigen Stil der Radierungen zu Hesiod ermöglicht und so über die Graphik auch wieder die Malerei befruchtet. "Diese Durchsichtigkeit des Körperlichen, eine schwebende Materie, die den Raum ganz erfüllt" prägt auch einige Stilleben von 1930-34. "Die ondulierende Linie der transparenten Bilder" habe Braque auch in seinem Spätwerk verwendet.

⁴⁸⁹ Werner Hofmann (Hrsg.): Georges Braque. Das graphische Werk. Einl. v. Werner Hofmann. Stuttgart 1961. S. XII.

⁴⁹⁰ Moeller: Schaffen, S. 28.

auf jeden Fall die Zeichnungen der Carnets, Tagebücher, die Braque seit 1918 führt und in denen er seine Visionen und Gedanken fixiert. Braque legte offensichtlich Wert darauf, diese Entwürfe möglichst unverfälscht übertragen zu können. Nicht umsonst verwendete er kariertes Papier: "das Mittel, eine Zeichnung zu vergrößern oder zu verkleinern. Unabhängig von der Perspektive."⁴⁹¹ Zurcher charakterisiert die in diesen Carnets typische Skizze als

Eine 'Blitz'-Zeichnung, in direktem Kontakt mit dem Unbewußten, flach wie ein Traum, kein im voraus gemachtes Bild, sondern ein Vorgriff auf das Bild, eine Beobachtung des Raums, den die Hand auf der Leinwand wiedererkennen muß und der ihr die Anhaltspunkte bietet. Kurzum, die *Carnets* beginnen dort, wo die Papiers collés enden.⁴⁹²

Die Nähe zum Unbewußten sowie das subjektive Raumempfinden für die bei Einstein die Bilder zu Hesiod stehen, sind nach Zurcher schon in den papiers collés erkennbar und in den Studien der Tagebücher verstärkt realisiert.⁴⁹³ Obwohl Einstein die Bedeutung der Skizze als Idee oder Entwurf für die klassische Kunst hervorhebt, weil allein in ihr der Ursprung und damit das unmittelbare Erleben noch erhalten ist, ⁴⁹⁴ erwähnt er die *Carnets*, die er als guter Freund Braques gekannt haben wird, an keiner Stelle. Wahrscheinlich sollte seine These unmittelbarer Schöpfung nicht

⁴⁹¹ Georges Braque, Berichtigung zu einem Brief an Jean Paulhan, 08. Juni 1953, zitiert nach Zurcher: G. B., S. 102.

⁴⁹² Zurcher: G. B., S. 102.

⁴⁹³ Vgl. ebd., S. 124: Daß die Papiers collés "zur Schaffung objektiver, gänzlich vom Künstler erfundener Formen" führten. Vgl. ebd., daß Braque nach der Entlassung aus dem Kriegsdienst und seiner Genesung 1917, als er wieder anfängt zu malen, auch seine Carnets beginnt und die Metamorphose zum Prinzip seiner Arbeit macht.

⁴⁹⁴ Vgl. Carl Einstein: "Im klassischen Bild wurde das Visionäre, wenn es überhaupt gegenüber der Masse an schulmäßiger Überlieferung aktiviert werden konnte, möglichst rasch in die bewußte Zone abgebogen; seelisch zweitklassige Kräfte dominierten. Der erste Einfall wurde fix in der Modellskizze verarbeitet, und man war bemüht, das Ursprungshafte zu verbergen." (GB, 306) Und: "Im klassischen Bild finden wir meistens die Tendenz vor, das Erlebnis, das in der Skizze notiert war, bewußt zu komplettieren und einem gegebenem Stil einzuordnen." (GB, 299).

durch die Erwähnung dieser Vorarbeiten an Überzeugungskraft verlieren.

Betrachtet man den Abbildungsteil des *Braque*-Buchs, so sind auffälligerweise vor den beiden letzten Bildern *Badender*, *La Plage I* und *II*, zwei figürliche Zeichnungen von 1924 und 1925 eingefügt, die zum einen den Gattungsrahmen – es sind die einzigen Zeichnungen – und zum anderen die ansonsten relativ streng eingehaltene Chronologie sprengen: *Nu-assis* und *Femme se coiffant*. (Vgl. Abb. 11, 12)⁴⁹⁵ Die Körperhaltungen der Figuren, sowie die Linienführung sind den *Kanephoren* eng verwandt. Allein aufgrund der ungewöhnlichen Auswahl und Positionierung läßt sich vermuten, Einstein will hier eine Kontinuität in der Darstellung weiblicher Akte bis zu den Strandbildern von 1931 nachweisen. Diese Bilder aus Dieppe nähern sich bereits seiner Forderung nach einer Malerei des kosmischen Metamorphismus. Die Behandlung von menschlichen und gegenständlichen Figuren ist einheitlich und übergangslos, weil die geschwungene, weiche Linienführung die Bilder dominiert.

Auch Zurcher sieht die Badenden aus den 30er Jahren als Teil einer Reihe von Arbeiten, in denen die Sinnlichkeit der Formen und der Bildtextur im Vordergrund steht. Diese Werkreihe beginnt mit den fauvistischen Akten und umfaßt zusammen mit den *Kanephoren* "rund dreißig" Gemälde, die 1926 im *Großen Akt* (Washington) ihren Höhepunkt finden.⁴⁹⁶ Zurcher konstatiert, daß die hieran anschließenden Gestalten in den Arbeiten zu Anfang der 30er Jahre einen grundlegenden Wandel erfahren haben:

Die in den zwanziger Jahren monumentalen und jetzt maßlosen Körper finden eine seit der kubistischen Zeit verlorene rhythmische Bewegung wieder, ein neues Fließen, das einer brandenden Welle gleicht. Die *Liegende Frau* verkörpert die Dynamik einer Metamorphose, die uns an den Rand der Braque so teuren 'Entgrenzung' führt. Während ihre Kurven denen der zur gleichen Zeit entstandenen 'braunen Stilleben' eng verwandt sind, erlangt ihre rhythmische Verkettung die Dimension eines 'Seestücks',

⁴⁹⁵ Vgl. GB, 453 Abb. XCIII, 454 Abb. XCIV.

⁴⁹⁶ Zurcher: G. B., S. 197f.

die nicht nur vom Längsformat abhängt.⁴⁹⁷

Seine Beschreibung der Dynamisierung der Bilder entspricht der Darstellung Moellers.⁴⁹⁸ Die Kurve verbindet diese Darstellungen mit den braunen Stilleben aus derselben Zeit. Ihre rhythmische Verkettung zeigt die Verwandtschaft mit den zeitgleich entstandenen Seestücken.

Zurcher unterscheidet bei Braques Akten oder Darstellungen Badender zwei Entwicklungslinien. Für ihn geht die zweite Gruppe von der Gipsfigur mit Ritzdekor, dem *Stehenden Akt* von 1920, aus und findet ihre Fortführung in den Radierungen zu Hesiod. Es ist die gleiche Art einer lockeren und transparenten Zeichnung, die sie miteinander verbindet.⁴⁹⁹ Im Gegensatz zu den breit und massig wirkenden Proportionen der Gestalten der ersten ist die Haltung der Figuren dieser zweiten Gruppe hieratisch und ihre Proportionen sind gestreckt.⁵⁰⁰

Die Radierungen der *Theogonie* sind eine Fortführung der großen Gipsfiguren mit Ritzdekor und bilden mit ihnen ein Ganzes. Die gleiche lockere, verwickelte und transparente Zeichnung läßt in der fortlaufenden Entwicklung ihrer Ringe reihum die Götter und Göttinnen der Mythologie erscheinen.⁵⁰¹

Zusammenfassend speziell zu Einsteins Darstellung Braques kann man sagen, daß es sein Verdienst war, eine erste historische und psychologische Einschätzung des Braqueschen Œuvres geliefert zu haben. In erster Linie dient der Text jedoch der Entwicklung der Einsteinschen Kunsttheorie. Er reduziert das Werk um eine ganze, für ihn in vorhergegangenen und anderen Zusammenhängen absolut entscheidende Phase: die der Stilleben zwischen 1917 und 1929. Nur auf einer Seite erwähnt, hat sie in Einsteins Entwurf der künstlerischen Entwicklung einzig einen Platz als retardierendes Element. Im *Braque*-Buch ist Braque wegbereitender Ku-

⁴⁹⁷ Ebd., S. 204.

⁴⁹⁸ Vgl. Moeller: Schaffen, S. 28.

⁴⁹⁹ Vgl. Zurcher: G. B., S. 205f.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd., S. 204, 200.

⁵⁰¹ Ebd., S. 205ff.

bist und Romantiker.

Die Betonung des poetischen Moments, das ein wesentliches Element der Bilder Braques ist, sowie seine Herleitung aus dem Kubismus, stellt eine weitere Leistung des *Braque*-Buchs dar. Die Begriffe, die der Maler selbst benutzt hat: Geheimnis, Metamorphose und Poesie prägen seine Werke auf eine ganz entscheidende Art. Einstein spürt diesem Wesenszug nach und versucht ihn zu verstehen und zu begründen.

In der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* charakterisiert Einstein Braque:

Er ist ein Mann, der jede Erfindung so lange zurückstellt, bis er ihr die gemäße, technische Lösung zu geben vermag. (K 3, 101)

Wenig später heißt es zu den neuesten Arbeiten von 1931/32:

Braque hat nun eine überraschende kompositionelle Handschrift gefunden, die es ihm ermöglicht, figurale Themen unmittelbar niederzuschreiben. (K 3, 103)

In diesen Zitaten wird deutlich, daß Einstein die Besonderheit der Arbeitsweise des Künstlers durchaus reflektiert. Braque mußte erst seine spezifische "Handschrift" finden, damit es ihm dann möglich wurde, spontan zu schreiben. Es ist eine "kompositionelle Handschrift". Auch hier ist das Unmittelbare durch etwas Konzeptionelles relativiert. Einsteins Darstellung Braques im gleichnamigen Buch lebt von viel radikaleren Varianten dieser These. Braques späte Bilder sind für ihn dadurch charakterisiert, daß er "innerhalb der halluzinativen Zone verbleibt", (GB, 306) es wagt, "in die halluzinativen Ströme unterzutauchen", (GB, 312) daß jetzt "das Bild tiefer und länger in die Traumphase eingebettet" und dieser "psychographische Ursprung" in den Bildern erhalten ist. (GB, 312) Er hat das "Halluzinative oder Romantische in seltener Reinheit verwirklicht." (GB, 313) Das "seelisch Polymorphe" hat er "unmittelbar graphisch niedergeschrieben". (GB, 325) Doch gerade dieses Prinzip der "écriture automatique" will nicht recht zu Braques Werken passen. Noch in der zweiten Auflage der *Propyläen-Kunstgeschichte* beschreibt Einstein

die typische Arbeitsweise Braques, der "in langsamer Geduld die Aufgabe weitet und steigert. Verfeinerung des Handwerks und dichtere Fülle des Formgewebes". (K 2, 90) Er zwingt sich zu "subtilster Kontrolle", hat sich einen "formalen Kanon geschaffen", der kaum zu bemerken ist, einen "Formenvorrat" erarbeitet,

[...] dessen erfolgreiche Verwirklichung von den beiden Kräften, der Annäherung an die Fläche – also Lagenkomposition – und der farbigen Individualisierung, abhängt. (K 2, 90)

Auch andere Monographien zu Braque bestätigen, daß sein Wesen und seine Art zu arbeiten nicht dem spontanen Umsetzen einer Idee, dem plötzlichen Bruch und der revolutionären Neuerung entsprechen.⁵⁰² Für seine Radierungen zu Hesiod arbeitet er – laut Dora Vallier, die den Werkkatalog seines graphischen Werks erstellt hat – im Vorfeld mit einer "enormen Anzahl von Zeichnungen", also mit vielen Entwürfen, wohlüberlegt und geplant.⁵⁰³

Einstein hat Braques Herausbildung des eigenen Formenkanons sehr subtil charakterisiert und beschrieben. Und selbst das in so radikalisierte Form Unpassende beschreibt doch treffend einen absolut wesentlichen Kern seiner Kunst: die Motive, Formen und Farben sind intuitiv gefunden und dann auf klassische Art und Weise bearbeitet und angewandt. Dieser intuitive Ursprung bleibt trotz oder sogar gerade wegen seiner so eigenen und ausgiebigen Überarbeitung das Wesentliche seiner Kunst. So auch in den Radierungen zu Hesiod, in denen die Formen, die intuitiv gefunden wurden, wie die Randzonen der Radierungsplatten bezeugen, zu Hauptmotiven ausgearbeitet werden (vgl. Abb. 13-15). Nicht zuletzt bestätigen auch die Schriften Braques die übergroße Bedeutung, die die Intuition für sein künstlerisches Schaffen hatte.

⁵⁰² Auch Einsteins Einschätzung Picassos als Revolutionär und Braques als klassischen Vollender findet sich ähnlich z. B. bei Rubin: Picasso, S. 31f.

⁵⁰³ Vallier: Braque, S. 32.

5 Kunsttheorie des mythischen Realismus

5.1 Simultané, tektonische Vision und Psychogramm

Simultané, tektonische Vision und Psychogramm sind die entscheidenden Begriffe, mit denen Einstein das Werk Braques, den Kubismus und seine Weiterentwicklung zu erfassen sucht. Sie spiegeln nicht nur die von ihm beschriebene Entwicklung der Malerei, sondern auch die Veränderung seiner eigenen Kunsttheorie, die er entsprechend anpaßt.

Im Abbildungsteil des *Braque*-Buchs setzen die Bilder von 1911-14 einen ersten Schwerpunkt. Mit dem Begriff Simultané beschreibt Einstein, mit einem vorwiegend formalästhetischen und physiologischen Vokabular, die Bildstruktur der klassisch kubistischen Phase.⁵⁰⁴

Statt einer Gruppe bewegter Dinge bildet man die zweidimensionale Simultan-Gruppe der eigenen Bewegungsvorstellungen, wobei der stereometrische Tiefenkörper, eine Augentäuschung, vermieden wird. Simultané besagt: man arbeitet die entscheidenden Phasen des optischen Erlebens heraus und verbindet sie. Simultané bedeutet zunächst eine Funktionsverstärkung, da verschiedene oder gegensätzliche Stadien des Sehens gleichzeitig fixiert werden. Diese Komplizierung des Sehens kompensiert man durch flächige Vereinheitlichung. Man wählt also die entscheidenden Momente des Schauens aus, scheidet die Tastvorstellungen oder vermischte Erinnerungen aus und gewinnt damit eine Gestalt, die gesondert und unabhängig neben den anderen Phänomenen besteht. Nun gilt das Bild als eigenwillig Wirkliches, man verharrt in der unmittelbaren Konzeption und verwirft das Bild als Vergleich oder Metapher. Damit aber ist der Weg von der Konzeption zur Gestalt nicht mehr von Beobachtung zerschnitten. (GB, 266)

⁵⁰⁴ Ausführlicher noch als im "Braque-Buch" erläutert Einstein seinen Begriff des Simultané in den Ausgaben der "Kunst des 20. Jahrhunderts". Z. B.: "Man will nun das vielwendige Volumen flächig deuten, und so gelangt man notwendig zu einer Mehrheit von Blickpunkten und Achsen und gleichzeitig zu einem Aufteilen des Gegenstandes. Die verschiedenen Ansichten, deren Gesamt das vorgestellte Volumen ausmacht, werden in ein Nebeneinander von Flächen geordnet, das von den entscheidenden Bewegungsvorstellungen das enthält, was flächig wiedergegeben werden kann. So wird die Dynamik der Bewegungen, die uns eine umfassende Vorstellung verschaffen, dargestellt. Von den Ansichten wird gegeben, was flächig übersetzbar ist; sie wurden zu Beginn durch geometrische Formteile [...] verwoben." (K 2, 65) Vgl. auch K 2, 65-68, 78, sowie K 3, 66ff., 73, 88.

Mit dem Prinzip des Simultané versucht er die kubistische Übersetzung des Raums in die Fläche zu erklären. Die optisch im Bild gleichzeitig vorhandenen, tatsächlich in einem Nacheinander erfolgten, verschiedenen und gegensätzlichen Sichten und Bewegungsvorstellungen lassen Empfindungen von Volumen entstehen. Wie bereits nachgewiesen wurde, leitet Einstein dieses Prinzip in seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* ansatzweise aus einer Plastik Derains ab und erläutert es mit der Begrifflichkeit eines Modells Hildebrands.⁵⁰⁵ Dieselbe Bildstruktur wird auch im *Braque*-Buch dargestellt und zusätzlich mit dem Modell der tektonischen Vision erläutert.⁵⁰⁶ Hier ist das Vokabular primär von Surrealismus, Psychologie und Anthropologie beeinflusst. Subjektivität und innere Wirklichkeit verdrängen zunehmend die Thematik des Raums. Widersprüchliche seelische Schichten ersetzen die verschiedenen Phasen des Sehens, archaische Tiefen des Unbewußten das räumliche Empfinden. In der tektonischen Vision, diesem "Gesamt von Ekstase und Vernunft" (K 2, 76), ist die entscheidende Polarität für die spezifische Bildstruktur nicht mehr die von Fläche und Raum, sondern eine von passivem Erleben des Unbewußten und instinktivem oder bewußtem Reagieren und Verwandeln. An die Stelle der Gleichzeitigkeit des ursprünglich nacheinander Erlebten tritt die Widersprüchlichkeit von einem notwendig zum Kunstwerk objektivierten subjektiven Empfinden. Einsteins Konzept der tektonischen Vision ist das Bindeglied zwischen der kubistischen und der von ihm als mythisch realistisch oder halluzinativ beschriebenen Kunst. Es erfaßt einerseits die tektonische Struktur des Simultané, andererseits ist das Visionäre, das sich später in den mythischen Arbeiten Braques ver selbstständig, bereits grundlegender Bestandteil.

Trotz der Verlagerung in den psychologischen und anthropologischen Bereich, wird die formalästhetische Vorstellung des Simultané, wenn auch seltener, weiterverwendet. Die Aspekte, die dieser Begriff

⁵⁰⁵ Vgl. zu Derain Kapitel III.2.4 der vorliegenden Arbeit und zu Einsteins Verwendung von Hildebrands Modell Kapitel III.3.1.5 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁰⁶ Vgl. zu Einsteins Konzept der 'tektonischen Vision' auch S. 91f. der vorliegenden Arbeit.

beleuchtet, rücken zwar in den Hintergrund, werden aber nicht aufgegeben. Sein drittes Modell, das des Psychogramms, läßt sich als Radikalisierung der Subjektivierung aus dem der tektonischen Vision ableiten. Mit ihm beschreibt Einstein den noch für die 'frühkubistischen' Bilder konstitutiven Subjekt-Objekt-Dualismus. Für das Konzept und den inhaltlichen Gegensatz der tektonischen Vision gilt, daß die Vision noch tektonisch gehemmt ist. Die zunehmende Subjektivierung wird als Befreiung gewertet. Auf der bildlichen Ebene vollzieht sich dieser Prozeß durch die allmähliche Auflösung der tektonischen Formen, die rückblickend als Hemmungen des Subjektiven interpretiert werden. Verselbständigt wird das visionäre Erleben schließlich ungehindert – als Psychogramm – notiert. Einstein formuliert im Hinblick auf die kubistischen Arbeiten:

Über alles Motivische hinaus beginnt zögernd ein Psychogramm – losgelöst von der Farbe –, das genuin das Bild durchwächst, die Fläche zu berätseln. Später wird solches Psychogramm – fast voraussetzungslos niedergeschrieben – die Bilder Braques völliger zu bestimmen, nachdem in ihm sich geradezu ein Generationsumbruch vollzogen hat; doch noch ist zu Beginn das Graphische tektonisch gehemmt. (GB, 294)

Auch für das Bildmodell des Psychogramms benutzt Einstein den Begriff *Simultané*, allerdings nicht mehr als Bezeichnung der Gleichzeitigkeit verschiedener Raumansichten, sondern für die Verschmelzung verschiedener Phasen des halluzinativen Erlebens. Diese Verbindung logisch rational unvereinbarer Elemente in der künstlerischen Gestaltbildung entspricht der Komplexität seelischer Prozesse. (Vgl. GB, 325) Braques Radierungen zu Hesiod werden als "*Simultané mythischer Komplexe*", als "*polymorphes Simultané*", (GB, 325) bezeichnet.

Allerdings ist das Modell des Psychogramms voller Widersprüchlichkeiten. Die Befreiung aus der objektivierenden Tektonik wird durch ein Wiederauftauchen tektonischer Elemente im Unbewußten beglichen; die Argumentation ist in sich gebrochen. Größtenteils wird das rein Subjektive begrüßt, an einigen Stellen jedoch auf die Gefahr des Beliebigen und Dekorativen hingewiesen. (Vgl. K 2, 75, K 3, 122) Problem beim Konzept des späteren mythischen Realismus bleibt, daß sich aus reiner

Subjektivität ein Kunstwerk mit klassischen Ansprüchen auf formale Ganzheit und Geschlossenheit kaum entwickeln läßt. Genau diese werk-spezifische Totalität aber möchte Einstein nicht preisgeben.

5.2 Totalität

Inwiefern der Begriff Totalität der erkenntnistheoretischen Fundierung von Einsteins Kunstbegriff dient, wurde bereits im ersten Hauptteil der vorliegenden Arbeit untersucht.⁵⁰⁷ An dieser Stelle soll vorrangig die spätere Veränderung und Auffächerung seiner Bedeutung aufgezeigt werden.

Im früh entstandenen Text *Totalität* wird er als Eigenschaft von Lebewesen jeder Schöpfung unterstellt, die "an sich organisiert ist", (I, 226) so auch einzelnen Vorstellungen im Gedächtnis. (Vgl. I, 227) Der Begriff ist von der Lebensphilosophie, vor allem durch Bergson, geprägt und beschreibt eine selbständige, nicht von außen bestimmte Einheit: "totale, d.h. geschlossene Gebilde". (I, 227) Diese strikte Autonomie, dank der die "Zeichen aus unserer imaginativen Subjektivität unmittelbar in das Kunstwerk einfließen, ohne die determinierte und herkömmliche Realität zu durchlaufen", (IV, 455) ist Voraussetzung, um die Unmittelbarkeit des Lebendigen und Ursprünglichen entstehen zu lassen und zu erhalten. Totalität wird von Einstein als Eigenschaft jedes individuellen "Organismus" und als "endliches System" beschrieben. (I, 227) Dynamisch und begrenzt bezeichnet sie eine reine Qualität, die nur empfunden, rational nicht erfaßt werden kann. Ihre eigenen Unterschiede sind beschreibbar nur über Intensität und Komplexität von Empfindungen. Sie entsteht mit einer sich selbständig entwickelnden Struktur, der Widersprüche immanent und wesentlich sind: "denn der Kontrast, d. h. die unbedingte Einheit von Gegensätzen, macht die Totalität aus." (I, 227)

In der *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1928 werden Form und

⁵⁰⁷ Zu Bergsons Einfluß auf Einsteins Totalitätsbegriff vgl. Kapitel III.3.2. 4.2, bes. S. 121ff. der vorliegenden Arbeit. Zum Einsteins frühem Totalitätsbegriff und seinen Quellen vgl. auch Riechert: C. E., S. 60ff.

Schöpfung als "Ganzheit der subjektiven Akte" oder "Totalität der Funktionen" definiert. (K 2, 57) Der dynamische Aspekt wird zunehmend stärker betont, an der Priorität des Formalen jedoch aus Angst vor Beliebigkeit und Belanglosigkeit festgehalten. "Bildtotalität" bedeutet demnach auch vorbestimmte Wirkung; sie ergibt sich aus der dominierenden Herrschaft des gestalteten Sehens und ist nicht dem Betrachter überlassen. (Vgl. K 2, 37) Die Verlagerung der Thematik auf eine psychologische Ebene wird in der dritten Auflage des *Propyläen*-Bandes formuliert:

Somit ist die Frage der Bildtotalität nicht wie man allgemein annimmt, ein nur formales Problem, sondern vor allem ist die Frage nach seelischer Ganzheit zu stellen. (K 3, 211)

Dementsprechend wird im fünften Kapitel des *Braque*-Buchs der Begriff Totalität wieder aufgegriffen und neu angepaßt.

Einstein macht dieselbe Eigenschaft von Totalität bei völlig antithetischen Aspekten des Kunstwerks aus. Mit solcher Einheit im Widersprüchlichen – paradigmatisch für sein Denken – erzeugt und erhält er Komplexität. Er reizt die Gegensätzlichkeiten aus, um sie unter wechselnden Aspekten neu zu verbinden, wie zum Beispiel in der folgenden Beschreibung des ambivalenten Charakters der Kunstwerke:

Bilder sind Energieleiter, doch sie lagern auch wie stauende Molen in den Strom der dunklen Kontinuität. (GB, 232)

Mit dem sprachlichen Bild der 'stauenden Mole' beschreibt er hier die Abgeschlossenheit des Kunstwerks als fixiertes Resultat, seinen statischen Sachcharakter, den er als Rettung vor der Vergänglichkeit darstellt. Angesichts alltäglicher Wirklichkeitserfahrung gewähren die Kunstwerke als "statische Pause" im "abstürzenden Leben" (GB, 234) die kurzfristige Aufhebung der Todesangst. Zugleich liegt in dieser Durchbrechung der Kausalität und Kontinuität die Chance des subversiven Kunstwerks und der Freiheit. (Vgl. GB, 231, 225) Die ausschließliche Verabsolutierung des Objektcharakters der Kunst jedoch ist für Einstein eine der Todsünden

zeitgenössischer Ästhetik und Kunstgeschichte. (Vgl. GB, 228) Zum einen ist die vermeintliche Endgültigkeit der Abgeschlossenheit eine Lüge, die aus Furcht vor Vergänglichkeit, einem konservativen Sicherheitsbedürfnis des Menschen entsteht. Sie entspricht dem klassischen Kunstbegriff und seiner ordnenden biologischen Funktion, einem alten metaphysischen Standpunkt, (vgl. GB, 227, 229, 231) zum anderen ist diese kurzfristig erfahrbare statische Fixiertheit nur ein Aspekt der Totalität, der um einen zweiten dynamischen ergänzt werden muß. In ihrer Funktion für den Betrachter nach der Prozessualisierung des Kunstwerks und für den Künstler am Endpunkt seiner Entstehung als Stillstellung – wie sie auch im obigen Zitat gemeint ist – ist sie absolut notwendig und wird positiv hervorgehoben:

Vermittels der statischen Totalität rettet sich der Mensch vor der Auflösung durch das Wirkliche. (GB, 220)

Im Rezeptionsprozeß wird diese statische Totalität der Form, die als Kristallisation des Prozesses auch unabdingbare Voraussetzung für das 'klassische' Tafelbild ist, durch eine gegensätzliche, funktionale, rein subjektiv-prozessual erfahrbare Totalität des Empfindens abgelöst:

Die scheinbare Ganzheit der Kunstwerke wird erst im Zusammenklingen der entgegengesetzten seelischen Schichten erreicht, in der Durchdringung von Halluzination und Bewußtsein, von aktiver tektonischer Form und erlittenem Psychogramm, von Fund und Archaismus. (GB, 235)

Diese funktionale Form von Totalität bezeichnet Einstein auch als "seelische Totalisierung" oder "Aktkomplexheit". (GB, 230) Der Prozeß der Identifikation geht über in eine Phase bewußtloser Fixiertheit, in der die Grenzen von Subjekt und Objekt dynamisch aufgelöst sind. In diesem symbiotischen Stadium siedelt Einstein das eigentlich schöpferische, halluzinative Empfinden an. Es endet in einer Art Adaption, in der Teile des Geschauten oder auch neu Wahrgenommenen Bestandteile des im Bewußtsein und Unterbewußten bereits Vorhandenen werden.

Das optische Erlebnis wird seelisch verwebt und fließt in das seelische Funktionsganze über. Mit der seelischen Totalisierung verfällt das statische Sachbild zum dynamischen Prozeß, und seine Totalität verströmt in die Flut der Fragmente. (GB, 230)

Die "seelische Dialektik des Bilderlebens" entspricht der Dialektik der Werke selbst. (GB, 233) Während der Künstler das halluzinative Erleben in das Kunstwerk bannt, löst der Betrachter es wieder auf. (Vgl. GB, 233) Dem statischen Sach- entspricht ein dynamischer Wirkungscharakter des Bildes. (Vgl. GB, 233)

Mit der seelischen Totalisierung, die die kubistischen Werke provozieren, werden Funktionen des Menschen aktiviert, die im Zuge einer "Entdämonisierung des Menschen" – die "zwischen 1840 und 1900" ihren Höhepunkt erreicht hatte – verschüttet und vergessen wurden:

Damals wurde der Mensch entzaubert und die vielfältigen Gegenrealitäten vergessen und ausgeschaltet und als luxuriöser Aberglauben verworfen. Damals verloren Gedichte oder erfundene Gestalten jegliche Bedeutung, und in der Natur der Comte oder Zola stierten sie gänzlich deplaziert. Der Mensch war zum vernünftigen Idioten standardisiert, er war verbürgert, und dabei verkümmerten seine irrationalen Kräfte. (GB, 287)

Im *Braque*-Buch geht es Einstein mit dem Konzept der Totalität im Grunde um ein zutiefst romantisches Ideal: das möglichst vollständige menschliche Empfinden in seiner Komplexität. Für ihn hat sich in der Geschichte ein von Positivismus und Rationalismus geprägtes Menschenbild entwickelt, das nur statische, bewußte Aspekte berücksichtigt. Es werde Zeit, daß an die Stelle dieser Vorstellung

[...] ein labiler, metamorphotischer Typ tritt, dessen seelischer Durchmesser vom primär Sexuellen, dem Unbewußten und der Halluzination bis zur Peripherie der bewußten Vorgänge reicht, wodurch eine menschlich weitere Aktspanne erreicht wird. (GB, 237)

Ziel ist ein erneuertes menschliches Selbstverständnis, das durch die Einbeziehung des Unbewußten den Einzelnen als dynamischen und veränderlichen Charakter versteht.

Im *Braque*-Buch und in der dritten Auflage der *Kunstgeschichte* wird auch der sexuelle Trieb als eigentlicher Auslöser künstlerischer Produktion dargestellt. Die Unzufriedenheit mit dem gegebenen Standard zwingt zur Abänderung: (Vgl. K 3, 211f.) "Wir können sagen, die Perversion ist die Basis des Imaginativen." (K 3, 123) Einstein folgt dem von ihm bei Nietzsche analysierten allgemeinen historischen Wandel im Menschenbild.

Eine Umwertung war bereits mit Nietzsche eingetreten, der den primären Einfluß des Triblebens gewiesen hatte, mit dem verglichen die Vernunft eher die Rolle einer lebenshemmenden Kraft spielte. (K 3, 118)

Einsteins Totalitätsanspruch bezieht sich sowohl auf das Kunstwerk als Objekt, geht in seiner funktionalen Fassung aber auch darüber hinaus, weil er den Menschen als Subjekt miteinbezieht.

Benannt werden mehrere historische Möglichkeiten der Bildtotalisierung. In primitiver Kunst habe oft eine Bisexualität diese Ganzheit ermöglicht, in Form hermaphroditischer Gestalten zum Beispiel. In den frühkubistischen Bildern gäbe es eine neue Form der Totalisierung, das Simultané der verschiedenen und kontrastierenden Phasen des Sehens und im Spätwerk Braques das Zusammenwirken verschiedener gegensätzlicher seelischer Schichten. (Vgl. GB, 235) Obwohl die Bildmodelle Simultané und tektonische Vision progressive Erklärungsmuster liefern, bleiben sie dennoch mit einem klassischen Werkbegriff verknüpft. Auch wenn Einstein ganz programmatisch eine Funktionalisierung der Kunst fordert, immer wird von ihm auch ein autonomes Kunstwerk vorausgesetzt, das sich für ihn durch Totalität auszeichnet. Das gilt eingeschränkt auch noch für sein Modell des Psychogramms.

Den verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffs Totalität ist inhaltlich das begrenzt mögliche Zusammenwirken gegensätzlicher Kräfte in einem geschlossenen, autonomen System primärer Wirklichkeit gemeinsam. Ebenso gegensätzlich, wie einander ergänzend bezeichnen sie:

- den statischen Objektcharakter des Kunstwerks, der es gegen seine

Prozessualisierung im Wahrnehmungsakt abschließt.

