

Julia Ziegler

CARL EINSTEIN UND DER KUBISMUS

DIE ENTWICKLUNG DER KUBISMUSTHEORIE IN DER NEGERPLASTIK UND KUNST DES 20. JAHRHUNDERT

Als Pionierarbeiten der kubistischen Kunsttheorie in Deutschland waren die Schriften des Kunstkritikers Carl Einstein maßgeblich für die spätere Rezeption dieser Kunstströmung. Einsteins rahmengebende Theorien umfassen sowohl Künstler, die heute von der Kunstgeschichte als klassische Vertreter*innen dieser Richtung aufgefasst werden, als auch solche, die wir rückblickend wohl eher nicht dem kubistischen Kanon in einem engeren Sinne zurechnen würden – dazu zählen allem voran afrikanische Skulpturen. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die Theorien Einsteins zum Kubismus miteinander zu vergleichen und deren Genese(n) nachzuzeichnen. Dafür werden die an ein Theorietraktat erinnernde Vorbemerkung der Schrift *Negerplastik*, welche 1915 erstmalig erschien und Abbildungen beinhaltet, sowie das Kubismuskapitel in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* analysiert. Letzteres stellt den 1926 erschienenen sechzehnten Band in der etablierten Reihe der Propyläen-Kunstgeschichte dar. Die sich aus dieser Text-Korrelation ergebende Hauptthese ist, dass das zentrale Anliegen beider Schriften die Legitimation des Kubismus war; entscheidende Aspekte der in der späteren Schrift begrifflich konkretisierten kubistischen Raumtheorie sind bereits im früheren Werk gegenwärtig und hier an der afrikanischen Kunst entwickelt worden.

DER WEG ZUM KUBISMUS UND EINSTEINS KUNSTKRITISCHE PRAXIS

Es wird angenommen, dass Einstein bereits ersten Kontakt zu später als kubistisch titulierten Werken und Künstlern Anfang der 1910er Jahre während seiner Aufenthalte in Paris hatte. Allerdings sind nur wenige Dokumente überliefert, die eine solche Annahme belegen können. Allein Uwe Fleckner, der in seiner umfassenden Analyse des Œuvres Einsteins und seiner Zeit unter anderem auch biographische Bezüge berücksichtigt, verweist auf den in der Pariser Galerieszene entstandenen Austausch zwischen dem Kritiker und den Künstlern Georges Braque, Juan Gris und Fernand Léger.¹ Eine erstmalige Erwähnung des Kubismus in Einsteins Werken findet sich bereits 1911 in Form einer Nennung Pablo Picassos. Dort „würdigt er in ihm zunächst den Nachfolger, Vollender und Überwinder der Kunst von Cézanne und bemüht sich,

die durchaus wahrgenommene Revolutionierung des Raumes und seiner künstlerischen Bewältigung mit Hilfe des bereits erarbeiteten ästhetischen Vokabulars in den Griff zu bekommen“, so Fleckner.² Bereits in *Negerplastik*, die nur wenige Jahre später erschien, nimmt Einstein eine verteidigende und positiv argumentierende Haltung für den Kubismus ein. Er deduziert seine Raumtheorie dort zunächst ausgehend von den Werken der afrikanischen Plastik. Einsteins generelle Forderung an die Kunst bezieht sich auf ihre erkenntnistheoretische Leistung, allem voran die Generierung einer neuen Raumwahrnehmung, was im Laufe des vorliegenden Beitrags erläutert werden soll. In seinem späteren *opus magnum*, der 1926 erschienenen *Kunst des 20. Jahrhunderts*, sieht Einstein die zunächst in der Auseinandersetzung mit afrikanischen Plastiken erarbeitete Problematik des Raumes in den Werken des Kubismus, insbesondere derer Picassos und Braques, bewältigt. Die neuen gestalterischen Fragen, die er in den Werken verhandelt sah, und die ihn von einem *neuen Sehen* sprechen ließen, machten eine Modifikation der sprachlichen Erfassung durch den Kritiker erforderlich.

Carl Einsteins Kunstbegriff und kunstkritische Praxis unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht grundlegend von zeitgleichen Kritikerkollegen, so etwa von dem um eine Generation älteren Julius Meier-Graefe, welche eher in einer auf das Einzelwerk reagierenden und in Einsteins Sprech als „impressionistisch“ bezeichneten Tradition stehen. Differenzen lassen sich sowohl in der Vorgehensweise, der sprachlichen Auseinandersetzung als auch in der Wahl der Werke feststellen; und auch zu gleichaltrigen Kritikerkollegen, wie etwa Wilhelm Hausenstein, mit dem Einstein zur Schule ging, sind mehr Unterschiede als Schnittstellen bezifferbar. Hausensteins schriftstellerische Annäherung an spezifische Werke, die in Clara Stolz' Artikel in diesem Heft genauer in den Blick genommen wird, sowie seine Gewichtung des Künstlerindividuums, wie sie im Artikel von Sophie Valerie Holzmann ebenfalls in diesem Heft analysiert wird, unterscheiden sich von den zumeist in apodiktischem Ton vorgetragenen Programmtexten Einsteins.³ Dessen kunsttheoretische Auseinandersetzung behandelt hingegen ganze Kunstströmungen als systematische Konzeptualisierungen, in welchen die Rolle der einzelnen Künstler*innen und konkreter Werke untergeordnet erscheint. In dieser Perspektive erhalten die Kunstkritiker*innen eine Einstein zufolge neue Funktion, wenn er sich und seine Kollegen dazu auffordert, mit der Tradition einer beschreibenden Bild- und Gegenstandsdeutung, welche Einstein laut Fleckner

vor allem in der Praxis der Ekphrasis in der zeitgenössischen Kunstgeschichte identifiziert habe, zu brechen:

„[...] er fordert den Verzicht auf das ekphrastische Schreiben überhaupt und entzieht dem Kunsthistoriker wie dem Kunstkritiker die so lange tradierte Grundlage seiner wissenschaftlichen oder essayistischen Tätigkeit [...]. Er wird aus seiner passiven, auf das Kunstwerk nur reagierenden Haltung befreit, und aktiv trägt er seine Gedanken nun an das einzelne Werk heran, unterwirft es einem, seinem ästhetischen System.“⁴

In seinen im Folgenden näher in Augenschein zu nehmenden Schriften stellt Einstein ein auf raumtheoretischen Problemen basierendes Modell auf, in das er den Kubismus entsprechend dieser Feststellung Fleckners einordnet; die Kunst wird gewissermaßen als Demonstrationsfeld seiner Theorien, allem voran seiner Raumtheorien, hinzugezogen – und nicht umgekehrt. Diese Auseinandersetzung vollzieht sich auf einer philosophisch-theoretischen Ebene, die *a priori* zu konkreten Werken steht. Es kommt in Folge zu einer Systematisierung des Stils und damit einem Theoretisieren der Kunst. Bildbeschreibungen und Nennungen konkreter Werke finden sich entsprechend selten. Wenn sie inkludiert werden, erfolgen sie in aufzählender Reihung. Eine Auseinandersetzung mit einzelnen Werken und eine konkrete Analyse von partikularen Formstrukturen, an denen der Kritiker seine Bewertung manifestiert, finden nicht statt. Stattdessen nehmen die Werke lediglich eine die Argumentation unterstützende Funktion für die vorangestellte Theorie ein. Was Fleckner mit Blick auf das Kubismuskapitel in *Kunst des 20. Jahrhunderts* konstatiert, lässt sich ohne Weiteres auf die Schrift *Negerplastik* ausweiten: „Die künstlerische Arbeit versteht der Kunsthistoriker als eine gleichsam erkenntnistheoretische Tätigkeit, als begriffslose philosophische Reflexion, die das Gesehene und den Akt der Anschauung dadurch unablässig verändern muß: Es gehe, kurz und gut, ‚nicht um Abbilden, sondern Bilden‘.“⁵

Das von Einstein geforderte Ideal bleibt dabei letztlich abstrakt. Nur in seinen, den Abbildungen afrikanischer Plastiken beziehungsweise der Auseinandersetzungen mit kubistischen Künstlern vorangestellten Theoriepassagen nähert er sich einer Definition an, indem er anhand von Kunstströmungen und -epochen herausstellt, was diesen, in Abgrenzung zum Kubismus, fehle und warum diese daher keinen erkenntnistheoretischen Gewinn für die Betrachter*innen erbrächten. In seiner kunstkritischen Auseinandersetzung werden, wie eingedenk des Desinteresses an partikularen Form-

strukturen zu erwarten, Standort- und Provenienzzangaben außer Acht gelassen. Diese das Werk partikularisierenden, äußerlichen Angaben sind für die von Einstein gezogenen Schlüsse nicht von Bedeutung.

