

Dietrich Schubert

# Carl Einstein – porträtiert von Benno Elkan

»Assez des cocktails vides de l'absolu.«  
(Carl Einstein, 1929)

»... und wie sollte ich diese Kraft,  
die mich vernichtet, leugnen?«  
(Albert Camus, Sisyphos)

Der Autor des revolutionären Prosatextes »Bebuquin«, Carl Einstein (Abb. 1), der jenen Text »absoluter Prosa« (Gottfried Benn) von 1906/07 in Franz Pfemferts Zeitschrift »Die Aktion« im Jahre 1912 in mehreren Folgen und dann als Büchlein in der Aktions-Bibliothek veröffentlichte<sup>1</sup>, wurde in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg als Dichter und Kunstschriftsteller eine der zentralen Gestalten im geistig-kulturellen Leben in Berlin und in der Wechselspannung zwischen Berlin und Paris.

Die von Friedrich Nietzsches Frühschriften (»Unzeitgemäße Betrachtungen«), der »Fröhlichen Wissenschaft«, dem »Ecce Homo« und anderen zur Idee einer neuen Kultur inspirierten geistigen Arbeiter nahmen in ihrem Denken und Schaffen eine Gemeinschaft vorweg, die diejenige alte des wilhelminischen Untertanen und der historistisch gesonnenen »Philister« verwarf.

Heinrich Manns Essay »Geist und Tat«<sup>2</sup> von 1910 wirkte zentral, ebenso verschiedene expressionistische Zeitschriften wie »Die Aktion« (seit Februar 1911) oder die des Lyrikers Ernst Blass, an der unter anderem Bloch, Scheller, Benjamin, Musil, Burschell, Franz Jung und Radbruch mitarbeiteten, »Die Argonauten« (1914/15, Heidelberg) mögen als Beispiele für jene Tendenzen stehen. Freilich kam die Stunde der Verwirklichung dieser neuen Gesellschaft und des »neuen Menschen« (also der Vision der Erneuerung des Menschen, wie sie 1918 G. Kaiser kennzeichnete) erst aus dem Grauen des Völkermordens nach 1914, aus der pazifistischen Bewegung nach 1916 und mit den Jahren 1918/19, also der Novemberrevolution und der Hoffnung auf eine sozialistische Demokratie; sie wurde aber durch das Bündnis der Ebert-Regierung mit den kaiserlichen Beamten und den Generälen Wilhelms II. wieder vereitelt und durch den erstarkenden Faschismus und Nazismus endgültig ausgelöscht. – Auch Einsteins Schicksal ist eng mit diesen Entwicklungen verbunden, hoffte er doch als guter Europäer auf eine Versöhnung der Nationen und auf Frieden: über seinen Abscheu vor dem deutschen Nationalismus und Milita-

rismus, über seine Emigration nach Paris (1928), bis zu seinem aktiven Kampf gegen die Faschisten (zusammen mit seiner zweiten Frau Lyda Guevrekian, die als Krankenschwester arbeitete) 1936/37 in Spanien und – nach dem Aufenthalt im Internierungslager bei Gurs – bis zu seinem verzweifelten Selbstmord in der Nähe von Mont-de-Marsan im Juli des Jahres 1940<sup>3</sup>.

Als die Faschisten sich in Europa ausbreiteten, warf Einstein der Kultur und den Intellektuellen der »Moderne« in einem Text von um 1934 vor: »[...] das träumt über Südsee und Neolith [...] das ersann Abänderung des Traums und des Raums und ergreife in eine Moderne, die sinnlos sein wollte, nur sich selbst bedeuten sollte wie reine Idee, während Straße und Buden klagten und die Jugend nach dem Sinn ihres verrinnenden Lebens antwortlos fragte.

Da war eine große Idee: die Gemeinschaft, aber niemand wusste, wie sie organisieren. [...]« (»Wir treiben eine Politik des Todes«)<sup>4</sup>

Hier sprach Carl Einstein jene expressionistisch-sozialistische Idee der »neuen Gemeinschaft« an, die um 1919/20 das Ziel zum Beispiel des Berliner Arbeitsrates für Kunst (um Bruno Taut und Walter Gropius) war, die die sozialistischen Expressionisten wie Ernst Toller (»Die Wandlung«, 1919 uraufgeführt) oder Ludwig Rubiner zu Dramen oder ekstatischen Hymnen inspirierte: »Die Gemeinschaft – Dokumente der geistigen Weltwende« (Potsdam 1920), eine Textsammlung, die Rubiner 1919 vor seinem frühen Tod besorgte und die Stimmen von Marat, Marx, Barbusse, Wilhelm Herzog, Jouve, Guilbeaux, Tolstoi, Kropotkin, Leonhard Frank, Gustav Landauer, Georg Kaiser, Hedwig Lachmann und anderer vereinte<sup>5</sup>. Auch Carl Einstein war in dieser zweiten Textsammlung (neben »Kameraden der Menschheit«) mit dem Aufsatz »Zur primitiven Kunst« vertreten.

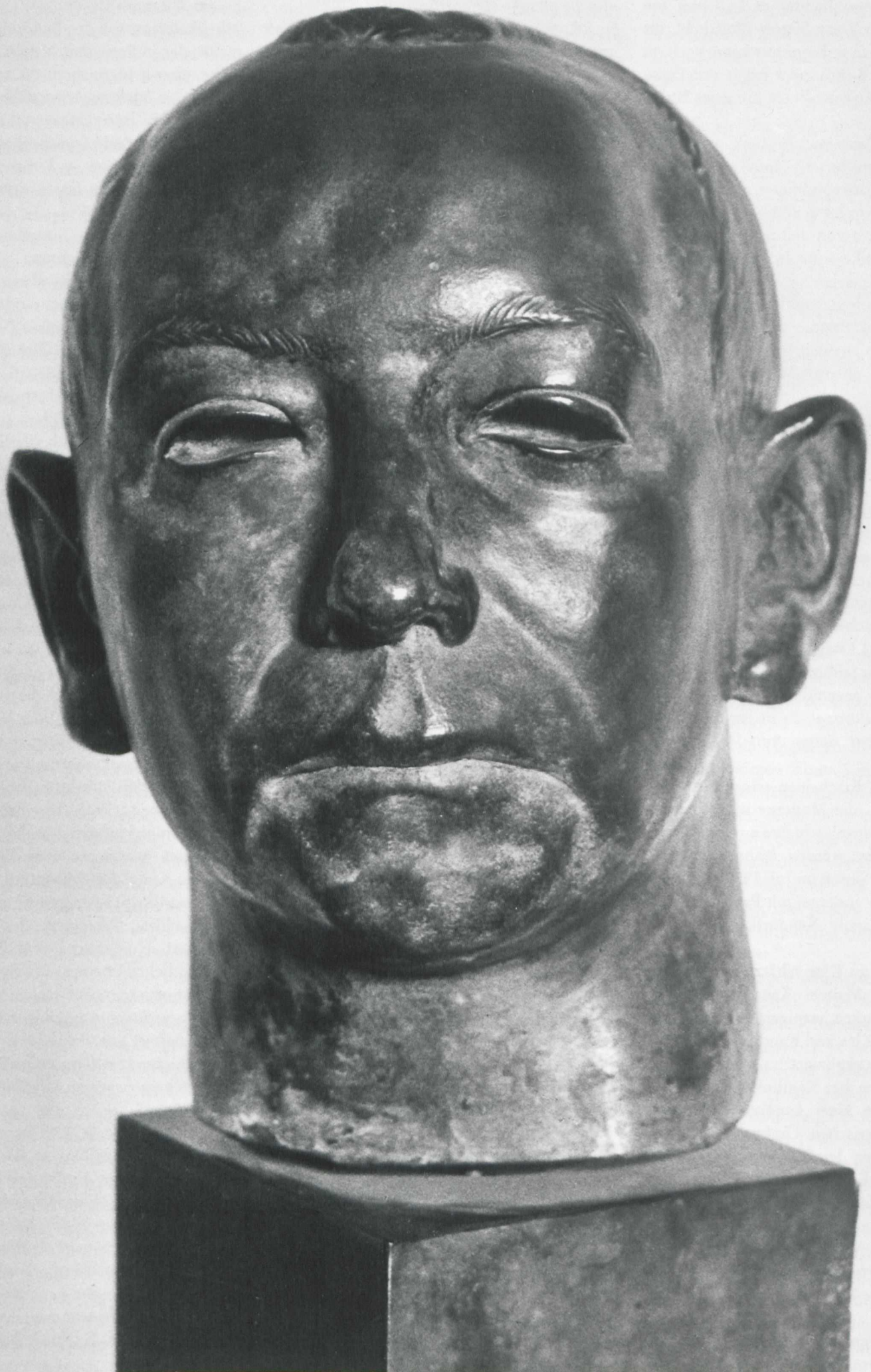
Die große Idee der humanen europäischen Gemeinschaft, die Einstein 1934 rückblickend ansprach, wird der Leser nicht verwechseln mit der faschistischen Gemeinschafts-Vorstellung und Gemeinschafts-Diktatur und deren völkischen und nationalistischen Inhalten (die Mord und Krieg implizierten), die Thomas Mann dazu brachten, in dem Essay »Vom kommenden Sieg der Demokratie« (1938) darzustellen, daß die Begriffe Sozialismus und Nationalismus unvereinbar sind und folglich der Terminus »Nationalsozialismus« eine schlimme Wortlüge bedeutet<sup>6</sup>.