- die Autonomie der Form, die durch den Schöpfungsakt gewährleistet ist.
- die Vollständigkeit der seelischen Funktionen während der Entstehung und Rezeption des Kunstwerks.
- erkenntnistheoretisch die Symbiose in der Verschmelzung von Subjekt und Objekt.
- die angestrebte Ganzheitlichkeit der Funktionen des Menschen, seiner Triebe und Bedürfnisse.

5.3 Tektonik

Im sechsten Kapitel des *Braque*-Buchs widmet Einstein der Herleitung und Begründung tektonischer Formen ausdrücklich mehrere Seiten. (GB, 277-284) Einleitend resümiert er:

Man hat bisher die Anwendung sogenannter tektonischer Formen in den kubistischen Bildern nur formalistisch beschrieben. Diese formale Untersuchung führte zur Abstraktionsästhetik.

Da es absolut sinnlos ist, Form aus Form ableiten zu wollen, will er versuchen,

[...] die Anwendung tektonischer Gebilde in der frühkubistischen Phase mit psychologischen und geschichtlichen Methoden zu erklären. (GB, 277)

Einstein betreibt hiermit nicht nur Forschungskritik, sondern revidiert auch seine eigene formalistische Verwendung des Begriffs.⁵⁰⁸ Bereits

⁵⁰⁸ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 456. Zu Einsteins Tektonikbegriff in Zusammenhang mit Hildebrand, zur Ableitung tektonischer Formen aus anthropomorphen Gegebenheiten und ihrer architektonischen Bildfunktion vgl. Kapitel III.3.1.5 der vorliegenden Arbeit; zu Einsteins Tektonikbegriff im Zusammenhang mit Kahnweiler vgl. Kapitel III.4.2.3, S. 157 der vorliegenden Arbeit. – Zu Grundlagen des Tektonikbegriffs Einsteins bei

Kiefer moniert das undeutlich bleibende Verhältnis von Form, Tektonik und Gestalt in Einsteins Texten, wobei fraglich ist, ob dieses überhaupt geklärt werden kann. Der genaue Übergang oder Berührungspunkt zwischen passivem Aufnehmen der Gestalt und aktivem formalen Bearbeiten läßt sich letztlich nicht genau bestimmen.⁵⁰⁹ Diesem Themenkomplex, sowie der Veränderung des Tektonikbegriffs soll anhand der zwei letzten Ausgaben der *Propyläen-Kunstgeschichte* und des *Braque*-Buchs nachgegangen werden. Speziell Einsteins Darstellungen der Zusammenhänge von Form und metamorphotischem Geschehen im Entstehungs- und Rezeptionsprozeß des Psychogramms werden im Folgenden untersucht und daraufhin befragt, ob eine mythisch realistische Kunst ohne ein formend kontrollierendes Bewußtsein für ihn wirklich denkbar ist.

Wie oben zitiert, möchte Einstein die kubistische Anwendung tektonischer Formen im *Braque*-Buch mit psychologischen und geschichtlichen Methoden erklären. (Vgl. GB, 277) Bereits im fünften Kapitel, das sich mit dem Entstehungs- und Rezeptionsprozeß des Kunstwerks beschäftigt, werden sie als Urformen beschrieben, die "die Grundformen allen menschlichen Tuns und kosmischer Bewegungen" (GB, 230) enthalten und damit als ideale Mittel der Fixierung und Hypnose des Betrachters wirken. Diese Kraft erklärt Einstein aus ihrer Herkunft als Projektionen menschlicher Körperformen aber auch aus ihrem sexuellen Symbolcharakter:

Infolge ihres verschiedenen sexuellen Charakters (Pfahl: vertikal männlich solar; rund: weiblich usw.) wachsen die Bilder zu bisexuell idealen Organismen, und infolgedessen kann eine sexuelle Totalisierung erreicht werden. (GB, 229)⁵¹⁰

Wölfflin vgl. Andreas Michel: Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins. In: Kiefer: Wende, S. 257-271. (Künftig zitiert als: Michel: Bedeutung). S. 261.

⁵⁰⁹ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 458, 463.

⁵¹⁰ Vgl. hierzu auch: "In diesen tektonischen Formen ruhen die alten Symbole des Zeugens und Gebärens, des Lebens und Sterbens. Diese tektonischen Motive gehören beiden sexuellen Zonen an, sind männlich und weiblich, und hierdurch wird jedes Bild zu einem zweigeschlechtigen Organismus gebaut." (K 3, 80).

Im sechsten Kapitel räumt er mit dem Vorurteil der Kunstgeschichte auf, das Tektonische bedeute lediglich eine "erste und primitive Frühzeit des Gestaltens" und stellt fest, daß es sowohl in der Frühphase, als auch im Endstadium einer Epoche bestimmend sein kann. (GB, 278) Im Allgemeinen folgt es auf "Epochen des animistischen Naturalismus". Beispiele dafür sind "das Paläolithikum, die sumerische Kunst, die prädynastische ägyptische oder die frühmediterrane Kunst." (GB, 278) Er ordnet den Jäger- und Nomadenkulturen einen animistischen Naturalismus zu und den historisch auf sie folgenden Siedlern eine tektonische Kunst. Mit dieser Historisierung des Tektonikbegriffs arbeitet er die Veränderung von einer dynamischen zu einer statisch bestimmten Weltanschauung heraus. Sie vollziehe sich durch eine fortschreitende Abspaltung des Menschen von der Natur. Anlaß zu diesem "gefährlichen und schmerzlichen Differenzierungsprozeß" sei die angewachsene Masse von Erfahrungen eines Lebens im Mythos, im Drama der Metamorphosen, die zu einer Bedrängung und Verwirrung des Einzelnen führe. (GB, 279) Tektonik entspricht dem Bedürfnis des Siedlers nach Dauer, Statik, Substanz, Ruhe und Kontinuität. Die Entanimisierung beginnt, indem Empfindungen mechanisiert, standardisiert, geordnet und hierarchisiert werden. Mit der Systematisierung des Erlebten entstehen Logik und Metaphysik. Der Mensch trennt sich als Beherrschender von der Natur; er vereinfacht, indem er rationalisiert. Die tektonischen Formen unterstützen diesen Prozeß der Primitivierung durch ihren 'sadistischen' Charakter, da sie die willkürlich, bedrohlich erscheinende Natur einer festen Anschauung unterwerfen:

Welches Wagnis mag es für diese frühen Menschen bedeutet haben, zum ersten Mal die Erde, diese gewaltige Gottheit, durch Arbeit zu schänden und ihr Brot und Früchte abzuwingen. So mögen die Erntefeste vielleicht eine Versöhnung der beleidigten Erde bedeuten. Dies besagt, daß alle Tektonik einen sadistischen Zug aufweist und den leidenschaftlichen Wunsch der Distanzierung, von der Natur sich zu unterscheiden. (GB, 280)

In ihrer Wirkung auf den Künstler oder Betrachter tendenziell beruhigend, sind die tektonischen Formen zugleich Zeugnis stärkster seelischer Er-

schütterungen, substanzialisierte Reaktionen auf bestimmte, sich häufig wiederholende Schocks:

Gegen die vielfältige Erfahrung wird man sich dadurch verteidigen, indem man die häufigsten Schocks betont, und dies bedeuten die tektonischen Formen. (GB, 279)

Im künstlerischen Prozeß bremsen oder unterbrechen und beenden sie den metamorphotischen Wandel, da sie innerhalb dieses fließenden Geschehens als kollektiv gültige Elemente polarisierende, objektivierende Wirkung haben. (Vgl. GB, 281) Ihre Deutung als Abweisung oder Beendigung intensiver Empfindungen deckt sich größtenteils mit Einsteins Bestimmungen der Form:

Also Form heißt im ganzen: Lebensabwehr und damit Kristallisierung und Beschränkung der lebendigen Vorgänge [...]. (GB, 238)

Einstein berührt hier eine wesentliche Differenzqualität von Kunst, die den Anspruch erhebt, Anschauung zu verändern. Zum einen reißt das Kunstwerk den Betrachter schockartig aus seinen alltäglichen Zusammenhängen:

[...] in diesem Sprengen der Kontinuität besteht die Chance des subversiven Kunstwerks, denn nun vergißt man die konventionellen Bindungen, und der fatale Zwang des kausal Einheitlichen wird durch die neu auftauchenden, scheinbar abgeschlossenen Gebilde durchbrochen. (GB, 231)

Zum anderen provoziert ein schockartiges Erleben der metamorphotischen Wirklichkeit den Selbstschutz. Der Betrachter distanziert sich mittels Urteil und Kritik, (vgl. GB, 230f.) der Künstler schützt sich instinktiv vor der dauerhaften Verletzung durch die Gewalt der Vision mit dem gestaltend reagierenden Bewußtsein, einem formenden Akt. Schock und Trauma sind für Einstein Ursache für das Entstehen und die Wirkung von Form.

Jede Form ist nur ein passageres Displacement des chaotischen Weltzwangs zur Erzeugung von Diskontinuen; diese werden durch Schocks erzeugt; jede Form ist durch see-

lische Verletzung (Traumatas) bedingt, jedoch in der Erzeugung dieser Diskontinuen liegt die Chance vorübergehender Freiheit. (GB, 229)

Während alltägliche Wirklichkeitserfahrung als rational und quantitativ bestimmte kausale Kontinuität charakterisiert ist, die das Kunstwerk als subjektiver diskontinierlicher Block durchbricht und chaotisiert, ist die Flut der andrängenden Visionen als qualitative polyvalente Diskontinuität zu beschreiben, in der die künstlerische Form als objektivierendes Element retardiert, fixiert und somit gleichsam beruhigt.

Charakteristisch für die tektonischen Formen ist, daß sie aufgrund ihrer anthropomorphen Herkunft und Selbstschutzfunktion kollektiv gültig sind, instinktiv wahrgenommen werden und unbewußt wirken:

Man unterschätze nicht die hypnotische Wirkung dieser wiederkehrenden Formelemente, die der Wiederholung eines Rhythmus oder den Reimen entsprechen und die besonders binden, da sie Schichten der Erinnerung berühren und somit auf eine starke Reaktionsbereitschaft treffen. (GB, 280)

Form hat für Einstein sowohl im Entstehungs- als auch im Rezeptionsprozeß Priorität. Um Willkür und Beliebigkeit vorzubeugen, soll sie die Art des Umgangs mit unmittelbarem Erleben letztlich regulieren, sowohl die Bildwirkung, die eigentliche synthetische Leistung vorherbestimmen, (vgl. K 2, 37) als auch dem Künstler Halt und Macht geben. Dieser fürchtet in der Erfahrung des Unbewußten "die Nähe des Wahnsinns", die Gefahr, "die zwanghafte Vision" nicht abreagieren zu können. (GB, 321)

Häufig wird man aus solcher Angst die Vision tektonisch zensurieren; allerdings treten diese tektonischen Elemente auch auf, da sie elementare, sexuelle Symbole sind. Sie tauchen aus der ekstatischen Primitivierung wieder empor. (GB, 321)

Tektonische Elemente sind demnach nicht nur Instrumente des gestalten- den Bewußtseins, sondern auch dem Unbewußten eingelagert, aus dem sie im halluzinativen Erleben plötzlich hervortreten können; insofern sind sie formende, objektivierende Faktoren, aber auch Material und Inhalt.

Der Begriff der Tektonik wird von Einstein noch in einem anderen

Zusammenhang verwendet: er schreibt von einer Tektonisierung der Formen. Hiermit bezieht er sich in einem formalästhetischen Sinn auf die frühkubistischen Bilder und deren kristalline Formstruktur. Es ist die Rede von "wiederkehrenden Formelementen, die der Wiederholung eines Rhythmus oder den Reimen entsprechen", (GB, 280) von "Formanalogien". (GB, 288)

Wir sprachen von der Tektonisierung der Formen. D.h. jeder Gestaltteil wird zu einem präzisen Formfeld gebunden, das sich mit anderen durch Analogie vermählt. (GB, 295)

Diese konstruktive Verbindung einzelner Elemente, das "Weiterführen der Form in eine andere Gegenstandsschicht wird durch eine Art Transparenz der Formfelder ermöglicht". (GB, 295) Dieser formanalytische Aspekt beleuchtet die kubistische Tektonik als architektonischen Bildaufbau und synthetischen Akt. Sie wird aber sogleich wieder auf eine psychologische Bedeutungsebene gebracht. Die Zusammenfügung ungeachtet üblicher Bildkonventionen, wie vor allen Dingen der perspektivischen Darstellung, gelingt dank einer "einheitlichen, flächigen Vision" (GB, 295), in der das Graphische betont wird.

Unter dem Tektonischen verstehen wir die über die Objekte hinaus geltenden Voraussetzungen der Raumerlebnisse, wobei wir Voraussetzung als generelle Funktion definieren. Diese Gestaltdispositionen sind keine lyrisch zerwankenden Gebilde, sondern in ihnen gerade ist die schauende Vernunft, das unvermeidlich Normative und intuitiv Gesetzmäßige allen Schauens eingeschlossen [...]_Diese tektonischen Elemente sind dem Subjekt adäquat, doch gleichzeitig sein einziges und wirksames Werkzeug, die Natur verbindlich zu fassen. (K 2, 75)

Der Subjekt-Objekt-Dualismus ist in diesen Formen aufgehoben, da sie aufgrund ihrer Herkunft zutiefst subjektiv sind, in ihrer Anwendung jedoch objektivierend wirken. Im Subjekt sind sie sowohl physisch, als auch psychisch als archaische Elemente in tiefen Schichten des Unbewußten vorhanden. Einstein betont ihre deduktive Natur:

Der Weg zu diesen Dominanten führt aber nie über kunstgewerblich stilisierte Natur, sondern sie dringen aus der puren subjektiven Halluzination, da die Typen, die deduk-

tiven Formen, vor allem im Menschen selber ruhen, doch letzten Endes ihre Anwendung in der Umwelt finden. (K 2, 75f)

Mit ihrem Ursprung im Anthropomorphen und Unbewußten argumentiert Einstein gegen ihre Interpretation als rationale Ableitungen oder Abstraktionen. Die tektonische Struktur der kubistischen Bilder erklärt sich für ihn eben nicht durch die Anwendung abstrahierter Formschemata, sondern durch ein subjektives Raumempfinden und intuitiv reagierendes Gestalten. (Vgl. GB, 283)

Tektonik heißt: Bezwingung der erlebt bewegten Kontraste auf eine formal durable Einheit, in der das Erlebnis des Volumens bildmäßig gestaltet ist. Diese Einheit ist Ausgleich gegensätzlicher Kräfte, vor allem des Kontrastes von Volumen und Bildfläche. (K 2, 81)

In der *Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1928 gibt es eine ganz klare Wertung: Einstein sieht hier die Gefahr einer 'nur' dionysischen Kunst, bei der die Künstler über das "subjektiv Launische" (K 2, 75) nicht hinauskommen, im "Halluzinativ-Primitiven" verharren und der "Gefahr der Verengung", dem Erstarren "in immer gleichen Monologen" erliegen. (K 2, 76) Entsprechend deutlich betont er die Notwendigkeit objektivierender Momente:

Eine Kraft erhebt die formale Ekstase der Kubisten gänzlich über das subjektiv Launische: nämlich das Tektonische, dies ewige Motiv durch ein gestaltend reagierendes Bewußtsein, einen formenden Akt entscheidender und normativer Kunst. (K 2, 75)

Mit metaphysisch überhöhenden Pathos werden die tektonischen Formen als im Menschen bereits vorliegende "normative[] Gestaltdispositionen" dargestellt. (K 2, 75) Sie sind sowohl dem Subjekt als auch dem Objekt übergeordnet. Einstein ist es ebenso in der dritten Auflage der *Propyläen-Kunstgeschichte* wichtig, Tektonik als objektivierendes Element im Bild darzustellen. Als solches ist sie Voraussetzung für die notwendige "seelische Dialektik" (K 3, 70) der kubistischen Bilder:

So kompensieren sich in diesen Bildern menschlich bedeutsame Gegensätze. Subjektiv

vität und tektonische Zeichengebung, leidende Besessenheit und tätig bewußte Raumbildung, denn totale Bilder müssen die gegensätzlichen Typen menschlichen Tuns enthalten. (K 3, 71)

Auch hier wird ganz klar zwischen subjektiv unbewußtem Erleben bzw. ohnmäßigem Erleiden und objektivierendem Gestalten mittels tektonischer Elemente unterschieden. Dieser Gegensatz wird konsequent durchgehalten. Die Anwendung tektonischer Formen ist ein Akt des Bewußtseins.

Die kollektiven, tektonischen Formen erheben die subjektiven Gesichte zu normativer Geltung, und führen über das Stadium unbewußter Besessenheit zur bewußten Formbildung. Aus der Zone des Leidens gelangt man zu aktiver, willensmäßiger Gestaltung, somit enthalten diese Arbeiten das Spiel der entgegengesetzten seelischen Grundkräfte. Das halluzinative und isolierte Schauen ist nun kompensiert. (K 3, 80)

Dieser Textpassage nach sind passives, halluzinatives Erleben und formales Gestalten zwei einander ablösende Phasen des künstlerischen Schaffensprozesses.⁵¹¹ Tektonische Formen tauchen in der Halluzination auf und initiieren einen bewußten Formprozeß. Im folgenden Zitat wird jedoch eigens betont, daß das visionäre Erleben häufig durchbrochen sein kann und sich beide Phasen durchmischen. Einstein radikalisiert hier den Typ des passiv hingeebenen, mit dem Psychogramm arbeitenden Künstlers:

Damit wurde der Typus des Künstlers abgeändert. An Stelle des bewußt willensmäßigen Bildners tritt nun der leidende passive Typus auf, der einer Besessenheit nachgibt,

⁵¹¹ Vgl. Michel: *Bedeutung*, S. 268: "Hier, glaube ich, liegt der entscheidende Punkt für das Verständnis des Tektonischen in Einsteins späterer Kunsttheorie. Es ist von aller entscheidender Bedeutung, dass das bildnerische Schaffen in zwei Phasen fällt, dass auf die psychogrammatiscche eine tektonische Phase folgt." Allerdings verallgemeinert Michel hier zu sehr. Es gibt genug dieser These widersprechende Aussagen – typisch für Einstein – vgl. das im Text folgende lange Zitat (K 3, 122), in dem es heißt, daß der automatische Ablauf nicht nur "nachträglich korrigiert", sondern auch "häufig" durch das Bewußtsein durchbrochen wird. Es ist jedoch richtig, daß, wenn es eine abschließende, formbildende Phase gibt, diese logischerweise immer auch tektonisch ist.

zunächst den eigenen Willen ausschaltet, doch vielleicht nachträglich gegen sein Erleiden sich durch tektonische Abwehrformen verteidigt und den beschleunigten inneren Ablauf in ruhenden Formen staut. Wir sprechen hier vom psychischen Automatismus. Stellen wir fest, daß dieser durch einen gewissen Mangel an Kontrasten gekennzeichnet ist, so daß Psychogramme häufig ornamental verlaufen. Jedoch scheiden sich diese Psychogramme von den Ornamenten, die regelmäßige Formen wiederholen, durch ihr *imprévu*. Häufig wird der automatische Ablauf durchbrochen werden oder nachträglich korrigiert, ungefähr wie man in der Erzählung seine Träume abändert. Durch Einschaltung des Bewußten entsteht ein seelisches Doppelspiel, dem der Gegensatz von Psychogramm und tektonischer Form entspricht. Die Kontrapunktik der gegensätzlichen seelischen Bezirke erzeugt ein Doppelspiel ungefähr wie die romantische Ironie. (K 3, 122)

Hier zeigt sich deutlich die Ambivalenz der Zusammenhänge von Psychogramm und Tektonik, Bewußtem und Unbewußtem. Einerseits möchte Einstein an die Verwirklichung einer neuen, rein subjektiven Kunst glauben, andererseits muß sie auch objektive Tendenzen enthalten, um nicht ins völlig Beliebige abzugleiten. Er stellt dem "leidende[n] passive[n]" Künstler als aktuellem Typ den des "willensmäßigen" Konstrukteurs gegenüber, relativiert aber dann – "doch vielleicht" – diesen behaupteten Unterschied zweier völlig gegensätzlicher Künstlertypen wieder. Die Zweifel untermauert er thesenartig – Psychogramme verlaufen häufig ornamental – hebt aber anschließend die Besonderheit eben dieser Art von Psychogramm hervor: sie ist durch das unerwartete, plötzliche Einschalten des Bewußtseins zwischendurch oder durch seine nachträgliche Korrektur geprägt. Die widersprüchliche Spannung zwischen Bewußtsein und Unbewußtem bewahrt also auch hier die Psychogramme vor dem Dekorativen. Dadurch ist aber eigentlich der Unterschied zur tektonischen Vision der kubistischen Bilder, die sich ja genau durch diese Antinomie auszeichnen, hinfällig. Um diesen Einwand abzuschwächen, läßt Einstein einen kleinen Passus folgen, in dem er auf den Unterschied zu den kubistischen Bildern eingeht:

Wollte man aber diese Prozesse übertragen, so müßte man sich aus der Statik und Regelmäßigkeit der kubistischen Bilder lösen, und so entstand eine dynamische Kunst, das heißt: man fixierte vor allem die Bewegung selber und ordnete sie nicht mehr einem vorgefaßten Aufbauschema ein. (K 3, 122)

Auch in der mythisch realistischen Kunst gibt es tektonische Elemente und damit objektivierende, bewußte Tendenzen, aber sie sind dem Unbewußten klar untergeordnet und verfolgen keine eigene Strategie, stehen in keinem konstruktiven Zusammenhang. Es ist jedoch erstaunlich, wie Einstein hier die kubistischen Bilder charakterisiert. Weil er die mythisch realistische Kunst von ihnen deutlich abgrenzen will, radikalisiert er die auffindbaren Gegensätze so sehr, daß er sich damit selbst widerspricht. Im obigen Zitat werden die kubistischen Bilder plötzlich als statisch und regelmäßig beschrieben und die bildimmanente Dynamik sei einem kalkulierten konstruktiven Schema untergeordnet. Ein größerer Gegensatz zu seiner Charakterisierung des Kubismus nur einige Seiten im Text zuvor ist kaum denkbar. Einstein ist in seiner Darstellung der Kunst immer Zeitgenosse und argumentiert aus der jeweiligen Gegenwart heraus. Er verzichtet auf eine logische Glättung zugunsten historischer Positionen.

Die Schwierigkeit, innerhalb einer rein subjektiven Kunst eine dialektische Bildstruktur aufrechtzuerhalten und die Frage, worin diese widersprüchliche Struktur begründet sein könnte, beschäftigt Einstein auch noch zwei Seiten später. Dort stellt er diesen bildimmanenten Widerspruch als einen zwischen verschiedenen seelischen Schichten dar. Ein Konzept, das auch im *Braque*-Buch gültig ist. Die Aufzeichnung neuer seelischer Erlebnisse bedinge gleichzeitig das Auslösen ältester, kollektiver Schichten. Wie Michel bereits herausstellt, umfaßt das Unbewußte für Einstein in den 30er Jahren ein Reservoir latent vorhandener Kräfte, zu dem auch "eine Sammlung tektonischer Formen mit kollektiver Bedeutung" gehört.⁵¹² In diesen Ablagerungen sind auch die objektivierenden Momente enthalten. Selbst in diesen späten Texten, in denen Einstein die radikale Subjektivierung begrüßt und darzustellen sucht, gibt es also im Grunde nur einen graduellen Unterschied zwischen den kubistischen und den mythisch realistischen Bildern. Wenn Einstein an seltenen Stellen seiner Texte – wie oben gezeigt – ins Detail geht, kommt er nicht umhin,

⁵¹² Vgl. Michel: Bedeutung, S. 268.

auf diese Konstante zu stoßen: eine notwendige immanente Dialektik und einen sie konstituierenden Subjekt-Objekt-Dualismus. Aber in seiner Darstellung wird diese Tatsache, daß es sich lediglich um die Verstärkung einer bereits realisierten Tendenz handelt, völlig überschattet durch die Hervorhebung der Veränderung. Er selbst formuliert die Notwendigkeit einer immer wieder zu verschiebenden Perspektive zu Anfang des *Braque*-Buchs: "alle jeweilige Geschichtsbildung ist Perspektive, aus dem Augenblick des Heute entworfen." (GB, 191) Für ihn selbst und seine Art der Darstellung ist diese These streng genommen noch nicht radikal genug. Eigentlich müßte es heißen, daß die Perspektive nicht nur aus dem Heute, sondern auch – sogar innerhalb eines einzelnen Textes widersprüchlich – aus der jeweiligen Darstellungsintention entworfen wird.

Einstein beschreibt das Verlöschen des Bewußtseins und die damit vollzogene Aufhebung des durch die Ratio bedingten Subjekt-Objekt-Dualismus als einen nicht nur im künstlerischen Zusammenhang erfahrbaren Zustand der Selbstvergessenheit:

Jedoch während allen intensiven Handelns und Geschehens stirbt das Ich ab, der Dualismus von Subjekt und Objekt verschwindet, und statt dessen tritt die Identifikation ein. (GB, 311)

Um den künstlerischen Akt von anderen Prozessen der Identifikation klarer unterscheiden zu können, führt er eine halluzinative Schicht als Mittlerstation zwischen Unterbewußtem und Bewußtsein ein. Sie zeichne sich durch die permanente Bildung und Umformung von Gestalten aus, bezeichne also keinesfalls eine nur auflösende, sondern eine eher konstruktive Phase des Prozesses der Identifikation:

Charakteristisch für die Halluzination ist, daß sie an konkrete Gestaltvorstellungen gebunden ist und damit der mystischen Auflösung in das Nichts völlig entgegengesetzt ist. (GB, 311)

Es ist der Einsatz von Form und speziell Tektonik, mit dem sich für Einstein der Künstler als solcher auszeichnet. Im Gegensatz zum kurzfri-

stig Bewußtlosen im erotischen Akt oder in der Besessenheit, träume er präzise und bilde seine Träume weiter. (Vgl. GB, 312, K 3, 75) Seine Visionen gewähren tektonische Mittel zu freier Gestaltung, mit denen sie im halluzinativen Intervall scharf abgetrennt werden. Den un kreativen Identifikationsprozeß, von dem er sich hier so deutlich distanziert, vermitteln für ihn zum Beispiel Bilder mit infantilem Charakter:

[...] deren Verfertiger auf Traumata der Jugend fixiert bleiben. Wir weisen darauf hin, wie bei Kindern die Person noch nicht stark genug entwickelt ist, um zwischen sich und er Umwelt klar abzugrenzen, sodaß die Gestaltidentifizierung dauernd und leicht vollzogen wird. [...] Wir weisen auf diese infantil regressiven Dinge hin, um sie mit unbedingter Schärfe von den neuartigen Gesichtern Braques abzutrennen. (GB, 316)

Ein Mittel des Künstlers, sich aus dem passiven Erleben zu retten und in das Bewußtsein zurückzufinden, ist die romantische Ironie. Einstein kommt mehrmals auf diese Möglichkeit zurück, obwohl er in diesem Zusammenhang auch immer wieder erwähnt, daß man sie bei Braque nicht findet. Sie ist ihm aber wichtig:

Wie man gegen die passive Zone durch Kontraste regiert, um der Verzauberung zu entkommen. Wir weisen hier auf die romantische Ironie, diesen Gegenschock zur Vision, der durch Übersteigerung des Bewußtseins zustande kommt. Wir bemerken, daß jene dem Braqueschen Charakter fernliegt, sondern er andere Kräfte aktiviert, um die psychographische Leidenszone zu begleichen. (GB, 317)

Aber eine genauere Darstellung, wie speziell diese Reaktion Braques aussieht, gibt Einstein nicht. Denn der Fokus liegt auf dem Unbewußten, das wieder aufgewertet werden soll. Es gibt eine Textstelle, wo er Braques Verfahren kurz andeutet. Gleichzeitig wird hier auch erneut Einsteins ambivalente Wertung des Prozesses der bewußten künstlerischen Formung deutlich:

Es ist bemerkenswert, wie Braque in der Spätphase seines Werkes die tektonischen Hemmungen zurückdrängt oder konstruktive Formen sofort zu gegenständlichen Symbolen umgedichtet werden. Die tektonische Form tritt hier als Primitivierung auf, doch weniger als Schutz vor dem Absturz der Vision. Nutzt man tektonische Elemente, so dienen sie wohl einer Ausscheidung der konventionell gegenständlichen Erinnerungen

oder als Zeichen, daß in solch primitiver Vision, trotz aller Abspaltung, kollektive Kräfte eingeschlossen sind. Die tektonischen Elemente in der Vision sind vielleicht Anzeichen, daß in jeder Vision entsprechende archaische Schichten ausgelöst werden und damit die alten sexuellen Symbole auftauchen und wiederum Sinn gewinnen. Andererseits wird man trotz allem gegen die letzte Vernichtung in der Vision sich verteidigen, und somit treten die tektonischen Formen als Einschränkung des passiven Psychogramms auf, der ungehemmten Triebhaftigkeit; die sadistische Kraft des Tektonischen wird als Abwehr der passiven Ekstase ausgelöst. (GB, 324)

Einstein hebt hervor, wie lange und wie intensiv sich Braque in seinem Spätwerk dem halluzinativen Geschehen hingibt. Er greife die tektonischen Formen nicht zu gestalterischen Zwecken auf oder als Schutzschild gegen die bedrängende Vision, sondern – wenn er sie nicht ganz verdrängt – benutzt sie zur Primitivierung und Vernichtung konventionell gegenständlicher Bedeutungen. Allenfalls fungieren sie als kollektiv gültige Rudimente archaischer Schichten. Konstruktive Elemente werden direkt zu Symbolen verwandelt. Das halluzinative Erleben soll auf keinen Fall begrenzt oder behindert werden. "In der Vision bleibt der Künstler nicht mehr bewußter Macher, sondern nun wird er leidendes Medium." (GB, 314) Und doch – wörtlich an dieser Stelle: "Andererseits", "trotz allem" – kann Einstein nicht darauf verzichten, zu beschreiben, wie dieses passive Erleiden beendet und somit auch beschränkt werden muß, indem der Maler mit den tektonischen Formen gegen das halluzinative Erleben reagiert. Letztlich schützen sie auch Braque vor der "letzte[n] Vernichtung" in der Vision. (GB, 324) Die Tektonik bleibt also ein regulatives Element auch der mythischen Kunst Braques. Die Notwendigkeit des formalen Beendens als sinnstiftende Einheit kann nicht aufgegeben werden, da sonst kein Regulativ mehr vorhanden ist. Hiermit ist genau das Thema und Grundproblem der Moderne umrissen. Die Kunst zerfällt in die ihr wesentlichen zwei Bestandteile: das subjektive Psychogramm, das Gefahr läuft, sich in formlose, emotionale Willkür aufzulösen und das rational konstruierte Artefakt, das zur inhaltslosen, oberflächlichen Dekoration tendiert.⁵¹³

⁵¹³ Vgl. zu dieser Ambivalenz in Einsteins Wertung bzw. dieser Antinomie der Moderne K

Zu Einsteins Ambivalenz an genau diesem Punkt, der notwendig dualistischen Struktur des Kunstwerks, gibt es eine dritte Textstelle, die durch die gleiche Relativierung geprägt ist:

Jedoch Kriterium ist nun die Gestaltfindung, d.h. was der Mensch der Realität an unbekannter Wirklichkeit hinzufügt. Diese Gestaltbildung wird man nicht bewußt zu beherrschen oder zu ordnen vermögen; denn während dieses Geschehens vergeht in der Ekstase das retrospektive Ich, und somit erscheint uns solches Geschehen sprunghaft und unerklärbar. *Vielleicht* [Hervorhebung der Verf.] wird man nachträglich geängstigt versuchen, die scheinbare Unordnung, das Zufällige dieses Geschehens zu mindern oder tektonisch abzuwehren. [...] während die Gestalt aus einem automatisch schicksalhaften Geschehen wächst und hier die unbewußten Schichten dominieren. (GB, 320f.)