Einsteins Medium, um seine Theorien zu vermitteln, ist, wie bei aller Kunstkritik, die Sprache; an ihr wird zeitlebens gefeilt.⁶ Durch Verfremdung von Semantik, Grammatik, Interpunktion und Sprachbild, insbesondere in den Passagen, in denen Techniken und Strukturen kubistischer Werke reflektiert werden, ließe sich von einem spezifischen Übersetzungsprozess sprechen, den Fleckner wie folgt charakterisiert: „Ziel der eigentümlichen sprachlichen Gestaltung [...] ist die gleichsam indirekte Evokation des Kunstwerks, ihre Absicht ist es, die stilistischen Eigenschaften, aber auch den formalen und visionären Gehalt der Gemälde und Skulpturen im Leser durch literarische Analogien hervorzurufen.“⁷ Die Gestaltung der Werke soll durch die Sprache aufgenommen und so für Leser*innen übersetzt werden, ohne jedoch einen direkten Verweis auf einzelne Kunstwerke zu beinhalten. Als Beispiel lässt sich folgende Passage aus *Kunst des 20. Jahrhunderts* anführen, in welcher die Satz-Syntax in ihrem Staccato der Zergliederung kubistischer Bilder angeglichen und nachempfunden wird; der Satz wird gleichsam aufgebrochen und zu einem Kompositum eines zeilenübergreifenden Gefüges, was auf das Nebeneinander der Bildelemente in kubistischen Werken anspielt und das visuelle Verfahren textuell zu analogisieren versucht:

„Der Sinn des Kubismus: Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionale Gestalt, ohne daß Tiefe oder Modellierung illusionistisch nachgebildet werden; an die Stelle der bewegten Tiefenansicht, einer zeitgedrängten Bewegungsvorstellung, tritt nun das Nebeneinander zweidimensionaler Formen, die dermaßen geordnet sind, daß unter Beibehaltung der Grundfläche des Volumen, die verschiedenen Ansichten eines Körpers, gestaltet und somit die Erinnerungsdimension, also die Vorstellung des Volumens, verformt ist, ohne daß die Bildfläche illusionistisch durchbrochen wird.“⁸

Sowohl Einsteins Vorgehensweise als auch seine Sprache folgen also nicht konventionellen Schemata und zuvor (etwa für die Erfassung von Impressionismus und Expressionismus) erprobten Praktiken der zeitgenössischen Kunstkritik. Allein, wie schon Meier-Graefe, nur eingedenk der Verschiedenheit der in Rede stehenden Kunstpraxis eben „anders“, schmiegt auch er sich dem Gegenstand in gewisser Weise an, auch wenn er selbst die Abgrenzung von vorangegangenen Schreibweisen betont. Seine Abstandnahme von der kunstschriftstellerischen Tradition tritt hingegen deutlich in der Wahl „seiner“ Kunst, allem voran in Hinsicht der afrikanischen Skulpturen

zutage, die er in seine Auseinandersetzung mit dem Kubismus einbezieht beziehungsweise an denen er seine kubistischen Überlegungen u.a. entwickelt.⁹

DIE KUBISMUSTHEORIE IN DER SCHRIFT *NEGERPLASTIK* (1915)

Die Schrift *Negerplastik* setzt sich aus einem vorangestellten, in fünf Abschnitte gegliederten Theorietraktat und einem Abbildungsteil zusammen. Auch hier weisen die 119 Abbildungen keine Kommentare, Herkunfts- oder Standortangaben auf. Fleckner führt diesbezüglich an, dass Legenden für die Bildtafeln vorhanden gewesen seien und diese bloß aufgrund des Zeitpunktes der Veröffentlichung, während des Ersten Weltkrieges, nicht aufgenommen worden seien. Die zeitgenössische Rezeption fasste die Abbildungen denn auch als eigenständig und nicht in direkter Relation zum Text stehend auf und folgte damit einer Form der uninstruierten Bildwiedergabe, die nicht der ursprünglichen Intention des Autors entsprochen habe.¹⁰ Als Argument für die These Fleckners lässt sich weitergehend Einsteins zweite Veröffentlichung zu afrikanischer Kunst, die 1921 erschienene Schrift *Afrikanische Plastik*, anführen, in der diese Angaben vorhanden sind.

Einsteins Beschäftigung mit afrikanischer Kunst lässt sich im Kontext des zeitgenössischen Kunstgeschehens verorten: „Die Pariser Künstler, Maler wie André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse, Georges Braques oder Pablo Picasso, aber auch die Künstler der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiters‘ hatten die Skulpturen des art nègre erst vor wenigen Jahren für sich entdeckt und in ihren Kanon anregender Werke aufgenommen.“¹¹ Aktuelle raum- und darstellungsbezogene Probleme erachteten die europäischen Künstler in den fremden Objekten behandelt und beantwortet. Die sogenannte *primitive* Kunst wurde als Simplifizierung der Strukturen aus der Komplexität der Wirklichkeit und damit als eine Konzentration auf das Wesentliche angesehen; allem voran die aus Afrika kommenden Skulpturen gereichten darob als Inspiration und Vorbild.¹² Auch Einstein führt eben dieses Potential der fremdländischen Bildwerke als Begründung für seine Beschäftigung mit diesen an. In seinem Œuvre lassen sich jedoch auch schon vor *Negerplastik* Bezüge zu außereuropäischer Kunst, beispielsweise der ägyptischen Plastik, finden.¹³

Im Gegensatz zum üblichen zeitgenössischen Umgang mit Werken afrikanischer Provenienz strebt Einstein nach eigenen Angaben eine dezidiert vorurteilsfreie *ästhetische* Untersuchung und Bewertung an. Sonstige zeitgenössische Analysen afrikanischer Plastik seien im Kontext „einer Zeit des allgemein praktizierten Kolonialismus

mit all seiner inhumanen Politik, die bestimmend die Wissenschaft und Kultur ihrer Zeit prägte“, verhaftet gewesen, die den Werken keinen Kunstwert zusprach.¹⁴ Daher grenzt sich Einstein in der Schrift *Negerplastik* von bereits existierenden Abhandlungen ab und legitimiert seine eigene Vorgehensweise folgendermaßen: „Kunst als ein Mittel zu anthropologischen und ethnographischen Einsichten anzusehen, erscheint mir dubios, da die künstlerische Darstellung kaum etwas über die Tatsache aussagt, woran eine solche wissenschaftliche Kenntnis gebunden ist.“¹⁵ Hier ist jedoch zu betonen, dass es lediglich um eine Aufwertung afrikanischer Kunst geht, nicht um eine Aufwertung von afrikanischen Kulturen als ganzen und *per se*. Einstein projiziert seine dezidiert aus einer westlichen Betrachterhaltung stammenden Thesen auf die afrikanische Plastik, um diese für ein europäisches Publikum zugänglich zu machen und zu öffnen. Die Statuierung des Kunststatus hat demnach eine doppelte Funktion: mit der auf ästhetischen Kriterien basierenden Betrachtungsweise verteidigt er den Kunststatus der behandelten Werke und legitimiert gleichzeitig seine Behandlung dieser. Nach Einstein sei die Bezeichnung eines Werkes als Kunst davon abhängig, ob eine formale Analyse in Bezug auf die von ihm ausgehende Raumkonstruktion und eines dadurch bei den Betrachter*innen ausgelösten Sehvorgangs möglich ist oder nicht.¹⁶ Werden diese Eigenschaften als gegeben attestiert, wird der Kunststatus der Werke für indiskutabel erachtet. Demnach seien die afrikanischen Plastiken als Kunst anzusehen. Sie böten neue erkenntnistheoretische Wahrnehmungsmöglichkeiten und stellten „einen bedeutenden Fall plastischen Sehens dar“.¹⁷ Dieses sei in der europäischen Tradition nicht vorhanden (gewesen). Hier sei die Auflösung des Plastischen zugunsten eines Gleichgewichts von malerischen und plastischen Formelementen, ausgehend von der Renaissance über den Barock bis in den Impressionismus, vorherrschend. Erst der Kubismus habe laut Einstein ein solches plastisches Sehen, wie es in den afrikanischen Werken zu finden und durch diese mit angeregt worden sei, ermöglicht. Als Kunstform wird er vor diesem Hintergrund generalisierend positiv bewertet und von anderen Stilen abgegrenzt. Dabei definiert der Kritiker die Darstellung des Dreidimensionalen, also des Plastischen, als Gegenstück zum Malerischen, welches allein auf Empfindung abziele und keine weiterführenden erkenntnistheoretischen Möglichkeiten biete. Bei Werken letzterer Kategorie nähmen die Künstler*innen „einen Abstand, der dem zukünftigen Beschauer entsprach [ein] und modellierten die Wirkung“ von diesem ausgehend.¹⁸ Einstein spricht den so gebildeten Formen daher ihre Selbstständigkeit ab: „Der Zuschauer wurde in die Plastik verwebt, er wurde ihre nicht mehr trennbare Funktion (z.B. perspektivische Plastik); er

verband sich in der überwiegend psychologischen Umwertung der Person des Verfertigers, wenn er dieser urteilend nicht widersprach. [...] Das seelisch-zeitliche Moment überwog vollständig die räumliche Bestimmtheit.“¹⁹ Die Bewältigung des Raumproblems ist jedoch der Anspruch, den Einstein, ausgehend von der Kunst seiner Zeit, dem Kubismus, von der Kunst generell fordert und eingelöst sehen möchte. Die Kubisten ihrerseits seien wiederum von den formalen Umsetzungen der afrikanischen Plastik beeinflusst gewesen: „Zugleich entdeckte man notwendig die Negerplastik und erkannte, daß sie isoliert die reinen plastischen Formen gezüchtet hat.“²⁰