Während Thomas Mann mit Reden und Essays gegen den Faschismus arbeitete, schloß sich Einstein – wie Ludwig Renn – den internationalen republikanischen Brigaden in Spanien an, die die spanische Republik gegen die Franco-Armee verteidigten. Er kämpfte in der berühmten Kolonne des Italieners Durruti und hielt nach dessen Tod im Rundfunk von Barcelona die Gedächtnisrede. Deshalb war Einstein auch nach dem Sieg der Frankisten und dem Vordringen der Nazi-Deutschen in Frankreich der Fluchtweg über die Pyrenäen versperrt.

Einsteins Entwicklung nach 1914, seit der Polemik gegen Stefan George (»Die Verkündigung« 1911), seit dem Aufsatz »Totalität« (1914, in: Die Aktion), seit dem Erleben des Weltkrieges, der Herausgabe des Buches »Negerplastik« (1915), das ihn über »Bebuquin« einem breiteren Publikum schlagartig bekannt machte (von Ernst Bloch besprochen in: Argonauten, 2. Jg, 1915, S. 10–20), sein Aufenthalt nach April 1916 bei der Zivilverwaltung des General-Gouvernements in Brüssel und die dortigen Kontakte zu Flake, zu Hausenstein, Benn (den er bereits aus Berlin kannte), zu Paul Westheim, Kasack, zu Thea und Carl Sternheim<sup>7</sup>, sodann Einsteins Rolle im sozialistischen Soldaten-Rat Brüssel während der Novemberrevolution, sein späterer Aufstieg zum bedeutenden Kritiker, Mitarbeiter der »Pleite« (hg. v. W. Herzfelde, Idee von Einstein) und zum Herausgeber des »Blutigen Ernst« 1919 (zusammen mit George Grosz) – dies kann hier alles nicht dargestellt werden.

Im Juli 1921 veröffentlichte Einstein das Stück »Die Schlimme Botschaft«, das ihm einen Gotteslästerungs-Prozeß nach § 166 einbrachte<sup>8</sup>. Diese zwanzig Passionsszenen gegen den Krieg gehen auf ein Kriegserlebnis zurück, das Nico Rost überlieferte – bei dem Einstein vor Verdun einem verstörten Kaplan begegnete, den das sinnlose Kriegsterben verwirrt hatte. Einstein erfuhr während dieser Begegnung die Vision des wiederkehrenden Christus: »Meiner Ansicht nach würde er heute (genau so wie damals) ermordet. Ich habe Christus nicht lächerlich gemacht, sondern gezeigt, daß er an der heutigen Gesellschaft zugrundegehen müßte, weil wir uns zwar oft als Christen bezeichnen, aber bestimmt keine Christen sind.«<sup>9</sup>

1 Benno Elkan *Der Dichter Carl Einstein*, 1913/14; Bronze, Höhe 30,5 cm. Dortmund, Museum am Ostwall



Schon im Jahre 1922 erhielt Einstein den Auftrag für das umfassende Buch »Die Kunst des 20. Jahrhunderts« innerhalb der Reihe der Propyläen-Kunstgeschichte; er berichtet um Neujahr 1923 an Tony Simon-Wolfskehl, die er bei Benno Elkan in Frankfurt kennengelernt hatte, von seiner Lektüre der Briefe von Franz Marc aus dem Kriege, die er für jenes Buchprojekt las<sup>10</sup>.

In dieser Zeit besuchte Einstein auch Max Beckmann in Frankfurt und andere Künstler in ihren Ateliers, korrespondierte mit Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner und anderen, erhielt auf Anfrage Briefe von den in Paris lebenden Malern und Plastikern mit Informationen über ihre Arbeiten für seine »Kunst des 20. Jahrhunderts«. Die französischen Maler Henri Matisse, Georges Braque und Pablo Picasso kannte er bereits aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, ebenso Moise Kisling und André Derain.

In einzelnen Aufsätzen schrieb Einstein neben der Arbeit für die Propyläen-Kunstgeschichte (seine »Kg«) über Moise Kisling, Rudolf Schlichter, über Otto Dix<sup>11</sup>, über »Afrikanische Plastik« (1921 in der Reihe Orbis Pictus, hg. v. Paul Westheim, Bd 7), den frühen japanischen Holzschnitt (Orbis Pictus, Bd 16) und seit 1925 auch über Georges Rouault. Im Jahre 1925 gibt er zusammen mit Paul Westheim den »Europa-Almanach« heraus (jetzt als Reprint, Leipzig 1984). El Lissitzky, der im Almanach gut vertreten war, rühmte das Buch schon im Dezember 1924 gegenüber Sophie Küppers: »Beschaffe Dir »Europa«. Es ist ein charakteristisches Dokument dieses Anti-Deutschland-überalles [...]«<sup>12</sup>

Bereits vor dem Erscheinen seines umfassenden Buches über die Moderne sollte Einstein als Lehrer für Kunstgeschichte an das Bauhaus in Weimar berufen werden, lehnte aber ab; er weilte mit Tony Simon im Juli 1923 in Weimar und sprach unter anderem mit Paul Klee, Walter Gropius, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer.

Im Unterschied zu Klee schätzte Einstein die gegenstandslose Malerei Kandinskys wegen ihrer Gestaltlosigkeit weniger; die Differenz, die er zwischen Klee und Kandinsky erkannte, ist in seiner »Kg« expliziert<sup>13</sup>.

Einstein vermißte bei Kandinsky den Willen zum »Neubilden eines konkret Wirklichen« und zum bildnerischen Umbau des Wirklichen. Wir zitieren der Wichtigkeit halber die drei Punkte, die Einstein im Klee-Kapitel feststellte: »Zum bildnerischen Umbau erscheinen uns drei Kräfte notwendig:

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.