Auch hier wird von Einstein zuerst die radikale Version einer völlig unbewußten Schöpfung vorgestellt, dann eine Relativierung gemacht: "Vielleicht" zensiert man ja doch das Ergebnis im Nachhinein, und abschließend wird diese gemilderte Variante zementiert: im halluzinativen Geschehen ist auf jeden Fall das Unbewußte dominierend. Damit ist schon angedeutet, daß in einer unmittelbar anschließenden Phase der tektonischen Gestaltung das Bewußte den Vorrang hat.

In der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* gibt es eine Textstelle, bei der Einstein das Psychogramm ohne Tektonik gelten läßt und nicht noch im nachhinein relativiert. Paul Klee ist der Künstler, den Einstein hier als "den entscheidenden Vertreter der neuen deutschen Romantik" bezeichnet, (K 3, 195) und bei dem er seine ambivalente Haltung aufgibt:⁵¹⁴

3, 122 und GB, 324. – Vgl. außerdem die noch viel klarere Wertung in der "Kunst des 20. Jahrhunderts" von 1928 im Kapitel zu Gris. Dort heißt es z. B.: "Man wird in den meisten Fällen die Gegenstandsbildung erreichen müssen, da Kunst als subjektive Disziplin allzu begrenzt ist". (K 2, 93) Eine Seite später nennt er das eine "unzureichende Vollendung des Formakts". (K 2, 94) Interessanterweise hat Einstein in der späteren Ausgabe der "Kunst des 20. Jahrhunderts" im zuvor zitierten Textteil lediglich ein relativierendes Wort ergänzt: "da Kunst als subjektive Disziplin vielleicht zu begrenzt ist." (K 3, 105).

⁵¹⁴ Zu Einsteins Darstellung Paul Klees vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 382–384 und Dahm:

Bei Klee bedeutet solche Primitivierung nicht schmückende Glätte oder Formverlust, sondern gründlich veränderten Zustand. (K 3, 217)

Einstein macht im Werk Klees "drei Kräfte" aus, die zum bildnerischen Umbau nötig sind:

1. das mediale Niederschreiben, d. h. ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, also Technik des Trance; 2. die tektonischen Kräfte, d. h. die Kontrolle und Bewußtseinsmachung der Visionen und die Einordnung der isolierten Erlebnisse in kollektiv gültige Zeichen; 3. die Identifikation mit einer neuen Gestalt, also die metamorphotische Kraft. (K 3, 211)

Zwei Seiten später wird diese Differenzierung noch einmal erläutert:

Wir sprachen von den drei bildnerischen Grundkräften, dem Schreiben, dem bauhaften Formen und der komplexen Gestaltvorstellung. (K 3, 213)

Unterscheidet Einstein in der Regel zwischen "passive[r] Ekstase" und tektonischer Form, (GB, 324) so macht er im Text zu Klee zusätzlich eine dynamische Form aus. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie "vor allem die Bewegung zu bewahren versucht", zum "passiven Niederschreiben" gehört und Bestandteil einer medialen Kraft ist: "also pflanzenhaft willige Formen werden entstehen", "indem man nur die Zeichen niederschreibt, die unmittelbar aus der Erregung entstehen". (K 3, 213) Einsteins Beschreibung nach bilden sich diese Formen im Traum, jenseits des Bewußtseins, und im Gegensatz zur Tektonik zeugen sie nicht von Verletzungen oder Schocks. Generell geht es ihm bei dieser Annäherung an die Kleesche Kunst darum, die Polyvalenz der Form herauszustellen. In dieser Eigenschaft wird sie für ihn Garant und Initiator für die metamorphotische Verwandlung der Gestalten, die ihr eindeutig nachgeordnet sind:

Formen ermöglichen ungemeine Annäherungen und Verwandlungen der Gestalt in anscheinend Wesenfremdes und in der Verwandlung erlebt man die funktionelle gegen-

Blick, S. 139-150.

seitige Bindung der Erscheinungen und Wesen. Form heißt nun mehr als nur ästhetische Erregung: nämlich Kraft des Sichverwandeln und Einheit des metamorphotischen Prozesses. (K 3, 214)

Da hiermit die Form eine eigenständige schöpferische Bedeutung bekommt, die auch dem sie ausführenden Künstler eine gewisse Macht zuspricht, kommt unmittelbar anschließend die Relativierung:

Andrerseits gewinnen nun aber auch Pflanzen und Gesteine eine metamorphotische Gewalt, d. h. sie verwandeln sich und wirken in anderen und neuen Wesen und gewinnen somit eine gleichlebende Kraft wie der Mensch. (K 3, 214)

Nach der Betonung der Form, als vom Künstler ausgehender subjektiver Kraft, hebt Einstein die Gleichwertigkeit der Objekte hervor. Schließlich befindet der Künstler sich in einer Phase des Animismus, in der der Unterschied von Subjekt und Objekt aufgehoben ist. Die Kraft der schöpferischen Form geht demnach über die des individuellen Künstlers hinaus. Darum spricht er auch vom "medialen Schriftbild":

Im medialen Schriftbild wird sich die Gestalt als Endergebnis automatisch oder wie zufällig bilden, das Niederschreiben ist ein Suchen nach Gestalt, während beim Tektonischen das Gestaltmäßige häufig Voraussetzung ist und willenshaft erzwungen wird und man von Beginn an einer festgelegten Ordnung sich anvertraut. (K 3, 214)

Auch hier spitzt Einstein wieder die Gegensätze zu. Die Tektonik, die in der Darstellung der kubistischen Bilder Medium subjektiver Raumschauung ist, wird hier, um den Kontrast zu verstärken, zum strategisch eingesetzten Mittel. So weit, wie Einstein hier den Formbegriff faßt, kann er das dynamische Psychogramm auch ohne Tektonik als geformtes gelten lassen. Dieser um das Metamorphotische erweiterte Formbegriff wird aber nicht durchgehalten, sondern permanent durchbrochen von der alten dualistischen Trennung von seelischem Erleben und formender Reaktion. Zum Beispiel folgert er, daß Bildtotalität kein rein formales, sondern auch ein seelisches Problem darstellt und unterscheidet wieder zwischen neu erfundenen Gestalten und "älteren vererbten Formen", die im Bild aufein-

andertreffen. (K 3, 211) Im *Braque*-Buch wird die 'dynamische Form' als eigenes Mittel künstlerischer Schöpfung nicht erwähnt; hier ist sie Bestandteil des "mythischen Simultané". (GB, 334)

Aus der historischen und psychologischen Untersuchung der Tektonik resultieren für Einstein die Begründungen für die tektonischen Formen des frühen Kubismus. Historisch sind sie eine regressive Reaktion auf die angehäuften Erbschaft des Liberalismus. (GB, 280) Psychologisch erklären sie sich durch ihre Schutzfunktion für das Subjekt. Innerhalb des völlig Neuen im metamorphotischen Geschehen sind sie bekannte, kollektiv gültige Elemente. Insofern kompensieren sie die individualistische Abspaltung. Gleichzeitig zensieren und hemmen sie aber auch den metamorphotischen Wandel (GB, 283), da sie das zufällig Einzelne kollektiv verbürgten Anschauungsformen unterwerfen. Daher "wird der Fund von einer Regression begleitet und kompensiert". (GB, 281) Durch ihren sadistischen Charakter⁵¹⁵ haben die tektonischen Formen eine das Subjekt isolierende Funktion; sie sind das "alte Mittel der Spaltung" des Menschen von der Natur. (GB, 291) Sie vernichten die jeweils vorgefundene Realität, sind "Merkmale einer antinaturalistischen Kultur". Die tektonischen Gebilde der Kubisten zerstören die Objekte, "diese Träger der optischen Konventionen", (GB, 282) lösen damit die Bilder aus der langen Tradition der "metaphorischen Abhängigkeit" und erbringen so die für Einstein wesentliche Leistung des Kubismus. (GB, 262) Er überträgt die Erkenntnisse, die er aus der Analyse der historischen Abfolge vom Nomaden- zum Siedlertum gewinnt, als einen inneren, produktiven Konflikt auf die antagonistische kubistische Bildstruktur. Der historische Vorgang wiederholt sich innerhalb des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses als ein psychologischer. Das halluzinative Erleben im kubistischen Bild findet sein historisches Vorbild im animistischen Empfinden des Nomaden,

⁵¹⁵ Einstein schreibt in diesem Zusammenhang verwirrender Weise auch vom "dualistischen Charakter" der tektonischen Formen (GB, 282) und meint aber, daß sie Zeichen einer Spaltung von Mensch und Natur sind. (Vgl. GB, 281) Ihre einerseits kollektivierende und andererseits abtrennende, 'sadistische' Wirkung wird hier nicht erwähnt.

und das tektonische Prinzip der Siedler findet sich in der konstruktiven Struktur der kubistischen Bilder wieder. (Vgl. GB, 280)

Wie in den zuletzt angeführten Zitaten deutlich wurde, haben die tektonischen Formen in einigen Passagen der dritten Auflage des *Propyläen*-Bandes bereits ihren Anspruch auf metaphysische Bedeutung verloren. Sie treten ihn gleichsam an das ihnen jetzt übergeordnete und gedanklich zur Selbständigkeit befreite Metamorphotische ab, das nun primäre Bedeutung gewinnt.⁵¹⁶

Schon hieran ist eine bedeutende Akzentverschiebung innerhalb der Theoriebildung Einsteins abzulesen. Die Form ordnet sich dem schöpferisch Prozeßhaften unter. Im Grunde ist dies bereits in der Formulierung des Konzepts der tektonischen Vision vorgegeben und auch der Idee der Raumschauung implizit. In beiden Begriffen ist bereits die Priorität des Unbewußten festgeschrieben. Es ist hier allerdings noch nicht eigenständig denkbar. Das hat sich bereits in der letzten Ausgabe der *Kunst des 20. Jahrhunderts* stellenweise und dann im *Braque*-Buch durchgehend geändert. Hier begrüßt er in der zusammenbrechenden rationalistischen Gesellschaft ein "halluzinatives Intervall" (GB, 212), in dem das Leben wieder dem Mythos anheimfallen und Dichtung "ein Geschehen der ganzen Welt" sein wird. (GB, 309)

5.4 Metamorphose

Die Metamorphose ist das klassische Drama des Totemismus und wahrscheinlich eines der ältesten dramatischen Motive (Tierpantomimen, Maskentänze). (III, 23f.)

Es ist ein Begriff alter Mythen und fremder Kulturen, ein Prinzip der Verwandlung und Schöpfung, das seit Mitte der 20er Jahre für die Surrealisten und auch für Einstein eine ganz zentrale Bedeutung gewinnt. Die Entwicklung des Surrealismus von Anfang an mitverfolgend, beschäftigt sich Einstein allerdings mit den Künstlern, die nicht oder nicht mehr in

⁵¹⁶ Vgl. Michel: Bedeutung, S. 266.

der Gruppe um Breton arbeiten.⁵¹⁷ Neben Picasso und Braque sind es vor allem André Masson und Paul Klee, die für ihn eine entscheidende Wende zur 'Romantik' vollziehen. Spätestens mit der Herausgabe der Zeitschrift *Documents* im April 1929 – neben Studien zu internationaler Kunst enthalten ihre Hefte auch archäologische, anthropologische und ethnographische Texte zu Musik und Film – ist er ein führender Kopf der Dissidenten des Bretonschen Surrealismus.

[...] in seiner kompromißlosen Abgrenzung vom orthodoxen Surrealismus wußte Einstein sich einig mit Georges Bataille, seinem Chefredakteur, und Michel Leiris, dem Redaktionssekretär der *Documents* [...].⁵¹⁸

Die Analyse Einsteins rarer Aussagen zur Künstlergruppe um Breton zeigt, daß er stets Salvador Dali als ihren Exponenten wählt.⁵¹⁹ Dessen weiterhin der naturalistisch mimetischen Abbildung verpflichteten Werke fallen für ihn formal weit hinter den Kubismus zurück und sind von daher Gegenstand scharfer Polemik. Wie Ebel herausstellt, entspricht Einsteins mythisch realistische Kunsttheorie der ersten Phase des Surrealismus von 1924 bis 1929, die sich vorwiegend mit einer "nonillusionistischen" Malerei dem Prinzip des Automatismus verpflichtet sieht.⁵²⁰ Entschieden verurteilt Einstein jedoch die Idealisierung des Unbewußten, die für ihn schon der Name der Kunstrichtung beinhaltet, den er wohl auch deshalb nicht verwendet:⁵²¹

⁵¹⁷ Vgl. Ebel: *Engagement*, S. 169. Zu Einsteins Rezeption der zeitgenössischen Ethnologie, Psychoanalyse und des Surrealismus vgl. Kiefer: *Diskurswandel*, bes. S. 366-449; Ebel: *Engagement*, bes. S. 145-206; Fleckner: C. E., S. 293-396.

⁵¹⁸ Fleckner: C. E., S. 357. Speziell zu Einsteins Arbeit mit Georges Bataille an ihrer Zeitschrift 'Documents' vgl. Conor Joyce: *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*. (Philadelphia) 2003.

⁵¹⁹ Vgl. Fleckner: C. E., S. 358-365.

⁵²⁰ Ebel: *Engagement*, S. 177.

⁵²¹ Daß Kiefer trotzdem die Kunsttheorie Einsteins als surrealistisch bezeichnet, ist kunsthistorisch genauso korrekt, wie Massons Bezeichnung als bedeutendster Surrealist, obwohl er sich 1928 von der Gruppe um Breton distanzierte. (Vgl. Flora Rovigo: *Biographie*. In: Vanni, Maurizio: *André Masson. La ricerca dell'oltre*. Poggibonsi – Siena 2006.

Grundsatz: die Vision ist Voraussetzung der Realität und eine Phase des Realen, also keine 'Einbildung', jedoch ebensowenig keine höhere Realität, *surréal* (Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt). (GB, 257)

Noch etwas ausführlicher kritisiert er:

Wir betonen nochmals, daß wir der Idealisierung der Halluzination oder der sogenannten immanenten Vorgänge durchaus feindlich gegenüberstehen, und die idealistische Rangordnung, mit welcher der eitle Mensch eine höhere Realität erstapelt, verwerfen wir schlechthin. Die Vision ist lediglich eine Phase des Realen, nämlich der Beginn neuer Wirklichkeit. (GB, 341)

Schon 1925 kündigt Louis Aragon eine "ère des métamorphoses" an, und Picasso und André Masson beginnen in etwa zeitgleich mit der Arbeit an Werken, die dieses Thema direkt aufgreifen.⁵²² Aber erst 1929, als Einstein seinen Metamorphosebegriff in einem Artikel zu André Masson zum ersten Mal ausführlicher anwendet,⁵²³

[...] erfolgt ein wahrhafter Dammbbruch: der Surrealismus kommt zwar nicht zum vollen Bewußtsein seines zentralen Prinzips, surrealistische Ontologie, Geschichtsphilosophie, Ästhetik usw. überantworten sich jedoch geradezu blindlings der 'métamorphose perpétuelle', wie sie Masson in 'Le plaisir de peindre' rückblickend definiert hat.⁵²⁴

S. 193-199. S. 196) Kiefer begründet seine Entscheidung sowohl mit inhaltlichen Übereinstimmungen, als auch mit der internationalen Bedeutung der Kunstrichtung. (Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 377).

⁵²² Kiefer: Diskurswandel, S. 414.

⁵²³ Es handelt sich um den Artikel von Carl Einstein: André Masson. Eine ethnologische Untersuchung. In: Documents, Nr. 2. S. 93-102. Wiederveröffentlicht in: III, 20-24.

⁵²⁴ Kiefer: Diskurswandel, S. 414. Vgl. zum Begriff der Metamorphose im Surrealismus und speziell zu seinen Ausformulierungen bei Michel Leiris, Georges Bataille und Carl Einstein Christa Lichtenstern: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Metamorphose vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption; surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst. Weinheim 1992. S. 126-132. Dieselbe Autorin geht in folgendem, später erschienenen Aufsatz etwas ausführlicher auf Carl Einstein ein: Christa Lichtenstern: Einsteins Begriff der "metamorphotischen Identifikation" und seine Beobachtungen zur surrealistischen Kunst. In: Études Germaniques.

Im Spannungsfeld des Surrealismus – seines automatischen Verfahrens – sowie seiner Quellen, Ethnologie und neu begründeter Tiefenpsychologie, entwickelt Einstein sein Konzept metamorphotischen Erlebens, mit dem er künstlerische Kreativität zu erfassen sucht. Diese im *Braque*-Buch formulierten Vorstellungen sollen im Folgenden genauer analysiert werden. Für Kiefer liefert Einstein mit seinem Konzept metamorphotischer Wirklichkeit einen bislang übersehenen, nach wie vor aktuellen "konzeptuellen Beitrag zur 'Philosophie' des Surrealismus".⁵²⁵

Der erste Hinweis auf Einsteins weiterführende Auseinandersetzung mit dem Psychologischen findet sich Ende 1923.⁵²⁶ In einem Brief an Ewald Wasmuth formuliert er Interesse, aber auch Skrupel und Bedenken, was die Faßbarkeit des Seelischen angeht:

[...] lange bin ich dem Psychologischen ausgewichen; eine Art Flucht. Dann aber das Misstrauen gegen die Interpretation. [...] Ich gestehe, zu einer Fassung des seelischen des latenten, in Bereitschaft gesetzten, der Gradation, der Aktaussonderung, des Aktverschwindens etc. bin ich nie gekommen [ein m mit Oberstrich] und fand auch nie eine hinreichende Beschreibung. Es scheint wie jedes funktionell lebendige und wirkliche jede Fassung zu überschreiten, und zwar im Moment des Gefaßtwerdens. Sonst wäre es ja nicht Akt und Wirklichkeit, deren Signativ mir zu sein scheint, dass sie immer die Fassbarkeit überschreitet sei es im Vergessen, potentieller Disposition oder durch das Potentielle 'des objektiven Gegebenseins.' [...] Dann der Kampf in der Subobjektiven Funktion – zwischen Sub und Objektivierung.

Ich sehe aber überall solche Schwierigkeiten – dass ich kaum wage an diese Sache heranzugehen zumal ich ein ungemeines Misstrauen gegen jede fiktive Endgültigkeit oder Form habe.⁵²⁷

Auch 1931, in der dritten Auflage der *Propyläen-Kunstgeschichte*, konstatiert er die Unmöglichkeit, allgemeingültige Gesetze des kreativen Schaffens aufzustellen und als einen Grund hierfür, daß das "Psychologische bis heute kaum eindeutig ist". (K 3, 57) Trotzdem, oder auch gerade

53. Jg., 1998, H. 1 (Themenheft 'Carl Einstein'). S. 237-249.

⁵²⁵ Kiefer: Diskurswandel, S. 413.

⁵²⁶ Vgl. zur Grundlage dieser Datierung auch Kiefer: Diskurswandel, S. 380.

⁵²⁷ Penkert: C. E., S. 101f.

aufgrund dieser Unfaßbarkeit umkreisen seine Gedanken immer wieder den künstlerischen Schaffens- und Rezeptionsprozeß. Er entwirft ein Modell des kreativen seelischen Bereichs und lokalisiert das metamorphotische Erleben in einer vermittelnden Zone zwischen Unterbewußtem und Bewußtem:

Es scheint, daß zwischen den labilen Schichten des Unbewußten und Bewußten eine höchst aktive Zone agiert, nämlich die halluzinative. In dieser verdichtet sich das Unbewußte zur Gestalt. Jedoch geschaute Gestalt besagt noch nicht schlechthin bewußt gewordene Gestalt. Vielmehr bleibt man in ein zwangsweises Schauen verhaftet, das man medial nur in Psychogrammen niederlegen kann, ohne zunächst fähig zu sein, die Schau ordnend zu regeln oder beobachtend sich zu distanzieren. In diesem Zustand wird, was wir Gestalt nennen, geboren, und diese steht also in tiefem Gegensatz zu den Objekten.[...] Diese Gestaltbildung wird man nicht bewußt zu beherrschen oder zu ordnen vermögen; denn während dieses Geschehens vergeht in der Ekstase das retrospektive Ich, und somit erscheint uns solches Geschehen sprunghaft und unerklärbar. (GB, 320)

Vereinfacht ergibt sich folgende Vorstellung: (vgl. zu Folgendem GB, 310ff, 314, 318, 320ff.) in einer oberflächlichen, relativ fixierten Schicht sind Ich- und Zeit-Bewußtsein, Erinnerung und Gedächtnis anzusiedeln. Auf das Bewußtsein folgt eine halluzinative Zone, die sich als diskontinuierlicher Strom miteinander verschmelzender Visionen mit vereinzelt Gestaltelementen beschreiben läßt. Ein Bereich, in dem Unbewußtes und Bewußtes aufeinanderstoßen und sich miteinander verbinden. Dieses metamorphotische Geschehen ist die Grundlage für Einsteins subjektivistische Kunsttheorie: das Primäre, Ursprüngliche, das vermeintliche 'Nichts', in dem alles enthalten ist. 'Nichts' ist es nur im herkömmlich rationalen Sinn, da hier noch keine Identitäten ausgemacht werden können, sondern ein chaotisches Kommen und Gehen noch nicht fixierter Formen und Gestalten auf mehreren Ebenen gleichzeitig stattfindet. Einstein nennt es 'visionäres Geschehen', 'Halluzination', 'Funktion' oder einfach 'Dichtung'. Die Identifikation mit der neuen Gestalt findet hier statt. Die Halluzinationen vermitteln zwischen Bewußtsein und Unbewußtem, Subjekt und Objekt. (GB, 268) Sie werden von Einstein als 'Kraft' beschrieben, haben

also eine Eigendynamik. Visionen, Gestalten und Gesichte entstehen, verbinden und lösen sich wieder auf. Die Verschmelzung auch völlig gegensätzlicher Vorstellungen oder Gestaltkomplexe erfolgt plötzlich und ohne Grund.

Man befindet sich eben jenseits der bewußten Auslese, und statt flinke Vereinheitlichung zu suchen, ist nun Kriterium der Vision die größtmögliche Spannung und Wirrnis. Die Vision geschieht in Paradoxen, wie das Wunder. (GB, 322)

Der Künstler oder Betrachter ist vollkommen passiv und wird beherrscht von der animistischen Kraft der Gestalt bzw. dem metamorphotischen Geschehen, das unvorhersehbar, diskontinuierlich und als organisches Wachstumsprinzip in diesem Erleben die einzige produktive Kraft ist. (Vgl. GB, 314) Hinzu kommt das durch die neuartigen Visionen provozierte Wiederauftauchen vergessener "archaische[r] Schichten", aus denen sich Bruchstücke mit den Halluzinationen zu neuer, mythischer Gestalt verbinden. (GB, 314, vgl. GB, 320)⁵²⁸

Im Zusammenhang mit seiner Abgrenzung zu Freud charakterisiert Einstein im *Braque*-Buch das Unbewußte als positiv zu wertendes, dynamisches Potential möglicher innovativer Neuerungen:

Wir weisen kurz darauf hin, daß Freud in seiner Formulierung des Unbewußten dieses allzu sehr als Masse der Verdrängungen und als Konstante, also eher negativ, definiert hat. Wir hingegen glauben, daß gerade in diesem Unbewußten die Chance des Neuen ruht, dieses dauernd sich umbildet und somit progressiv gestellt sein kann. (GB,

⁵²⁸ Heidemarie Oehm verweist auf den Einfluß C. G. Jungs, unter dem Einstein auch für seine radikal subjektivistische Kunsttheorie am Realismusbegriff festhalte. Entsprechend Jungs "These vom kollektiven Unbewußten" sei Einstein bis Anfang der 30er Jahre der Überzeugung, "daß die halluzinativ unbewußten Prozesse des Subjekts imstande seien, neue, allgemeingültige Konventionen des Wirklichen herauszubilden". (Oehm: C. E., S. 49) Vgl. dazu auch Ebel: Engagement, S. 168: "Einsteins Vorstellung eines archaisch-mythischen Unbewußten scheint eher dem von Jung geprägten Konzept des 'kollektiven Unbewußten' zu entsprechen, auch wenn es im Gegensatz zu den wiederholten Nennungen Freuds keinen Hinweis auf eine mögliche Jung-Lektüre Einsteins gibt."

315)⁵²⁹

Er definiert weder die Unterschiede zwischen halluzinativer Zone und Unbewußtem, noch liefert er dessen genauere Bestimmung - was natürlich auch schwer möglich ist. Beide gehen vielmehr nahtlos ineinander über, das visionäre Erleben verläuft innerhalb des Unbewußten. Entsprechend ähnlich werden beide beschrieben. In der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* im Kapitel zu Paul Klee erfolgt eine etwas detailliertere Analyse. Zwei "geschichtlich und seelisch gegensätzlich" geartete "Ablagerungen" werden ausgemacht: einerseits Neues erschaffende Kräfte oder Energien, die "kaum genutzt" und noch "nicht angepaßt" sind, andererseits vergessene "Erbschaften, darunter die automatisch wirkenden Atavismen". (K 3, 211) Es sind demnach sowohl innovative Energie, als auch verdrängte Ablagerungen, die das Unbewußte bilden und bruchstückhaft gemeinsam zutage treten: "Jedes Neue enthält gleichzeitig eine Regression". (K 3, 210) Das Unbewußte ist Sediment und Potential zugleich. Die weitgehende Ähnlichkeit dieser Beschreibung mit der des visionären Geschehens spricht zugleich für die Schwierigkeit ihrer Faßbarkeit als auch für die grundsätzliche Ununterscheidbarkeit beider Bereiche.

Es gibt mehrere kurze Passagen im *Braque*-Buch, die die Entstehung des Kunstwerks bzw. einer künstlerischen Gestalt erläutern. Im letzten Kapitel wird hervorgehoben, daß, auch wenn das Bewußtsein teilweise vorhanden ist, die Gestalt innerhalb des passiven Erlebens und ohne bewußtes Zutun des Künstlers entsteht:

Jedoch geschaute Gestalt besagt noch nicht schlechthin bewußt gewordene Gestalt. Vielmehr bleibt man in ein zwangsweises Schauen verhaftet, das man medial nur in Psychogrammen niederlegen kann, ohne zunächst fähig zu sein, die Schau ordnend zu regeln oder beobachtend sich zu distanzieren. (GB, 320)

⁵²⁹ Vgl. auch GB, 325: "Die Psychologen hatten die Fiktion geschaffen, als verlief ein seelischer Prozeß einlinig und einheitlich, d. h. sie hatten das seelisch Vielfältige der begrifflichen Eindeutigkeit angepaßt und verfälscht; seelische Prozesse verlaufen jedoch gleichzeitig in verschiedenen und gegensätzlichen Schichten, d. h. sie bilden ein polymorphes Simultané."

Obwohl Künstler oder Betrachter noch nicht handlungsfähig sind, scheint das Bewußtsein ein untergeordneter Bestandteil des visionären Schauens zu sein. Auch kurz darauf heißt es lediglich, daß "hier die unbewußten Schichten dominieren." (GB, 321) Etwas später wird die Machtlosigkeit des Visionierenden in dieser Phase der Identifikation deutlicher herausgestellt:

In diesem Erleiden der Gestalt liegt die Identifizierung des Schauenden mit jener. Das zwanghafte Erleiden bedeutet eben die Unmöglichkeit, von der Schau sich zu distanzieren, [...]. (GB, 321)

Der Ohnmacht des Künstlers oder Betrachters entspricht die Beschreibung der Auflösung der bewußten Person im Erleben der Vision als ein "Zerfall der bewußten Person", der ein "ungeheuerliches Selbstopfer" darstellt. (GB, 312) Hier ist das Bewußtsein vollständig ausgeschaltet. Das Erleben ist passives Erleiden, "fatales Geschehen" (GB, 317), und gerade das macht seine Besonderheit aus.

Einige Textstellen belegen, daß Einstein nicht nur die Entstehung der Gestalt, sondern auch das Psychogramm innerhalb dieses vollkommen unbewußten Erlebens ansiedelt, die graphische Formulierung demnach ohne Beteiligung der Ratio stattfindet:

In der Halluzination zeichnet man nun Dinge jenseits des hemmenden Bewußtseins nieder; gleich wie die Sybille oder der Mantiker in sich Stimmen hörten, so kehrt nun die Kraft des dämonischen Schauens wieder. Im Propheten sprach die Stimme unabhängig von seinem Wissen; so schaut man jetzt jenseits der Konventionen; ähnlich wie für den Primitiven die Axt selber zuschlägt, so agiert der ekstatische Automatismus als Dominante des Gestaltens. (GB, 326f.)

Es ist jedoch auffällig, daß selbst hier der Automatismus letztlich als "Dominante" und nicht als ausschließlich vorhandenes Prinzip beschrieben wird. Folglich scheint das Bewußtsein, wenn auch weitgehend aufgelöst, doch noch latent vorhanden. Eine genauere Bestimmung des Verhältnisses der beiden seelischen Schichten im halluzinativen Schauen gibt Einstein nicht und ist wohl auch schwer möglich. Den Begriff des

Psychogramms erprobt Einstein im ersten Entwurf seiner "halluzinative[n] Ästhetik", dem bereits erwähnten Artikel zu André Masson.⁵³⁰ Im Gegensatz zu Braque hat Masson als Surrealist der ersten Stunde die 'écriture automatique' programmatisch praktiziert. Er selbst schildert das Verfahren:

[...] weder Idee noch Bild dürfen vorgefaßt sein [...] Wenn man sehr rasch arbeitet, ist die Zeichnung mediumartig, als würde sie vom Unbewussten diktiert. Die Hand muß hinreichend schnell sein, damit das bewußte Denken sich nicht einschalten und die gestische Bewegung kontrollieren kann. Denn das Gestische muß absolut frei, voraussetzungslos und ohne jeden kritischen Geist sein. Wenn allein die Hand waltet, dann, so hat Breton geschrieben, bekommt sie Flügel. Wenn das Bild erscheint, nehme ich es an und verwerfe es nicht. Ich habe das Gefühl, daß es kommt, noch während die Hand über das Papier eilt, aber ich sehe es erst, wenn die Zeichnung fertig ist, nie vorher.⁵³¹

Diese Beschreibung entspricht im wesentlichen den Thesen Einsteins. Masson formulierte jedoch ebenso grundsätzliche Bedenken, was die Möglichkeiten eines 'automatisch' angefertigten Gemäldes angeht:

Ich muß sagen, daß ich wirklich meinte, den Automatismus zu praktizieren. Die automatischen Zeichnungen sind wie Zeichnungen spiritistischer Medien: Die Dinge gestalten sich ohne Unterbrechung zwischen dem Zeitpunkt ihres Entstehens und dem fertigen Objekt. Wohingegen bei der Malerei eine Vorbereitung nötig ist, die Abstand schafft. Wenn man auf die traditionelle Ölmalerei zurückgreift, erreicht man unmöglich eine hinreichend schnelle Ausführung, um den reinen Automatismus zu praktizieren. Äußerstenfalls kann man, wie ich es oft getan habe, eine automatische Zeichnung als Ausgangspunkt nehmen, die dann im Laufe des Schaffens entwickelt wird. So können unerwartete Dinge entstehen, dennoch ist das nicht der reine Automatismus, und ich behaupte weiterhin, dass es unmöglich ist, ein automatisches Gemälde zu malen, d. h. außerhalb jeder Kontrolle durch die Vernunft.⁵³²

Auch Einstein hebt des öfteren hervor, daß das Psychogramm der schnell-

⁵³⁰ Ebel: Engagement, S. 154. Die bibliographische Angabe zum Artikel Einsteins zu Masson findet sich in Fußnote 457 der vorliegenden Arbeit.

⁵³¹ André Masson: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Axel Matthes und Helmut Klewan. Bd. 1. München 1990. (Künftig zitiert als: Masson: Schriften). S. 118.