Obwohl Einstein der Nutzung der Kunstwerke als Quellen ethnographischer Forschung ablehnend gegenübersteht, konstatiert er selbst für die in Rede stehenden außereuropäischen Werke eine religiöse Funktion. Dies wird besonders deutlich in ihrer Korrelation mit dem aktuellen westlichen Kunstverständnis: „Während das europäische Kunstwerk der gefühlsmäßigen, sogar formalen Deutung unterliegt, insofern der Beschauer zur aktiven optischen Funktion aufgerufen wird, ist das Negerkunstwerk aus mehr als formalen Gründen, nämlich auch religiösen, eindeutig bestimmt.“²¹ Nicht der Betrachter*in nimmt die funktionsgebende Rolle ein, stattdessen sei diese dem Werk bereits inhärent, da es keine Darstellung einer Gottheit, sondern die Gottheit selbst sei. Auch die Rolle der Künstler*innen stehe dadurch weit hinter der Bedeutung des Werkes, welches mit seiner Vollendung als autonom von der menschlichen Produktion projiziert werde.²² Die Künstler*innen seien nur auf einer instrumentellen Ebene als Produzent*innen zu verstehen und werden damit in der Argumentation einer höheren, transzendentalen Macht subordiniert. Die Rolle der Künstler*innen, die, wie oben erläutert, in Einsteins kunstkritischen Texten häufig untergeordnet erscheint, ist mit Blick auf die afrikanische Kunst also nahezu vollständig vernachlässigt und wird durch den Verweis auf die religiöse Funktion des Kunstwerkes begründet. Es stellt sich die Frage nach den tatsächlichen ethnographischen Kenntnissen Einsteins und der Richtigkeit seiner Einschätzung; unklar muss hier bleiben, inwiefern er hier richtig lag, sein Wissen beschränkt war oder ob sich seine Behauptung vielleicht auch auf die Ablehnung der ethnographischen und stilgeschichtlichen Methode zurückführen lässt. Wie dem auch sei, Einstein versucht in einem argumentativen *Twist*, das heißt mit Hinweis auf die ursprüngliche, religiöse Funktion der afrikanischen Bildwerke, deren Autonomie herauszustellen. Diese Autonomie legitimiert als Prämisse Einsteins Öffnung der Werke für eine kubistische Interpretation. Ebenso wie die Werke des Kubismus seien sie selbstständig, wobei

dieser Umstand nicht auf eine kunstimmanente Entwicklung, sondern auf ihre Eigenschaft als Gottheit zurückgeführt wird. Das gemeinsame Resultat der dergestalt auf verschiedene Weise erlangten oder besser: konzidierten Autonomie der Bildwerke sei zum einen deren Unabhängigkeit von der (Bedingtheit der) Betrachter*innensituation und zum anderen eine vergleichbare, innere Geschlossenheit: „Der Künstler erarbeitet ein Werk, das selbstständig, transzendent und unverwoben bleibt. Dieser Transzendenz entspricht eine räumliche Anschauung, die jede Funktion des Beschauers ausschließt; ein vollständig erschöpfter, totaler und unfragmentarischer Raum muß gegeben und verbürgt sein.“²³

Die Betrachter*innen nehmen also keine funktionsgebende Rolle ein, stattdessen werde diese von dem Werk selbst gebildet. Vor diesem Hintergrund, der Trennung der Betrachtenden vom Werk, wird auch die formale Gestaltung der Plastiken verargumentiert. Die Elemente der Plastik evozierten ihre Raumkraft selbstständig vom Gegenstand aus, ohne eine Aktivierung durch die Betrachter*innen zu benötigen, wobei dies bei den afrikanischen Skulpturen *sui generis* in ihrer Funktion als religiöses Artefakt begründet sei. Das Kunstwerk sei auf sich konzentriert und daher nicht auf eine etwaige Wirkung von einem entfernten Betrachter*innenstandpunkt ausgelegt oder von diesem abhängig. Dadurch werde eine dem Werk *per se* eingeschriebene Grenze oder besser: eine Distinktion zwischen Plastik und Betrachter*innen geschaffen: „Es bezeichnet die Negerplastik, daß sie eine starke Verselbstständigung der Teile aufweisen; [...]. Jene sind nicht vom Beschauer, sondern von sich aus orientiert; die Teile werden von der engen Masse empfunden, nicht in abschwächender Entfernung; somit werden sie und ihre Grenzen verstärkt.“²⁴ Das Werk stellt damit eine Entität dar, welche keine Aktivierung ausgehend von den Betrachter*innen zur Vollständigkeit (mehr) benötige – ein vormals grundlegender Gedanke (seit) der romantischen Kunstkritik. Die formale Gestaltung werde ausgehend von der Perspektive des Werkes gebildet. Auch die von westlichen Betrachter*innen oftmals kritisierte Proportionierung afrikanischer Plastiken führt Einstein auf diese Konstellation zurück. So sei die Verzerrung der Extremitäten auf die Perspektive *in situ* der Plastik zurückzuführen. Deren Gestaltung ließe sich mit dem Sichtfeld eines sich von oben betrachtenden Menschen erklären und folge dementsprechend einer inneren Notwendigkeit: „Breite Füße z.B. sind nicht breit weil sie tragen, sondern der Blick nach unten sich zuweilen dehnt oder ein kontrastierendes Equilibre zum Becken gesucht wird.“²⁵

Diesen Prozess bezeichnet Einstein mit dem Begriff des *formalen Realismus* und grenzt ihn von einer naturalistischen Darstellung ab, wie sie in der europäischen Tradition zu finden sei. Das Kunstwerk solle fortan und diametral zu Vorangegangenen keine Abbildung realer Gegenstände (mehr) sein. Vielmehr besitze es eine eigene Realität und kann dadurch nicht als Abstraktion (von etwas und damit als referentiell und dependent) angesehen werden: „Es bedeutet nichts, es symbolisiert nichts; es ist der Gott, der seine abgeschlossene mythische Realität bewahrt, wovon er den Adoranten einbezieht und auch ihn zu einem Mythischen verwandelt und seine menschliche Existenz aufhebt.“²⁶ Durch die Anbetung treten die Betrachtenden in Kontakt mit dem Werk, also der Gottheit. Dies finde jedoch in abgedunkelten Räumen statt und habe keinen Einfluss auf die formale Gestaltung.²⁷ Durch die Skulpturen werde ein neues Raumverständnis ermöglicht, welches nicht einer als nacheinander empfundenen (und von Betrachtenden abschreitbaren) Bewegungsvorstellung als zeitliche Abfolge entspreche. Das Nacheinander werde in der Plastik in ein Nebeneinander überführt, das heißt, dass verschiedene Tiefenwahrnehmungen gleichzeitig in die Form integriert seien und dadurch den Zeitkoeffizienten isolierten: „Das Kunstwerk muß die gesamte Raumgleichung geben; denn nur, wenn es jede zeitliche Interpretation, die auf Bewegungsvorstellungen beruht, ausschließt, ist es zeitlos.“²⁸ Der Faktor der Zeit beziehungsweise der chronologischen Wahrnehmung werde also dadurch aufgehoben, dass die Bewegung bereits *in* die Form aufgenommen und hier synchronisiert werde – eine Leistung, die ansonsten für gewöhnlich durch die Betrachter*innen mittels eines Rückgriffs auf die durch eigene Erfahrung von Objekten gewonnene Tiefenvorstellung vollzogen werden müsste.²⁹ Das hier beschriebene Verfahren wird von Einstein später in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* mit dem Begriff des *Simultané* bezeichnet.