[...] Kandinsky glaubte, es genüge, diese Welt asketisch zu verwerfen und statt dessen lyrische Ornamente aufzuzeichnen.« (1931, S. 211)

Für die Arbeiten an der Propyläen-Kunstgeschichte führte Einstein zahlreiche Atelierbesuche durch als auch einen Briefwechsel, von dem freilich nur mehr Fragmente erhalten sind<sup>14</sup>, das heißt, diese Briefe von und an Einstein sind noch nicht systematisch gesucht worden. – Trotz mancher Polemik und mancher Abwertung als »Dekoration« – zum Beispiel die Geringschätzung von Constantin Brancusi – stellte seine »Kunst des 20. Jahrhunderts« ein Standardwerk dar und wird diesen Rang wiedergewinnen, nicht zuletzt wegen der Einleitung, wegen der Kubismus-Theorie (S. 57f. der dritten Auflage, 1931), des Picasso-Kapitels (S. 74f.) oder wegen der Differenzierung zwischen Kandinsky und Klee (S. 200f.).

D. H. Kahnweiler, Einsteins Dialogpartner in Paris, schrieb ihm im April 1926 (nach Erscheinen der ersten Auflage) über diese »Kunst des 20. Jahrhunderts«:

»[...] und ich will Ihnen sofort sagen, wie mir dieses schöne, klare und mutige Werk gefällt. Sie haben damit absolut Endgültiges über die Kunst unserer Zeit geschrieben. Ich beglückwünsche Sie von Herzen zu diesem Buche. Es tut wohl, es zu lesen nach all dem mäßigen Geschwätze [...]« (vgl. S. Penkert S. 107)

Das Buch erlebte in wenigen Jahren drei Auflagen (!), während es nach 1949 in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik weitgehend ignoriert wurde. Dies lag ohne Zweifel an Einsteins Weltanschauung, an seinem Antifaschismus, an seinen sozialistischen und pazifistischen Positionen und der Hinwendung des späten Einstein zu einer ausgewogenen Realismus-Position beziehungsweise Menschendarstellung<sup>15</sup> und der nach 1930 geübten radikalen Kritik an den Surrealisten und den Gegenstandslosen, in welchen er sozial isolierte, subjektiv überzüchtete Realitätsflucht und eine »Fabrikation von Fiktionen« sah. So lautet denn auch der Titel eines größeren Nachlaß-Textes, der zwischen 1930 und 1932 und dem spanischen Bürgerkrieg verfaßt wurde (im Jahre 1973 erstmals von Sibylle Penkert veröffentlicht)<sup>16</sup>.

Die Propyläen-Kunstgeschichte hatte ihre zweite Auflage 1928. In dem Jahr siedelte Einstein (nach Trennung von der Gräfin Aga von Hagen) endgültig nach Paris über, da ihm das Klima des wachsenden Nationalismus und Militarismus bedrohlich wurde. In Paris schrieb er ab 1926 für die Zeitschrift »Transition« und ab 1929 für die von ihm mit Georges Bataille, Georges Wildenstein und G.-H. Rivière begründete Zeitschrift »Documents«; Einstein

arbeitete an »meinem Roman. Er erscheint zuerst in Amerika. Ich hoffe auch meine Aesthetik d. h. eben einzelne Beiträge [...]« (Brief an Ewald Wasmuth)<sup>17</sup>

Mit letzterem war der Band »Réflexions« gemeint, der in Paris und New York erscheinen sollte, aber heute nicht mehr zu ermitteln ist: »[...] mein buch erscheint nächsten monat etc. aber ich sitze an einem roman; ich will den gegen alle krise durchdruecken. was Sie mir von Heidegger schreiben, ueberrascht nicht, nachdem ich in sein leeres wesen vom grunde hineingeschaut habe [...]« (24. September 1932 an E. Wasmuth). Einstein arbeitete ferner an der größeren Dichtung »Entwurf einer Landschaft« (erschieden Paris 1930) und an dem Prosawerk »Laurenz – oder Schweissfuß klagt gegen Pforz in trueber Nacht« (erschieden in der Zeitschrift »Front«, Den Haag, 1. Jg, no. 1, Dezember 1930, S. 53–61; zuletzt nach dem vollständigen Manuskript von Walter Huder veröffentlicht)<sup>18</sup>.

An den Freund Wasmuth schreibt Einstein aus Paris: »Im ganzen bin ich in Paris zufrieden [...] ich höre zu wenig Deutsch, das ist traurig. Unsere Heimat ist die Sprache [...]«

Neues: die Zeitschrift macht sich [Documents] [...] ich führe ein so unpersönliches Leben, so entfernt von mir – dass ich kaum etwas zu sagen habe. Sie oder Benn sind so glücklich in der Identität mit sich zu leben [...]« (29. Januar 1929)

Im März 1931 schreibt er an Wasmuth, daß er – »abgesehen von Benn« – die deutsche Hauptstadt trostlos finde, »eine erstaunliches, geistiges Spiessertum«. Einstein hatte eine Reise nach Deutschland unternommen und in Berlin an der Kunstbibliothek im Februar 1931 einen Vortrag über »Probleme heutiger Malerei: neue Strömungen« gehalten<sup>19</sup>.

Außerdem plante er eine Veröffentlichung über die Kunst der Frühantike und schrieb an dem Manuskript »Antike und Moderne« (Berlin, Nachlaß, Akademie der Künste, von S. Penkert in »Existenz und Ästhetik« 1970 veröffentlicht). In einem Brief von Januar 1928 an Corsmann schreibt Einstein:

»Ich beabsichtige in einem grösseren Essay unser Verhältnis zur Antike zu revidieren [...] will ich versuchen darzustellen, wie unsere Beziehungen variieren im Vergleich zu denen des Klassizismus.« (nennt den späten Hölderlin, Nietzsches »Geburt«, Rohdes »Psyche«)

»[...] weiterhin kommt in Betracht die neue Interpretation der Antike durch Künstler wie Böcklin, Marées, Hildebrand, Maillol, Hodler. Ich möchte [...] verfolgen, wie man unter dem Einfluß der Gegenwart Historie bildete und noch schafft. Es kommen selbstverständlich die neuen Funde – unsere bevorzugten Beziehungen zu frühen elementaren Zeiten [...]« (unpublizierter Brief, Nachlaß, Berlin, Akademie der Künste)

Welches Gewicht Einsteins »Kg« besaß (die dritte Auflage 1931), geht auch komplementär aus Reaktionen der Gegenseite hervor: Der Nazi-Architekt Paul Troost erläuterte Hitler/Goebbels 1933 anhand dieses Werkes das marxistische und jüdische Element in der Kunst der »Moderne«<sup>20</sup>. Die Anti-Schrift wurde dann von Bruno Kroll verfaßt: *Deutsche Malelei der Gegenwart*, Berlin 1937.

Einsteins letztes, bedeutendes Buch erschien bislang nicht auf deutsch; es ist das in der »Edition des Chroniques du Jour« 1934 publizierte Werk »Georges Braque« (und bei E. Weyhe in New York; das deutsche Typoskript im Nachlaß der Berliner Akademie der Künste). Außer dem Braque-Aufsatz in »Documents« (no. 6), 1929, erschienen noch (in deutsch) ein Vorwort zur Braque-Ausstellung der Kunsthalle Basel im April/Mai 1933 und ein Beitrag des Titels »Braque der Dichter« in »Cahiers d'Art« (Bd 7/8, 1932/33, S. 80–82).