⁵³² Masson: Schriften, S. 116f.

len und einfachen Ausführung und damit der graphischen Technik vorbehalten ist:

Nun schreibt man graphisch im ersten Ansturm nieder, d.h. zunächst tritt das Problem einer raumhaften Ordnung überhaupt nicht auf. In einer Art graphischer Levitation zeichnet man mit der Tinette die Vision nach, und es geht nun darum, sich ungehemmt der Besessenheit hinzugeben [...] (GB, 322)

Der "psychographische Ursprung der Gesichte" bleibt in der "Niederschrift" erhalten. (GB, 312) Insofern könnte man davon ausgehen, daß die Visionen unmittelbar graphisch, also zweidimensional wahrgenommen werden. Das verweist zurück auf die im Zusammenhang mit der Analyse des Einsteinschen Simultané vorgestellte Grundannahme Hildebrands, daß Bewegungsempfindungen unmittelbar in rein zweidimensionale Gesichtsvorstellungen umgesetzt werden.⁵³³

Kleinschmidt hebt hervor, daß Einstein mit der Vorstellung medialen Niederschreibens eine "identifizierende Projektion von Mal- und Schreibvorgang an einer gemeinsamen Stelle der Grenzüberschreitung von Bewusstsein" vornimmt.⁵³⁴ Er verweist auf weitere Passagen, in denen Einstein Malen und Dichten synchronisiert. Im *Braque*-Buch gibt es mehrere solcher Textstellen, in denen Text- und Bildpoetik gleichgesetzt werden. Eine ist in der ersten Person Plural formuliert und somit durch eine

⁵³³ Zu dieser Grundannahme Hildebrands vgl. S. 101, Fußnote 232 der vorliegenden Arbeit. Vgl. ebenso K 2, 63f.: "Die verschiedenen Bewegungsvorstellungen und Bewegungskontraste werden flächenhaft gewahrt, indem die gegensatzreiche Vielheit der Bewegungsvorstellungen, flächenhaft zerlegt, nebeneinandergesetzt und in der formalen Einheit des Darstellungsmittels verschmolzen wird." Vgl. auch Hildebrand: *Schriften*, S. 208: "Gehen wir dagegen von der Bewegungstätigkeit des Auges aus, d. h. tasten wir aus der Nähe denselben Gegenstand mit den Augen ab, so werden unwillkürlich die Bewegungsakte zu Gesichtsvorstellungen, Vorstellungen von Linien und einfachen Flächen". "Aber auch die dritte Dimension, das Lageverhältnis der Flächen zueinander, fassen wir dabei als Linie auf".

⁵³⁴ Erich Kleinschmidt: *Das Rauschen der Begriffe – Zur Krise der Beschreibbarkeit in Carl Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts"*. In: Kiefer: *Wende*, S. 231-248. (Künftig zitiert als: Kleinschmidt: *Rauschen*). S. 244f.

programmatische Identifikation des Autors geprägt:

Gerade der rasende Wechsel der Vision jagt uns, diese einfach, direkt und ohne technische Paraphrase niederzuschreiben oder zu dichten, damit der Ablauf des Schauens nicht verzögert werde. (GB, 328)

Die Verbindung zur eigenen schöpferischen Tätigkeit ist eindeutig. Von Malen oder Zeichnen ist keine Rede mehr. Vielleicht ist hiermit die Emphase erklärlich, mit der Einstein die Radierungen von Braque begrüßt. Es sind graphisch lineare Arbeiten, die diese gemeinsame Schnittstelle dokumentieren. In diesen Werken wird ein Niederschreiben ganz offensichtlich. Kleinschmidt geht noch weiter und behauptet, daß Einstein im Grunde seine Erkenntnisse immer schon aus seiner schriftstellerischen Arbeit gewonnen hat.⁵³⁵ Gleichwohl gibt es einige Anmerkungen, die belegen, wie bewußt Einstein die – im Vergleich zur Sprache – größere semantische Polyvalenz bildnerischer Mittel ist:

Das Grunddrama der Metamorphose, des Gestaltwandels, wird von neuem gespielt. Dieses ist im Bild äußerst leicht möglich, da jede Form ungemein vieles bedeuten kann. (K 3, 213)

Die Verbindung zur sogenannten "ondulierende[n] Linie" in Braques Bildern ab 1929 drängt sich geradezu auf.⁵³⁶ Genau an dieser qualitativen Vieldeutigkeit der Form arbeitet der Maler sein Leben lang, Daß er sie nicht mittels einer metaphorischen, sondern dank einer symbolischen Bildsprache erreicht, macht für Einstein die Qualität seiner Bilder aus:

[...] denn Symbole sind, während Metaphern nur vergleichende Bedeutung besitzen. (GB, 328)

Die Verwandtschaft der Vorstellungen des "metamorphotischen Dyna-

⁵³⁵ Vgl. Kleinschmidt: Rauschen, S. 247.

⁵³⁶ Zum Begriff der 'ondulierenden' Linie vgl. S. 211 der vorliegenden Arbeit bzw. Moeller: Schaffen, S. 28.

mismus" bei Einstein und Braque ist nicht verwunderlich:

Bei dem engen Kontakt, der zwischen Einstein und Braque bestand, ist auch anzunehmen, daß Einsteins [...] Metamorphose-Konzept wohl des öfteren Gegenstand ihrer gemeinsamen Gespräche gewesen sein wird.⁵³⁷

Folgerichtig taucht dieses grundlegende Thema Einsteins, bis in den Wortlaut ähnlich, in den später veröffentlichten Aufzeichnungen des Malers wieder auf: "Für mich handelt es sich nicht mehr um Metapher, sondern um Metamorphose."⁵³⁸ Den Begriff der Metamorphose benutzt Braque, wenn er das Geheimnisvolle oder Poetische der Kunst erläutert. Auch für ihn ist dieses Prinzip der Verwandlung ein wesentlicher Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Er beschreibt mit ihm zunächst die Veränderung der Objekte, alltäglich gemachte Wahrnehmungen gegenständlicher Metamorphosen. Ein Gegenstand definiere sich in Abhängigkeit von seiner Funktion. So kann zum Beispiel ein Stein Teil einer Wand, ein Stück Skulptur, Waffe usw. sein.⁵³⁹ Ebenso könne die sinnliche Empfindung desselben Geruchs etwa, je nach subjektiver Verfassung, entweder als angenehm oder als abstoßend gewertet werden.⁵⁴⁰ In seinen Bildern sieht Braque ebenfalls eine grundlegende "metamorphische Verwirrung", die für ihn die Mehrdeutigkeiten und Anspielungen der Motive

⁵³⁷ Ebel: Engagement, S. 162. Vgl. auch Fleckner: C. E., S. 236: "Der Abschnitt, der sich in der "Kunst des 20. Jahrhunderts" mit den Gemälden von Braque befaßt, entsteht jedenfalls im unmittelbaren Austausch von Künstler und Autor, dessen außerordentlich zustimmendes Urteil auch in den überarbeiteten und aktualisierten Auflagen des Buches vorbehaltlos gültig bleibt."

⁵³⁸ Braque: Tag, S. 39.

⁵³⁹ Vgl. Braque: Macht, S. 65. Manche Aussagen erinnern auch sehr an die bereits im ersten Hauptteil der Arbeit behandelten Thesen von Mach zur Auflösung des substantiellen Denkens, bzw. Einsteins Rezeption seiner Schriften. Vgl. Georges Braque: Vom Sinn der modernen Kunst. 1954. In: Braque: Geheimnis. S. 53-61. (Künftig zitiert als: Braque: Sinn). S. 55: "Es gibt nicht die Dinge an sich, es gibt nur die Zusammenhänge. [...] Die Leute glauben an die Existenz der Dinge. Aber die Dinge vergehen, und ihre Beziehungen zu jedem Menschen verändern sich ununterbrochen in der Gegenwart."

⁵⁴⁰ Vgl. Braque: Macht, S. 66.

bzw. der gegenständlichen Formen in seinen Bildern verursacht:

Alles verwandelt sich je nach den Umständen; das meine ich mit Metamorphose. Fragt man mich, ob eine bestimmte Form auf einem meiner Bilder einen Frauenkopf, einen Fisch, eine Vase, einen Vogel oder alle vier Dinge gleichzeitig darstelle, so kann ich keine endgültige Antwort geben, weil die 'metamorphische' Verwirrung für die Poesie grundlegend ist.⁵⁴¹

Diese permanente Polyvalenz und Verwandlung bestimmt für ihn ebenso den Schaffensprozeß selbst, der wichtiger sei als das Ergebnis:

Der Akt des Malens zählt, nicht das fertige Produkt. Ich weiß nie, wie sich ein Bild entwickeln wird. Zum Beispiel erlebe ich es manchmal, daß ich ein Bild als Figurenkomposition beginne und als Stilleben beende. Man weiß vielleicht, daß ich einmal geschrieben habe: 'Ein Bild ist erst dann fertig, wenn die ursprüngliche Idee getilgt ist.'⁵⁴²

Vermutlich meint Braque mit dem "Mysterium" bzw. der "Poesie" in der Kunst die im Zentrum der Einsteinschen Reflexionen stehende Aufhebung des Subjekt-Objekt-Antagonismus, auch wenn er sie nicht ausdrücklich benennt.⁵⁴³ Darauf verweist die folgende Beschreibung des Schöpfungsprozesses mit angedeuteter metamorphotischer Identifikation in einem 1954 aufgezeichneten Gespräch:

Wenn ich den Weg meiner Bilder aufdecken müßte, so würde ich sagen, zuerst sei eine Durchdringung da, der eine Halluzination folgt – das Wort gefällt mir gar nicht, aber

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd., S. 72.

⁵⁴³ Van der Meulen untersucht Braques Begriff der Metamorphose hinsichtlich der kubistischen Bildstruktur. (Vgl. Van der Meulen: *Zeit*, S. 60f.) Er bezieht sich jedoch allein auf Braques Beschreibungen der alltäglich wahrnehmbaren "'Metamorphosen' des Gegenstandes, beziehungsweise" der "'metamorphische[n] Verwirrung' des Betrachters", (Van der Meulen: *Zeit*, S. 60) nicht auf seine Aussagen zum künstlerischen Schöpfungsprozeß. Entsprechend kommt er zu dem Schluß: "[...] Braques Verständnis von 'Metamorphose' und 'metamorphischer Verwirrung' scheint mir in keiner direkten Beziehung zu Carl Einsteins Begriffen 'metamorphotische Identität' oder 'metamorphotische Identifizierung' zu stehen." (Van der Meulen: *Zeit*, S. 61, Anm. 176).

es entspricht der Wahrheit –, die zu einer Besessenheit wird, und um sich von dieser Besessenheit zu befreien, muß man das Bild machen, sonst kann man nicht mehr weiter leben ...⁵⁴⁴

Schon Ebel konstatiert, daß Braques Begründung des Entstehungsprozesses seiner Bilder Einsteins Interpretation der "totemistischen Identifikationen" in Massons Werken gleicht.⁵⁴⁵ Diese Funktionalisierung des künstlerischen Akts als Befreiung aus der metamorphotischen Verschmelzung, die sonst zu einer krankhaften Obsession werden könnte, kann man jedoch ebenso im *Braque*-Buch finden. In den Radierungen zu Hesiod realisiert sich für Einstein das "visionär hingeschleuderte Psychogramm, das aus zwanghafter Besessenheit wächst." (GB, 317) Ihre Gestalten sind für ihn aus einem ungebrochenen metamorphotischen Geschehen entstanden und stellen den Höhepunkt der mythisch realistischen Kunst dar. Hier sind die halluzinativen Schichten bestimmend bis zum Ende des Bildgeschehens. Der Maler hat sie auf dem schnellsten und einfachsten Weg graphisch notiert. (Vgl. GB, 326)

[...] jedoch das visionäre Erlebnis ist komplexer als die rational eindeutige Gestalt, und darum baut nun Braque in seinen Blättern zu Hesiod Gestalten als polymorphe Geschehnisgruppen oder Kreuzungen mythischer Analogien, d. h. er rettet das komplexe Erlebnis vor der rationalistischen Verarmung, indem er [...] innerhalb der Halluzination verbleibt, worin die Vorstellungen noch nicht eindeutig begriffhaft bestimmt sind, da die Halluzination tief in das Unbewußte hinüberneigt. So bleibt den Gestalten ihre funktionelle oder symbolische Aura erhalten, da das seelisch Polymorphe unmittelbar graphisch niedergeschrieben wird. (GB, 325)

Braque habe sich zwischen Fortführung der Tradition technischer Idolatrie oder Romantik entscheiden müssen. Anstatt sein Erleben weiter zu mechanisieren, habe er es verwirklicht. Somit herrscht in seiner Kunst die Tendenz, "die überwuchernde Rationalisierung abzuwehren". (GB, 330) Die seelische Position des Künstlers und der Kunst ist damit umgekehrt worden: er verlangt, die Wirklichkeit seinen Bildern entsprechend anders

⁵⁴⁴ Braque: Weg, S. 32f.

⁵⁴⁵ Ebel: Engagement, S. 158.

zu sehen. (Vgl. GB, 315) Konventionen ignorierend, fordert er die Anpassung an seine Vision. Hiermit entsteht ein neuer dualistischer Kampf "zwischen unmenschlich gewordener Welt und den Bezirken neuer Gestalten." Mutig lebt er "im metamorphotischen Drama", (GB, 339) vernichtet fortwährend das Bestehende – das eigene bewußte 'Ich' eingeschlossen – und zwingt sich dadurch, Neues zu erzeugen. (Vgl. GB, 225, 310) Es bedarf einer starken Persönlichkeit, um die permanente Selbstauslöschung und Wiedergeburt auszuhalten:

Welchen Mutes bedarf es, das konventionell Wirkliche dauernd zu vernichten und dadurch sich zu zwingen – auf schmaler Planke treibend -, unablässig neue Realität zu erzeugen. Das heißt, man beschleunigt Tod und Geburt des Wirklichen und vernichtet in beständiger Unruhe die eigene Person. Also wird hier der Tod zum Zauberer des Neuen und zum Erzeuger des Mythos. [...] Der Mensch wird nun zum Durchgang und Gefäß der Vision geöffnet. (GB, 339)

Mit den Radierungen habe Braque die Kunst seiner eigenen Generation hinter sich gelassen: das beobachtende, formale Sehen hat sich in ein identifizierendes, schöpferisch kreatives Schauen verwandelt, (vgl. GB, 340f.) die Verdrängung des Verbrauchten zur dichterischen Bildung des Realen. (Vgl. GB, 341) Braques Gestalten verweben die verschiedensten seelischen Komplexe, sie entsprechen der polymorphen und polyphonen Beschaffenheit seelischer Vorgänge. Teile des visionären Erlebens, die optisch nicht mitteilbar sind, werden durch Symbole vermittelt. (Vgl. GB, 334) Somit erfüllen die Werke Braques ein komplexes Gestaltbedürfnis. Gesteuert von den aus dem Unterbewußten entstehenden Gesichtern wird der Künstler zum Visionär, Propheten oder Magier und kündigt von diesem fatalen Geschehen. Als Zentrum metamorphotischen Geschehens vollzieht sich in ihm die Verbindung scheinbar vollkommen fremder Gestaltelemente. Zeugnis dieses intensiven Erlebens sind graphisch kräftige Umrisse, die für Einstein die schützende Funktion der tektonischen Formen zu übernehmen scheinen:

Doch gerade solch dynamische Auffassung vom Wirklichen und dem Menschen, dies Verschmelzen in die Gestalt von unvergleichbar weiteren Zusammenhängen, erfordert

zur Verteidigung eine starke graphische Grenze. (GB, 335)

Es ist diese metamorphotische Wirklichkeitsauffassung, die für Einstein die besondere Bedeutung der Radierungen Braques zu Hesiod ausmacht.

Die späten Bilder Braques bedeuten uns Ungemeines, weil in ihnen, gegensätzlich zu den Bildern des 19. Jahrhunderts, ein anderes komplexeres Wirkliche geschaut und geschaffen wird. (GB, 306f.)

Im 1982 erschienenen Werkkatalog der Graphik Braques wird die herausragende Bedeutung dieser Radierungen bestätigt:

So sollte einer der ältesten Texte griechischer Sprache zum Träger einer Reihe von Radierungen werden, die nicht nur ein Ereignis im graphischen Werk Braques, sondern in der Graphik des 20. Jahrhunderts waren.⁵⁴⁶

Für die Autorin zeigt sich die Besonderheit der Werke in einem technischen Detail, in Braques Verwendung der Stichversuche am Rand der Platten. Er habe hier seine Hand unbewußt schweifen lassen und Formelemente gefunden, die er dann völlig kontrolliert im Mittelteil der Arbeiten wieder aufgegriffen habe. So hat er den eigentlichen Inhalt der *Theogonie*, die Schöpfungsgeschichte der Götter, die Formung des Formlosen auf ganz eigene Art und Weise gestaltet. Diese Anwendung der Nadelstichversuche sei, so die Autorin, einmalig:

[...] unseres Wissens der einzige Kupferstecher, der den Nadelstichversuchen einen Sinn verliehen hat.⁵⁴⁷

Vallier verweist zudem auf den Unterschied der Formstruktur in den früheren kubistischen Radierungen und in denen zu Hesiod. Beide beinhalten gerade und geschwungene Linien. Ihre Wertigkeit ist jedoch vollkommen gegensätzlich. Während bei den kubistischen Arbeiten die feststehenden

⁵⁴⁶ Vallier: Braque, S. 32.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 9.

Geraden dominant sind und die gebogenen Elemente lediglich eingestreute motivische Versatzstücke darstellen, sind die konturgebenden Linien in den Werken zu Hesiod den nur stabilisierend oder dekorativ wirkenden, füllenden Schraffierungen klar übergeordnet. Diese Beobachtung Valliers entspricht Einsteins Hauptthese von einer generellen Umwertung, die die mythisch realistische Malerei vollzogen habe: der Auflösung der tektonischen Hemmung und der Realisierung metamorphotischer Gestalten. Vallier betont die kontrollierte Gestaltung, sieht die Bilder als Formung des Formlosen, Ordnung des Chaos:

Eine interne, zusammenhängende Bewegung verleiht dem Formlosen eine Form. Die flexiblen Kurvenlinien schließen sich selbst ein, während darin die zahlreichen festen Geraden Form annehmen. Dies ist die von der Bedeutung untrennbare graphische Gestalt der *'Theogonie'*.⁵⁴⁸

Ganz anders betont Einstein gerade die Vermittlung des Polyvalenten und Polymorphen als wesentliche Formleistung dieser Bilder. Die fließenden Linien sind für ihn unmittelbares Zeugnis des metamorphotischen Erlebens und damit des Formlosen.

Festzuhalten bleibt, daß er das halluzinative Erleben und den künstlerischen Akt im Psychogramm stellenweise radikal als rein unbewußt kategorisiert, diese Bestimmung aber anschließend wieder relativiert. Er kommt mehrmals auf dieses Thema zurück, versucht es einzukreisen, eröffnet dann aber immer wieder eine neue, leicht veränderte Perspektive oder Variante. Statt einer klaren Definition ergibt sich ein breites Spektrum an Möglichkeiten, das in sich widersprüchlich bleibt. Unterschiede werden zu Gegensätzen gesteigert, um anschließend wieder zurückgenommen zu werden. Die behandelten Themen gewinnen einerseits an Brisanz, andererseits an Vielschichtigkeit. Einsteins Charakterisierung und Abgrenzung der verschiedenen Werkphasen verändert und widerspricht sich nicht nur in den verschiedenen Texten, sondern auch innerhalb eines Textes, hier, dem *Braque*-Buch. Der Standpunkt, der klar be-

⁵⁴⁸ Ebd., S. 10.

stimmt ist als einer, der den Bruch mit dem Gegebenen betont und nicht zugunsten einer unterstellten Entwicklung nivelliert, betrachtet den Gegenstand in seinem jeweiligen historischen Kontext. Je nach historischem Standort und primär behandeltem Gegenstand verändern sich Perspektive und Wertung, auch auf Kosten der logischen Stringenz des Gesamttextes.

Im Folgenden soll die Variationsbreite in der Wertung des Metamorphotischen im Kubismus aufgezeigt werden, die sich sogar in einem einzigen, dem sechsten Kapitel findet. Zunächst (vgl. GB, 247-248) geht es um die Bedeutung der kubistischen Werke in Abgrenzung zu der bisherigen, "klassischen Kunst" und ihrem Kunstbegriff. (GB, 247) Der Kubismus wird als Beginn einer Abänderung der "Situierung des Menschen in der Welt" dargestellt. Zur Begründung argumentiert Einstein erkenntnistheoretisch: die "Position von Mensch und Außenwirklichkeit" habe aufgegeben werden müssen. (GB, 247) Im Sinne Ernst Machs sieht er im Kubismus die Ablösung des substanziellen durch ein funktionales Denken und Empfinden vollzogen. Wörtlich ist hier ganz generell 'der Kubismus' gemeint. Die einleitenden Textpassagen behandeln die historisch umwälzende Bedeutung dieser Kunstrichtung als solcher, nicht den 'Frühkubismus' speziell. Einstein schreibt eine Ästhetik des Bruchs, die er im ersten Kapitel auch programmatisch fordert:

Wir betonen zu Beginn, daß wir das Werk Braques nicht als Fortsetzung der Tradition, sondern als Durchbruch dieser werten. (GB, 191)

Um Gegensätze deutlicher herauszustellen, wird Geschichte radikal vereinfacht: so wird nur zwischen einer frühen, animistischen Phase mit einem dynamischen und einer sie ablösenden tektonischen Periode mit statischem Weltbild unterschieden. (Vgl. GB, 247f.) Dieser Veränderung entspreche die Ablösung der Philosophie Heraklits durch die Platons. (Vgl. GB, 244) In der Kunst eröffnet der Kubismus den erneuten Durchbruch des Animismus.

Im statischen Weltbild, das der animistischen Phase folgt, standen abgetrennt und abgezirkelt Subjekt und Objekt sich gegenüber, ein Dualismus, dem die Trennung in

Form und Inhalt entspricht. Damit war eine starre Trennung zwischen dem Wahrnehmenden und dem Motiv vollzogen. Das Subjekt tangierte seinen Gegenstand in der Beobachtung, und dieses stabile Objekt bildete man ab. Nun aber wird solcher Dualismus der getrennten Tangenten durch die zentrale Situierung des Sehenden in den Subjekt – Objekt – Dynamismus abgelöst, und damit wird eine metamorphotische Aktganzheit hergestellt. Das Objekt wirkt als Erlebnisfaktor, es wird animistisch dämonisiert und damit vermenschlicht. Nun wird die anthropomorphe Phase durch eine metamorphotische abgelöst, und Kunst tritt wieder in ein animistisches Stadium. (GB, 247f.)

Bereits im vorhergehenden fünften Kapitel wird eine "Verschmelzung der Dynamismen von Subjekt und Objekt" als Leistung des Kubismus herausgestellt. (GB, 277)

Die Aussagen speziell zum frühen Kubismus kann man folgendermaßen zusammenfassen: in seinen Bildern um 1911 oder 1912 verändert Braque Wahrnehmung, indem er unvoreingenommen den Sehprozeß gestaltet. (Vgl. GB, 264) Mit diesem ursprünglichen Sehen verspürt man, "daß der Raum biologischen Wert nur besitzt als Schöpfung und Projektion menschlicher Energie." (GB, 264) Die Klischees von Raum und Gegenständen werden durchbrochen und zerstört. (Vgl. GB, 264) Die "Durchführung flächenhaften Schauens" ist im Gegensatz zur perspektivisch, illusionistischen Darstellungstradition "ein Mittel, den neuen, selbständigen Formcharakter zu betonen". (GB, 265) Schon hier konstatiert Einstein, daß "das erneute Sichterlebnis im ersten Ansturm geradezu graphisch niedergeschrieben" wird. (GB, 265) Man betont "die Variabilität, den polymorphen Charakter seelischer Abläufe". (GB, 265) Die Kubisten wagen es, "Gegenstände gemäß dem Ablauf der seelischen Prozesse zu bilden". (GB, 266) Das sind Formulierungen, die ähnlich im siebten Kapitel zur Charakterisierung der mythisch realistischen Phase Braques wieder auftauchen. Er folgert sogar:

Damit aber war die späte Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Form und Gegenstand beendet; der Gegenstand wird gemäß dem Erlebnis gebildet. (GB, 266f.)

Wie er eine Zeile später ausdrücklich hervorgebt, bezieht er sich mit die-

ser Aussage auf "diese frühe Phase des Kubismus". Keine drei Seiten später folgt die entgegengesetzte These:

Zunächst verblieb man trotz allem in der dualistischen Stellung; man war noch nicht zur komplexeren metamorphotischen Identifizierung gelangt. [...] Der Frühkubismus war allerdings auf die Raumproblematik beschränkt, und erst später wagte man die komplexe halluzinative Gestaltfindung, wodurch die alte dualistische Position erledigt war. (GB, 269f.)

Hier setzt Einstein die neue Raumanschauung als Aufgabe des frühen Kubismus der halluzinativen Gestaltfindung in den mythisch realistischen Arbeiten Braques gegenüber und will die Unterschiede dieser beiden Werkphasen herausstellen. Dementsprechend findet für ihn in diesem Kontext im Frühkubismus noch keine komplexe metamorphotische Identifizierung statt. (Vgl. GB, 268) Die neue Raumanschauung und eine entsprechende Abänderung des Sehens seien hier vorrangig.

Die kubistische Frühphase bleibt im großen ganzen an formale oder Raumprobleme gebunden. Noch wirkt gestalthafte Vision nur verborgen oder abgeschwächt. [...] Die Bilder dieser Frühphase zeigen eine ziemlich starke Betonung des Bewußten oder Willensmäßigen [...] (GB, 295)

Es gibt aber ebenso Formulierungen, die den Unterschied nicht antithetisch zuspitzen, sondern lediglich als Entwicklung, eine graduelle Veränderung oder die Verlagerung des Schwerpunktes darstellen:

Die Formen werden in Energiefelder gestaut, eine Kadenz der Auren blitzt. Über alles Motivische hinaus beginnt zögernd ein Psychogramm – losgelöst von der Farbe –, das genuin das Bild durchwächst, die Fläche zu berätseln. Später wird solches Psychogramm – fast voraussetzungslos niedergeschrieben – die Bilder Braques völliger bestimmen, nachdem in ihm sich geradezu ein Generationsumbruch vollzogen hat; doch noch ist zu Beginn das Graphische tektonisch gehemmt. (GB, 294; vgl. GB, 312)

Um Ambivalenz und Vielschichtigkeit des Anschaulichen zu erhalten, arbeitet Einstein ganz bewußt mit Widersprüchen. Gegensätze werden verstärkt, um Konturen zu schärfen, aber auch wieder relativiert und aufgehoben. Ähnlich dem kubistischen Darstellungsprinzip verwandelt sich

das Thema innerhalb des Textes, jeweils abhängig von der eingenommenen Perspektive. Wiederholungen, Variationen, Kontraste und Widersprüche ergeben offene und nicht eindeutig zusammenzufassende Reflexionen zum Kubismus, die sich in keiner geschlossenen Theorie fixieren lassen.

6 Einsteins darstellerisches Verfahren

Einem Text aus dem Nachlaß kann man Voraussetzungen für Einsteins Darstellungsverfahren entnehmen.⁵⁴⁹ Vermutlich zeitgleich mit dem *Braque*-Buch entstanden, reflektiert der Theoretiker in dieser Abhandlung über die Gegensätzlichkeit von aktueller, mythisch realistischer und historisch überholter, naturalistischer Auffassung. Damit behandelt er zugleich die Polarität von anschaulich schöpferischer und rational diskursiver Erkenntnis. Aus ersterer entsteht die Gestalt, aus zweiter der Begriff. Die Wertigkeit ist für ihn unbestritten: das anschaulich Schöpferische ist eindeutig das Primäre, aus dem alles weitere folgt. So wurzelt die wissenschaftliche Erkenntnis, der Begriff und alles rational Gedachte letztlich in irrationalen, intuitiv in den halluzinativen Schichten gewonnenen Hypothesen. (Vgl. IV, 205) Folglich ist für ihn die Antinomie von Gestalt und Begriff, mit der er als Kunstschriftsteller permanent zu tun hat, nur zu bewältigen, indem er die irrationalen Ursprünge des Begrifflichen in den Text mit aufnimmt. Er schildert sein Verfahren folgendermaßen:

Das Denken gewinnt Bedeutung, soweit es immer wieder zum halluzinativen Ursprung zurückkehrt. Hier entzieht man sich der normalen Schematisierung oder rationalen Sinnbildung. (IV, 209)

Charakterisiert ist hiermit ein anschauungsgebundenes Denken, das sich vor allem dadurch auszeichnet, daß es immer wieder den Kontakt zum

⁵⁴⁹ Der Text wurde zunächst von Penkert unter dem Titel "Gestalt und Begriff" veröffentlicht, vgl. Penkert: C. E., S. 70-100. Später wurde er in den Nachlaßband der Werkausgabe aufgenommen (vgl. IV, 194-221).

Halluzinativen herzustellen sucht. Nur dadurch kann es sich dem rationalen Diskursiven widersetzen. Die Impulse zu diesen kurzfristigen Ausschaltungen der Reflexion kommen aus ihr selbst:

Man könnte von einer Perversion des Denkens sprechen. Vermittels der Perversionen löst man sich aus den konventionellen oder gegebenen Strukturen, und in jenen erblicken wir den Trieb zum Phantastischen. Denken ist produktiv, soweit man mit undeskriptiven, also halluzinierten Hypothesen arbeitet. (IV, 209)

Einstein fordert für die Kunst, aber letztlich auch für die gesamte Wirklichkeitsauffassung ein qualitatives Mehr, eine neue Komplexität, die dem Menschen in seiner seelischen Ganzheit gerechter wird und einer Sehnsucht nach Verwandlung entspricht. (vgl. GB, 303) Diese äußert sich auch in einer Ermüdung am Standard, am Tradierten und ihrer Erfüllung in Perversion oder Revolte. Speziell im Denkprozeß äußert sich die Abkehr von der konventionellen Ausrichtung, die auf rational faßbare Erkenntnisse zielt, als verstärkte Hinwendung zu intuitiv Empfundenern, auch scheinbar völlig Gegensätzlichem:⁵⁵⁰ das Akausale, Alogische und Irrationale wird einbezogen, um immanente Spannungen aufzubauen und schöpferisch werden zu lassen. Einstein schwebt eine "dialektisch komplexere [...] Methode" vor: die irrationalen Voraussetzungen, Hypothesen und Visionen und die Widersprüche, die durch sie entstehen, sollen sichtbare, nachvollziehbare Bestandteile sein. (Vgl. IV, 201) Dadurch wird die ursprüngliche Alogik des Denkens und das Halluzinative des Erkennens deutlich. (Vgl. IV, 197) Der Denkprozeß als solcher ist sprunghaft, dynamisch, provisorisch, "unübersehbar paradox und pluralistisch" (IV, 203) und vorhergegangene Erkenntnisse werden wieder aufgelöst. (Vgl. IV, 198) Das Irrationale ist das schöpferische Moment des Denkens, mittels dessen die Unordnung und Chaotik gesteigert wird. (Vgl. IV, 209) Erkenntnis möchte Einstein nicht länger als Beschreibung, sondern als "Schöpfung und Umwandlung" praktizieren. (IV, 207) Die Hypothese ist

⁵⁵⁰ Diese gegensätzliche Ausrichtung erinnert an Bergsons Beschreibung eines durch die Intuition gesteuerten Denkens. Vgl. hierzu S. 120ff. der vorliegenden Arbeit.

hierbei die Grundlage, weil sie die "Brücke zwischen dem Kausalen der begriffhaften Konstruktion und dem Halluzinativen" bildet. (IV, 205) Intendiert ist die Anpassung des Denkens an die schöpferische Anschauung und nicht deren möglichst vollständige Übersetzung in diskursives Denken. Denn:

Der Wissenschaftler versucht hoffnungslos die Verifikation seiner Hypothesen, während man in der Kunst das Halluzinative verselbständigt und das Wirkliche als schlechthin Sinnloses akzeptiert. (IV, 209)

Das geforderte produktive Denken soll über sich selbst hinausgehen. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Wiederholungen und Variationen der für Einstein wichtigen Thesen und Themen in seinen Texten erklären. Es ist ein fortwährendes Zurückkommen auf das ihn ursprünglich Interessierende und Faszinierende, auf den intuitiven Ursprung, auch um den Anschein der Redundanz. Ergebnis ist, daß die behandelten Themen – abgesehen von dem streckenweise ermüdenden Wiederholungseffekt – an Komplexität gewinnen, wenn sie immer wieder unter leicht verschobener oder auch gegensätzlicher Perspektive zur Darstellung gelangen.