Das so hergeleitete Raumverständnis wird von Einstein unter dem Begriff „Kubische Raumanschauung“ zusammengefasst.³⁰ Diese wird in Form einer Kubismustheorie erläutert und in ihrer Funktion erklärt. Aufgabe der Plastik – im späteren Werk wird dies auch auf die Malerei ausgeweitet – sei es demnach, „das Dreidimensionale als Form“ darzustellen.³¹ Dies gelinge nicht durch die räumliche Darstellung einer illusionisierenden Masse, sondern durch die Aufnahme der Bewegungsvorstellung in das Kunstwerk selbst. An dieser Stelle wird die bisherige, europäische Praxis wiederholt als Gegensatz konstituiert, deren Ziel die nun *ad acta* zu stellende, illusionistische Umsetzung von Dreidimensionalität gewesen sei – und zwar durch die folgenden ge-

stalterischen Techniken: „Frontalität, vielfältige Ansicht, übergehendes Modélé und plastische Silhouette heißen vor allem die üblichen Mittel.“³² Die so produzierte Illusion könne jedoch nicht als formale, bildgenuine Darstellung von Tiefe bezeichnet werden, da diese nicht im Werk selbst vorhanden sei, sondern erst durch die (in Sehkonventionen gründende) Perspektive des Betrachtenden und für diesen konstruiert werde. Einstein will diese Leistung im Werk selbst und nicht als Konzession an sowie seitens der Betrachtenden eingeholt sehen. Für den Kubismus gibt Einstein daher Folgendes an:

„Die Vorstellung des Kubischen als Form – nur hiermit hat es die Plastik zu schaffen und mit keiner materiellen Masse – ergibt unmittelbar, daß zunächst bestimmt werden muß, was jene ausmacht; dies sind die nicht zugleich sehbaren Teile; sie müssen mit den sichtbaren in eine totale Form gesammelt werden, die in einem Sehekt den Beschauer bestimmt und einer fixierten dreidimensionalen Anschauung entspricht, damit das sonst irrational Kubische als sichtlich Geformtes sich erweise.“³³

Verschiedene Teile der Plastik, die jeweils verschiedene Bewegungsvorstellungen enthielten, müssten daher im Kunstwerk gleichzeitig sichtbar sein und eine das Diachrone in Synchronizität aufhebende, neuartige Geschlossenheit der Form bilden. „Das heißt, jeder Teil muß plastisch verselbstständigt 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.“³⁴ Dieses Verfahren sei eine formale Umsetzung des Kubischen und ermögliche damit ein plastisches Sehen. Die afrikanische Plastik entspreche einer so gebildeten Form, sei jedoch *bis dato* auf Unverständnis seitens europäischer Betrachter*innen gestoßen. Einstein führt dies auf ein durch die Tradition des Naturalismus geprägtes Sehverständnis zurück, welches erst der Kubismus aufgebrochen habe. Er fordert vom Betrachtenden, sich dieses, durch die Nutzung illusionistischer Mittel in der Tradition der Kunst verlernte plastische Sehen wieder anzueignen, seinen Blick also den außereuropäischen, im Abbildungsteil enthaltenen Kunstwerken anzupassen, anstatt letzteres dem Gewohnten unterzuordnen und ungekannte Abweichungen vom Vertrauten negativ zu bewerten.³⁵

Im letzten Teil des Theorietraktats in der *Negerplastik* geht Einstein auf konkrete kulturelle Praktiken, die ebenfalls unter dem Aspekt einer religiösen Funktion gefasst werden, ein. Diese umfassen zum einen die Körperpraktik der Tätowierung, durch welche der Mensch, ähnlich einer Plastik, seinen Körper zum Objekt des Gottseins mache und zum anderen das Tragen von Masken. Den Masken wird eine ambivalente Rolle zugeschrieben: einerseits wird das Tragen als Aktivierung und damit als rituellen Dienst an den Gott verstanden, andererseits sei das Objekt, wie die Plastik, bereits in sich eine Gottheit.³⁶ Woher dieses Wissen um die Praktiken afrikanischer Kulturen stammt, wird im Text selbst (erneut) nicht ersichtlich. Ausgenommen seiner Abgrenzung zu ethnologischen und anthropologischen Abhandlungen zu Beginn, gibt es keine Verweise auf Quellen, die Einsteins auch als Behauptungen zu definierenden Aussagen belegen. Eine Auseinandersetzung mit Werken afrikanischer Provenienz hatte zuvor vor allem auf den wissenschaftlichen Gebieten stattgefunden, von denen Einstein seine Betrachtung der Kunstwerke abgrenzt. Dass Einstein mit solchen Arbeiten vertraut war, erscheint nebst dieser in Kenntnisnahme gründenden Absatzbewegung auch aufgrund seiner Anstellung während des Krieges in der Bibliothek des Kolonialamtes nahe liegend.³⁷ Obwohl die eingangs dargelegte Perspektive in den vorangehenden Unterkapiteln als kohärente Prämisse erscheint, wird sie an dieser Stelle doch durch die In-den-Blick-Nahme des Außerkünstlerischen modifiziert.

Zusammenfassend lässt sich *Negerplastik* als Anleitung zur Betrachtung von Werken mit als kubistisch bezeichneten Qualitäten interpretieren. Gleichzeitig wird argumentiert, warum afrikanische Skulpturen für eine solche Art der formalästhetischen, würdigenden Betrachtung offen seien. Einstein

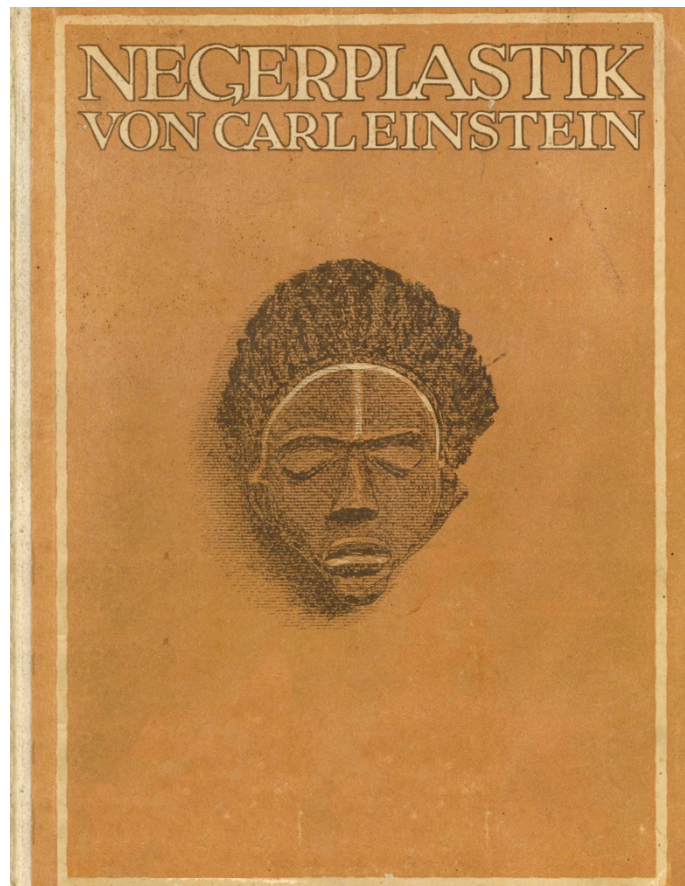


Abb. 1: Carl Einstein: *Negerplastik*, Leipzig 1915, Cover.

führt den sich anschließenden Abbildungsteil durch eine ausführliche Darlegung seiner Kubismustheorie ein und gibt damit eine Sichtweise vor, in der Werke zu betrachten seien. Diese Vorgehensweise lässt sich dahingehend kritisieren, dass Einstein die gegebenen Beispiele generalisiert; die einzelne geographische Herkunft sowie die ihnen spezifische rituelle Nutzung sind für seine werkübergreifende, ahistorische und unisituiertere Argumentation nicht von Bedeutung. Obwohl die religiöse Funktion der Werke die Grundlage der von Einstein aufgestellten Theorie ist, wird diese nicht differenziert dargestellt. Dies steht in einem Gegensatz zu der seinerzeit sich einbürgernden Betrachtung von Werken nicht-westlicher Provenienz, die diesen auf Basis ihrer Herkunft einen Kunststatus verwehrte und sie allenfalls innerhalb von ethnologischen Diskursen thematisierte. Wie oben dargelegt, nutzten verschiedene europäische Künstler*innen die Werke als Inspiration. Damit wurde ihre Bedeutung jedoch nur durch ihre Rolle innerhalb des Schaffensprozesses westlicher Künstler*innen gesteigert. Deren Werke wurden später als Zeugnis eines höheren beziehungsweise zivilisierteren künstlerischen Niveau angesehen und damit die afrikanische Kunst der westlichen subordiniert. Auch Einsteins *Negerplastik* geht in ihrem Bedeutungshorizont durch die Bezüge auf europäische Kunstformen über die afrikanischen Skulpturen hinaus. Dies kann jedoch auch als Mittel zur Öffnung der Werke für westliche Betrachter*innen angesehen werden. Ziel ist eine für beide Werkgruppen positive und wertsteigernde Konsequenz; einerseits diente die Auseinandersetzung der Legitimierung des Kunststatus afrikanischer Plastik, andererseits sollte auf diese Weise auch der Kubismus etabliert werden (letzteres wird in *Kunst des 20. Jahrhunderts* fortgeführt). Dirk Heissener fasst dies wie folgt zusammen: „Es liegt auf der Hand, dass Einsteins Aufwertung der afrikanischen Plastik auch als Plädoyer für den malerischen Kubismus gelesen werden konnte.“³⁸ Eine wechselseitige Übertragbarkeit lässt sich durch den Vergleich der Werkbesprechungen afrikanischer Plastik und des Kubismus belegen. Einstein schreibt den afrikanischen Skulpturen kubistische Werte ein, um sie im Kontext seiner sich auf Techniken kubistischer Kunstwerke beziehenden Raumtheorien deuten zu können und eine Überwindung der Raumproblematik durch den Kubismus zu konstatieren. Nach Fleckner könne dies insbesondere an der Darstellung von Menschen in den jeweiligen Kunstrichtungen demonstriert werden: „Die menschliche Gestalt wird in diesen Werken nicht unmittelbar aus der Nachahmung des natürlichen Vorbildes gewonnen, sie entsteht aus zunächst eigenständigen voluminösen und raumgreifenden Formen.“³⁹ Eine konkrete Darlegung dieser Praktiken und der damit verbundenen erkenntnistheoretischen

Wirkung von Werken kubistischer Künstler lässt sich im Kapitel über den Kubismus in Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts* finden.