»Nun befragte Braque: wie wird Raum zur aktuellen Projektion, zum unmittelbaren Zeichen unseres Handelns. Damit ruhte jener nicht mehr als regelhafte, gesicherte Voraussetzung, sondern atmete als Mitte des Erfindens. Die Gestalt aber lebte als Aktionsfeld und Durchgang des menschlichen Tuns; damit war der Aberglaube an stabile Objekte beendet. Man verspürte, daß seelische Abläufe nicht gegebenen Sachzusammenhängen entsprechen. Die Bildkörper werden nun gemäss dem seelischen Ablauf gebaut [...]« (Braque, deutsch, Einleitung)

In diesem Braque-Buch operierte Einstein mit den Begriffen des Halluzinativen und der »halluzinativen Schicht«, die im Prozeß des künstlerischen Sehens und der Gestaltung vermitteln zwischen Gesehenem und Gedachtem, die zu einer Gestalt-Findung verhelfen, die Sehen, Denken und Empfinden (Fühlen) amalgamieren können (vgl. bereits »Totalität« von 1914): »Dass es uns notwendig erscheint, zwischen die Typenschichten des Bewussten und Unbewussten eine Halluzinative Schicht einzubauen, die gleicherweise die groben Typisierungen von Wirklich und Unwirklich überbrückt [...] Charakteristisch für die Halluzination ist, daß sie an konkrete Gestalt-Vorstellungen gebunden ist, und damit der mystischen Auflösung in das Nichts völlig entgegengesetzt ist.«<sup>21</sup>

Die halluzinative Schicht vermittelt also im Schaffen zwischen dem Konkreten und dem Imaginativen; eine Ausschaltung der Rückbindung an das Wirkliche wird abgelehnt; Gegenstandslosigkeit wäre »Auflösung in Nichts«, »Zeichen von Entleerung«, »Nihilismus«<sup>22</sup>.

»Die Formen werden in Energiefelder gestaut, eine Kadenz der Auren blitzt. Über alles Motivische hinaus beginnt zögernd ein Psychogramm [...], das genuin das Bild durchwächst, die Fläche berätelt.« (Braque, deutsch, S. 162) Einstein arbeitete zugleich an einer program-

matischen Position dessen, was Kunst bedeutet und über den gestaltenden Menschen als schöpferischen aussagt, als auch wie Kunstgeschichte betrieben werden sollte. Schon in einem Nachlaßtext lesen wir von der Forderung, über eine bloße »Geologie« und »Morphologie« der Kunst hinauszugehen, um die wesentlicheren Fragen, »das eigentlich Geschichtliche« aufzuspüren, – nämlich »warum und aus welchen Gründen Menschen gerade so bildeten oder malten [und nicht anders], welchen Sinn solches Tun für sie enthielt.«<sup>23</sup>

Und im Braque-Typoskript lesen wir:

»Aufgabe der Kunstgeschichte scheint uns zu sein, über eine pure Historie der Bilder hinaus die Bedingungen zu untersuchen, woraus die Kunstwerke wachsen. Darum verurteilen wir die Kunstgeschichte als Historie der Selbstbewegung der Formen und Stile und lehnen solches ästhetisierende Verabsolutieren ab.

Wenn die heutige Kunst der gegebenen geschichtlichen Situation und der Umbildung des Menschen und seiner Struktur dienen soll, so kann die aktuelle Kunst nur subversiv gedichtet sein: es gilt nicht dieser Zeit zu verhaften und Krisen abzuschwächen, sondern im Absturz der Epoche ihr Katastrophenhaftes mitzuteilen.«<sup>24</sup>

Ohne Zweifel fassen wir hier Berührungspunkte zwischen Einstein und Walter Benjamin. Diese Aspekte können hier nur gestreift sein; es kann auch nicht eine Skizze der Rezeption Einsteins in den letzten zehn Jahren vorgelegt werden<sup>25</sup>. Die Gesamtausgabe seiner Schriften, die Rolf-Peter Baacke begann, geht weiter (Bd 3, 1929–1940, ist angekündigt), auch wenn es Schwierigkeiten zwischen den Bänden hinsichtlich der Rechte und hinsichtlich der Koordinierung der Interessen der Einstein-Forscher zu geben scheint. Für November 1985 bereitet die Berliner Akademie der Künste, Professor Walter Huder, ein Kolloquium zu Einstein vor.

Der 100. Geburtstag Einsteins, der am 26. April 1885 in Neuwied geboren wurde, gibt uns Anlaß, einen bescheidenen Beitrag insbesondere zu seiner Darstellung im Bildnis/Porträt zu liefern; es soll also hier primär das weitgehend unbekannte Einstein-Bildnis von Benno Elkan vorgestellt werden (Abb. 1–4, 9, 10), um so im Jubiläumsjahr des Geburtstages an den Dichter, Kritiker, Kunsttheoretiker und Spanienkämpfer zu erinnern.

Es gibt nur wenige Bildnisse Einsteins, einige in der Graphik, aber als Bronzeplastik lediglich die Arbeit Elkans von 1913/14. Ferner gibt es wenige Charakterisierungen Einsteins von Augenzeugen, auch auffallend wenige Photographien.

Als Fritz Max Cahén im November 1912 in Paris im Café du Dôme saß, wie er später sich erinnerte, »stand plötzlich ein kleiner rundli-

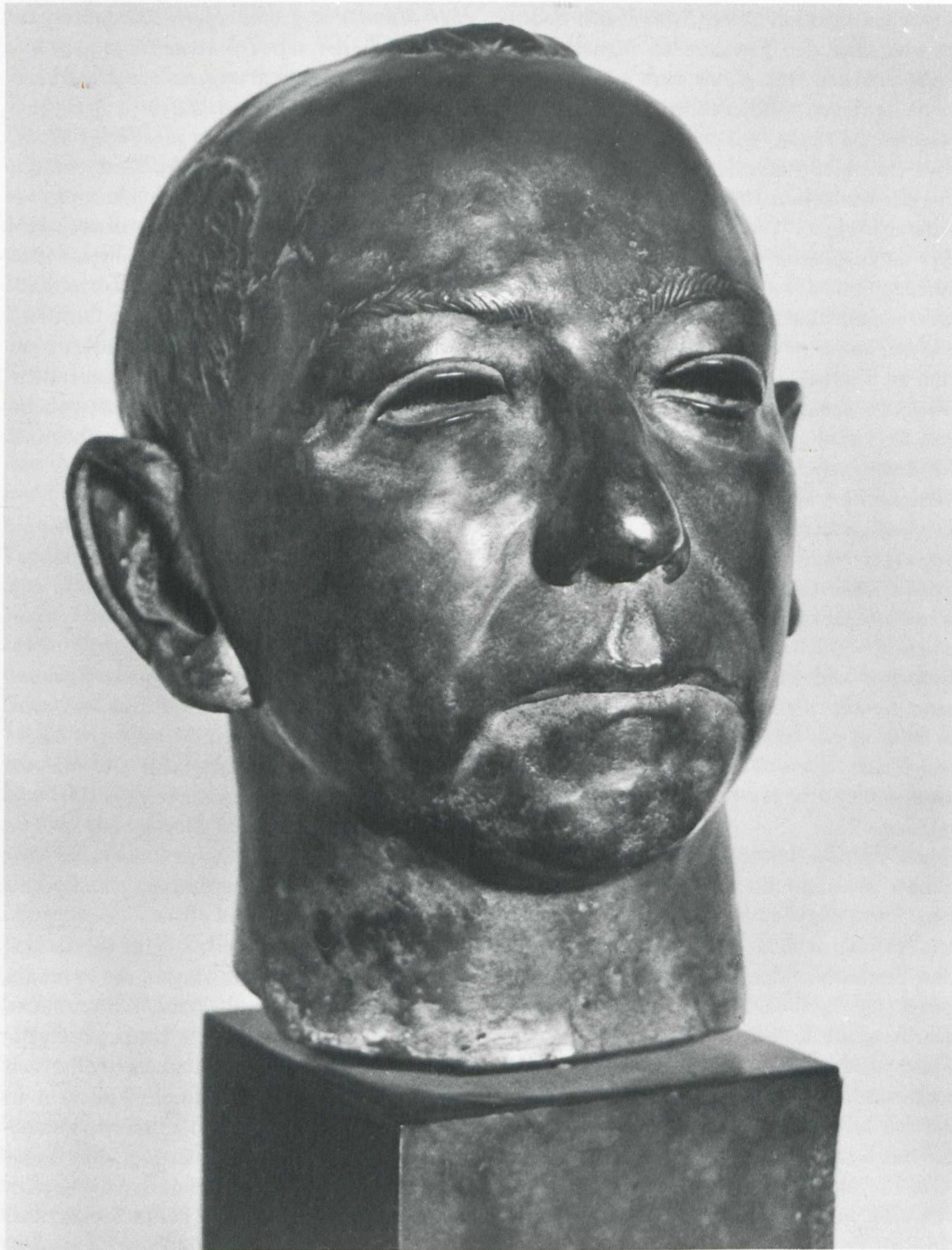
cher Mann mit großer Hornbrille unter der Tür und sagte [...]: Ich verkehre so gern mit Mördern. Das sind so angenehme Menschen.« Dann kam er an unseren Tisch [...] Er hieß Karl Einstein und bereitete gerade für Wolff, Leipzig, ein aufsehenerregendes Werk vor, das Epoche machen sollte. Titel schlicht und einfach: »Negerplastik« [...] Mit uns saß noch Van Hoddis, der Dichter [...]«<sup>26</sup> Als Einstein 1916 ans Generalgouvernement Brüssel abkommandiert wurde, lernte er – wohl durch Gottfried Benn, den er ja aus Berlin und dem Kreis um Franz Blei und von den »Aktionsabenden« kannte – das Ehepaar Thea und Carl Sternheim kennen. Das Tagebuch der Thea Sternheim ist von S. Penkert ausgewertet worden:

»Brüssel Hotel Britannique, 13. 4. 1916 Am Morgen sucht uns Carl Einstein auf, der im Gouvernement der Colonialverwaltung zugeteilt ist. Badenser. Mit Blei befreundet. Trägt eine große schwarz umrandete Brille. Sympathisch. Freimütig. Mit Einstein gefrühstückt. Die Kinder entdecken mit dem neuen Bekannten gemeinsame Interessen. Er war in Afrika. Erzählt von Ägypten und dem Kongo. Nachmittags nimmt er sie beide zum Colonialamt mit, ihnen die Bibliothek zu zeigen. Carl und ich essen auch abends mit Einstein bei Strobbe (Restaurant in Brüssel), der selig zu sein scheint, über literarische Belange plaudern zu können.«

Wie S. Penkert betonte<sup>27</sup>, spielte bereits damals die Gräfin Aga von Hagen, die Freundin Benns, eine integrierende Rolle. Einstein lebte später in Berlin bis zu seinem Umzug nach Paris mit Gräfin Hagen zusammen, wollte sich aber 1923 wegen Tony Simon-Wolfskehl in Frankfurt von jener trennen, mit Tony zusammenleben und diese heiraten (vgl. das Tagebuch von Tony Simon). Bildnisse der Gräfin Hagen kennen wir von der Hand Beckmanns: das Gemälde von Juni 1908 (heute Dresden, Neue Meister), die schöne Kreidezeichnung von 1915, in Straßburg entstanden, aus der Sammlung Piper<sup>28</sup>.

In ihrem Tagebuch schilderte Thea Sternheim auch am 14. April 1916 den Dichter und Kunstschriftsteller: »Abendessen im Hotel mit Einstein. – Einstein, sehr pazifistisch, erzählt von den schrecklichen Eindrücken der ersten Kriegszeit, die er als Soldat in Belgien und Frankreich verbrachte [...]« (S. Penkert, S. 97) Anfang des Jahres 1916 muß Einstein – wie sich N. Rost erinnerte – bei Verdun gekämpft haben, denn jene Christus-Vision, die der »Schlimmen Botschaft« zugrundeliegt, bezog sich auf die Begegnung mit einem verrückten Kaplan – »in unserem Schützengraben irgendwo in der Nähe von Verdun.«<sup>29</sup>

Es wird im Kontext verständlich, wieso Einstein dann 1923 in den Briefen an Tony Simon bei der Lektüre der Briefe von Franz Marc (aus dem Felde) zur Vorbereitung seines Marc-Ka-



2 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1

pitels in der Propyläen-Kunstgeschichte schreiben konnte:

»Nur daß er die Dinge von einer meditativen Munitionskolonne aus sieht und so gar nicht weiß, was eigentlich los war. Zu sonderbar wie bei all den Menschen rasch die Literatur einsetzt – bei Marc so etwas wie Kandinskysche Mystik – sie im Metier bleiben und so wenig sehen; dafür dauernd die literarische Paraphrase [...] Die Deutschen sind eben von Metaphysik pervertiert; Monstres an geistigem Schwindel. Und nichts ist so platt wie diese innerliche Tiefe [...] Von den Marc-Briefen ist mir etwas übel [...] Am Krieg sind der Herr Leutnant Marc mit Knie- und Ellbogenwärmer vorbeigelaufen: stattdessen Weltanschauung mit Vollbart und Astrologie. Das spürt man auch etwas in Weimar [...] Wenn ich mal dahin käme – ist es

Zeit sich aufzuhängen. Diese Leute sind doch intellektuelle Capaune [...]«<sup>30</sup>

Hier und in den folgenden Passagen des Briefes an Tony, die sich auf seinen Vorkriegserfolg »Bebuquin«, eine Art Selbstbildnis, beziehen, sprach ein durch Kriegserlebnis, Revolution und schwerer Enttäuschung von der deutschen Nachkriegssituation gewandelter Einstein, der in einer Krise war: darum »lasse ich die alten Bücher nicht mehr erscheinen [...] darum verachte ich so die Kritik und meine Leser [...] darum sprich nicht mehr vom Bebuquin [...] Vor dem Krieg war die Sache durchzusetzen. Aber jetzt ist es hoffnungslos [...] [aber] man lebt eben vom Selbstmord.« Seine »Negerplastik« bei Kurt Wolff hatte 1920 die zweite Auflage bekommen. Die Arbeit für seine »Kg«, deren erster Teil bis Mai

1923 abgeliefert werden sollte, für neue Prosa mit Bildern von Gris, der Plan eines Buches über Fernand Léger und eines über Paul Klee (nicht ausgeführt) füllte Einstein in dieser Zeit weitgehend aus:

»Wie ich die Verträge alle halten soll, weißt nur Du Tony. Das hängt eigentlich von Dir ab – Dich braucht C E dazu. Deine gute junge Frische, comprends-tu? [...] Wollen den Sommer in Weimar sitzen und arbeiten [...]«<sup>31</sup>

Im Juli 1923 fuhren Tony Simon und Einstein dann nach Weimar; der Autor wollte auch mit den Bauhaus-Künstlern wegen der Texte für die Propyläen-Kunstgeschichte sprechen. Das Tagebuch von Tony berichtet über die spannungsreiche Beziehung und den geistigen Austausch zwischen ihnen und gibt Aufschluß über Einsteins Kontakte (nach S. Penkert, S. 99):

»Die Zeit die folgte war wundervoll [...] es existierte niemand mehr für mich außer Einstein. Er wußte mir begreiflich zu machen, daß das Leben überhaupt nur noch einen Sinn für ihn haben könne, wenn er mit mir zusammen es zu Ende leben könne. Wir hatten herrliche Tage. Mit Kandinsky's, Klee's und Gropius. Es machte mir Freude zu sehen, wie sich alle seinem überragenden Geist unterordnen mußten [...] Wir verabredeten, daß wir im Frühjahr heiraten wollten. Eine unerklärliche Angst hatte er vor meinem Vater, die nicht nur daher rühren konnte, daß er arm ist.« (Tony Simon-Wolfskehl war die Tochter eines Frankfurter Bankiers.)