Man kann hier vom Darstellungsprinzip des Perspektivismus sprechen, mit dem Einstein sich in die Tradition Friedrich Nietzsches stellt. Schon für Nietzsche gibt es

[...] *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches 'Erkennen'; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser 'Begriff' dieser Sache, unsre 'Objektivität' sein.⁵⁵¹

Wie bereits weiter oben ausgeführt, formuliert Einstein im ersten Kapitel des *Braque*-Buchs seine Kritik an Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte. Es bietet sich an, die Umsetzung der Alternativen und Vorsätze, die er in dieser Einleitung ebenfalls anreißt, anhand des Textes

⁵⁵¹ Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In: Nietzsche: Werke. Bd. III, S. 207-346. S. 307. (Lizenzausgabe der 6. Aufl., München 1969. Ebd., Bd. II, S. 861).

zu überprüfen. Um nicht in die übliche Idealisierung der Kunst zu verfallen, verlangt er vom theoretisch Darstellenden, daß er zunächst seinen eigenen Standpunkt kläre, um von diesem aus dann die Werke beurteilen zu können. (GB, 185) Er selbst löst dies ein, indem er den zeitgenössischen Umgang mit Kunst vehement verurteilt und das Ende des Liberalismus, das Entstehen des Kommunismus und eine Tendenz zur Primitivierung diagnostiziert. Zudem bezieht er ganz klar Position für eine Wende zur Romantik. Dementsprechend bewertet und analysiert er das Werk von Georges Braque. Er verwendet es völlig programmatisch – in einer eben nicht idealistischen Absicht – als reines Material für seine Sicht der Dinge. Insofern erhebt er nicht den Anspruch, einem außerhalb des eigenen Deutungsansatzes angenommenen Interpretationsmaßstab gerecht zu werden.⁵⁵²

Auch die geforderte historische und geistesgeschichtliche Einordnung der Kunstwerke über ihre Entstehung und Wirkung, (GB, 187) wird von ihm erbracht, indem er die Epoche, in der lebt, soziologisch und anthropologisch analysiert. Braque ist für ihn ein Künstler, der das katastrophenhafte seiner Zeit sichtbar macht, indem er als Kubist mit den bestehenden Bildtraditionen bricht und als mythisch realistischer Maler diesen Weg konsequent fortsetzt.

In einer Zeit der Krise und des Umbruchs, die er als solche darstellt und analysiert, entwirft Einstein die Utopie einer mythisch und metamorphotisch geprägten Wirklichkeit, die durch eine radikale Umwertung entstanden ist.⁵⁵³ Das alte dualistische Weltbild ist durch ein monistisch sensualistisches abgelöst worden. Der zuvor verdrängte Mythos und damit das Unbewußte sind wieder primäre Bestandteile des Lebens. Zum einen leistet diese Umwertung eine Befreiung des Menschen, der sich nun als Schöpfer eigener Wirklichkeit verstehen kann und nicht mehr das Gege-

⁵⁵² Vgl. Kiefer: Avantgarde, S. 79: Er bewertet Einsteins Braque Interpretation als eine Überinterpretation.

⁵⁵³ Vgl. zur Utopie des "Braque"-Buchs Nicola Creighton: Vergeblich – Unentbehrlich. Carl Einstein, Georges Braque und die Ästhetik. In: Kiefer: Wende, S. 113-129. S. 121-129.

bene schicksalhaft hinzunehmen hat, zum anderen entspricht die Wirklichkeit, angereichert durch das Irrationale, nun vollständiger den menschlichen Bedürfnissen. Für Einstein ist es vor allem die Kunst, die diese umfassende Veränderung einleitet, die sich als Prozeß dann verselbständigt:

Die subversiv visionierte Gegenrealität erweitert sich zum kollektiv Realen, und die Dichtung wird die Atmosphäre des Menschen. (GB, 340)

Die Künstler öffnen sich wieder dem Unbewußten und schaffen visionierte Gestalten, die fortan das Wirkliche mitbestimmen. Sie schleudern Blöcke des Irrationalen in die verbrauchte Realität. (Vgl. GB, 340) Weil durch Kunst die unmittelbare Erfahrung dieser schöpferischen Kraft des Unbewußten möglich ist, steht sie im Mittelpunkt von Einsteins Interesse. Er versucht, dieses subjektive Empfinden zu fassen und in Sprache zu übersetzen, was notwendig unmöglich ist.⁵⁵⁴ Seine Annäherungen an diese erkenntniskritisch verstandene ästhetische Erfahrung und die Formen ihrer historischen Realisierungen – wie die Kunst den Zusammenbruch der Epoche des Liberalismus beschleunigt und verstärkt, indem sie radikal mit tradierten Bildkonventionen bricht und darüber hinaus die Vision eines Lebens im Mythos entwirft – sind eigentlicher Inhalt des *Braque*-Buchs.

Darüber hinaus verpflichtet sich Einstein, mit den eigenen Darstellungsprinzipien dieser Durchbrechung und Vision ebenfalls zu folgen. Er stellt an seinen Text den gleichen Anspruch, den er für die Kunst formuliert: direkt im ersten Kapitel beginnt er mit der Infragestellung der bisherigen Kunstgeschichte und Kunsttheorie und setzt ihr thesenhaft sein Konzept gegenüber. Kunst und Kunstgeschichte oder -theorie sollen demselben Darstellungsprinzip, der Metamorphose folgen.

In der Literatur zu Carl Einstein ist wiederholt die Rede von einer auffälligen Korrespondenz zwischen kubistischer Bildstruktur und seinen

⁵⁵⁴ Vgl. diese These auch bei Neundorfer: Kritik. S. 264: "Worum Einstein kreist, ist die Verschriftlichung von Empfindungskomplexen [...], die sich der Formulierung, d.h. der sprachlich-schriftlichen Fixierung per se entziehen."

Texten.⁵⁵⁵

Anhand der oben zusammengetragenen Textstellen zur Entstehung der Gestalt und des metamorphotischen Gehalts im Kubismus wurde deutlich, wie Einstein einen spezifisch "mobilen Diskurs" provoziert.⁵⁵⁶ Er stellt apodiktisch Thesen auf, die er kurz darauf, abhängig vom jeweiligen Kontext relativiert oder in ihr Gegenteil verkehrt. Es ist kein Polyperpektivismus, der auf eine unterstellte vorhandene Ganzheitlichkeit zielt und bemüht ist, sie wiederherzustellen im Sinne einer quantitativ erreichbaren Vielzahl. Stattdessen geht es um einen qualitativen Perspektivismus im Sinne Nietzsches: da es keine absolute Wahrheit gibt, ist es legitim, mit Klarheit und Deutlichkeit je nach momentanem Standpunkt subjektiv zu werten und entsprechend darzustellen.

Van der Meulen resümiert zum Kubismus:

[...] daß nicht entscheidend ist, *was*, sondern *wie* wir sehen. Nicht die definitive Gestalt der Dinge, sondern ihre Veränderlichkeit beim Sehen und Erleben ist das Thema der Kubisten. Der Umstand, daß sich für die Formelemente eines kubistischen Bildes keine definitiven Beschreibungen geben lassen, weil sie nach der einen Seite so, nach

⁵⁵⁵ Vgl. u. a. Kiefer: Einführung, S. 18: Er spricht z. B. von "'kubistischer Lektüre'", die für die Schriften Einsteins notwendig sei. Vgl. auch Uwe Fleckner: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und 'kubistische' Kunsttheorie im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein. In: Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900 – 1945*. Berlin 1999. S. 481-535. S. 529: "Einsteins Sprachauffassung ist damit unmittelbar den kubistischen Kompositionsprinzipien vergleichbar, die es unternommen haben, in das Welt- und Menschenbild des 20. Jahrhunderts verändernd einzugreifen und die wahr- und für-wahr-genommenen Dinge der eigenen Bildsprache anzuverwandeln.". Vgl. auch Kleinschmidt: Rauschen, S. 246: Eine 'schwebende Lage' mache die besondere Qualität der Texte Einsteins aus: "Kunst und Literatur der 'Moderne' wie ihre Geschichtsschreibung sind von Einsteins Ansatz her davon bestimmt, dass sie sich in ihrer Ausdrücklichkeit nicht definitiv entscheiden wollen und können." Vgl. ebd., S. 247: Einsteins "komplexes Textkonzept [...] besteht darin, Komplementarität zwischen der durchreflektierten Bildästhetik der thematisierten 'Moderne' und seiner eigenen Schreibästhetik herzustellen. [...] Sehen und Schreiben ineinander zu spiegeln."

⁵⁵⁶ Kleinschmidt: Rauschen, S. 248.

der anderen Seite anders mit Formelementen verbunden sind [...].⁵⁵⁷

Eine vergleichbare Mehrdeutigkeit und Offenheit charakterisiert die theoretischen Schriften Carl Einsteins. In der Forschungsliteratur wird des öfteren darauf hingewiesen, daß seine Texte in sich widersprüchlich, voller Wiederholungen und in ihrer Ambivalenz und Redundanz entsprechend schwer zu lesen seien.⁵⁵⁸ Für Neundorfer lassen sich die Abhandlungen Einsteins

[...] in den wenigsten Fällen reibungslos paraphrasieren, so dass zu vermuten steht, dass eine Charakterisierung als 'Sachliteratur' nur ein äußerliches Wesensmoment von ihnen erfasst. Das nicht selten auftretende Missverstehen Einstein'scher Texte generiert sich aus der Suche nach einer eindeutigen Aussage, die es gar nicht gibt. Aufschub und Widersprüchlichkeit bilden eher die Paradigmen, nach denen Einsteins Texte konstruiert sind, bis hin zur allerdings kaum noch zu ertragenden Wiederholungsstruktur der *Fabrikation der Fiktionen*.⁵⁵⁹

Das Ergebnis des darstellerischen Verfahrens in den kubistischen Bildern und den Texten Einsteins ist ähnlich: der angeregte Interpretationsprozeß wird permanent sabotiert, die Ambivalenz bleibt erhalten. Grundsätzlich ist die Unmöglichkeit restloser Übersetzung in rational diskursive Erkenntnis ein Charakteristikum aller Kunst und nicht ein Spezifikum des Kubismus oder der späteren Kunst Braques. Auch in den kunsttheoretischen Texten Einsteins ist sie unmittelbar Form geworden. Neundorfer resümiert zur *Negerplastik* und zur *Kunst des 20. Jahrhunderts*, es handle sich um Sachliteratur mit literarischen Qualitäten. Sie lasse sich aber nicht nahtlos in den Kontext der zeitgenössischen Kunstkritik einordnen. Es ermangele eines

[...] theoretischen Modells, das die dort vorgängigen Tendenzen der Verschriftlichung

⁵⁵⁷ Van der Meulen: *Zeit*, S. 107f.

⁵⁵⁸ Vgl. z. B. Kiefer: *Einführung*, S. 18; Dahm: *Blick*, S. 8f.

⁵⁵⁹ Neundorfer: *Kritik*, S. 285.

von Bildern schlüssig in sich zu fassen vermöchte.⁵⁶⁰

Denn:

[...] Kriterien wie Montage, Polyperspektivismus, der Einsatz von Metaphern und Metonymien, die Rhetorisierung des Textes auf syntaktischer Ebene, Rhythmisierungen, Ellipsen, parataktische Strukturen, Intermittieren usw. bis hin zur projizierten Unverständlichkeit mögen zwar in eine bestimmte Richtung weisen, als Begründung eines literarischen Kubismus können sie m.E. jedoch nicht ausreichen, ließe sich mit denselben Kriterien in etwa auch ein literarischer Expressionismus beschreiben.⁵⁶¹

Die Vergleichbarkeit der Einsteinschen Texte mit der von ihm behandelten Malerei geht über Ambivalenz oder Ambiguität hinaus und läßt sich zumindest strukturell auch in den angewandten darstellerischen Verfahren finden: Einsteins variierende Wiederholung des gleichen Themas, das in jeweils veränderten Bezugfeldern zum großen Teil mehrdeutig changierend, aber auch mit widersprüchlichen Thesen behandelt wird, ähnelt der kubistischen Bildstruktur. Auch hier bleiben die miteinander verwandten einzelnen Formelemente vieldeutig, weil sie mit verschiedenen Bedeutungs- oder Formebenen verbunden sind. Variierende Wiederholungen vieldeutiger Formen finden sich auch in den Radierungen zu Hesiod. Sowohl in den Schraffierungen innerhalb der Felder, die sich durch die Kreuzung der geschwungenen Linien ergeben, als auch in den der Konturlinie untergeordneten, sie aber variierend wiederholenden Linien. Auch an der Vieldeutigkeit der Formen als solcher, ihrem metamorphotischen Potential arbeitet Braque sein Leben lang. Das macht für Einstein auch die Qualität seiner Bilder aus:

Ich verweise hier auf die Radierungen zu Hesiod. Diese Figuren sind geradezu Komprimierungen, d.h. in eine Gestalt wird ein Ensemble oder Simultané mythischer Komplexe gesammelt, welche die rationale Gestaltkonvention durchbrechen. (GB, 325)

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Neundorfer: Kritik, S. 284f.

So ist zum Beispiel Braques Darstellung des Kopfes im *Nu allongé* (1934) (vgl. Abb. 4)⁵⁶² ein Kreis, also eine Einheit, gleichzeitig aber auch zusammengesetzt aus zwei stark schematisierten, sich komplementär ergänzenden Gesichtern im Profil, die auf einer anderen Bedeutungsebene wiederum zwei mondformige Sicheln ähneln. Allein dieses einzelne Bildelement ist somit geprägt von einer nicht endgültig zu beseitigenden Mehrdeutigkeit, einer Polarität, der Spannung von Gegensätzen und einer sie bindenden Einheit (der des Kopfes).

Neundorfer spricht von Einsteins Verschriftlichung des Kubismus, seinem "Aufbrechen des Textes in sich wiederholende Elemente". Damit läßt sich der mögliche Sinn des Kubismus nicht mehr fixieren, sondern unterliegt "einem permanenten Fluss der Formulierung."⁵⁶³ Hinzu komme ein absoluter Mangel an Konkretisierung, eine "Strategie der Ausblendung": in den seltensten Fällen werden Namen genannt, erst Recht keine Beispiele herangezogen.⁵⁶⁴

Die von Einstein in der Malerei beobachtete Tendenz von einem tektonisch gebremsten hin zu einem automatischen Arbeiten kann man ähnlich auch in seinen Texten finden. Neundorfer konstatiert sie als eine sich steigernde "Neigung zur Wiederholung und Reformulierung", deren Höhepunkt in der *Fabrikation der Fiktionen* erreicht sei.⁵⁶⁵ Für ihn bewirkt sie die

[...] von Einstein selbst in einem Brief an Ewald Wasmuth konstatierte Aufweichung des systematischen Denkens hin zu einem Denken im Erschriebenen, zu einem als Erkenntnisakt markierten Schreibprozess [...].⁵⁶⁶

Dieser verdeutlicht die Entwicklung von

⁵⁶² Abb. in: GB, 214 und in: Vallier: Braque, S. 66. Vgl. hierzu Fußnote 381 und Abb. 4 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶³ Neundorfer: Kritik, S. 280.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 276.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 282f.

⁵⁶⁶ Ebd.

[...] kubistisch motivierten Verschriftlichungstheoremen hinein ins Surreale, das allmähliche Verschwinden der Kategorie des Räumlichen zu Gunsten einer in manchem an André Bretons 'écriture automatique' angelehnten Theorie der medialen Niederschrift des Bildes [...].⁵⁶⁷

Die weitgehende Auflösung tradierter Darstellungsformen und schließlich auch des Tektonischen spiegelt sich im Text in einer intendierten Diskontinuität. Für den Leser kann dies, zumindest bei der ersten Lektüre, gewöhnungsbedürftig sein. Die Struktur des Buchs, die, wie bereits ausgeführt,⁵⁶⁸ durchaus vorhanden ist, erschließt sich nicht auf Anhieb. Orientierungshilfen in Form von Kapitelüberschriften oder ein detailliertes Inhaltsverzeichnis fehlen. Anstelle einer im herkömmlichen Sinn teleologischen Ausrichtung ergibt sich durch das Umkreisen zentraler Motive eine Verdichtung und Komplexität, die das diskursiv nicht Faßbare nicht zerstört, sondern vielfältig beleuchtet.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 283.

⁵⁶⁸ Vgl. Kapitel IV.2 und den Text-Anhang der vorliegenden Arbeit.

V **Schlußbemerkung**

Die Dynamik unseres Sehens führt unserem Verstand vor, was dieser im Grunde längst wissen müßte (und auch längst weiß): daß wir über eine vollständige, definitive Deutung und Beschreibung der Welt nicht verfügen. Aus dem Blickwinkel unserer Konventionen könnte man darin einen Mangel erblicken. Aus einem anderen läßt sich dieser neue Blick auf die Dinge als Öffnung verstehen, da die nun abgeworfene, mit dem unvergänglich Wesentlichen bestückte Last, neuen, vielleicht auch vielseitigeren Erfahrungen Platz macht. Der Blick, der uns dann auf die Dinge eröffnet wird, ist zugleich der auf unsere eigene Wahrnehmung. (Van der Meulen)⁵⁶⁹

Es ist anstrengend, Ambivalenz auszuhalten. Die Empfindung von Vieldeutigkeit versetzt in Unruhe und initiiert immer wieder den Versuch, sie aufzuheben. In der bildenden Kunst ist sie anregend und ein Gütesiegel: man sieht sich nicht satt, versucht das Bild immer wieder von neuem zu lesen und kommt mit diesem Prozeß nie zu einem endgültigen Ergebnis. Die Texte Einsteins, die diese Qualität der Kunstwerke transportieren, ohne ihnen ihr Changieren zu nehmen, sind ebenso schwer greifbar. Polyvalenz und Ambivalenz als solche darzustellen und zu vermitteln, ist eine für die Reflexion der Moderne und zeitgenössischer Kunst unabdingbare Aufgabe, die Einstein paradigmatisch gelöst hat.

Für die Doppelbödigkeit der kubistischen Bilder, ihr Schwanken zwischen Gegenstandsbezug und Abstraktion, die Unabschließbarkeit der Deutung ihrer einzelnen Strukturen bieten Einsteins Texte geistesgeschichtliche Hintergründe, formalästhetische, physiologische und psychologische Bildmodelle und Interpretationen. Zudem ähneln ihre literarischen Strukturen den malerischen der Bilder. Einsteins Theorie liefert ein literarisches Äquivalent und den theoretischen Hintergrund für das, was Van der Meulen mittels konkreter Bildanalysen erarbeitet hat. Auch für ihn bezeichnet es das Wesentliche der Bilder, daß ihre Betrachtung nicht zu einem eigentlichen Ende geführt werden kann.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Van der Meulen: *Zeit*, S. 187.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 12.

Kubistische Bilder deuten die Welt aus dem Blickwinkel der *Kontingenz* unseres Sehens. Kontingenz ist der Ausdruck für eine Erfahrung, die wir im Alltag marginalisieren, ohne ihr restlos ausweichen zu können: Dem Wunsch, das Leben durch stabile Ordnungssysteme zu kontrollieren, es auf klar umrissene Ziele zu richten, stehen Irregularität und Zufall entgegen.⁵⁷¹

Diese "Kontingenz" unserer Wahrnehmungsprozesse vermitteln die kubistischen Werke auch für diesen Autor nicht als einen Mangel, sondern als spezifische Qualität, als "unerschöpfliches Potential."⁵⁷²

Einsteins und Kahnweilers Texte sind bis heute die einzigen deutschen monographischen Darstellungen des Kubismus. Im Gegensatz und als Ergänzung zur primär gegenständlichen und an einer stringenten Bildübersetzung interessierten Theorie Kahnweilers bietet Einstein primär formal orientierte Reflexionen sowie eine positive Begründung der Ambivalenz der kubistischen Bilder. Das gelingt ihm durch die Kritik des idealistischen Standpunkts bzw. des metaphysischen Denkens, die sich aus seiner Beschäftigung mit erkenntnistheoretischen Grundlagen der Wahrnehmungstheorien ergibt. Einstein macht den Bruch mit dem traditionellen Raumbegriff zum zentralen Thema seiner Kunsttheorie. Das unterscheidet ihn von zeitgenössischen Kunstwissenschaftlern und Kritikern. Von diesen wird die Aufhebung der linearperspektivischen Darstellung zwar thematisiert, der traditionelle Raumbegriff jedoch weiterhin unreflektiert verwendet. Dementsprechend wird in den Bildern allein die Darstellung von 'Mehr' oder 'Wesentlicherem', aber nicht von etwas grundsätzlich anderem konstatiert, die Polyperspektivität als Ergebnis der Einbeziehung der vierten Dimension und rein quantitativ erweiterter Darstellungsmodus unter denselben räumlichen Grundvoraussetzungen erklärt. Hier behält die Malerei weiterhin ihre mimetische Funktion. Einsteins Kubismus-Rezeption hingegen entsteht aus der kritischen Reflexion des Raumbegriffs. Die Texte der experimentellen Psychologie liest er immer auch als Kunstphilosoph. Er beschränkt sich nicht auf die

⁵⁷¹ Ebd., S. 13.

⁵⁷² Ebd.

Übertragung der in ihnen enthaltenen Modelle für die räumliche Wahrnehmung in seine Kunsttheorie, sondern benutzt auch ihre antimetaphysischen, erkenntniskritischen Voraussetzungen und Argumente, um Kunst als eine oriinäre Form der Erkenntnis zu begründen.

Auch Hildebrand geht von einer allgemeinen, invarianten Raumvorstellung aus und blendet den erkenntniskritischen Gehalt der neueren Wahrnehmungstheorien aus, obwohl er auf ihre Forschungsergebnisse aufbaut. Aus der Untersuchung seiner Schrift 'Das Problem der Form' ergibt sich, daß Einstein die Begrifflichkeit, aber auch das bereitgestellten Erklärungsmodell für räumliches Empfinden aufgreift, beides weiterentwickelt und neu anwendet. Seine Übertragung der Erklärung des abtastenden Sehens von Hildebrand auf die kubistische Bildstruktur liefert ein plausibles formalästhetisch-physiologisches Erklärungsmuster der kubistischen Bildstruktur. Einsteins anschließend entwickelte Modell der tektonischen Vision bietet eine ebenso adäquate psychologische Deutung der ambivalenten Wirkung der Werke.

Einsteins Konzept der kubistischen Raumanschauung, mit dem er die Ablösung der statisch linearperspektivischen Sicht durch funktionales Empfinden und eine entsprechend dynamische Raumauffassung erklärt, erfaßt die Aktualität des Kubismus in ihrem Kern. Die künstlerische Fokussierung des räumlichen Wahrnehmungsprozesses, die das vermeintlich Ganze fragmentiert und in den polyvalenten Bezügen seiner Elemente transparent macht, spiegelt die veränderten Wirklichkeitserfahrungen der Moderne.

Daß Einstein seine Ästhetik Braque gewidmet hat, ist vermutlich dem zeitgleich stattfindenden Entwicklungsschritt im Schaffen des Malers zu verdanken. Wie an Variationen von vergleichbaren Textpassagen aufgezeigt werden konnte, verfolgt Einstein genau dessen jüngste Entwicklungen. 1931 sieht er eine Wende zur mythisch realistischen Kunst vollzogen und nimmt sie vermutlich zum Anlaß, mit der Arbeit am *Braque*-Buch zu beginnen.

In den behandelten Texten lösen sich drei Bildmodelle – Simultané, tektonische Vision und Psychogramm – im Laufe der Zeit ab, ohne ihre

Gültigkeit für die jeweils zugehörige Entwicklungsphase zu verlieren. Das metamorphotische Prinzip prägt nicht nur den behandelten Gegenstand, die mythisch realistische Kunst Braques, sondern ebenso Einsteins Darstellung. Der Maler, der vor dem *Braque*-Buch immer als klassischer Vollender dargestellt wird, ist nach der Wende in seinem Schaffen für Einstein der Kubist und Romantiker. In der Überzeugung, daß Geschichte aus dem Heute entworfen wird, reduziert er die Phase der klassischen Stilleben im *Braque*-Buch auf "einige[] Nachkriegsbilder[]" und stellt eine zweistufige Entwicklung vom Kubismus zum mythischen Realismus vor. (GB, 300) Den tektonischen Formen kommt innerhalb dieses Subjektivierungsprozesses eine Schlüsselrolle zu. Daß sie zunehmend an Bedeutung verlieren und der mythischen Gestalt Platz machen, ermöglicht nach Einstein die Entstehung des Psychogramms, andererseits kommt er doch immer wieder auf diese Bildelemente zurück. Die Differenzqualität der Kunst geht verloren, wenn sie sich nicht durch ihre spezifische Form vom Leben unterscheidet. Dieser Widerspruch prägt die entsprechenden Textpassagen, die ihn immer wieder beleuchten und aufrecht erhalten.

Die Darstellungen der verschiedenen Werkphasen weichen je nach Zusammenhang und Intention voneinander ab und sind zum Teil auch völlig gegensätzlich. So wird die Bedeutung der klassischen Phase des Kubismus grundsätzlich als Durchsetzung eines subjektiven Raumempfindens interpretiert. Um den mythischen Realismus möglichst deutlich von ihr abzuheben, wird sie an einer Stelle des Textes jedoch als rational kontrolliert und formal kalkuliert charakterisiert.⁵⁷³ Diese kontextbezogene Wertung entspricht jedoch durchaus den programmatisch vertretenen Darstellungsstrategien Einsteins.⁵⁷⁴

Die Besonderheit der Einsteinschen Theorie bezeichnet zugleich ihre Grenze. Die Vermittlung von Polyphonie und Polyvalenz kann jene nur als solche darstellen und nicht in ihr Gegenteil – in Eindeutigkeit und Klarheit – aufheben. Genau wie ihr Gegenstand, dem sie sich zu nähern

⁵⁷³ Vgl. Kapitel IV.5.4, S. 259 (Zitat: GB, 295) der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷⁴ Vgl. zum Darstellungsverfahren Einsteins Kapitel IV.6 der vorliegenden Arbeit.

versucht – die primäre metamorphotische Wirklichkeit – bleibt auch die Theorie Einsteins letztlich schwer faßbar. Da sich die Darstellung der spezifischen Qualität des Objekts formal anverwandelt, tendiert auch sie dazu, transitiv, polyvalent und diskontinuierlich und nun ihrerseits wieder nur als literarisches Kunstwerk vollständig rezipierbar zu sein.

Auch Einsteins Idee einer Befreiung vom Gegebenen durch den künstlerischen Akt bzw. die Rezeption des Kunstwerks, ist widersprüchlich, weil sie zugleich eine vollkommene Ohnmacht voraussetzt. Der Künstler liefert sich an das Erleben im Unbewußten aus. Damit hat er jedoch auch Teil an seiner ursprünglichen Natur in einem nicht entfremdeten Zustand, wird aber zum Erfüllungsgehilfen dieser Natur, die sich selbst verwirklicht. Erst im künstlerischen Akt aktiver Gestaltung – der für Einstein im Psychogramm nicht unbedingt gegeben ist – wird der Künstler wieder – zumindest teilweise – zur eigenständig agierenden Person. Die Verbindung von primärer Wirklichkeit, Funktion oder metamorphotischem Geschehen und Natur wird von Einstein leider nicht gezogen. Hier bestünde eine Anknüpfungsmöglichkeit zur Kritischen Theorie.

Bei der ausführlicheren Analyse des *Braque*-Buchs unter den thematischen Aspekten dieser Arbeit wurde deutlich, daß der Text Material für weitere Studien bietet. Um die deutsche Rezeption anzuregen, wäre eine neue deutschsprachige Ausgabe des Buchs wünschenswert. Eine Untersuchung hinsichtlich seiner inhaltlichen Verbindung zu späteren, groß angelegten Entwürfen Einsteins, wie dem geplanten *Handbuch der Kunst*, bietet sich an.⁵⁷⁵

Aufgrund des interdisziplinären Charakters seiner Werke hat Einstein vieles angeregt, seine Arbeit fand jedoch keine Nachfolge. Seine kunsttheoretischen Texte haben mit Sicherheit zur Kanonisierung der Avant-

⁵⁷⁵ Vgl. den Hinweis hierauf schon bei Kiefer: Einführung, S. 14: für die Forschung in Zukunft: "Hier wäre zu leisten, eine geschichtlich differenzierte Zusammenschau von 'Georges Braque', der posthumen 'Fabrikation der Fiktionen' und der Entwürfe zum 'Handbuch der Kunst'".

garden mit beigetragen.⁵⁷⁶ Obwohl sie zudem einen qualitativen Raumbegriff bereithalten, sind sie, im Gegensatz zu den Schriften Kahnweilers, bislang kaum in die Kubismus-Forschung eingegangen.⁵⁷⁷

Mit der "soziologische[n] Situation", in der die mythisch realistischen Werke Braques anzusiedeln sind, (GB, 330) beschreibt Einstein auch die Hintergründe für seine eigene Motivation, zu schreiben. Es ist vor allem eine als unmenschlich empfundene Wirklichkeit, die sein Aufbegehren provoziert:

[...] ein neuer dualistischer Kampf beginnt zwischen unmenschlich gewordener Welt und den Bezirken neuer Gestalten. [...] und anstelle des christlichen Dualismus tritt der Gegensatz zwischen visionärer Gestalt und mechanisiertem Bewußtsein. (GB, 319)

Industrialisierung und Rationalisierung haben das Individuum auf rein intellektueller und technischer Ebene vereinnahmt, ohne jedoch die entsprechenden seelischen Äquivalente bereitstellen zu können. (Vgl. GB, 331) Die ersatzlose Zersetzung tradiert Wertesysteme, vor allem des christlichen Weltbildes, entzieht dem Gegebenen seinen Sinn. (Vgl. GB, 197) Für die komplexen seelischen Prozesse gibt es im positivistisch verengten Weltbild keine kollektiven Bindungen mehr. Mit dieser Konstellation begründet Einstein die existentielle Bedeutung der Kunst.

[...] d.h. jedes Erlebnis wie jede Person ist eine Gruppierung verschiedener Tendenzen und Kräfte. Wird solches leidenschaftlich verspürt und eingestanden, so befriedigt die eindeutig konventionelle Figur keineswegs [...]. (GB, 333)

Im *Braque*-Buch sind es die Radierungen zu Hesiod, die genau diese Bedürfnisse erfüllen. Ihre Gestalten entsprechen der komplexeren Person, denn sie entstehen jenseits der Entfremdung: "diese Bilder wachsen in der Einheit von Subjekt und Objekt". (GB, 328) Somit werden sie für ihn eine Kraft zur Irrationalisierung des Seins. (Vgl. GB, 338) Für Einstein ist

⁵⁷⁶ Vgl. Kiefer: Diskurswandel, S. 6. Vgl. auch Kapitel II.2.2 der vorliegenden Arbeit zur Einstein-Rezeption.

⁵⁷⁷ Vgl. Neundorfer: C. E., S. 262. Vgl. auch Fußnote 90 der vorliegenden Arbeit.

Dialektik der Motor jeder Entwicklung: "Wir pendeln zwischen tödlicher Dynamik und verstarrender Fixierung". (GB, 232) Nach einer Epoche des Rationalismus, die im 19. Jahrhundert kulminiert sei, folge nun eine Phase der Romantik, ein Leben im Mythos. Die transzendierende Macht der in früheren Epochen gültigen Metaphysik wird durch das schöpferische Prinzip der Metamorphose ersetzt. Die Dualismen, die zuvor zwischen Dies- und Jenseits ausgetragen wurden, werden jetzt zum Bestandteil des Lebens selbst: "die Antinomie des Seins" – früher Gott – ist "in das Sein selber verlegt und bedeutet die Möglichkeit gleichzeitiger entgegengesetzter Lösungen." Der Mensch ist von nun an in den "dialektischen Kampf diesseitiger, doch entgegengesetzter Strömungen gestellt". (K 3, 79) Damit ist er aber auch selbst zum Schöpfer geworden. Als Teil des Lebens und damit der metamorphotischen Kraft, erschafft er sich seine Wirklichkeit. In der Kunst hat er nicht länger die Aufgabe, das Bestehende als sinnvolle Schöpfung Gottes abzubilden, sondern im Akt der Verschmelzung mit Fremdem Neues zu bilden. Die Kunstwerke haben nicht mehr den Status von Abbildern des Eigentlichen, sondern sind es selbst.