DAS KUBISMUSKAPITEL IN DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS (1926)

Das Kubismuskapitel befindet sich in Einsteins Schrift *Kunst des 20. Jahrhunderts* und ist Teil einer kunstgeschichtlichen Publikationsreihe, innerhalb derer die Kunst chronologisch nach Epochen abgehandelt wird. Einstein nimmt im Kapitel über den Kubismus eine Zweiteilung vor. Ähnlich wie in *Negerplastik* legt er im ersten, der konkreten Beschäftigung mit kubistischen Künstlern vorangestellten Teil, welcher einen theoretisch-programmatischen Charakter hat, seine Kubismustheorie dar, indem er philosophisch und kunsttheoretisch argumentiert und sie in einen kunstgeschichtlichen Kontext stellt. Anstelle von Abbildungen schließen sich jedoch im zweiten Teil monographische Abhandlungen über ausgewählte Künstler an, die, nach Einsteins Meinung, die kubistischen Prinzipien so umsetzen, dass ein erkenntnistheoretischer Gewinn entstehe. Einstein wertet dort Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris und Fernand Léger als herausragende Künstler der Kunstströmung, wobei er die ersten beiden deutlich ausführlicher behandelt. Argumentativ wird die Setzung Picassos und Braques als wichtigste Künstler des Kubismus lediglich durch den Topos des Künstlergenies begründet. Auch wenn auf der theoretischen Ebene ebenfalls eine Autonomie der kubistischen Werke konstatiert wird, werden die Künstler hier, im Gegensatz zur afrikanischen Plastik, nicht nur als Produzenten, die die Formbildung einer höheren Macht als Instrument ausführen, diskreditiert, sondern schafften das Werk aus sich beziehungsweise aus der eigenständigen Auseinandersetzung mit der Raumproblematik heraus und werden entsprechend gewürdigt. Durch die Verortung der Raumproblematik in einen zeitgenössischen, künstlerischen Diskurs wird eine religiöse Rahmung, wie sie bei der Interpretation der afrikanischen Plastik zu finden ist, obsolet. Dennoch bleiben Künstler und Einzelwerk Einsteins Theorie untergeordnet. Zwar werden Werktitel aufgelistet, jedoch demonstriert Einstein seine Zuschreibungen nicht anhand von Eigenschaften der spezifischen Werke, ebenso wenig werden die Bilder genauer beschrieben. Stattdessen rekuriert Einstein immer wieder auf seine im vorangehenden Teil aufgestellten Thesen, sodass es zu einer kapitelübergreifenden Fortsetzung der Argumentation kommt, die stellenweise von anekdotischen Narrativen über die Wege der Künstler zum Kubismus unterbrochen wird. Da die argumentative Begründung der Kubismustheorie jedoch vor allem im ersten,

künstlerentbundenen Teil ausgeführt wird, beschränkt sich die vorliegende Analyse eingedenk des eingangs skizzierten Erkenntnisinteresses hier auf diesen.

Einstein beginnt seine Einführung des Kubismus mit der kritischen Konstatierung, dass sich die Kunst bisher aus Wiederholungen zusammensetze, die erst in der nachträglichen Rezeption eine Einordnung in Form von Gesetzmäßigkeiten erfahre. Von herausragenden Künstlergruppen, die hier mit Stilen gleichgesetzt werden können, gingen Neuerungen aus, die die alten Traditionen zwar zunächst aufbrechen, sich jedoch schließlich mit ihnen synthetisieren und neue bilden würden.⁴⁰ Dieser ständigen Wiederholung stellt Einstein den Kubismus gegenüber. Obwohl diesem die *primitive* Kunst, beispielsweise die oben erläuterten Plastiken afrikanischer Provenienz, als Inspiration diene, wird hier eine eigenständige Entwicklung der formalen Bewältigung der Raumproblematik in einem zweidimensionalen Medium konstatiert. Einstein kritisiert das Festhalten am naturalistischen Bild, das nur auf einen bestehenden Gegenstand hinweisen könne, anstatt ihm neue erkenntnistheoretische Werte zuzuführen:

„Das peinliche Halbe des naturalistischen Bildes weist immer auf den mannigfaltigeren Gegenstand, an dem das Abbild zum unzulänglichen Fragment verarmt. Man übersieht hierbei die Diskrepanz zwischen Gestalt und Gegenstand, die nur gemildert ist, wenn dem Gegenstand bereits Bildwerte eingesehen sind und die Bildform der gemeinen Anschauung wieder verbunden wurde.“⁴¹

Der im Kunstwerk dargestellte Gegenstand müsse sich daher von den aus der Lebenswelt bekannten Betrachtungsweisen lösen und neue Sehbeziehungsweise Wahrnehmungsmöglichkeiten bieten, um einen künstlerischen Mehrwert zu erzielen. Die dadurch generierte neue Wahrnehmung, die durch formale Veränderungen in den Kunstwerken bewirkt werde, würde wiederum auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Gegenstandes außerhalb des Kunstwerks haben. „Formerlebnis ist mitunter Kritik am Gegenstand, die bis zu dessen Vernichtung führen kann. Man scheidet sich vom Objekt als dem Träger der Konventionen, dem Suggestionzentrum geschichtlich gewordener Formen.“⁴² Diese neue Bildauffassung sei durch eine Entwicklung bedingt, die infolge des Impressionismus angestoßen worden sei und sich in der Infragestellung von Darstellungskonventionen niederschlage, wobei der Kubismus als Höhepunkt dieser Entwicklung angesehen wird:

„Der Weg zieht sich also von der Wahrnehmung des Motivs und dessen technischer Deutung, von überwuchernder Stilisierung (van Gogh,

Gauguin) über den Ausgleich zwischen Tektonik und geschlossenem Gegenstand (Cézanne, Derain) zur uneingeschränkten Diktatur des isolierten Bildformalen.“⁴³

Der Gegenstand sei aufgrund allgemein übereinstimmender Wahrnehmung als solcher definiert, dies sei „eine Angelegenheit des biologischen Gedächtnisses“.⁴⁴ Obwohl die Darstellung auf einem vom Künstlerindividuum ausgehenden Sehakt beruhe, sei das Ergebnis in der Form des Werkes nicht willkürlich. Einstein geht also von der Prämisse aus, dass der subjektive Sehakt von den Betrachter*innen nachvollzogen werden könne und dadurch eine gewisse objektive Gültigkeit erreiche: „Man verwechsle solch Subjektives nicht mit anarchischem Individualismus; denn gerade das Subjektive ist Träger der Gesetzmäßigkeit, wenn auch das Subjekt in der entdeckenden Leistung sie zunächst umzustoßen scheint.“⁴⁵

Diese Subjektivierung sei bereits ansatzweise durch Lichtführung und Gliederung der Farbe in impressionistischen Werken zu finden, jedoch sei bei diesen noch das Motiv Ort einer solchen Auseinandersetzung. Im Kubismus hingegen werde die Bildfläche mit den ihr eigenen Bedingungen, der Zweidimensionalität in einem abgeschlossenen Raum, als Möglichkeit einer differenzierten Darstellungsweise genutzt. Anstatt die Zweidimensionalität durch eine künstliche Tiefenperspektive zu negieren, werde die vertraute Wahrnehmung des Gegenstandes durch das flächige Nebeneinandersetzen von Elementen verschiedener Tiefe in der Darstellung gebrochen, wodurch eine neue, reflektierte Wahrnehmung ermöglicht werde. Die Methode der Kubisten unterscheide sich dabei von der der Futuristen, die die Bewegung selbst darstellen wollten. Durch die Darstellung der Bewegungsvorstellung als formaler Akt in den Werken der Kubisten würden die von allgemeinen Konventionen definierten Gegenstände für eine neue Wahrnehmung geöffnet. Die Möglichkeit einer solchen Wahrnehmung sei den Objekten inhärent: „Gegen die mannigfaltige Natur- und Gegenstandserfahrung stellt sich trotz allen Beschreibens die wissenschaftliche Formulierung, das heißt: die Auslese wiederkehrender Momente, die unser Bedürfnis nach Dauer befriedigen.“⁴⁶ Die Definition in Gesetzmäßigkeiten sei also von den Betrachter*innen ausgehend an die Werke herangetragen, als Versuch, diese zu kontrollieren. Durch die wiederholte Erfahrung der Gegenstände durch den Tastsinn werde die Gegenstandsvorstellung manifestiert und mit einer Unveränderlichkeit derselben verknüpft.⁴⁷