Carl Einstein und Tony Simon hatten sich um den 22. Dezember 1922 in Frankfurt/M. im Atelier von Benno Elkan kennengelernt<sup>32</sup>. Elkan war der Mann von Einsteins Schwester; aber ein Plastiker, der nicht zu den führenden Kräften in der Bildnerei wie Aristide Maillol, George Minne, Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach oder Ernesto de Fiori gehörte. Dies geht beispielsweise auch daraus hervor, daß Elkan im Jahr 1912 mit keinem Werk auf der großen Ausstellung des »Westdeutschen Sonderbundes« in Köln vertreten war.

Aber es lag natürlich nahe, daß der Frankfurter Plastiker den berühmten Dichter, Kritiker und Bohemien, der Einstein vor 1914 war, porträtierte. Die Bronze entstand bald nach der Publikation der verdeckten Selbstdarstellung »Bebuquin« als Buch. Das Porträt wurde in der Zeitschrift »Kunst für Alle« vom Dichter Ernst Blass in einem Aufsatz über Elkan vorgestellt<sup>33</sup>. Es ist nicht mehr zu sagen, wie viele Güsse angefertigt wurden. Außer dem Dortmunder Exemplar ist bislang kein weiterer Guß bekannt geworden. Das Exemplar im Dortmunder Museum am Ostwall (Abb. 1–4, 9, 10), das wir hier behandeln, Bronze grün patiniert, hat eine Höhe von 30,5 cm und eine Breite von 21 cm (ohne Signatur oder Gießereistempel). Es wurde zusammen mit anderen

plastischen Bildnissen wie dem des Kunsthändlers Alfred Flechtheim von 1912 (Abb. 5) und mit 52 Zeichnungen Elkans (aus der Zeit zwischen 1897 und 1908, also vor dem Romaufenthalt) im November 1961 auf einer Auktion bei Christie's, London, für Dortmund erworben<sup>34</sup>.

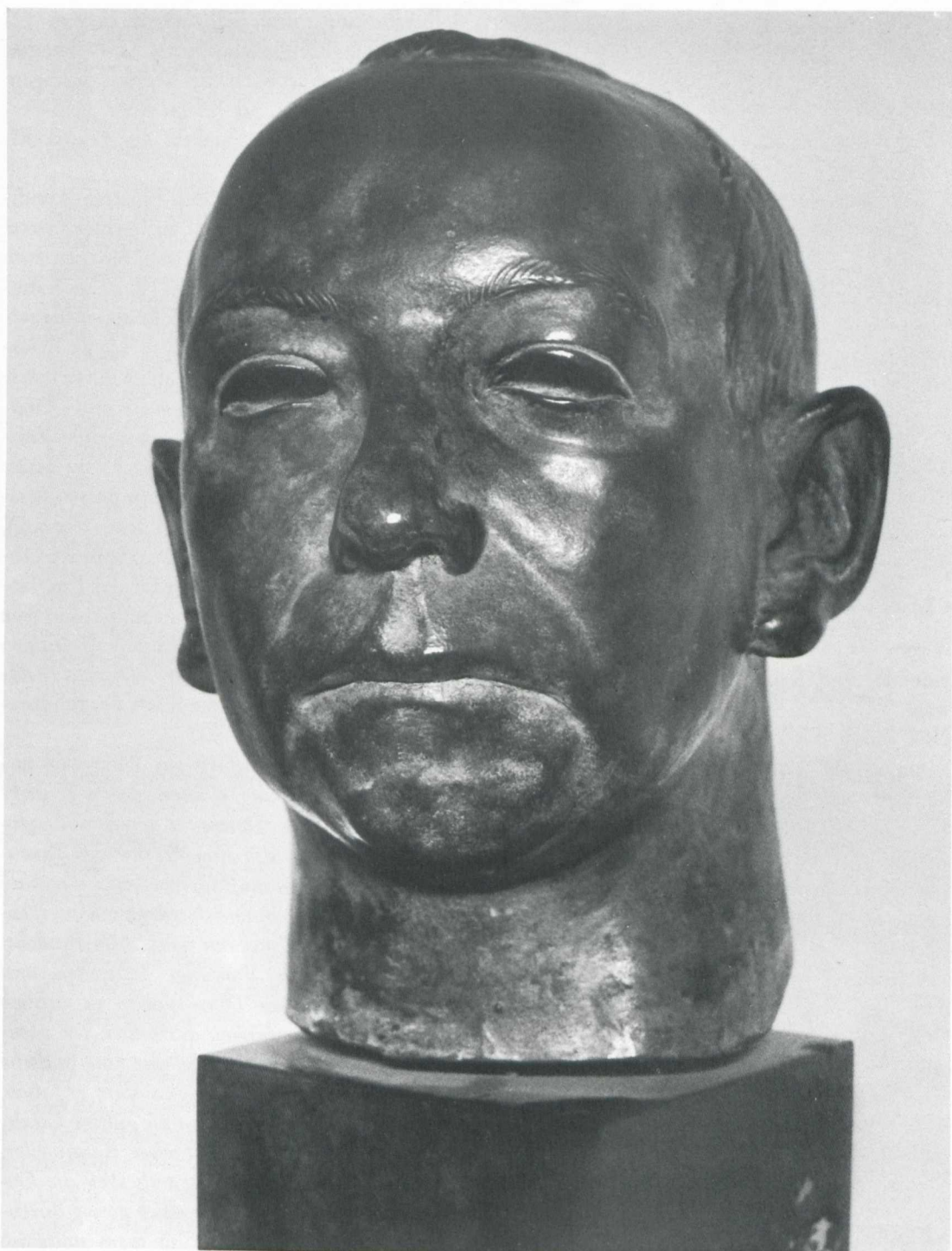
Innerhalb der spärlichen Einstein-Bildnis-Ikonographie nimmt der Bronzekopf von Elkan einen hohen Rang ein. Auf andere Bildnisse Einsteins von der Hand Max Oppenheimers oder Ludwig Meidners (Abb. 11, 12), wird am Ende dieses Beitrages kurz einzugehen sein.

Es ist hier nicht der Raum, das Schaffen und die Werkentwicklung von Benno Elkan zu skizzieren; es überwiegen figürliche Grabmäler und Porträts sowie Medaillen in Bronze. Im Jahre 1920 errichtete die Stadt Frankfurt den Toten des Ersten Weltkrieges ein Trauermal mit einer bereits 1913/14 von Elkan gemeißelten Granitfigur eines kauernenden Frauenaktes. Diese Gestalt entstand vor dem Kriege unter dem Titel *Heldenklage*, war im Juni 1914 in Köln auf der Werkbund-Ausstellung zu sehen und wurde von E. Blass im zitierten Beitrag publiziert (Abb. 6); im Jahre 1920 kam sie mit gewandelter Funktion und dem neuen Titel *Den Opfern* für das Gedenken der Gefallenen Frankfurts zur öffentlichen Aufstellung. Die Nazis entfernten das Denkmal 1933 – Elkan wurde wegen seiner jüdischen Abstammung als »Entarteter« verfeimt; die Neuaufstellung erfolgte 1945<sup>35</sup>. Bereits problematisch war Elkans vier Meter hohe Granitfigur *Erwachen* als Denkmal der Befreiung der Rheinlande 1930 in Mainz errichtet (Weihe durch Hindenburg am 21. Juli 1930); es stand der Auffassung der Deutschnationalen nahe, wurde aber ebenfalls 1933 entfernt und zerstört.