Das Transzendente, das für ihn durch die Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem entsteht – die Metaphysik im Subjekt: "das Individuum hatte Gott gefressen u war metaphysik geworden"⁵⁷⁸ – bedeutet in der *Negerplastik* noch rein formalästhetisch und physiologisch die gleichzeitige Ansicht gegensätzlicher Bewegungsrichtungen. In der *Kunst des 20. Jahrhunderts* wird es in Form des Simultané auf die kubistische Bildstruktur übertragen und dann in der tektonischen Vision als ein Gegensatz von Bewußtsein und Unterbewußtem auf psychologischer Ebene bis zum Extrem gesteigert. Mit der mythisch realistischen Kunst stellt Einstein die Notwendigkeit dieses grundlegenden Dualismus in Frage, kann ihn jedoch letztlich nicht preisgeben.

Das Grundgefühl und Leitthema der "Entfremdung", (GB, 331) das

⁵⁷⁸ Carl Einstein, Text aus dem Nachlaß, (PNL III), zitiert nach Penkert: C. E., S. 117.

ihn zur Produktivität drängt, und das er hofft, überwinden zu können und wenn auch nur im künstlerischen Akt selbst, stellt Einstein ins Zentrum der Moderne. Daß er dieses von ihm immer wieder reflektierte Phänomen auch in seinen theoretischen Texten transportiert, erfahrbar macht und Ansätze zu seiner Aufhebung durch die Möglichkeit schöpferischen Einflußnehmens vermittelt, macht Einsteins Bedeutung aus. Indem er die Spannung zwischen den nicht mehr zu vereinbarenden Antinomien aufreißt und sie dabei positiv wertet – nämlich die Unsicherheit und Chaotik als primäre Wirklichkeit, als schöpferisches Prinzip – versucht er die negative Erfahrung der Entfremdung durch die positive eines unmittelbaren Erlebens und der Möglichkeit produktiven Gestaltens von Wirklichkeit umzuwerten.

Text-Anhang: Georges Braque. Paris, London, New York. 1934

Einstein hat den Text für sein Buch *Georges Braque* in sieben fortlaufende Kapitel (I – VII) unterteilt, die jedoch keine Überschriften tragen. Die nachfolgende Inhaltsübersicht erfaßt zum einen den argumentativen Zusammenhang der Kapitelabfolge und zum anderen den in den einzelnen Kapiteln behandelten Inhalt. Daraus ergibt sich die thesenartige Zusammenfassung des Textes.

1 Inhaltsübersicht

EINLEITUNG

Kap. I: Kunstbegriff und Kunstgeschichte. Kritik und neue Aufgaben
(S. 185-192)

DAS BISHERIGE WELTBILD UND SEINE DURCHBRECHUNG

Kap. II: Das Weltbild des Liberalismus und die Entstehung des
Marxismus (S. 194-200)

Kap. III: Das Aufkommen schicksalhafter Gewalten im sozialen und im
künstlerischen Bereich (S. 202-213)

DIE BISHERIGE KUNSTTHEORIE UND IHRE DURCHBRECHUNG

Kap. IV: Kritik des Ästhetizismus und der ästhetischen Einstellung
(S. 215-221)

Kap.V: Bilder als seelische Kontraktionen / Entstehungs- und
Rezeptionsprozeß (S. 223-239)

ZU GEORGES BRAQUE

Kap. VI: Die frühkubistische Phase in Braques Werk (S. 241-297)

Kap. VII: Braques mythischer Realismus (S. 299-341)

- Restauration und Krise nach dem Krieg
- Braque
- Braques Radierungen zu Hesiod
- Umwertung aller Werte
- Anatomie des Seelischen
- Kunst im religiös bestimmten und heutigen Weltbild

2 Thesenartige Zusammenfassung

Einleitung

Kap. I: Kunstbegriff und Kunstgeschichte. Kritik und neue Aufgaben

Klassische Einleitung. Vor dem Hintergrund einer Kritik des zeitgenössischen Umgangs mit Kunst und des zugehörigen Kunstbegriffs legt Einstein seinen eigenen Standpunkt dar. Er formuliert Ansätze zu einem alternativen Programm, das er einzulösen verspricht.

- In der zeitgenössischen Ästhetik und Kunstgeschichte wird die von allen übrigen Zusammenhängen isolierende Kunstbetrachtung kritisiert. Hier interessiert nur die formale und technische Ausführung des Kunstwerks. Die klassischen kunstgeschichtlichen Methoden der Bildbeschreibung und rein formalen Analyse sind unzulässig idealistisch. (Vgl. GB, 185f.)
- Statt dessen soll die Beziehung zwischen Kunstwerk und Weltbild untersucht und damit die Kunst wieder ins Leben eingebunden werden. Eine Ethnologie und Soziologie der Kunst ist gefordert. Im Mittelpunkt steht die Entstehung und Rezeption der Kunstwerke im historischen Kontext. Der eigene geistige "Standort" im Zeitgeschehen wird geklärt, um dann Braque in die "eigene vorgefaßte Sicht zu zwingen" und seine Werke, ohne sie zu erhöhen, als bloßes Material zu verwenden. (GB, 185)
- Verurteilung der Vorstellung einer linear kontinuierlichen oder zyklischen Entwicklung der Geschichte. Tatsächlich ist Dialektik ihr Motor und entsprechend verläuft sie zwischen den Polen von Tradition und Revolution. (Vgl. GB, 190f.)
- Vor dem Hintergrund eines diagnostizierten 'Absturzes' der Epoche ist von der Kunst

gefordert, ihre ordnende biologische Funktion aufzugeben, die Katastrophe nicht zu mildern oder zu kompensieren, sondern chaotisierend und subversiv zu wirken. Aktuelle Kunst, für die die neuen Werke Braques paradigmatisch stehen, muß die Krise der Epoche mitteilen und verstärken. Dementsprechend ist auch eine Ästhetik des Bruchs zu entwerfen. (Vgl. GB, 192)

Das bisherige Weltbild und seine Durchbrechung

Kap. II: Das Weltbild des Liberalismus und die Entstehung des Marxismus

Eine soziologische Analyse der aktuellen Krisensituation, die sich vor allem in einem Konflikt zwischen kollektiven und individualistischen Kräften zeigt.

- Einhergehend mit dem Zerfall des christlichen Weltbildes entsteht der Liberalismus. Er fördert die zunehmende Differenzierung des Individualismus. Mit der Industrialisierung konstituieren sich von neuem kollektivierende Kräfte: Naturwissenschaft und Technik. Auf ihnen aufbauend, löst der Marxismus den in Beliebig- und Unverbindlichkeit zerfallenden Liberalismus mit einem wieder geschlossenen Weltbild ab. (Vgl. GB, 198f.)
- Der Proletarier ist ein rationalisierter Primitiver. Sein Weltbild ist nicht wie das antike von mythischen, sondern von ökonomischen Prozessen bestimmt. (Vgl. GB, 198)
- Die Schwäche des Liberalismus war, weder Raum noch Verständnis für die "unfaßbare Seele" zu haben. (GB, 196)
- Der Kubismus ist das erste Zeichen dafür, daß diesem Unmittelbaren wieder Platz eingeräumt wird. Hier wird "eindeutig Reales" geschaffen. (GB, 197)

Kap. III: Das Aufkommen schicksalhafter Gewalten im sozialen und im künstlerischen Bereich

Primitivierung als Chance der Wiedereinbindung der Kunst in die Gesellschaft und damit ins Leben.

- Aufgrund zunehmender Verdrängung des Unbewußten findet notwendig eine Regression

ins Primitive statt, sowohl im gesellschaftlichen als auch im künstlerischen Bereich. Die Automatismen der industrialisierten Technik, die den einzelnen Arbeiter fatal bestimmen, entsprechen dem "Automatismus des Halluzinativen, der den Schauenden zunächst zum passiven Typ verurteilt." (GB, 213) Im Liberalismus war zwingendes Reagieren und konsequentes Handeln auf ein absolutes Minimum reduziert worden. Distanzierung und Rationalisierung prägten auch Rezeption und Produktion von Kunst. Dem stehen jetzt ein Zwang zur Halluzination und ein Automatismus seelisch primärer Abläufe entgegen. (Vgl. GB, 204)

- Der Künstler ist vor die Wahl gestellt: er kann weiterhin professionelle Varianten herstellen und somit in der Tradition verbleiben, sich der neuen politischen Utopie des Kommunismus unterordnen und Propagandist werden, oder "selbständig eine Mythologie" erschauen, "die gleichzeitig kollektive Kräfte enthält." (GB, 212)
- Die Kubisten, die sich für die dritte Möglichkeit entschieden haben, leiten mit einer primären, schöpferischen Raumanschauung eine Abänderung des Sehens ein. Die Kunst erhebt jetzt den Anspruch, Wirklichkeit zu schaffen. Damit ist sie wiedereingebunden in die Lebenspraxis und Ort primärer Wirklichkeit. (Vgl. GB, 212)
- Mit den Collagen wagen die Kubisten heftigste Wirklichkeitsreinigung: Handwerkliches Können wird ignoriert, Homogenität und Kontinuität des Bildes werden aufgebrochen. (Vgl. GB, 207)

Die bisherige Kunsttheorie und ihre Durchbrechung

Kap. IV: Kritik des Ästhetizismus, der ästhetischen Einstellung

Die ästhetische Verabsolutierung der Kunst und ihre Folgen für das Kunstwerk und dessen Wirkung.

- Kriterium der kritisierten ästhetischen Wertung ist der Grad technischer Vollendung und nicht schöpferische Kraft. (Vgl. GB, 217)
- Aus der ästhetischen Autonomie der Kunst folgt ihre Distanz zum Leben und damit ihre Wirkungslosigkeit. Sie läuft Gefahr, belanglose Dekoration zu sein. (Vgl. GB, 218)
- Im Ästhetizismus treten die Kunstwerke ihrer Funktion nach an die Stelle von Göttern: In ihrer Vollkommenheit und Zeitlosigkeit leisten sie tröstende Kompensation der eigenen Unzulänglichkeit und Todesangst. Es ergibt sich eine Metaphysik der Kunst, die "Illusion isolierter Unbedingtheit". (GB, 220) Als negativ empfundene oder gewertete

Strömungen und Kräfte werden verdrängt und Kunst wird somit ein Mittel, "die Verwirklichung bedeutender Ziele zu verhindern." (GB, 221)

- Die ästhetische Betrachtung kann und will nur die statische Totalität (den abgeschlossenen Objektcharakter) und nicht die auflösende, dynamische Realität (Entstehung und Wirkung) des Kunstwerks erfassen. (Vgl. GB, 216ff.)
- Ein deutliches Symptom für die Isoliertheit ästhetisch autonomer Kunst ist der verlorengegangene Zusammenhang von Architektur und Bildwerk. (GB, 220)

Kap.V: Bilder als seelische Kontraktionen / Entstehungs- und Rezeptionsprozeß

Die psychologischen und erkenntnistheoretischen Bedingungen der Bildentstehung und -rezeption.

- Im Entstehungsprozeß des Kunstwerks identifiziert sich der Künstler mit dem Motiv und gerät halluzinierend in einen subjekt-objektiven Dynamismus. Die Formganzheit bzw. Totalität des Kunstwerks, entsteht als Resultat der Ermüdung von diesen "komplex-lebendigen Prozesse[n]". (GB, 223)
- Der Betrachter wird durch den Wirklichkeitsausschnitt und die Organverengung auf das bloße Sehen in den Vorgang der Verschmelzung, oder Fixierung geleitet. Der bisexuelle Charakter der tektonischen Formen und ihr Ursprung als Projektionen menschlicher Körperformen erleichtern diesen Prozeß. (Vgl. GB, 230) Es tritt eine Phase "pathogene[r] Organüberladung" ein. (GB, 230) Indem der Betrachter mit der Identifikation seine Energien ins Bild projiziert und sich ihm gleichzeitig unterwirft, (vgl. GB, 231f.) (noch passiv) löst er es wieder auf in einen subjekt-objektiven Dynamismus, der ihn dominiert. (Vgl. GB, 224) Das "optische Erlebnis wird seelisch verwebt" (bereits aktiv). (GB, 230) Anschließend distanziiert sich der Rezipient durch Urteil und Vergleich, "durch Rückbildung des bewußten Ichs". (GB, 230)
- Kunstwerke sind kristallisierte Prozesse, die es im Rezeptionsprozeß wieder zu dynamisieren gilt. Insofern stehen sie als abgeschlossene Objekte nicht für etwas Anderes, sondern sind selbst dieses Andere. In ihrer Entstehung und Wirkung sind sie organischer Wandel, metamorphotisches Geschehen. Die Bilder ermöglichen die Wahrnehmung dieser ursprünglichen Wirklichkeit jeweils einmalig und neu. Sie wirken wie akausale Blöcke in der rational beherrschten und kontrollierten Alltagsrealität. Ihre "eigentliche Aufgabe" ist "die Erfüllung der komplexeren Person". (GB, 236) Insofern ist auch ihre Objekthaftigkeit nebensächlich: "wichtig bleibt nur die jeweilige Verwirkli-

chung eines menschlichen Prozesses." (GB, 237)

- Erkenntnistheoretisch manifestiert sich primäres Geschehen als auflösende Dynamik, auf kosmischer Ebene als chaotischer "Weltzwang". (GB, 229) Während der Entstehung und Rezeption des Kunstwerks wird in einer Flut von Halluzinationen der komplexe und labile "Subjekt-Objekt-Prozeß" wiederhergestellt. (GB, 226) Dieses "seelische Funktionsganze" (GB, 230) konstituiert sich aus dem Zusammenwirken der verschiedenartigen seelischen Schichten. (Vgl. GB, 234)
- Das "Ich" ist "die abgrenzende und schützende Haut", die sich im intensiven Erleben auflöst. (GB, 225) Darunter agiert die komplexe Person. Die Vorstellung eines rationalen, statischen Ichs ist ersetzt durch die eines "funktionalen, seelischen Pluralismus, der durch die Spannung der gegensätzlichen psychischen Schichten lebt und das Leben erhält." (GB, 226) Die Trennung von innerer und äußerer Welt ist reine Fiktion.

Zu Georges Braque

Kap. VI: Die frühkubistische Phase in Braques Werk

- Mit der zentralperspektivischen Darstellung wird Sehen auf einen gesetzmäßigen, mathematisch kalkulierbaren Vorgang reduziert. Der gestaltete Raum ist quantitativ bestimmt, homogen und abstrakt. Die Blickzentrierung im Fluchtpunkt hypnotisiert den passiven Betrachter. Es entwickelt sich eine Grammatik des Sehens und die Kunst erhält eine ordnende, klärende Funktion. Daß es ebenso einen qualitativen, empfundenen Raum gibt, der uneinheitlich und veränderlich ist, wurde zunehmend ausgeblendet. Die Kubisten haben diesen subjektiven Raum wiederentdeckt. (vgl. GB, 242ff.)
- Die Aufhebung der perspektivischen Darstellungsprinzipien durch die neue Raumschauung, die Funktionalisierung und Dynamisierung des Bildes stellen durchgreifende Veränderungen dar, die dem aktuellen Weltbild in der Forschung (Raumvorstellung in der Physik vgl. GB, 249) entsprechen. Entscheidendes Kriterium in der Kunst ist nicht länger der Gehalt an Tradition, sondern das Potential an Schöpfung. Eine funktional bestimmte Wirklichkeit tritt an die Stelle des alten statisch begriffhaft Wirklichen, das schöpferische Schauen an die des perspektivisch verkürzten Sehens. Räumliches Empfinden wird durch das flächig dargestellte Simultané der Bewegungsvorstellungen vermittelt.
- Statt der "Propaganda für das Bestehende" des abbildenden Realismus (GB, 256) geht es jetzt um eine funktionale Fassung des Wirklichen, in der die Kunst selbst schöpferisch ist: "Bilder sollen nicht darstellen, sondern sein." (GB, 258)

- Einerseits bereichert die neue qualitative Raumauffassung durch Ambivalenz, Vielfältigkeit und emotionale Tiefe, andererseits vereinfacht sie durch reine Flächigkeit, Tektonisierung und Primitivierung der Gesamthaltung. (Vgl. GB, 275ff.)
- Die tektonischen Formen des frühen Kubismus werden psychologisch, historisch und ethnologisch begründet. Aufgrund ihres kollektiven Charakters bieten sie dem autistisch abgespaltenen Künstler Halt, in Bezug auf das Neue, Unbekannte, auf das er sich einläßt und gewähren ihm Schutz gegen die andrängenden Halluzinationen. Ihr sadistischer Charakter hilft zudem bei der Zerstörung der Objekte, den Trägern der optischen Konventionen; er entspricht dem Wunsch, alles einer festen Anschauung zu unterwerfen. Von daher ist das Auftreten der tektonischen Formen auch eine notwendige Reaktion auf die Relativität und Beliebigkeit im Liberalismus. (Vgl. GB, 278ff.)
- Der Abschied von der Landschaft im Kubismus läßt sich geschichtlich und psychologisch begründen. Die Natur ist Teil der Zivilisation geworden, durchrationalisiert und löst keine primären Empfindungen mehr aus. Auf der Suche nach primitiv Naturhaftem mußte auch Braque sich von ihr lösen. (Vgl. GB, 284ff.)
- Das Genre des Stillebens ist für die Kubisten wichtig, weil ein Aufbau als motivische Vorlage jederzeit spontan machbar, frei manipulierbar, einfach und bequem ist. Mandoline und Gitarre, die Braque einführt, verweisen auf die menschliche Gestalt und sind bisexuelle Motive. Mit den Stilleben gelingt den Kubisten, aus der äußersten Reduktion des Motivs ein Maximum an Aktivität und Form zu gewinnen. (Vgl. GB, 293ff.)
- Transparenz der Formfelder, grafische Umwertung plastischer Unterschiede, sowie das Einfügen von Worten sind weitere Stilmittel zur Fortführung der Form und Aufbrechung bildnerischer Konvention. (Vgl. GB, 295)
- In den Papiers collés siegt das subjektiv bestimmte Schauen über handwerkliches Können. Somit leiten sie über zur mythisch realistischen Malerei. (Vgl. GB, 296f.)

Kap. VII: Braques mythischer Realismus

Restauration und Krise nach dem Krieg

- Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg herrschen stark restaurative Tendenzen in der Kunst. (Vgl. GB, 299) Man möchte sich nicht isolieren und überbrückt die Lücke, die der Krieg geschlagen hat, indem man sich an der Tradition orientiert.
- Dieser Versuch einer Versöhnung von Vision und Welt prägt auch Braques Werke dieser

Zeit. Der in ihnen gelungene Ausgleich von freier Struktur und Motiv bedingt ihren Ausdruck von Klassizität und Vollendung. Damit führt er die Stillebenmalerei auf einen Höhepunkt. (Vgl. GB, 300f.)

- Anschließend orientiert sich Braque neu und nimmt mit seinem Schaffen die "entscheidenden Zeitströmungen" auf. (GB, 301)
- Europa steckt in einer umfassenden, nicht nur ökonomischen Krise. (Vgl. GB, 301) Die Erfahrung des Krieges verursacht im Einzelnen ein tiefes Mißtrauen gegen eine auf Ratio und Technik begründete Zivilisation – es erfolgt ein Generationswechsel. Der "rationale Liberale" nimmt die Veränderungen noch nicht wahr. (GB, 302)
- Die entscheidenden Kunstwerke weisen die neuen Tendenzen: Irrationalisierung und Primitivierung auf. (Vgl. GB, 303)
- Im romantischen Intervall, dem selbst die "europäische Politik unterliegt", (GB, 313) wird die Halluzination zur Dominante der Wirklichkeitsbildung und des Wirklichen. An die Stelle von Gesetzen treten "Utopie und Mythos." (GB, 313)
- Die soziologische Situation der neuen Kunst stellt sich folgendermaßen dar: Das Wirkliche verkümmert, da es immer konventioneller, die Gesellschaft nur noch ökonomisch und technisch bestimmt ist. Sie bietet keine seelisch bindenden Inhalte. Der Künstler isoliert sich, um zu halluzinativen Zuständen zu finden. (Vgl. GB, 330f.) Es besteht ein Grundkonflikt zwischen den natürlichen Bedürfnissen des Menschen und einer "verengt überrationalisierten Wirklichkeit. Solche Entfremdung wird durch Einführung von Gestalten kompensiert, die völlig den Tendenzen des Subjekts entsprechen oder es ergänzen." (GB, 331)

Braque

- Braque hat sich entscheiden müssen zwischen Fortführung technischer Idolatrie oder Romantik. Seine Entscheidung für das Romantische ist eine für die Kritik des Gegebenen und damit für Schöpfung (vgl. GB, 320) und macht seine historische Bedeutung aus. Denn: das "lebendig Europäische [ist] romantisch geartet". (GB, 313)
- Die Bedeutung seines Werks geht über das Künstlerische hinaus, weil mit ihm "ein anderes komplexeres Wirkliches geschaut und geschaffen wird." (GB, 306f.) Er verwirklicht das Romantische in "seltener Reinheit". (GB, 313)
- Bereits in den frühkubistischen Bildern realisiert er seine Intuition, statt sie – wie im klassischen Werk im Umgang mit einer Skizze üblich – mit tradierten Darstellungsme-

thoden zu bearbeiten und damit zu nivellieren. (Vgl. GB, 299)

- Seine neuesten Bilder zeugen von einem möglichst langen Verharren im Halluzinativen. (Vgl. GB, 306) Die Arbeiten sind graphisch, weil diese Umsetzung am schnellsten und einfachsten ist. Im Gegensatz zu den Bildern des 19. Jahrhunderts liefern sie keine Metaphern, die auf etwas anderes verweisen, sondern sind direkte Gestaltschöpfungen, Psychogramme. (Vgl. GB, 306f.)
- Braque unterwirft sich nicht länger der Konvention, sondern fordert mit seinen Bildern, ihnen entsprechend die Wirklichkeit "umzusehen". (GB, 315) Kunst wird als Möglichkeit und Mittel der Veränderung wieder ins Leben integriert. (Vgl. GB, 319)
- Im Frühwerk hat er gezeigt, daß die konventionelle Raumdarstellung das Optische allzu sehr reduziert hat und das Simultané eingeführt. Jetzt erfüllt er mittels einer metamorphotischen Auffassung komplexere Gestaltbedürfnisse. Er erfindet Gestalten, in die ein breit gefächertes Erleben einfließt und faßt sie in graphisch starke Umrisse. (Vgl. GB, 335) Die Formbildung im mythischen Simultané entspricht "der Beschaffenheit seelischer Vorgänge". (GB, 334)
- Mutig lebt er "im metamorphotischen Drama", (GB, 339) vernichtet fortwährend das Bestehende und zwingt sich dadurch, Neues zu erzeugen. Die sich ständig wiederholenden Erfahrungen von Tod und Wiedergeburt setzen eine starke Persönlichkeit voraus.
- Diese metamorphotische Haltung kennt man im Animismus und im Totemismus. Auch hier gab es schon bisexuelle Tendenzen. (Vgl. GB, 338)
- Mit den Radierungen zu Hesiod vollzieht sich in Braques Werk ein Generationswechsel: die tektonisch kontrollierte Vision ist durch eine halluzinative Gestaltbildung abgelöst. (Vgl. GB, 340f.)
- Die Umbildung des Sehens sowie die Kraft der seelischen Schichten, die er aktiviert, verursachen eine neue, anticlassische Sicht und Auswahl der Geschichte. (Vgl. GB, 284) Der Mythos ist wieder Bestandteil der Wirklichkeit und Dichtung ihr Ursprung geworden. (Vgl. GB, 341)
- Braques Kunst ist weder "antirealistisch" (GB, 318) noch als Abstraktion zu verstehen. Nicht der Grad an Stilisierung, sondern der Anteil an Schöpferischem ist entscheidend. (Vgl. GB, 323) Braque "ist im tieferen Sinn Realist und schreibt möglichst direkt das Erlebnis, das ihn leitet und durchquert, nieder." (GB, 340)

Braques Radierungen zu Hesiod

- Sie sind ein "Simultané rational diskrepanter figuraler Zeichen. Die Gestalten bilden sich aus den verschiedenen Phasen des halluzinativen Ablaufs". (GB, 325) Die Kontrolle durch das Bewußtsein ist auf ein Minimum reduziert.
- Auf ähnliche Art wie religiöse Symbole oder Wunder verbinden sie die verschiedensten Elemente, verschmelzen logisch völlig diskrepante Tatsachen oder Zusammenhänge. (Vgl. GB, 336, 339) Dabei bleibt die "Aura der Erlebnisanalogien" (GB, 334) erhalten, eine spürbare Ambivalenz, das "Auswirken der Dinge", ihr Überströmen in Fremdes und in ihren Gegensatz. (GB, 326) Auf diese Art bestimmt das noch nicht Sichtbare das Sehen spürbar mit. (Vgl. GB, 334)

Umwertung aller Werte

- Neben der fixierten Wirklichkeit gibt es einen "Bezirk der permanenten Schöpfung und Metamorphose, also der dauernden Revolte gegen das auferlegte Weltbild". (GB, 332) Da Realität nicht mehr als determiniert vorausgesetzt, sondern als "labil und eine veränderliche Gruppe von sterbenden und wachsenden Kräften" begriffen wird, eröffnet sie eine "erheblich größere Freiheit". Kunst kann als "Mittel der Abänderung des Wirklichen" (GB, 337) eingesetzt werden.
- Die mythisch realistischen Bilder sind Protokolle tiefer seelischer Erlebnisse. Sie dienen dem Erleben und der Abwehr gefährlicher und unsichtbarer Kräfte. Dadurch erhalten Vision und Mythos Einzug in die alltägliche Wirklichkeit. (Vgl. GB, 308)
- Diese Kunst dient wieder der Bildung des Daseins, der Einführung neuer Mythen in das Reale, als "Mittel, das Dichterische sichtbar zu machen, die Gestaltmenge und Unordnung des Konkreten zu vermehren". (GB, 310)
- Der "visionär schauende Mensch" ist "kosmisch situiert". (GB, 326) In ihm verwandelt sich die Welt, deren Kräfte ungehemmt auf ihn einwirken. Ohne die Wahl zu haben, erleidet er sie. Hierzu wird er "berufen und erweckt". (GB, 326) Seine Werke werden infektiös übertragen. Sie aktivieren auch im Betrachter dessen verkümmerte halluzinative Schichten und damit sein Unbewußtes. (Vgl. GB, 326)
- Bilder sollen "die Kongruenz mit dem Gegebenen" zerstören, Kunst aus ihren rationalistischen Bindungen, die sie seit der Renaissance hat, gelöst und der Wissenschaft entgegengestellt werden: Man versucht eben nicht mehr eine Übereinstimmung herzustellen, sondern Kunst "wird eine Kraft zur Irrationalisierung des Seins." (GB, 338)
- Das Irrationale ist stärker als das Rationale: es kann schneller Handlungen auslösen, starke Spannungen schaffen und "breitere seelische Schichten" besetzen. (GB, 338)

- Auch die Kunstkritik soll sich daran beteiligen, den Sterbeprozess der Konventionen zu beschleunigen. Statt "stupid hymnische" Lobreden zu halten, soll sie es wagen, Forderungen an die Künstler zu stellen. (GB, 316)

Anatomie des Seelischen

- Deutliche Abgrenzung von Freud. Dieser habe einen negativen Begriff des Unbewußten. Er hat es als "Masse der Verdrängungen und als Konstante" definiert. Es ist jedoch dynamisch, metamorphotisch und in ihm ruht "die Chance des Neuen". (GB, 315)
- Klare Distanzierung vom Surrealismus. Das Unbewußte stellt keine höhere, bessere Realität dar – schon im Begriff 'Sur-realismus' wird das Irrationale überhöht (vgl. GB, 257) –, sondern die Vision ist "lediglich eine Phase des Realen, nämlich der Beginn neuer Wirklichkeit." (GB, 341)
- Die Halluzination hat nichts mit mythischer Auflösung zu tun, sondern ist "an konkrete Gestaltvorstellungen gebunden". (GB, 311) Sie setzt ein Ausschalten des Bewußtseins und damit eine Befreiung von Tradition voraus. (Vgl. GB, 310) Der künstlerische ist mit dem sexuellen Akt (vgl. sexuelle Symbole in den Bildern) eng verwandt. Das elementare Moment der Schöpfung ist beiden gemeinsam. (Vgl. GB, 331) Im künstlerischen-kreativen Vorgang wird die Besessenheit abreagiert und abgeändert. (Vgl. GB, 312) Die halluzinativen Ströme sind "alogisch", "zwanghaft und fatal". (GB, 312) Die Gestalt überwältigt den Menschen. (Vgl. GB, 323) Das halluzinative Kunstwerk wirkt wie das Wunder: als irrationaler Block, der in die mechanisch ablaufende Wirklichkeit geschleudert wird. (Vgl. GB, 327) Der Mensch fürchtet nicht nur seine Ohnmacht, sondern auch eine mögliche Entwertung des Alltäglichen. (Vgl. GB, 323) Das gleiche gilt für die Vision. Auch ihr Merkmal ist "die größtmögliche Spannung und Wirrnis." (GB, 322)
- Die Visionsfähigkeit ist gekoppelt mit der Bereitschaft und Fähigkeit sich hinzugeben und sein Bewußtsein aufzulösen, der Identifikation mit Fremdem: "rational einander fremde Vorstellungen oder Gestaltkomplexe [können] verschmolzen werden"; (GB, 324) "während allen intensiven Handelns und Geschehens stirbt das Ich ab, der Dualismus von Subjekt und Objekt verschwindet, und stattdessen tritt die Identifikation ein." (GB, 311) "Im Schauen der vollendeten Gestalt erlangt man – seltenstes Ereignis – eine Identität mit einem Objekt, da dies gänzlich aus der Seele geboren ist." (GB, 314) Die Bilder entstehen folglich "in der Einheit von Subjekt und Objekt". (GB, 328)
- Seelische Prozesse sind ein "polymorphes Simultané". (GB, 325) Sie sind vielfältig, vielgestaltig und verlaufen gleichzeitig in mehreren, gegensätzlichen Schichten. (Vgl. GB, 325, 333)

- Außerdem gibt es tiefliegende, kollektiv gültige Elemente, die in den unbewußten Schichten "steigen, sinken und weben." (GB, 311, vgl. auch GB, 326)
- Zwischen Unbewußten und Bewußten vermittelt eine kreativ schöpferische Zone des Halluzinativen. Hier entsteht die Gestalt, indem sich das Unbewußte verdichtet. Passiv geschaut kann man sie "medial nur in Psychogrammen niederlegen". (GB, 320) D.h. ohne sie geordnet und sich beobachtend distanziert zu haben. Eventuell mindert man nachträglich die Chaotik des Geschehens oder wehrt sie tektonisch ab. Auf jeden Fall dominieren die unbewußten Schichten. (Vgl. GB, 320f.) "Die Gestalt ist eine Suite sprunghafter Analogien, die wir nicht zu beherrschen vermögen." (GB, 322) Der Gegenstand hingegen ist eine "Ansammlung normalisierter Erfahrungen". (GB, 331)
- Um sich aus der Passivität der "psychographische[n] Leidenszone" zu lösen bedarf es scharfer Kontraste. (GB, 317) Ein möglicher "Gegenschock zur Vision, der durch Übersteigerung des Bewußtseins zustande kommt" ist die romantische Ironie, von Braque jedoch nicht angewendet. (GB, 317)
- Braque benutzt, wenn überhaupt, tektonische Formen zur Eindämmung oder Beendigung des halluzinativen Erlebens. (Vgl. GB, 324)

Kunst im religiös bestimmten und heutigen Weltbild

- Ursprung jeder Schöpfung und damit auch der Kunst sind polymorph wechselnde Triebe, zu deren Befriedigung der gegebene Standard nicht genügt. Schöpfung ist "die Grundperversion". (GB, 332) Sie ist völlig atheistisch, befreit aus der anatomischen Gebundenheit und entspricht dem grundlegenden "bisexuellen Trieb des Menschen". (GB, 333)
- Im christlichen Weltbild, das in sich dualistisch ist – zwischen Dies- und Jenseits unterscheidet – hat die Kunst gegensätzliche Funktionen. Zum einen ahmt sie naturalistisch die Schöpfung Gottes nach. Zum anderen folgt sie einem romantischen, antivisuellen Idealismus, der sich vor allem in der stark entwickelten Symbolik zeigt. (Vgl. GB, 336)
- Der Künstler ist mit dem Propheten vergleichbar, weil auch er Wahrnehmungen aus einem Bereich jenseits der Konventionen mitteilt. (Vgl. GB, 326)
- Die Unbegreifbarkeit des religiösen Erlebnisses und des halluzinativ entstandenen Kunstwerks erzeugt Angst. Der Betrachter fürchtet sich vor dem möglichen Bewußtseinsverlust. (Vgl. GB, 326)
- Die Halluzination wurde im religiös geprägten Weltbild kollektiv anerkannt und galt als "Ursprung der gesetzhaften Kräfte". (GB, 323) Der religiöse Mensch ist in Gott zentriert.