Der Kubismus stelle diese gewohnten Sehmuster durch das Aufbrechen der Form infrage und biete damit einen erweiterten Erfahrungshorizont. Den Vorgang, durch den dies produziert werde, stellt Einstein wie folgt dar:

„Der Kubist wählt aus der Erfahrung die kräftigen Momente subjektiver, zweidimensionaler Erfahrung, er scheidet Tastvorstellungen oder Erinnerungen aus und gewinnt eine Form, die gesondert neben anderen Erfahrungsphänomenen besteht. [...] Man verzichtet im Gegensatz zum Wissenschaftler auf Verifizierung, das ist: Bewahrheitung der Gestalt durch den Gegenstand; das einzelne Bild gilt für sich.“⁴⁸

Das Ziel sei die formale Gestaltung der Dreidimensionalität auf einer zweidimensionalen Fläche, was eine Loslösung von den perspektivischen Mitteln notwendig mache. Der Kubismus habe also keine dekorative oder auf Sensation ausgelegte Funktion, welche Einstein den Fauvisten und Expressionisten zuschreibt, sondern eine erkenntnisstiftende. Einstein spricht dieser Methode zu, dass der Gegenstand in der veränderten Darstellung des Werkes Auswirkung auf die Wahrnehmung dessen auch außerhalb des Werkes habe und Kunst dergestalt Wirksamkeit im Leben entfalten und es verändern könne.⁴⁹

An dieser Stelle führt Einstein auch den Begriff des *Simultané* ein, der jene Gleichzeitigkeit der verschiedenen Tiefenwahrnehmungen als Terminus zu bergen und auszudrücken versucht: „Simultané‘ ist Verstärkung und Bereicherung des Gedächtnisses, damit eine differenziertere Funktion vorgestellt und gesehen werde.“⁵⁰ Durch diese Methode würden die Teilstücke der Wahrnehmung von Objekten, das zeitliche Nebeneinander des Sehaktes, in welchem der Gegenstand wahrgenommen wird, auf der Bildfläche in ein Nebeneinander überführt. Es ist damit nicht objektgebunden, sondern basiert auf der subjektiven Wahrnehmung und bezeichnet nach Einstein die Technik, Volumen flächig darzustellen. Das so auf der Bildfläche gefasste subjektive Sehen könne nicht als Abstraktion bezeichnet werden, sondern bilde selbst eine Realität.

„Der Kubismus ist ein Beispiel des subjektiven Realismus, das heißt: die unmittelbaren Erlebnisse des Subjekts, seine Raumvorstellungen, werden zu Gegenständen individualisiert; wir kontrollierten solch subjektives Erlebnis stärker, wenn wir nicht von uns weg durch die Gegenstände hindurch in unsere Handlung eilten, das heißt: die Gegenstände summarisch als Handlungssignale, Mittel und Zwecke erleben.“⁵¹

Dieser Schluss wird von Einstein durch die Prämisse ermöglicht, dass die bestehende Gegenstandsvorstellung ein Ergebnis von Erinnerung beziehungsweise Konvention sei und deshalb nicht (allein) von der unmittelbaren situativen Erfahrung bestimmt werde. Daher sei die Darstellung des subjektiven Sehens im Kubismus eine Qualität, die die Kunst biete und die sie von den durch technische Mittel erzeugten bloßen Abbildungen auszeichne. Zugleich wird von Einstein angeführt, dass die Fotografie der naturalistischen Malerei in der Präzision der Darstellung überlegen sei, wodurch die Position des Kubismus gestärkt werde, da dieser neue Seherlebnisse produziere. Nach dieser theoretisch-philosophischen Argumentation, die sich vor allem auf den Aspekt der Wahrnehmung bezieht, beschreibt Einstein die Methode der Kubisten:

„Kontrastierende und sich diagonal verhaltene Blickeinstellungen werden kraft Verwandtschaft der Bildelemente (Winkel, Kegel, Ellipse usw.) zusammengefügt, so daß eine vierdimensionale, einheitliche Gestaltvorstellung wiedergegeben, also das Volumen dank der mitgestalteten Erinnerungsdimension geklärt und flächig ausgedrückt ist. Die Bildeinheit entspricht der einheitlichen, simultanen Vorstellung von Volumen, kraft deren eine große Zahl wichtiger Bilderlebnisse zum Bild zusammengeschlossen werden.“⁵²

Dieser Prozess ermögliche auch einen Einblick in den sie bildenden tektonischen Aufbau der Gegenstände. Durch das Zusammenfügen der kontrastierenden, subjektiven Formeindrücke zu einem Bildganzen, zu einer Einheit, werde das optische Auseinanderbrechen von Volumen und Bildfläche verhindert. Der Tektonik wird von Einstein also eine stabilisierende Funktion zugesprochen. Um diesen Aufbau zu verdeutlichen, werde Farbe genutzt, die die einzelnen Teile voneinander abgrenze. Gegen Ende des Kapitels geht Einstein auf die Kritiker des Kubismus ein, denen er vorwirft, dass sie Kunst nur eine dekorative Funktion zuschrieben: „Die subjektive Formbindung mag tadeln, wer der Kunst bestenfalls harmonisierende Verschönerung verstatet; man mag das Einseitige – vielleicht das Primitive – der subjektiven Konstruktion offen zeigen.“⁵³ Daher appelliert Einstein an die Betrachter*innen, ihren Blick dem Kunstwerk zunächst anzupassen beziehungsweise das plastische Sehen, welches von diesem generiert werde, (wieder) zu erlernen. Erst so werde ein erkenntnistheoretischer Gewinn möglich. Das Ziel von Einsteins Argumentation ist daher, die Betrachter*innen für dieses Vorhaben zu gewinnen und den Kubismus damit zu etablieren, wobei das *neue Sehen* als Voraussetzung dafür angesehen wird. „Der Kubismus gab eine abgeänderte Formvorstellung; man mag fragen, ob diese einmal Übereinkunft wird oder das kubistische Bild Spezialfall bleibt. Es hängt dies wohl davon ab, ob der

Betrachter sich der neuen Sicht anpaßt.“⁵⁴ Einstein kritisiert jedoch das aktuelle Kunstgeschehen, da die Neuerungen der Kubisten nicht aufgenommen und stattdessen die vor dem Kubismus bestehenden Bildkonventionen weitergeführt würden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Kubismus nach Einstein die Aufgabe hat, eine dreidimensionale Bewegungsvorstellung auf einer zweidimensionalen Fläche darzustellen, ohne auf die Idee einer formalen Einheit zu verzichten, und zugleich Ausdruck eines neuen Raumverständnisses zu sein. Er bilde Volumen ab, ohne illusionistische Mittel zu gebrauchen, und benötige damit nicht mehr die Vorstellung des Betrachtenden, um ihm eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit zu bieten. Die Darstellung beruhe zwar auf einer Erfahrung, die jedoch rein visuell verdichtet präsentiert werde und wahrgenommen werden soll. Sie greife (größtenteils) nicht auf Erinnerungen zurück, sondern solle durch die Sinnesorgane aktiv in der Auseinandersetzung mit dem Werk produziert werden. Der Sehakt beziehungsweise die Veränderung und Erweiterung dessen durch den Kubismus ist damit das zentrale Element der von Einstein aufgestellten Argumentation. „Von daher ist die Autoreferentialität der Kunst für ihn kein Selbstzweck, sondern Voraussetzung, um neue Anschauung bilden zu können“, so die Feststellung von Iris Plate.⁵⁵ Es wird ein Bezug zwischen Kunst- und Lebenswelt geschaffen: sie bilden trotz unterschiedlicher Sehmuster eine Einheit, die durch die Objekte miteinander verbunden werden. Die in der Kunst ermöglichte neue Seherfahrung könne auch auf die Alltagswelt und -sicht übertragen und diese somit erweitert und verändert werden. Einstein stärkt den autonomen Charakter des Werkes, das nicht nur als Abbild, sondern als eigenständiges Erkenntnismittel angesehen werden könne.