Die Darstellung Einsteins in der Bronze von 1913/14 ist ganz auf den Kopf mit den leicht abstehenden Ohren konzentriert; es erfolgt eine möglichst weitgehende Entkleidung von naturalistischen Details, die den physiognomischen Ausdruck maskieren könnten: so ist kein Schulteransatz (mit Kleidung) modelliert, auf die Brille Einsteins ist verzichtet. Hier wird einmal mehr deutlich – abgesehen von Elkans deutsch-römischer Stiltendenz – daß sich gattungsspezifisch die Skulptur/Plastik nicht mit dem Ambiente befassen, sondern daß sie sich nur auf den Kern des Sujets konzentrieren kann.

Im plastischen Bildnis ist dies nach Auguste Rodin durch die Köpfe von der Hand Adolf von Hildebrands, dann besonders von Aristide Maillol (zum Beispiel der *Kopf Madame Denis*) und von Wilhelm Lehmbruck (*Bildnisse Frau und Herr Falk*, Mannheim, Städtische Kunsthalle; *Fritz von Unruh*, 1918, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum)<sup>36</sup> demonstriert worden.

Alte Photographien, wie die, die 1914 im Auf-

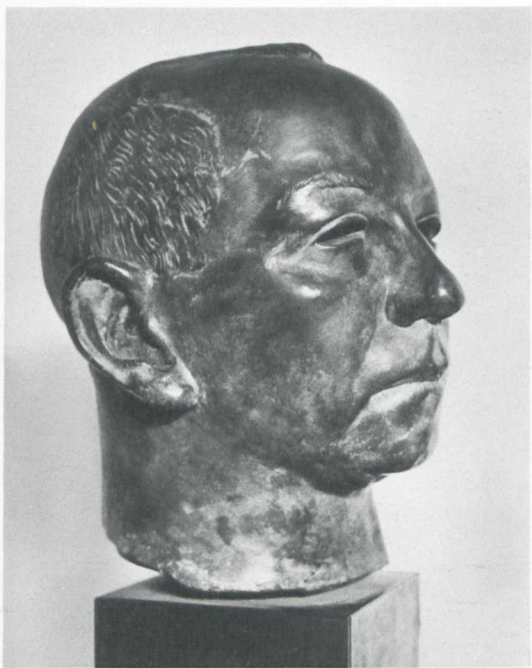


3 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1

satz von Ernst Blass verwendet wurde (Abb. 7), suggerieren dem Betrachter eine neuklassische Tendenz der Zusammenfassung der Naturformen des Kopfes zu größeren Partien (wie in der griechischen Plastik) und durch den leichten Aufblick von oben gänzlich verschattete Augen. Dies erinnert an ägyptische Masken, die Elkan kannte, und aus der Neuzeit an den Kopf von Max Klingers Skulptur *Neue Salome* von 1894 (Leipzig, Museum der bildenden Künste; Abb. 8).

Bereits jüngere photographische Aufnahmen verändern die Wirkung des Kopfes und insbesondere der Augenpartie entscheidend; denn es muß beachtet werden, daß Elkan nicht – wie die alte Aufnahme suggerierte – den Hohlraum innerhalb der Bronze bis in die Augen fortführte.

Leicht untersichtige Photos (Abb. 1–3) zeigen, daß die Bronze in den vertieften Augenschlitzen geschlossen ist. Läßt man zudem das natürliche Licht auf der Oberfläche der Bronze ohne Einwirkung von Kunstlicht spielen, so ergibt sich eine weitgehend andere Wirkung des Bildnisses als in den älteren Aufnahmen: nämlich die maskenhafte Reglosigkeit weicht! – Der Ausdruck eines quasi verinnerlichten, weltabgewandten Weisen verschwindet zugunsten der Lebendigkeit der bewegten Bronze, des die Bronze bewegenden Lichtes (Reflexe)<sup>37</sup>, das den Habitus des Antlitzes und somit die ganze Ausdruckswirkung verändert. Wir sehen in den jüngeren Photographien nicht einen gleichsam in die Meditation entrückten Einstein, sondern erkennen den nervös-unruhigen, zergrübelten und schöpferischen



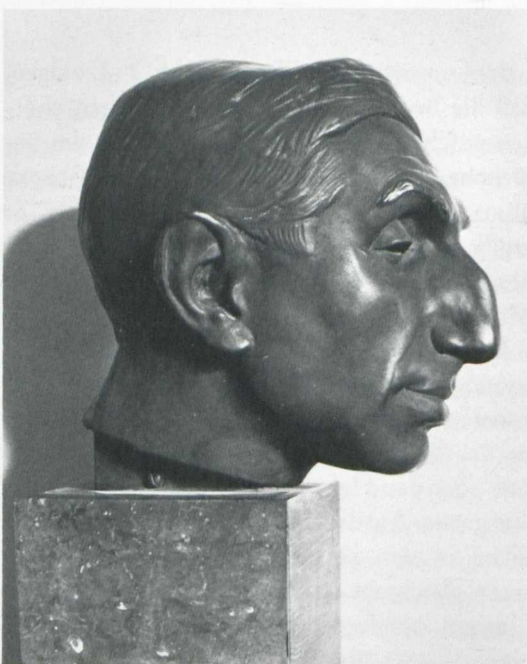
4 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1

Künstler und Kritiker, den Skeptiker, der er war.

Und durch die Deutlichkeit der Mund- und Kinnpartien, durch Hervortreten der Nase-Mund-Linien, durch die abwärts weisenden Mundwinkel erkennen wir ein gewisses Maß an Bitterkeit, das den »Beb« Einstein bereits vor den Erfahrungen von Krieg und vereitelter Revolution gekennzeichnet haben muß.

Darüberhinaus zeigen besonders die Schrägsichten des Kopfes (von halb rechts; Abb. 3) in der Parallelität der Augenschräge und der Mundwinkel-Schräge eine leise Trauer über die fragmentarischen Möglichkeiten des geistig Schaffenden in einer völlig kapitalisierten Welt, eine Trauer, die Resignation, Hoffnung, Verzweiflung, Hoffnung und doch letztlich

5 Benno Elkan *Der Kunsthändler Alfred Flechtheim*, 1912; Bronze, Höhe 32 cm. Dortmund, Museum am Ostwall



Selbstabtötung und Selbstmord bereits gedanklich einzuschließen scheint. Das Changieren zwischen Ausdruck von Skepsis, geistigem Blitzen, Bitterkeit und Trauer über das »Vergebliche« macht die Qualität der Plastik Elkans aus.

Vielleicht wird darin für den Einstein-Kundigen etwas anschaulich, das den Dichter immer stark beschäftigte von den ersten Skizzen zum »Bebuquin« 1906 bis um 1923 (Brief an Kahnweiler) und besonders auch in Fragmenten seiner Prosa um 1927/28: die sprachliche Erfassung (wie es seines Erachtens die Kubisten malerisch versuchten) von »Erlebnis« und »Empfindung« – jenseits eines Bergsonschen Zeitverlaufes (durée), nämlich vielmehr im Sinne des Ansatzes von Ernst Mach (auf dessen Analyse der Empfindungen sich Einstein bezog), das heißt die Verschmelzung von Subjekt-Objekt in der erlebten Simultaneität der Empfindung (die die Zeit-Raum-Kontinuität und ihre Kausalitäten auflöst! – und die physikalischen Zahlengesetze bricht) und die so daraus resultierende metamorphotische Kraft des schöpferischen Subjekts.