Dieser verbindet Vision und gegebene Welt, stimuliert und hemmt die Halluzinationen. Der gläubig Visionierende ist aufgehoben in einer unmittelbaren Kollektivierung. (Vgl. GB, 327)

- Religiöse Kunst ist realistisch. Sie leistet eine optische Kompensation der transzendenten, auflösenden Kräfte. Die visionären Bedürfnisse werden durch die Religion abgedeckt. Der Künstler versucht dem Unfaßbaren eine möglichst traditionelle Form zu geben. Mit der Auflösung der religiösen Bindung ergibt sich für die Kunst eine völlig neue Situation. (Vgl. GB, 329, 336)
- An die Stelle des christlichen Dualismus tritt der romantische: von "visionärer Gestalt und mechanisiertem Bewußtsein." (GB, 319) Der Unterschied zwischen Gestalt und Gegenstand wird herausgestellt. Nicht mehr die sinnvolle Übereinstimmung, sondern Schöpfung gilt jetzt als Kriterium der Bilder. (Vgl. GB, 319)
- Kunst gerät in ein gesellschaftliches Abseits und kompensiert das durch Tektonik und Primitivierung, also mit kollektiv gültigen Elementen. (Vgl. GB, 329)
- Die archaisch religiöse Vision ist dogmatisch vorbestimmt und dient der Zentrierung in Gott. Im Gegensatz dazu entsteht die aktuelle Vision in der Flucht aus Konvention und Tradition. Vom Kollektiv isoliert erschafft der Künstler neue Realität. Vergleichbar mit der religiösen Kunst der Primitiven ist, daß die Größenverhältnisse der Gestalten nach ihrer symbolischen Bedeutung bzw. "gemäß dem visionären Gefühlsakzent" gebildet werden. (GB, 317)
- Der heutige Künstler ist mit dem Verlust des Glaubens an Gott vollkommen auf sich allein gestellt: "Schlechthin also wird der Wahnsinn gewagt". (GB, 327) Im schöpferischen Prozeß liefert er sich an das völlig Unbekannte aus. Ganz im Sinne Heraklits wird der Tod als schöpferische Kraft akzeptiert: "Selbstverständlich ist die Vernichtung die Voraussetzung des Neuen." (GB, 327) Gottlos geworden, mußte man selber schöpferisch werden, Wirklichkeit und Gestalten schaffen. (Vgl. GB, 337)

Literaturverzeichnis

1 Siglen

Carl Einstein: Werke.

- I** - Bd. 1: 1908 – 1918. Hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit v. Jens Kwasny. Berlin 1980.
- II** - Bd. 2: 1919 – 1928. Hrsg. v. Marion Schmid unter Mitarbeit v. Henriette Beese u. Jens Kwasny. Berlin 1981.
- III** - Bd. 3: 1929 – 1940. Hrsg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre. Wien-Berlin 1985.
- IV** - Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I. Hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1992.
- N** **Carl Einstein:** Negerplastik. In: Werke Bd. 1: 1908 – 1918. Hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit v. Jens Kwasny. Berlin 1980. S. 245-377.
- GB** **Carl Einstein:** Georges Braque. In: Carl Einstein. Werke. Bd. 3: 1929 – 1940. Hrsg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre. Wien-Berlin 1985. S. 181-341 (mit Anm. und Abb.-Teil S. 181-456).
- K 1** **Carl Einstein:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926.
- K 2** **Carl Einstein:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts. (2. erw. u. veränd. Aufl.) Berlin 1928.
- K 3** **Carl Einstein:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts. (3. erw. u. veränd. Aufl.) Berlin 1931.
- K W** **Daniel-Henry Kahnweiler:** Der Weg zum Kubismus. Stuttgart 1958.

K G **Daniel-Henry Kahnweiler:** Juan Gris. Leben und Werk. Stuttgart 1968.

F I, F II **Konrad Fiedler:** Schriften zur Kunst. Hrsg. v. Gottfried Boehm. 2 Bde. München 1971. (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften u. dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung, einer Bibliographie u. Registern).

2 Primärliteratur

Vorbemerkung

Die derzeit umfangreichste Bibliographie findet sich auf den Internetseiten der Carl-Einstein-Gesellschaft: Carl-Einstein-Bibliographie (CEB), begr. v. Henner Grube, mit freundlicher Genehmigung v. Henner Grube u. des v. Hase & Koehler Verlags Mainz. Im Auftrag der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein überarbeitet u. fortgeführt von German Neundorfer. <http://www.carleinstein.de/Bibre.htm> (22.01.2008). Vorlage: Grube, Henner: Carl Einstein. Eine Bibliographie. Mainz 1997.

Die derzeit aktuellste Bibliographie der Schriften Einsteins und der zugehörigen Quellen- und Sekundärliteratur findet sich bei: Fleckner, Uwe: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin 2006. S. 467-472.

Zum umfangreichen Archivmaterial in der Akademie der Künste in Berlin gibt es folgenden Katalog: Wurm, Carsten: Carl Einstein. 1885 – 1940. Berlin 2002.

Carl Einstein: Braque. In: Die Kunstauktion. Nr. 14, 6. April 1930. S. 7-9.

Carl Einstein: Georges Braque. [Paris 1934]. Typoskript aus dem Nachlaß. Akademie der Künste, Berlin. Carl-Einstein-Archiv. Nr. 204-209.

Carl Einstein: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Ernst Nef. Wiesbaden 1962.

Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen. Hrsg. v. Sibylle Penkert. Reinbek bei Hamburg 1973.

Carl Einstein: Präludium. Zur Ankündigung der Gesammelten Werke. Hrsg. v. Rolf-Peter Baake u. Jens Kwasny. Berlin 1979.

Carl Einstein: Werke.

Bd. 1: 1908 – 1918. Hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit v. Jens Kwasny. Berlin 1980;

Bd. 2: 1919 – 1928. Hrsg. v. Marion Schmid unter Mitarbeit v. Henriette Beese u. Jens Kwasny. Berlin 1981;

Bd. 3: 1929 – 1940. Hrsg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre. Wien-Berlin 1985.

Carl Einstein: Werke.

Bd. 1: 1907 – 1918. Hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1994;

Bd. 2: 1919 – 1928. Hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1996;

Bd. 3: 1929 – 1940. Hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1996;

Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I. Hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1992;

Bd. 5: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. u. kommentiert v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens. Berlin 1996.

3 Sekundärliteratur

- Anz**, Thomas: Unbehagen an der Moderne. Der dritte Band der Werke Carl Einsteins. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 201, 31.08.1985.
- Arnold**, Heinz Ludwig (Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli 1987, Heft 95: Carl Einstein.
- Baacke**, Rolf Peter (Hrsg.): Carl Einstein Materialien. Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik. Berlin 1989.
- Braun**, Christoph: Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers. München 1987.
- Brunner**, Manfred: Daniel-Henry Kahnweilers "Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 131-145.
- Claus**, Jürgen: Die Kritik der Anschauung. Hinweise auf Carl Einstein. In: Das Kunstwerk. XX, 1966/1967, H. ¾. S. 5-7.
- Creighton**, Nicola: Vergeblich – Unentbehrlich. Carl Einstein, Georges Braque und die Ästhetik. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. S. 113-129.
- Dahm**, Johanna: Der Blick des Hermaphroditen. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2004.
- Dethlefs**, Hans Joachim: Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie. Frankfurt a. M. 1985.
- Dethlefs**, Hans Joachim: Die Überwindung des Ästhetischen. Über Carl Einsteins Braque-Projekt. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli 1987, Heft 95: Carl Einstein. S. 23-43.
- Diener**, Hansjörg: Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werk Carl Einsteins. Zürich 1987.

- Ebel**, Sabine: Engagement und Kritik. Carl Einstein – Ein Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich. Bonn 1989.
- Fechheimer**, Hedwig: Carl Einstein: Negerplastik. In: Kunst und Künstler. Berlin. 13. Jg., Sept. 1915, Heft 12. S. 576-578. Wiederabgedruckt in: Carl Einstein: Materialien. Bd. 1. Zwischen Bebuquin und Negerplastik. Hrsg. v. Rolf-Peter Baacke. Berlin 1990. S. 112-115.
- Fleckner**, Uwe: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und 'kubistische' Kunsttheorie im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein. In: Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900 – 1945. Berlin 1999. S. 481-535.
- Fleckner**, Uwe: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin 2006.
- Franke-Gremmelpacher**, Ines: "Notwendigkeit der Kunst"? Zu den späten Schriften Carl Einsteins. Stuttgart 1989.
- Gnam**, Andrea: "Zeitlose Schnelligkeit", fröhlicher Aufruhr und Suche nach Ordnung. Carl Einsteins früher Versuch, eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu schreiben. In: Neue Zürcher Zeitung v. 21.09.2002.
- Haxthausen**, Charles W.: Reproduktion und Wiederholung. Benjamin und Einstein: eine kritische Gegenüberstellung. In: Études Germaniques. 53. Jg., Jan. – März 1998, H. 1 (: Carl Einstein). S. 55-76.
- Heissenbüttel**, Helmut: Auskunft über Carl Einstein. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Juli 1987, Heft 95: Carl Einstein. S. 3-9.
- Herdig**, Klaus: "immer auf der flucht vor einem bindenden milieu": Carl Einstein. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 46. Jg., 1992. S. 717-725.
- Hoffmann**, Gabriele: Sehen und Wahrnehmen in der Kunsttheorie Carl Einsteins. In: Études Germaniques. 53. Jg., 1998, H. 1 (Themenheft 'Carl Einstein'). S. 171-185.
- Ihrig**, Wilfried: Vita Carl Einstein. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für

- Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Juli 1987. H. 95: Carl Einstein. S. 80-86.
- Ihrig**, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt a. M. 1988.
- Joyce**, Conor: Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille. (Philadelphia) 2003.
- Kiefer**, Klaus H.: Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender / Mynona. Frankfurt a. M. 1986.
- Kiefer**, Klaus H. (Hrsg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1986. Frankfurt a. M. 1988.
- Kiefer**, Klaus H.: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde. Tübingen 1994.
- Kiefer**, Klaus H. (Hrsg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1994. Frankfurt a. M. 1996.
- Kiefer**, Klaus H. (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003.
- Kleinschmidt**, Erich: Das Rauschen der Begriffe – Zur Krise der Beschreibbarkeit in Carl Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts". In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. S. 231-248.
- Kramer**, Andreas: Die "verfluchte Heredität loswerden". Studie zu Carl Einsteins Bebuquin. Münster 1990.
- kritische berichte**. 13. Jg., 1985, H. 4. Hrsg. v. Horst Bredekamp, Hubertus Gassner, Hans-Joachim Kunst, Franz-Joachim Verspohl, Eva-Maria Ziegler.
- Kröger**, Marianne: Kunst und Literatur als innere Befreiung gegen Determinismus und Antisemitismus – Überlegungen zur jüdischen Identität Carl Einsteins. In: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. S. 39-63.
- Kwasny**, Jens: "Als die Augen sich Katastrophen noch erschauten" Über Kubismus und Poesie aus der Sichtweise Carl Einsteins. In: Kubis-

mus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 119-130.

Martínez-Seekamp, Matias: Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von 'Kausalität' und 'Form' bei Carl Einstein. In: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Juli 1987, H. 95: Carl Einstein. S. 13-22.

Meffre, Liliane: Daniel-Henry Kahnweiler und Karl Einstein: Die Wahlverwandtschaft. In: Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. S. 85-90.

Meffre, Liliane: Carl Einstein 1885 – 1940. Itinéraires d'une pensée moderne. Paris 2002.

Michel, Andreas: Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. S. 257-271.

Neundorfer, German: Kritik der Anschauung. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins. Würzburg 2003.

Oehm, Heidemarie: Die Kunsttheorie Carl Einsteins. München 1983.

Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie. Göttingen 1969.

Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Wiesbaden 1970.

Quast, Antje: Das Neue und die Revolte. Schlüsselbegriffe der Avantgarde bei Guillaume Apollinaire und Carl Einstein. Bonn 1994.

Raphael, Birgit: Vergleich der Kubismustheorien von Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein. In: kritische berichte. 13. Jg., 1985, H. 14. S. 31-36.

Riechert, Rüdiger: Carl Einstein. Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung. Frankfurt a. M. 1992.

Spies, Werner: Stil heißt immer Angst und Hemmung. Die Ästhetik von Carl Einstein wiederentdeckt von Sibylle Penkert. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.03.1971.

Strobl, Andreas: Die "Ringende Empfindung des Augenblicks" – Carl

Einstein und die Kunstkritik seiner Zeit. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003. S. 99-109.

Wurm, Carsten: Carl Einstein: 1885-1940. Berlin 2002.

4 Allgemeine Literatur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. (5. Aufl.) Frankfurt a. M. 1970.

Apollinaire, Guillaume: Die Maler des Kubismus. Ästhetische Betrachtungen. Mit einem Nachwort v. Herbert Molderings. Frankfurt a. M. 1989.

Austeda, Franz: Lexikon der Philosophie. (6. Aufl.) Wien 1989.

Barck, Karlheinz (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919 – 1939. Ein Lesebuch. Leipzig 1990.

Barr, Alfred H. jr.: Cubism and Abstract Art. New York 1974.

Bätschmann, Oskar: Ära des Bildes. Hans Beltings 'Bild und Kult'. In: Neue Zürcher Zeitung. Nr. 200. 31. August 1990. S. 33.

Benn, Gottfried: Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900 – 1956. (3. Aufl.) München 1975.

Benn, Gottfried: Briefe an F. W. Oelze in drei Bänden. Hrsg. v. Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M. 1979ff.

Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Meisenheim am Glan 1949.

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis und andere Schriften. Frankfurt a. M. 1964.

Bergson, Henri: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt a. M. 1985.

Betthausen, Peter, Peter H. Feist u. Christiane Fork (Hrsg.): Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. (2. akt. u. erw. Aufl.) Stuttgart 1999/2007.

Biemel, Walter: Zu Picasso. Versuch einer Deutung der Polyperspektivität. In: Biemel, Walter (Hrsg.): Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart. Den Haag 1968. S. 236-263.

- Bloch**, Georges: Pablo Picasso. Bd 1. Katalog des graphischen Werkes 1904 – 1967. (3. durchges. Aufl.) Bern 1975.
- Boehm**, Gottfried: Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik. In: Kolloquium Kunst und Philosophie. Hrsg. v. Willi Oelmüller. Bd. 1: Ästhetische Erfahrung. Paderborn, München, Wien, Zürich 1981. S. 13-29.
- Boehm**, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Was ist ein Bild? Hrsg. v. Gottfried Boehm. München 1994.
- Boehm**, Gottfried: Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: Kritik des Sehens. Hrsg. v. Ralf Konersmann. Leipzig 1997. S. 272-298.
- Braque**, Georges: Der Tag und die Nacht. Aufzeichnungen 1917 – 1952. Zürich 1953.
- Braque**, Georges: Vom Geheimnis in der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche. (Übertragung v. Sonja Bütler u. Jean-Claude Berger). Zürich 1958.
- Breidbach**, Angela: Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz. München 2003.
- Breton**, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek b. Hamburg 1986.
- Broekman**, Jan M.: Malerei als Reflexion. Prolegomenon zu einer Philosophie des Kubismus. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Heinrich Lützel. Bd. 10. 1965. S. 35-64.
- Bruder**, Klaus-Jürgen: Subjektivität und Postmoderne. William James. In: Klaus-Jürgen Bruder: Subjektivität und Postmoderne. Der Diskurs der Psychologie. Frankfurt a. M. 1993. S. 81-135.
- Brunner**, Manfred: Daniel-Henry Kahnweilers 'Weg zum Kubismus' als Quelle kubistischer Werkabsicht. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 131-145.
- Bürger**, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974.
- Busch**, Werner u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente.

- Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft. Stuttgart 1986.
- Burger**, Fritz: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München 1913.
- Cabanne**, Pierre: Die heroische Zeit des Kubismus. Wien-Berlin-Stuttgart 1964.
- Carrà**, Massimo: Das Gesamtwerk des Braque. Von der kubistischen Zerlegung bis zur Wiedergewinnung des Gegenstandes 1908 – 1929. Einf. v. Marco Valsecchi, wissenschaftl. Anhang v. Massimo Carrà. Luzern, Stuttgart, Wien 1971 / Mailand 1971.
- Cottingham**, David: Kubismus. Ostfildern-Ruit 2002.
- Daix**, Pierre: Der Kubismus in Wort und Bild. Stuttgart 1982.
- Derouet**, Christian: Als der Kubismus noch "deutscher Besitz" war. In: Paris, Berlin 1900 – 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli – 6. Nov. 1978. (Erw. u. in e. Bd. zsgf. dt. Ausg.) München 1979. S. 42-49.
- Dittmann**, Lorenz: Die Willensform im Kubismus. In: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970. Hrsg. v. Martin Gosebruch u. Lorenz Dittmann. Köln 1970. S. 401-417.
- Dittmann**, Lorenz (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985.
- Fauchereau**, Serge: Braque. (Aus dem Französ. v. Petra Hustede). Recklinghausen 1988.
- Fechheimer**, Hedwig: Die Plastik der Ägypter. Berlin 1914.
- Fiedler**, Konrad: Bemerkungen zum "Problem der Form". In: Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearb. v. Henning Bock. Köln, Opladen 1969. S. 517-572.
- Fiedler**, Konrad: Schriften zur Kunst. (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einl. Abhandlung, einer Bibliographie und Registern). Hrsg. v. Gottfried Boehm. 2 Bde. München 1971.
- Fiedler**, Konrad: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung v. Hans

- Eckstein. Köln 1977.
- Fleckner**, Uwe u. Thomas W. Gaetgens (Hrsg.): Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900 – 1945. Berlin 1999.
- Fry**, Edward: Der Kubismus. Köln 1966.
- Fumet**, Stanislas: Braque. Paris 1945.
- Funkkolleg Moderne Kunst**. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Studienbegleitbrief 0. Tübingen 1989.
- Gadamer**, Hans-Georg: Wissenschaftliche Malerei? (A. Gehlen). In: Philosophische Rundschau. Eine Vierteljahresschrift für philosophische Kritik. Hrsg. v. Hans-Georg Gadamer u. Helmut Kuhn. 10. Jg., 1962. S. 21-30.
- Gadamer**, Hans-Georg u. Gottfried Boehm (Hrsg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt a. M. 1978.
- Gamwell**, Lynn: Cubist Criticism. Michigan 1980.
- Gehlen**, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a. M., Bonn 1960.
- Gieure**, Maurice: G. Braque. Paris 1956.
- Gleizes**, Albert: Kubismus. München 1928.
- Glozer**, Laszlo: Picasso und der Surrealismus. Köln 1974.
- Golding**, John: Cubism. A history and an analysis 1907 – 1914. London 1959.
- Gölz**, Walter: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen 1970.
- Gombrich**, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967.
- Gombrich**, Ernst H.: Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung. Frankfurt, New York, Paris 1994.
- Gomez de la Serna**, Ramón: Die Wahrheit über Picasso und den Kubismus. Berlin 1990.
- Grautoff**, Otto: Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit. Berlin 1919.
- Green**, Christopher: Cubism and its Enemies. Modern Movements and

Reaction in French Art, 1916 – 1928. New Haven, London 1987.

Habasque, Guy: Kubismus. Biographisch-kritische Studie. (Aus dem Französ. v. Karl Georg Hemmerich). Genf 1959.

Hajos, Anton: Wahrnehmungspsychologie. Psychophysik und Wahrnehmungsforschung. Stuttgart 1972.

Harrison, Charles u. Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Bd. 1: 1895 – 1941. Ostfildern-Ruit 1998; Bd. 2: 1940 – 1991. Ostfildern-Ruit 1998.

Hausenstein, Wilhelm: Die Kunst in diesem Augenblick. Aufsätze und Tagebuchblätter aus 50 Jahren. Ansbach 1960.

Hermann, Jost: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart 1965.

Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1986.

Hildebrand, Adolf von: Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearb. v. Henning Bock. Mit einem Geleitwort v. Herbert von Einem. Köln, Opladen 1969.

Hoffmann, Gabriele: Intuition, durée, simultanéité. Drei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso von 1910 bis 1912. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Hrsg. v. Hannelore Paflik. Weinheim 1987. S. 39-64.

Hofmann, Werner (Hrsg.): Georges Braque. Das graphische Werk. Einleitung v. Werner Hofmann. Stuttgart 1961.

Hohl, Reinhold: Die heiteren Facetten des Kubismus. Über die scheinillusionistischen Bildinhalte kubistischer Gemälde. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 71-91.

Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1969.

Hügli, Anton u. Paul Lübcke (Hrsg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische

Theorie. Reinbek 1992. Bd. 2: Wissenschaftstheorie und Analytische Philosophie. Reinbek 1993.

Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. In: Literatur und Gesellschaft. Vom 19. ins 20. Jahrhundert. Festschrift für Benno von Wiese. Hrsg. v. H. J. Schrimpf. Bonn 1963.

Imdahl, Max: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Bd. 36. Köln 1974. S. 324-365.

Imdahl, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987.

Jähnig, Dieter: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung. Köln 1975.

James, William: Psychologie. (Übers. v. Dr. Marie Dürr, mit Anm. v. Prof. Dr. E. Dürr). Leipzig 1909.

Jammer, Max: Das Problem des Raumes. Mit einem Vorwort v. Albert Einstein. (2. erw. Aufl.) Darmstadt 1980.

Jantzen, Hans: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff. München 1938.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus. Stuttgart 1958.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1968.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Juan Gris. Leben und Werk. Stuttgart 1968.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Gegenstand der Ästhetik. München 1971.

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.

Kersting-Bleyl, Hannelore: Realitätsprobleme der kubistischen Malerei. In: Städel-Jahrbuch. Neue Folge. Bd. 8. München 1981. S. 313-323.

Kolakowski, Leszek: Henri Bergson. Ein Dichterphilosoph. München 1985.

Konersmann, Ralf (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig 1997.

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981.

- Kultermann, Udo:** Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt 1987.
- Kunstgeschichte.** Eine Einführung. Hrsg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer u. Martin Warnke. Berlin 1986.
- Langner, Johannes:** Figur und Saiteninstrument bei Picasso. Ein Bildthema im Kubismus. In: Pantheon. XL. Jg., 1982. S. 98-113.
- Langner, Johannes:** Der Kubismus. In: Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880 – 1940. Berlin 1984. S. 176-180.
- Laude, Jean:** La peinture française (1905 – 1914) et "l'Art nègre". (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme). 2 Bde. Paris 1968.
- Lessing, G. E.:** Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Durchges. v. Dr. Rob. Riemann. Leipzig o. J. (Reclams Universalbibliothek Nr. 271, 271a).
- Lévy-Bruhl, L.:** Die geistige Welt der Primitiven. Düsseldorf, Köln 1959.
- Lichtenstern, Christa:** Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Metamorphose vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption; surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst. Weinheim 1992.
- Lützel, Heinrich:** Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde. Freiburg, München 1975.
- Mach, Ernst:** Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. (9. Aufl.) Jena 1922.
- Malraux, André:** Das imaginäre Museum. Frankfurt a. M., New York 1987.
- Masson, André:** Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Axel Matthes u. Helmut Klewan. Bd. 1. München 1990.
- Metken, Günter:** Deutschland und Frankreich – Wege und Einbahnstraßen. Das Klima der künstlerischen Beziehungen: die persönlichen Kontakte, Reisen, Publikationen. In: Paris, Berlin 1900 – 1933.

Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli – 6. Nov. 1978. (Erw. u. in e. Bd. zsgf. dt. Ausg.) München 1979. S. 20-29.

Moeller, Magdalena M.: Die Eroberung des Raums – Braques nachkubistisches Schaffen seit 1917. In: Leymarie, Jean (Hrsg.): Georges Braque. Mit Beiträgen v. Jean Leymarie, Magdalena M. Moeller u. Carla Schulz-Hoffmann. München 1988. S. 25-30.

Molderings, Herbert: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus. (2. Aufl.) Frankfurt a. M. 1987.

Monod-Fontaine, Isabelle: Chronologie und Dokumente. In: Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. S. 93-168.

Monod-Fontaine, Isabelle: Georges Braque "Krug und Violine" - der löchrige Grund. In: Schmidt, Katharina (Hrsg.): Cézanne, Picasso, Braque: Der Beginn des kubistischen Stillebens. Ostfildern-Ruit 1998. S. 101-115.

Munding, Hugo: Die Landschaft im Kubismus bei Pablo Picasso und Georges Braque. Tübingen 1963.

Nietzsche, Friedrich: Werke. Tb-Ausg. in 5 Bdn. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1977/1979 (Lizenzausgabe der 6. Aufl., München 1969).

Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien, München 1970.

Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Zusammengestellt u. hrsg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin 1985.

Passarge, Walter: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.

Poincaré, Henri: Wissenschaft und Hypothese. (Dtsch. v. F u. L. Lindemann). (2. Aufl.) Leipzig 1906.

- Poincaré**, Henri: Der Wert der Wissenschaft. (Dtsch. v. E. u. H. Weber). Leipzig 1906.
- Ponge**, Francis u. Pierre Descargues u. André Malraux: G. Braque. Stuttgart 1971.
- Raynal**, Maurice: Georges Braque. Rom 1921.
- Riegl**, Alois: Spätromische Kunstindustrie. (2. Aufl.) Wien 1927.
- Rosenblum**, Robert: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1960.
- Rosenblum**, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981.
- Rovigo**, Flora: Biographie. In: Maurizio Vanni: André Masson. La ricerca dell'oltre. Poggibonsi – Siena 2006. S. 193-199.
- Rubin**, William: Cézannisme and the Beginnings of Cubism. In: William Rubin (Hrsg.): Cézanne. The Late Work. London 1978.
- Salmon**, André: L'Art Vivant. (6. ed.) Paris 1920.
- Sauerländer**, Willibald: Kunst ohne Geschichte? In: kritische berichte. 13. Jg., 1985, H. 14. S. 61-65.
- Schmidt**, Katharina (Hrsg.): Cézanne, Picasso, Braque: Der Beginn des kubistischen Stillebens. Ostfildern-Ruit 1998.
- Schunck**, Volker: Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907-1914). Zürich 1984.
- Simmel**, Georg: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. München 1985.
- Sitt**, Martina (Hrsg.): Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Berlin 1990.
- Spies**, Werner: Daniel-Henry Kahnweiler – Leben und Werk. In: Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986. S. 13-42.
- Spies**, Werner: Die Seilschaft. Picasso, Braque und der Kubismus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2.12.1989.
- Stadler**, Michael, Falk Seeger u. Arne Raeithel: Psychologie der Wahrnehmung. München 1975.

- Steinberg, Leo:** Cézannismus und Frühkubismus. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 59-70.
- Stelzer, Otto:** Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder. München 1964.
- Teuber, Marianne L.:** Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James. In: Kubismus. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai – 25. Juli 1982. S. 9-57.
- Vallier, Dora:** Braque. Das graphische Gesamtwerk. Stuttgart 1982.
- Van der Meulen, Nicolaj:** Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder. München 2002.
- Wadley, Nicholas:** Cubism, Movements of Modern Arts. London 1972.
- Wendland, Ulrike:** Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bde. München 1999.
- Wolandt, Gert:** Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und in der Kunstgeschichte. Zur Geschichte der Kunsttheorie 1900-1930. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930. Stuttgart 1985. S. 219-272.
- Wölfflin, Heinrich:** Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 1915. (7.Aufl.) München 1929.
- Wölfflin, Heinrich:** Kleine Schriften (1886-1933). Hrsg. v. Joseph Gantner. Basel 1946.
- Worringer, Wilhelm:** Abstraktion und Einfühlung. (7. Aufl.) München 1919.
- Zimmermann, Michael F.:** Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler. In: Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900 – 1945. Berlin 1999. S. 425-481.
- Zurcher, Bernard:** Georges Braque: Leben und Werk. (Aus dem Französ. v. Guido Meister). München 1988.

5 Ausstellungskataloge

- "**Carl Einstein** – Prophet der Avantgarde". Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin in Zusammenarbeit mit dem Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe, veranstaltet vom Kulturamt der Stadt Neuwied v. 4. Apr. – 10. Mai 1992 in der Galerie Mennonitenkirche.
- Daniel-Henry Kahnweiler**, Kunsthändler Verleger Schriftsteller. (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22. nov. 1984 – 28. jan. 1985). Stuttgart 1986.
- Georges Braque**. Kunsthalle Basel, 9. April – 29. Mai 1960. Texte v. A. Rüdlinger, Pierre Volbout u. Carl Einstein.
- Georges Braque**. Aus dem graphischen Oeuvre von 1911 – 1963. (Hachmeister Galerie Münster 3. Sept. – 22. Okt. 1980). Mit einem Vorwort v. H. Hachmeister. Münster (1980).
- Georges Braque**. Das graphische Werk. Stuttgart 1961. Einleitung v. Werner Hofmann.
- Kubismus**. Künstler · Themen · Werke · 1907 – 1920. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 26. Mai - 25. Juli 1982.
- Leymarie**, Jean (Hrsg.): Georges Braque. (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 4. März – 15. Mai 1988, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Juni – Sept. 1988). Mit Beiträgen v. Jean Leymarie, Magdalena M. Moeller u. Carla Schulz-Hoffmann. München 1988.
- Paris, Berlin 1900 – 1933**. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12. Juli – 6. Nov. 1978. (Erw. u. in einem Bd. zsgf. dt. Ausg.) München 1979.
- Rubin**, William: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus. (Kunstmuseum Basel, 25. Februar – 4. Juni 1990). Mit einer vgl. biograph. Chronologie v. Judith Cousins. München 1990.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Textabbildung in K 2, 225: "André Derain: Kauernde Figur. Stein, 1907".
- Abb. 2: Textabbildung in III, 174, Tafel XII (GB, 419): "Georges Braque: Canéphore I, II, 1920. Musée National d'Art Moderne, Paris".
(Leymarie: Braque, Abb. 30, 31: 1922!).
- Abb. 3: Textabbildung in III, 176, Tafel XIV: "Georges Braque: Verre et Pommes, 1934".
(Vallier: Braque, S. 297: "Zu den Erstexemplaren des Buches von Carl Einstein über Braque gehörende Farbabbildung [...]. Siebdruck").
- Abb. 4: Georges Braque "Nu allongé" in Vallier: Braque, WV-Nr.: 25, S. 65ff.: "Georges Braque. Von Carl Einstein mit zwei Radierungen Braques und einer zusätzlichen Abbildung. Verlag: Chronique du Jour (Tageschronik), Paris (Zemmer in London und Weyhe in New York) 1934. Druckerei unbekannt." Ebd., S. 66: "Eingeklebte Beilage. 'Nu allongé' (Liegender Akt). Schwarzweiß-Radierung, 18 x 25 cm."
(Textabbildung in GB, 214).
- Abb. 5: Georges Braque "La danse, 1934" in Vallier: Braque, WV-Nr.: 25, S. 65ff.: "Georges Braque. Von Carl Einstein mit zwei Radierungen Braques und einer zusätzlichen Abbildung. Verlag: Chronique du Jour (Tageschronik), Paris (Zemmer in London und Weyhe in New York) 1934. Druckerei unbekannt." Ebd., S. 67: "Eingeklebte Beilage. 'La Danse' (Der Tanz). Schwarzweiß-Radierung, 18 x 25 cm."
(Textabbildung in GB, 222).
- Abb. 6: Textabbildung in GB, 184: Georges Braque "Héraclès, 1932".