Der Sehakt beziehungsweise die seine Veränderung und Erweiterung durch den Kubismus ist das zentrale Element der von Einstein aufgestellten Argumentation. Durch den Kubismus würden eigenständige Bildwerte geschaffen, die eine erkenntnistheoretische Wirkung über das spezifische Werk hinausgehend generierten. Obwohl die Betrachtenden nicht konstituierend für das Kunstwerk seien, jenes also selbstständig bestehe, ohne auf die Perspektive des Betrachter*innenstandpunktes angewiesen zu sein, wird die Rolle der Betrachter*innen zugleich betont: diese könnten beziehungsweise müssten nun den angelegten Sehvorgang aktiv ausführen, da die Werke nicht mehr durch passives Anschauen verstanden werden könnten. Die Notwendigkeit der neuen, kubistischen Anschauung werde dadurch legitimiert, dass der Naturalismus, welcher als zweckorientiertes Kommunikationsmittel genutzt wurde, nicht mehr für

eine erkenntnistiftende Erfahrung ausreiche. Einstein verweist auf die fortschreitende, technische Neuerung der Fotografie, die er als Ersatz für das naturalistische Abbild in der Kunst erachtet. Infolge müsse die Kunst neue Bildwerte schaffen, die über das naturalistische Abbild hinausgehen. Erst die Kubisten hätten es geschafft, neue Seherlebnisse und damit Bildwerte zu generieren, da sie die Zweidimensionalität der Bildfläche nicht negierten, sondern mit dieser arbeiteten und eben diese betonten. Dies sei jedoch keine reine Eigenleistung des Stils, sondern beruhe auf einer kunstgeschichtlichen Entwicklung. Der Impressionismus wird als zentraler Vorreiter des Kubismus gesehen, da dort bereits ein Wandel in der Funktion des Motives stattgefunden habe. Auch die Zweidimensionalität der Bildfläche wurde ebenda nicht länger geleugnet, sondern als Eigenschaft des Mediums herausgestellt. Jedoch werde die subjektive, aber auch passive Impression im Kubismus dahingehend verändert, dass sie aktiv strukturell aufgebaut und somit vom Werk respektive dem Künstler geleistet werde. Einstein spricht anderen zeitgenössischen Strömungen zwar nicht die Aufbrechung des perspektivischen Bildraumes ab, jedoch die erkenntnistheoretische Wirkung, da sich diese nur auf Sensation stütze. Die Zweidimensionalität, die sowohl bei den Fauvisten und Expressionisten als auch bei den Kubisten betont werde, sei nur bei Letzteren konstruktiv angewandt, da das Volumen nicht wegfallen, sondern tektonisch aufgebaut würde. Durch die Aufbrechung der Gegenstände sei jedoch keine Auflösung dieser im Werk festzustellen. Dadurch separiert Einstein den Kubismus deutlich von ungegenständlichen, gänzlich abstrakten Strömungen, die ihrerseits den Kubismus als Legitimation verwenden und die Einstein ablehnt. Der Bezugspunkt des Kubismus bleibt also das Weltliche. Allerdings biete diese Kunst den Betrachter*innen neue, gesteigerte Erfahrungsmöglichkeiten, die über das Werk hinausgehend eine Veränderung der außerkünstlerischen Wahrnehmung ermöglichen.

DIE KUBISMUSTHEORIEN IM VERGLEICH

Die Kubismustheorien in *Negerplastik* und dem Kubismuskapitel in *Kunst des 20. Jahrhunderts* weisen zahlreiche Übereinstimmungen auf. In beiden Schriften hat Kunst nach Einstein die Funktion, die Wahrnehmung der Betrachtenden zu erweitern und zu verändern. Ein Bezug zur eigenen jeweiligen Gegenwart sei entsprechend notwendig. Plate konkludiert: „Einsteins Schriften spiegeln die Emphase, mit der der Autor an die Möglichkeit einer Bewußtseinsveränderung durch die künstlerische Erfahrung glaubt.“⁵⁶ Diese Veränderung der Wahrnehmung, die nach Einstein auch

Folgen für die Erfahrung von Gegenständen außerhalb des Kunstwerks habe, soll durch ein neues Raumverständnis erzeugt werden. Dies wird ermöglicht, indem illusionistische Bildtechniken der Raumerzeugung zugunsten einer neuen Wahrnehmung des Raums aufgegeben werden. Ein weiterer, wichtiger Aspekt ist die geforderte Selbstständigkeit und Unabhängigkeit des Kunstwerks, welches auch Einsteins Geschichtsverständnis bedingt. Einstein lehnt eine Traditionsbildung beziehungsweise die ihr zugesprochene Autorität ab. Stattdessen richtet er seinen Fokus auf die spezifische Raumproblematik, die in den Werken ausgehandelt wird und welche er als unabhängig von den äußeren Bedingungen ihrer Produktion ansieht.⁵⁷ Das Kunstwerk soll aus seinen zeitlichen und geographischen Kontexten gelöst und nur für sich betrachtet werden, um einen erkenntnistheoretischen Nutzen für die Gegenwart zu ermöglichen. Johanna Dahm fasst Einsteins Fassung der Kunstgeschichte wie folgt zusammen:

„Daraus lässt sich ein Geschichtsmodell ableiten, welches von einer jeweiligen Gegenwart ausgeht, die ihre Identität über den Vergleich mit einer beliebigen historisch näher oder weiter zurückliegenden Vergangenheit festschreibt; der Geschichtsverlauf lässt sich demgemäß nicht über Zyklen und Perioden ermitteln, sondern gründet sich in Mustern und Strukturen, die dem Gang der Zeit eigentümlich sind.“⁵⁸

Hierbei geht es jedoch nicht darum, *per se* eine Entwicklung darzustellen, an deren Ende die moderne Kunst steht. Vielmehr werden verschiedene Aspekte herangezogen, an denen andere Werke gemessen werden oder es wird auf ihren Novitätscharakter, der, so Dahm, „etwas noch nicht Dagewesenes und etwas auch aus der Retrospektive Wegweisendes simultan verkörpert“, verwiesen.⁵⁹ Dieses Geschichts- und Kunstverständnis ermöglicht Einstein auch den Bezug von kubistischen Raumtheorien auf Werke afrikanischer Plastiken. Diese Taktik kommt auch im Kubismuskapitel zum Tragen. Dort werden die kubistischen Raumstrategien, die zwar durch den Aufbau des Buches in einen kunstgeschichtlichen Kontext eingeordnet sind, anderen raumerzeugenden Mitteln gegenübergestellt, ohne jedoch die zeitliche Differenz zu beachten.

Die Abgeschlossenheit und damit Selbstständigkeit des Werkes, das heißt, dass Betrachter*innen das Werk nicht zunächst aktivieren müssen, sieht Einstein bei beiden Werkgruppen als gegeben an. Damit wird eine seiner zentralen Forderungen an die Kunst erfüllt. Auch wenn in der *Negerplastik* der Begriff des *Simultané* nicht deziert genannt ist, wird die ihn beschreibende Technik, die Überführung des zeitlichen

Nacheinanders in ein flächiges Nebeneinander, schon hier erläutert. Dieser Aspekt der Kubismustheorie war also bereits im Vorfeld entwickelt und wurde in der späteren Schrift mit der Zusammenfassung der Technik unter einem Begriff konkretisiert. Auch stimmt der daraus gezogene Schluss, dass es sich, trotz der Differenzen zum gewohnten Sehakt, nicht um Abstraktion, sondern um eine Art Realität handelt, überein. Diese wird in *Negerplastik* als *formaler Realismus* bezeichnet und ändert sich in *Kunst des 20. Jahrhunderts* nur geringfügig (und entsprechend der Aufwertung des Künstlers) in die Formulierung *subjektiver Realismus*. Zudem wird bei beiden Schriften die Ablehnung der räumlich-perspektivischen Darstellung ausführlich erläutert, die dazu herangezogene kunsthistorische Kontextualisierung beziehungsweise Entwicklung dieser, die von der Renaissance ausgeht und zunächst durch den Impressionismus aufgebrochen wurde, ist identisch. Durch die formale Abweichung des Kubismus von der illusionistischen Darstellungskonvention begründet der Kritiker die Notwendigkeit einer Anpassung des Sehaktes an die Werke. Einstein sieht, sowohl bei der afrikanischen Plastik als auch bei den kubistischen Werken, die Betrachtenden in der Verantwortung, aktiv den Sehakt auszuführen, da erst so die angelegte Erweiterung der Wahrnehmung erfahrbar werde. Die dadurch gewonnene erkenntnistheoretische Erfahrung legitimiert demnach die Anpassung des Sehvorgangs, welche Einstein als das *neue Sehen* bezeichnet. Die Kunstwerke haben nach Einstein einen funktionellen, nicht bloß einen dekorativen Charakter. Der Aspekt der Wahrnehmung sowie deren philosophisch-theoretische Einordnung wird im Kubismuskapitel jedoch ausführlicher hergeleitet, während solche Überlegungen in der *Negerplastik* nur als Setzungen des Autors in einem viel geringeren Maß auftreten.

Der einzige Unterschied der beiden kubistischen Theorien besteht darin, dass sie auf verschiedene Gattungen ausgelegt sind. Während Einstein in der *Negerplastik* seine Argumentation von Plastiken ausgehend aufbaut und daher eine skulpturtheoretische Kontextualisierung vornimmt, konzentriert er sich in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* auf die Malerei. Die geforderte Umsetzung des Dreidimensionalen als Form und die beschriebenen Techniken bleiben jedoch größtenteils wechselseitig übertragbar.