- Abb. 7: Textabbildung in GB, 193: Georges Braque "Nereide, 1932".
- Abb. 8: Textabbildung in GB, 201: Georges Braque "Sao, 1932".
- Abb. 9: Textabbildung in GB, 240: Georges Braque "Phix, 1932".
- Abb. 10: Textabbildung in GB, 298: Georges Braque "Thémis et Héra, 1934".
- Abb. 11: Textabbildung in GB, 453, Abb. XCIII: Georges Braque "Dessin (Nuassis), 1925. Privatbesitz".
(Leymarie: Braque, Abb. 94).
- Abb. 12: Textabbildung in GB, 454, Abb. XCIV: Georges Braque "Dessin (Femme se coiffant), 1924. Privatbesitz".
(Carrà: Braque, S. 108, WV-Nr. Z 7).
- Abb. 13: Georges Braque "Theogonie. Vollardfolge 'a'" in Vallier: Braque, WV-Nr. 20, S. 33: "Schwarzweiß-Radierung (36,6 x 29,8 cm) mit Notizen am Rand, wobei in griechischer Schrift HESIODOS und MOUSA zu lesen ist; auf 'Hollande Van Gelder' 53 x 38 cm. Nicht numeriert, unten rechts mit Graphitstift signiert."
- Abb. 14: Georges Braque "Theogonie. Vollardfolge 'c'" in Vallier: Braque, WV-Nr. 20, S. 35: "Schwarzweiß-Radierung (36,8 x 29,7 cm) mit Notizen am Rand, auf 'Hollande Van Gelder' 53 x 38 cm. Unten rechts mit einem Braunstift signierter Abzug 40/50."
- Abb. 15: Georges Braque "Theogonie. Vollardfolge 'd'" in Vallier: Braque, WV-Nr. 20, S. 37: "Schwarzweiß-Radierung (36,8 x 29,9 cm) mit Notizen am Rand, wobei in griechischer Schrift HERA und THEMIS zu lesen ist; auf 'Hollande Van Gelder' 53 x 38 cm. Unten rechts mit einem Braunstift signierter Abzug 11/50."

Abbildungen



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

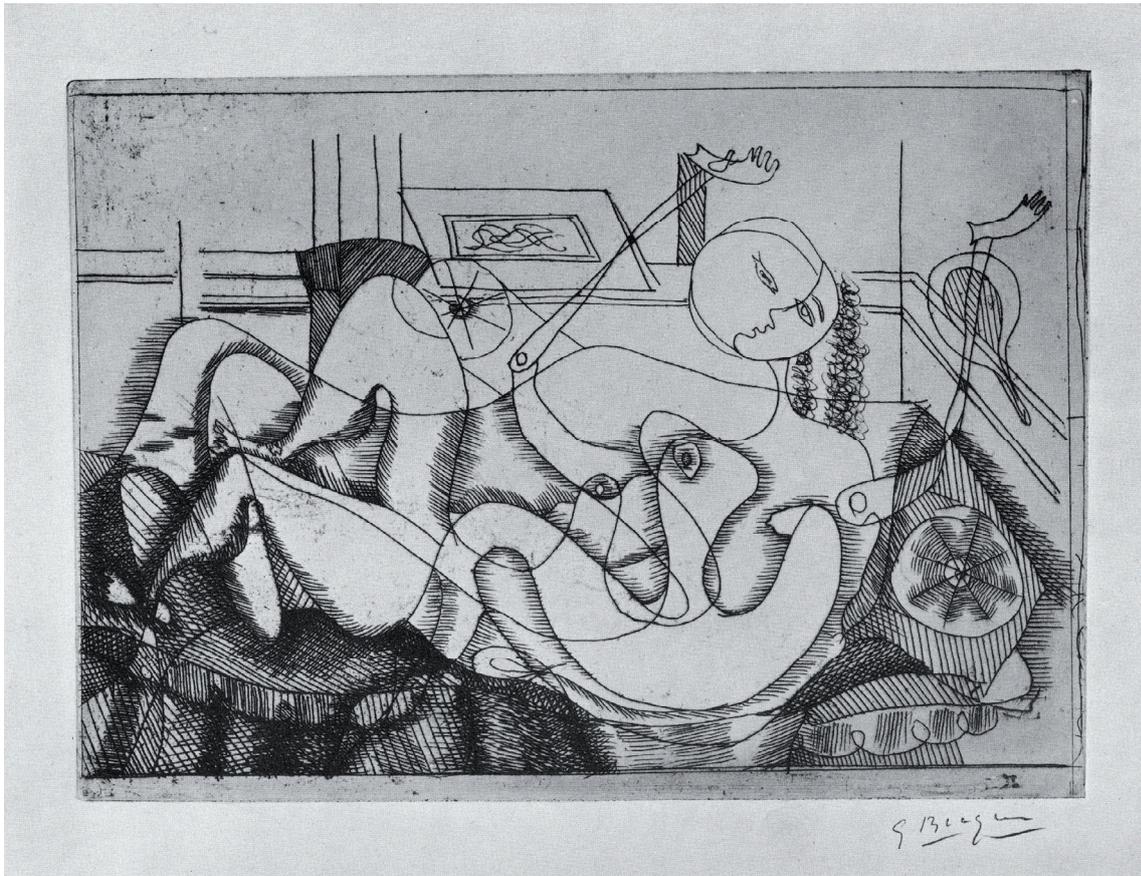


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

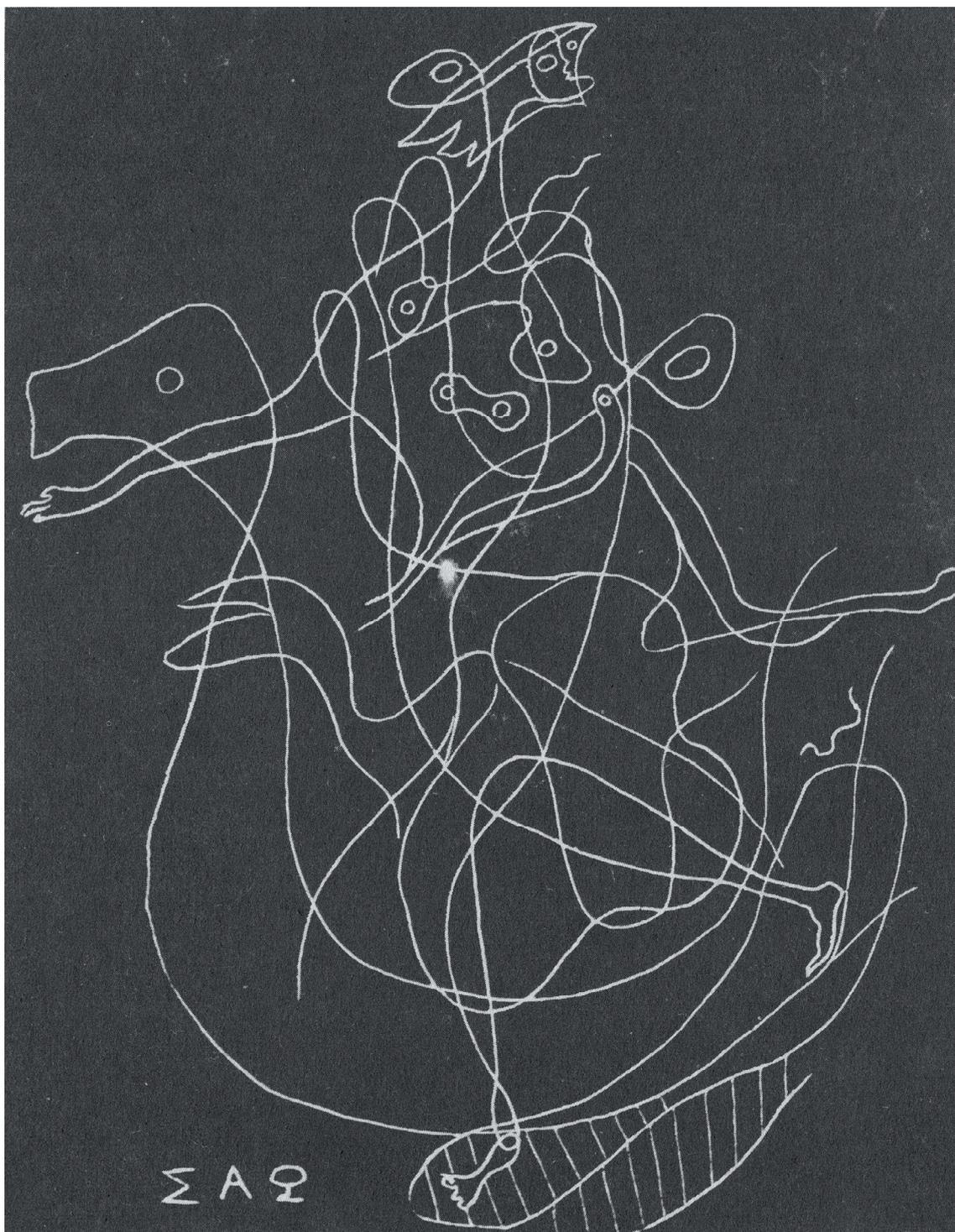


Abb. 7

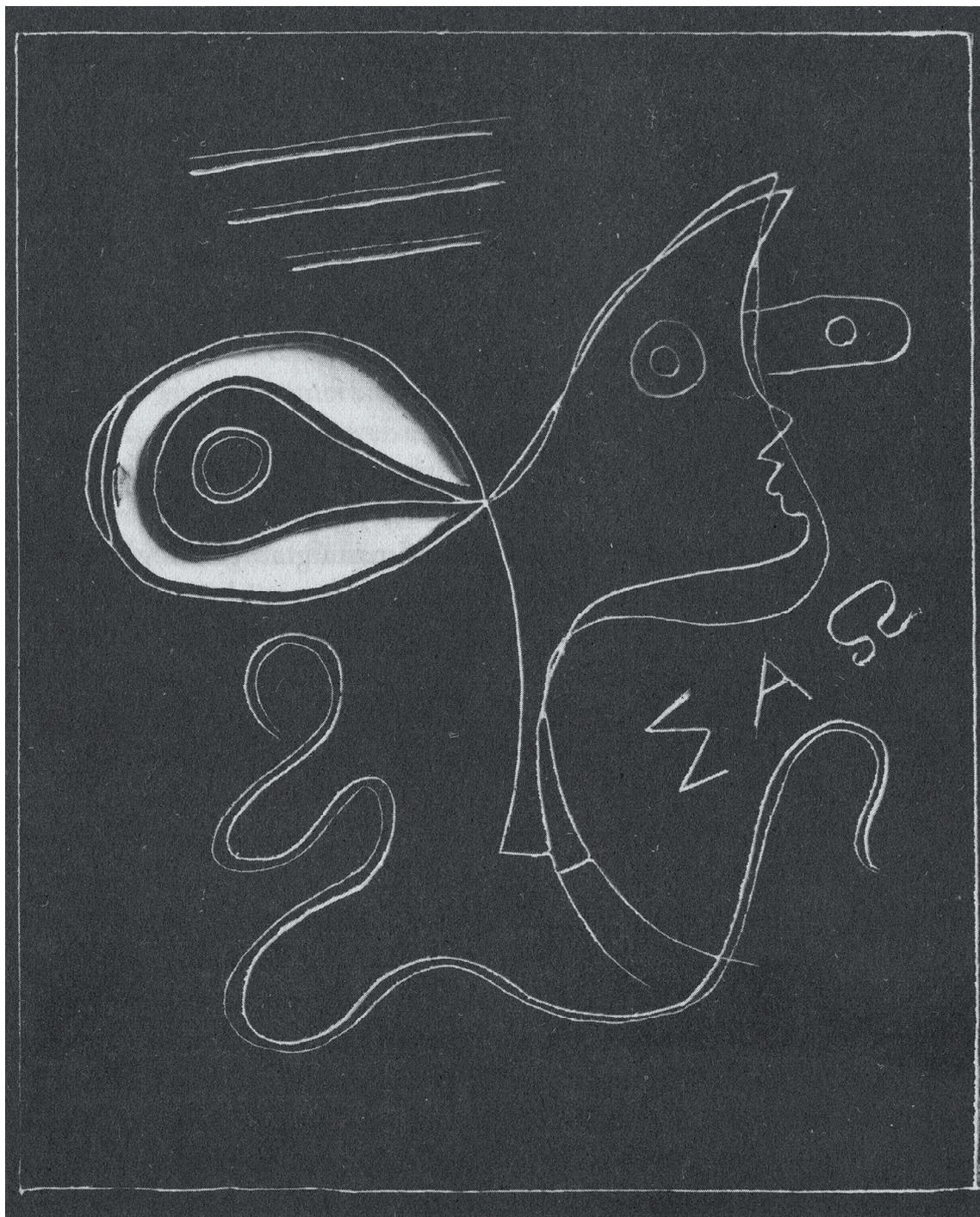


Abb. 8

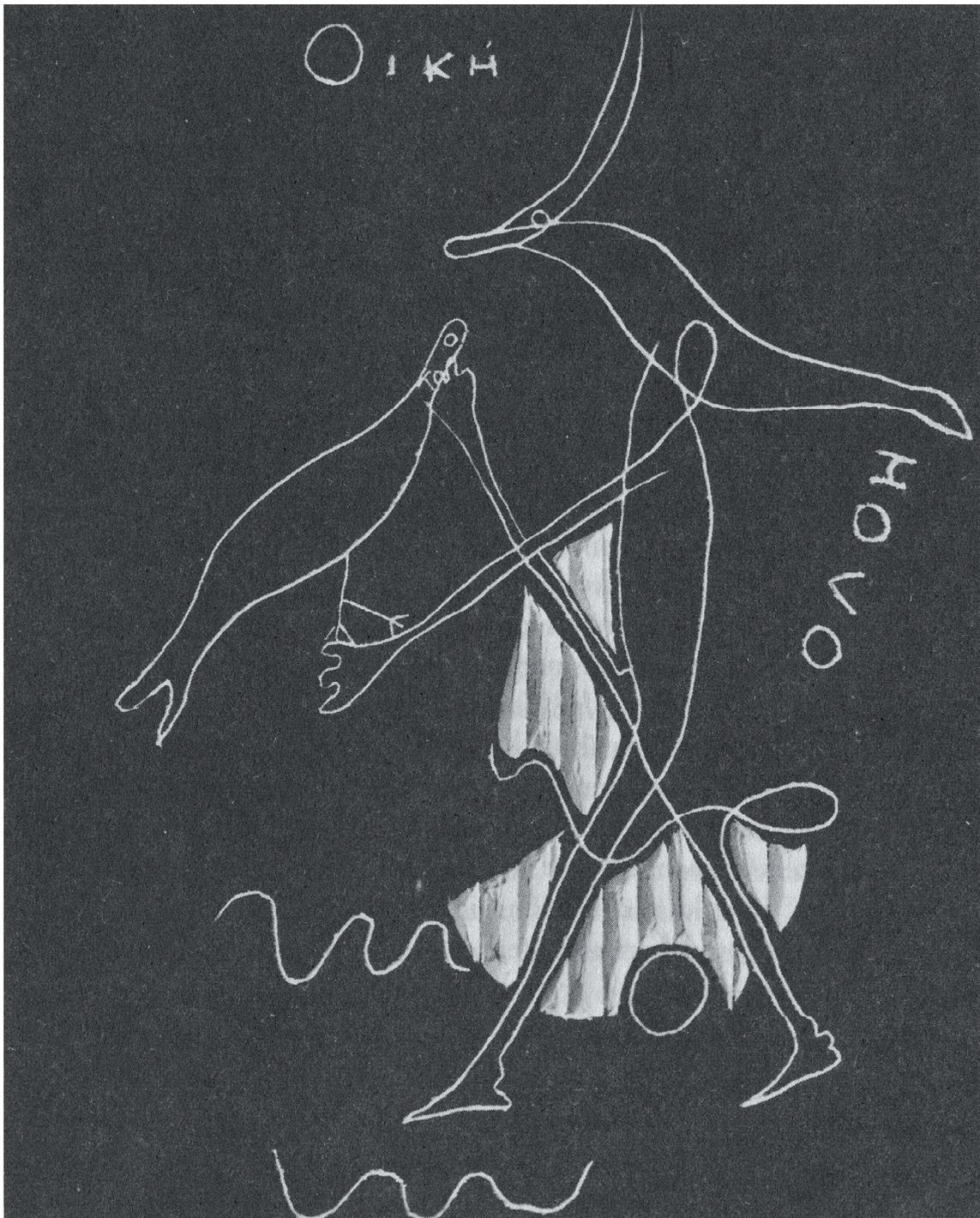


Abb. 9

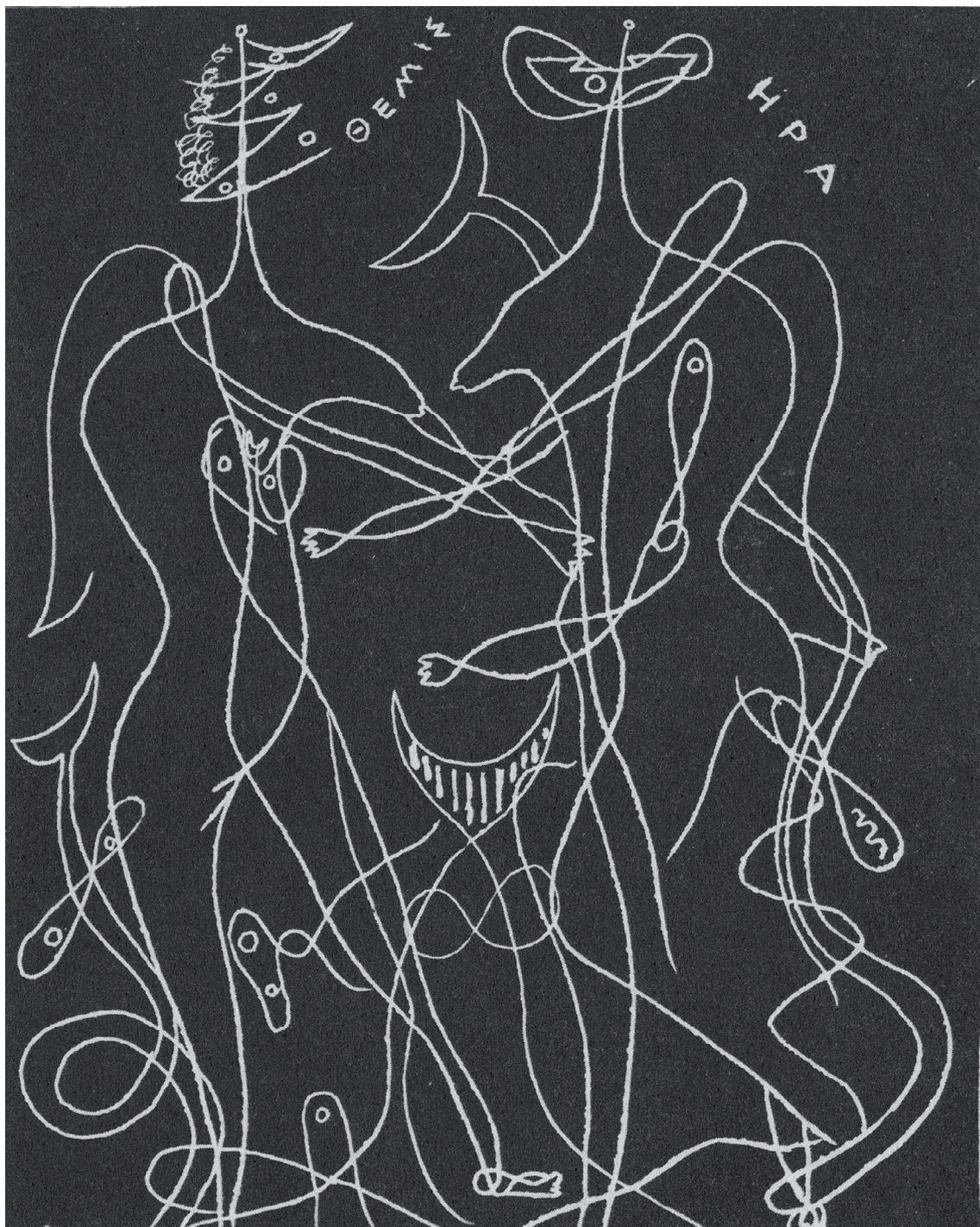


Abb. 10

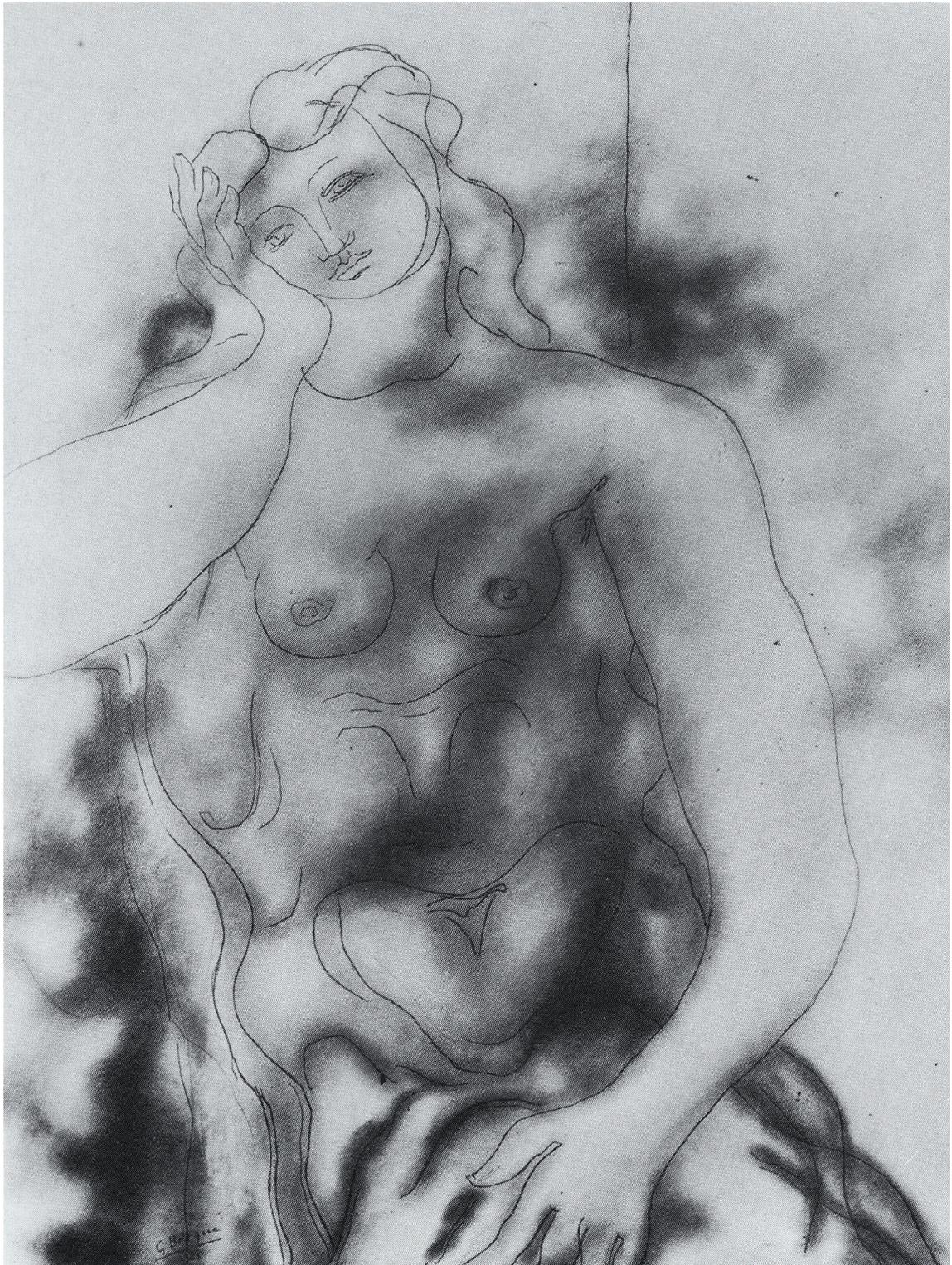


Abb. 11



Abb. 12

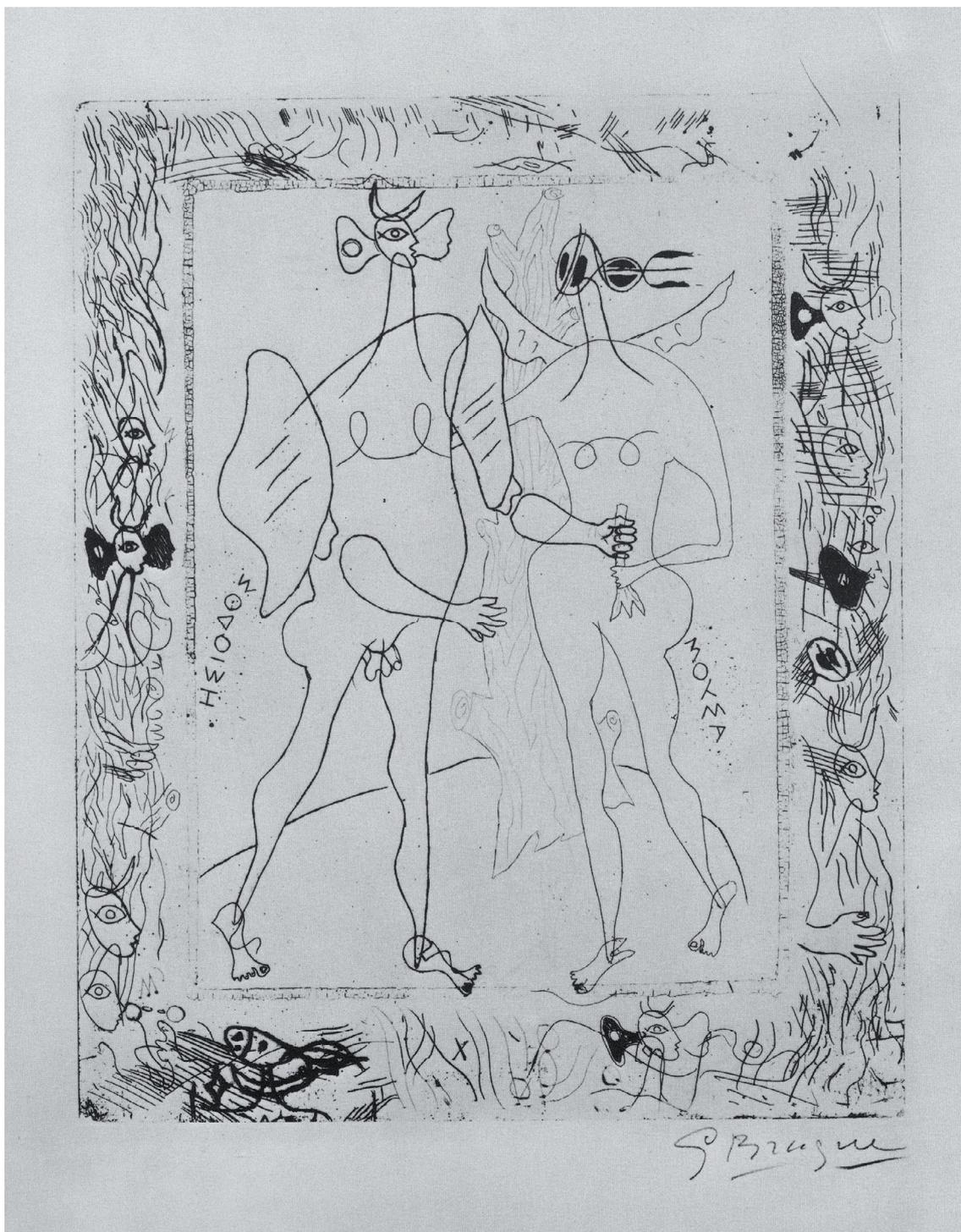


Abb. 13

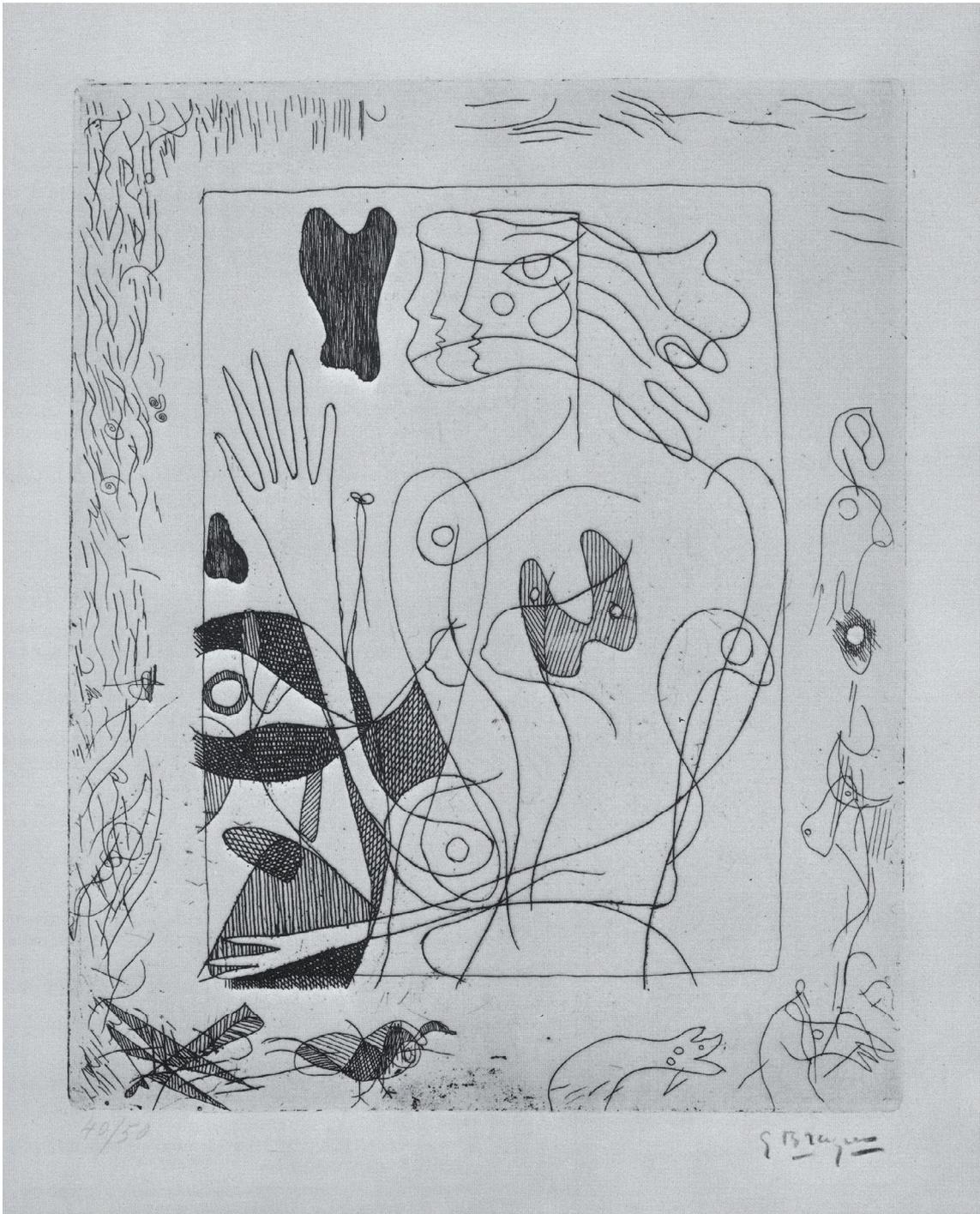


Abb. 14



Abb. 15

Carl Einsteins Entwurf der Moderne

Iris Plate

Carl Einstein (1885-1940) wurde als Kunsttheoretiker und -kritiker durch seine Schrift „Negerplastik“ (1915) und die ab 1926 in mehreren Auflagen erschienene Propyläen Kunstgeschichte „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ bekannt. Die vorliegende Arbeit untersucht Carl Einsteins Auseinandersetzung mit dem Werk von Georges Braque, welche die Grundlage seiner Kunsttheorie bildet. Die kritischen Analysen von Einsteins Konzept der kubistischen Raumanschauung, das er zuerst in „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ darstellt, sowie seiner Entwicklung einer Theorie des „mythischen Realismus“, die er im Buch „Georges Braque“ formuliert, bilden die Hauptteile dieser Studie. Letzteres wird in dieser Ausführlichkeit erstmalig zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung. Dabei wird deutlich, dass Einsteins Texte auf einer theoretischen und zugleich sprachlich-literarischen Ebene die Polyvalenz in der Kunst der Moderne als eine ihrer eigenen Qualität verständlich machen.

ISBN 978-3-8405-0020-6 EUR 19,50



9

783840 500206

01950