FAZIT

Einsteins Argumentationen dienen dazu, den Kubismus zu legitimieren. Ihr Aufbau ist sehr komplex und beruht auf einer in sich geschlossenen theoretischen Auseinan-

dersetzung. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass der Kritiker ein *neues Sehen*, angepasst an die zeitgenössischen Verhältnisse, postuliert. Der Kubismus ist Teil des von Einstein geforderten neuen Raumverständnisses und wird aus diesem Grund von einem erkenntnistheoretischen Blickpunkt aus gesehen und in Abgrenzung zu anderen Stilen legitimiert. Zudem ist die Veränderung in der Behandlung der Künstler*innen im Vergleich zu vorherigen und anderen zeitgenössischen Kritikerpositionen bedeutend. Die Kubismustheorie steht in beiden Schriften a priori zu den in Rede stehenden Werken, die Künstler*innen werden nur als Ausführende und summarisch gewürdigt. Daher lässt sich zugespitzt sagen, dass Einsteins Vorgehen eher dem eines Kunsttheoretikers denn eines Kunstkritikers gleicht, da er sein Raumverständnis ausgehend von grundlegenden Eigenschaften beziehungsweise Techniken der Kunstform herleitet, anstatt diese am Beispiel konkreter Werke zu erarbeiten. In der *Negerplastik* sind viele Ansätze, die später im Kubismuskapitel in *Kunst des 20. Jahrhunderts* ausgeführt werden, bereits vorhanden. Gleichzeitig ist die Fassung der afrikanischen Plastiken anhand ihrer als kubistisch bezeichneten Qualitäten grundlegend für die Ausformulierung einer Kubismustheorie: „Der Arbeit an der afrikanischen Skulptur fällt in diesem Zusammenhang eine besondere Aufgabe zu, da Einstein an ihr erprobt, was er in seinen Schriften zum Kubismus erst sehr viel später zu einem schlüssigen ästhetischen Konzept und einem kunsthistorischen Geschichts- und Weltentwurf ausarbeiten wird.“⁶⁰ Durch den Aufbau und die Struktur von *Kunst des 20. Jahrhunderts* als nicht rein kunstkritische, sondern vor allem kunstgeschichtliche Abhandlung, welche auch durch die Rahmung der Reihe der Propyläen-Kunstgeschichte bedingt ist, bietet Einstein den Leser*innen hier eine ausführlichere Einbindung des Kubismus in eine künstlerische Tradition.

Das Ziel der Legitimierung beziehungsweise Verteidigung des Kubismus ist jedoch beiden behandelten Texten gemeinsam. Zwischen Kritiker und Kunstströmung entwickelt sich dadurch eine Symbiose. Seine erklärenden Theorien, die als Anleitung für die Betrachtung der Werke gesehen werden können, sollen den Kubismus einem größeren Publikum öffnen, wobei der Erfolg wiederum Einsteins Position als Kritiker stärkte.

Einstein kann daher als einer der wenigen einflussreichen Verteidiger des Kubismus in der deutschsprachigen Kunstkritik angesehen werden, ähnlich der Dynamik, die Meier-Graefe für den Impressionismus eingenommen hatte. Wie im Falle von Letzterem sollte jedoch im späteren Œuvre eine andere Kunstströmung diese zentrale Posi-

tion einnehmen. Obwohl der Kubismus in den hier behandelten Schriften noch als Kunst des *neuen Sehens* gilt, sieht Einsteins seine Anforderungen an die erkenntnistheoretische Leistung später in den Werken des Surrealismus stärker entwickelt und verwirklicht. Die Bedeutung von Einsteins Kubismustheorie für die Rezeption der Werke ist jedoch noch heute spürbar. Auch hebt Einstein sich mit seinem Modus einer *a priori* stehenden Theorie von zeitgleichen, (eher) als Kunstschriftsteller zu charakterisierenden Kritikerkollegen – etwa Meier-Graefe oder Hausenstein – und deren Einzelwerkbesprechungen ab. Er stellt damit den Typus eines Kritikers dar, der vor ihm in der Romantik und nach ihm etwa in Rosalind Krauss zu finden ist. Wie in dem Artikel von Nora Patberg in diesem Heft dargelegt, erarbeitet Krauss ihre Forderungen an die Kunst ebenfalls vermittelt einer theoretischen Auseinandersetzung, welche sie auf die Werke anwendet und insbesondere in der Minimal Art umgesetzt sieht.⁶¹

¹ Vgl. Fleckner, Uwe: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2007, S. 70 und S. 222.

² Ebd., S. 217.

³ S. Holzmann, Sophie Valerie: Klee: Die Figur des Dazwischen. Wilhelm Hausensteins *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters* (1921), in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 4 Kunstkritische Praktiken des 20. Jahrhunderts, 02/2019, S. 14–29; s. darin auch Stolz, Clara Annika: Wilhelm Hausensteins sprachliche Bilder als Allegorien zu Paul Klee, S. 8–13.

⁴ Fleckner 2007, S. 286.

⁵ Ebd., S. 223f.

⁶ Für die Anmerkungen bezüglich der rhetorischen Perspektive Einsteins' kritischer Schriften möchte ich mich bei Dr. Thomas Glaser und den Teilnehmer*innen des Workshops bedanken, die aufgrund des begrenzten Umfangs des Artikels hier nur oberflächlich ausgeführt werden können.

⁷ Fleckner 2007, S. 288.

⁸ Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte 16), Berlin 1928, S. 61.

⁹ S. Kunstschriftstellerei – Konturen einer kunstkritischen Praxis, Erster Band in der Reihe: Praktiken der Kritik, hrsg. v. Stephanie Marchal, Beate Söntgen u. Andreas Zeising (erscheint Frühjahr 2020).

¹⁰ Vgl. Einstein 1928, S. 71.

¹¹ Ebd., S. 70.

¹² Vgl. Böhringer, Hannes: Einfach werden, in: Carl Einstein: Negerplastik, hrsg. von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992, S. 143–152, hier S. 144 ff.

¹³ Vgl. Plate, Iris: Carl Einsteins Entwurf der Moderne. Von der kubistischen Raumanschauung zum mythischen Realismus Georges Braques, Münster 2011, S. 60f; Fleckner 2007, S. 75.

¹⁴ Baacke, Rolf-Peter: Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen zur „Negerplastik“, in: Einstein 1992, S. 153–160, hier S. 153.

¹⁵ Einstein 1992, S. 9.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 11.

¹⁸ Ebd., S. 13f.

¹⁹ Ebd., S. 13.

²⁰ Ebd., S. 14.

²¹ Ebd., S. 17.

²² Vgl. ebd., S. 15f.

²³ Ebd., S. 15.

²⁴ Vgl. ebd., S. 16.

²⁵ Ebd., S. 25.

²⁶ Ebd., S. 17.

²⁷ Vgl. ebd., S. 16.

²⁸ Ebd., S. 18.

²⁹ Vgl. ebd., S. 18.

³⁰ Ebd., S. 18.

-
- ³¹ Ebd., S. 19.
³² Ebd., S. 19.
³³ Ebd., S. 21.
³⁴ Ebd., S. 23.
³⁵ Vgl. ebd., S. 24.
³⁶ Vgl. ebd., S. 29.
³⁷ Vgl. Fleckner 2007, S. 75.
³⁸ Heissener, Dirk: Das „Problem der Form“, der „Blaue Reiter“ und die „Negerplastik“ – Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins, in: Kiefer, Klaus H. (Hg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts, Bonn 2003, S. 21–38, hier S. 35.
³⁹ Fleckner 2007, S. 82.
⁴⁰ Vgl. Einstein 1928, S. 56.
⁴¹ Ebd., S. 56.
⁴² Ebd., S. 56.
⁴³ Ebd., S. 58.
⁴⁴ Ebd., S. 57.
⁴⁵ Ebd., S. 57.
⁴⁶ Ebd., S. 59.
⁴⁷ Vgl. ebd., S. 62.
⁴⁸ Ebd., S. 59f.
⁴⁹ Vgl. ebd., S. 74.
⁵⁰ Ebd., S. 67.
⁵¹ Ebd., S. 62.
⁵² Ebd., S. 64.
⁵³ Ebd., S. 66.
⁵⁴ Ebd., S. 68.
⁵⁵ Plate 2011, S. 93.
⁵⁶ Ebd., S. 83.
⁵⁷ Vgl. Dahm, Johanna: Der Blick des Hermaphroditen. Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Würzburg 2004, S. 19.
⁵⁸ Ebd., S. 40f.
⁵⁹ Ebd., S. 89.
⁶⁰ Fleckner 2007, S. 82.
⁶¹ S. Patberg, Nora: Rosalind Krauss' Formverständnis, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 4 Kunstkritische Praktiken des 20. Jahrhunderts, 02/2019, S. 91–102.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Carl Einstein: Negerplastik, Leipzig 1915, Cover.