»[...] so muß man endlich das Wort vom naturalistischen Vorgang ablösen, damit es nicht nur Imitation eines gleichsam bereits vollzogenen Vorgangs sei, also eine überflüssige Tautologie, sondern man muß Geschehnisse durcharbeiten, so wie sie innerlich vorgestellt verlaufen. *Réalisme spirituel intérieur*. Also zunächst die Accidents der Vorgänge feststellen und dann die seelischen Dimensionen tatsächlich durch Wortverbindungen darstellen. Ich glaube nicht, daß der Kubismus nur eine optische Specialität ist; wenn dies, dann wäre er falsch, da nicht fundiert. Er umfaßt als gültige Erfahrung sehr viel mehr [...] Lieber Kahnweiler, ich ließ diesen Brief liegen; teils weil die Gedanken darin noch nicht deutlich genug durchgearbeitet sind [...] Aber mit wem sollte ich mich unterhalten, wenn nicht mit Ihnen. Ich finde aber vorläufig nicht die Zeit [...]« (Brief an D. H. Kahnweiler, April 1923)<sup>38</sup>

Ohne Zweifel fängt Elkans Bildnis – bezieht man die Bewegungen des Lichtes auf der Bronze des Kopfes mit ein – etwas von der nervösen Unruhe, dem latent Katastrophischen (Krisen) beziehungsweise den Hang zu Verzweiflungen als Kehrseite der Hoffnungen ein, etwas von der Bitternis, auch der tiefen Skepsis und dem Wissen, ohne einen Glauben an Gott oder höheres Sein leben und schaffen zu müssen, die Einstein charakterisierte. Nicht von ungefähr war der Untertitel des »BEB« (den er als Selbstporträt eines Mannes mit Eigenschaften in den zwanziger Jahren fortzuschreiben gedachte) »oder die Dilettanten des Wunders«.

Das Wunder wäre die Fähigkeit der Liebe und die Aufhebung der Zerstörung aller Identität zwischen Subjekt und Objekt und dem Leiden an dieser Zerstörung<sup>39</sup>. Aber sein Leiden ver-

barg Einstein in einer äußerlich forcierten und wirkenden Arroganz; so formulierte es einmal Hugo Ball: »arrogant zu sein wie Einstein«<sup>40</sup>. Doch dahinter, wie maskiert beziehungsweise wie gefroren in der Maske des vorderen Gesichts (in Spannung zum zweiten inneren Gesicht) lag Einsteins Zerrissenheit zwischen Hoffen und Verzweifeln. Nach Nietzsches Konstatierung des »Nihilismus« des modernen Menschen, nach seiner Feststellung »Gott ist tot« (in der »Fröhlichen Wissenschaft«) lebt der moderne Künstler in einem tiefen Bruch, den Einstein so kennzeichnete:

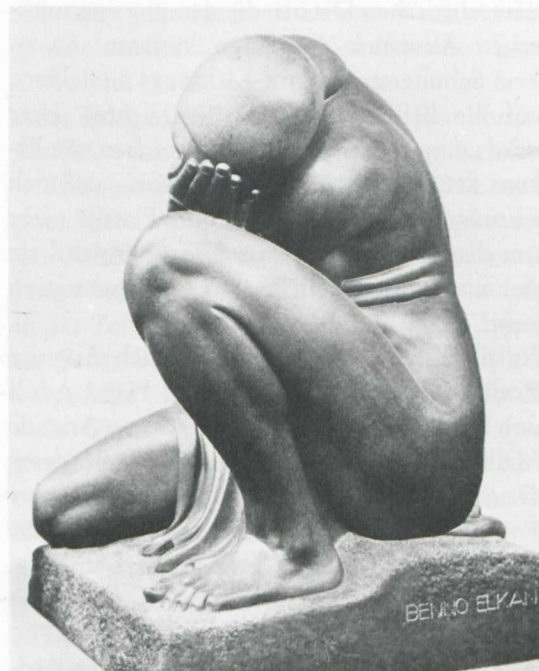
*»Gott ist der unendliche Bruch Mensch*

[...] *hierzu Gesetze der Symbolik schaffen! Aber losgelöst vom Religiösen*« (Nachlaß, S. Penkert S. 71)

Was Einstein gestalterisch suchte, waren künstlerische Äquivalente für die Simultaneität der individuellen Empfindungen im »Erlebnis«, also in der momentanen Auflösung (Aufhebung) der Trennung von Subjekt und Objekten – in ihrer erlebbaren Identität und zugleich in der so bestimmten neuen Zeit-Raum-Empfindung (vgl. Totalität, V.).

Deshalb wird seine Faszination am Kubismus und dessen versuchter Simultaneität der Raumschichten verständlich, Faszination am frühen Braque der Bilder 1909–1911, natürlich an Picassos Kubismus und an Juan Gris (den er auch hoch schätzte). Einstein wollte in seinen »BEB«-Fragmenten letztlich zeigen, wie sich Dinge, Vorstellungen und Erlebnisse »als Raumempfindung umbilden in einem Menschen. Daß eben die Art des Sehens, die wir suchen, keine theoretische Angelegenheit ist, sondern ein Erlebnis dessen, was ich geistige Empfindung nennen möchte, und wie die Dinge

6 Benno Elkan *Klagende Frau*, 1913/14; Granit, lebensgroß (1920 unter dem Titel *Den Opfern* in Frankfurt als Kriegsdenkmal aufgestellt)





7 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1, Aufnahme von 1914

[...] tatsächlich etwas wie ein Schicksal oder eine Leidenschaft ausmachen« (Brief an D. H. Kahnweiler, April 1923).

In »Bebuquin« schrieb er: »Jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang. Die Erde war ihnen einen Augenblick ein kristallenen Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas. Bebuquin seufzte. Gegen die Scheiben fiel aus dem farbigen Morgenwind der beginnende Regen [...] Die Menschen verwandelten sich in sonderliche Zeichen in den Spiegeln [...] eine innerste Dunkelheit, ein Lichtblitz [...]«<sup>41</sup>

Das Wunder aber geschieht nicht (wie S. Penkert schrieb), Bebuquin wird wahnsinnig! – so wie Einsteins Roman-Plan »BEB« und auch

8 Max Klinger *Neue Salome*, 1894; Marmor, Höhe 104 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste



die geistig-schaffenden und die sozialpolitischen Hoffnungen lediglich Fragmente blieben oder gar scheiterten (Europa in der Gewalt der Faschisten). So wie er in Kandinskys Bildern aus »reinen« Formen und Farben »Zeichen der Entleerung« sah, so zweifelte Einstein grundsätzlich an der Macht der »reinen« Sprache: »das wort hat den sinn und die descriptive kraft verloren [...] BEB spuert alle sprachfixiertheit als gefaehrlichsten stagnierenden aberglauben. [...] die Juden sind dermassen von Gott gezeichnet, diesem gestaltlos reinen monstre, dass sie mit sinnen nichts mehr fassen können, nur denken müssen u dann graesslich hilflos in sexualitaet zurücksinken [...]

Ende. er stürzt [...]

Das einzige Mittel zuletzt der wahnsinn [...]

das absolute, ein witz [...]

das zuckende stagnieren in der dialektik.«

(S. Penkert S. 118)

Zu diesen Fragmenten aus Arbeiten am »BEB« kommen Notizen aus der Zeit um 1927/28, die Einsteins Lage und geistige Zerrissenheit beleuchten:

»Die furchtbare Anstrengung u. das lächerlich einfache Resultat, nämlich eine Simultaneität von Paradoxen.

Voraussetzung alles Heutigen – die Gottverlassenheit – Gott die Centrale der Paradoxe – Antinomien

[...]

Ich hatte Fantasie, konnte aber die Themen nicht treiben, da mir Leben fehlte, möglich dass A letzteres verstärkte

[...]

Der Schwache Ästhet Intellektuelle – ein Mörder des Lebendigen.

Das Seelische ist nicht mehr an den Körper gebunden.«

Und in einem Fragment vom 22. April 1927:

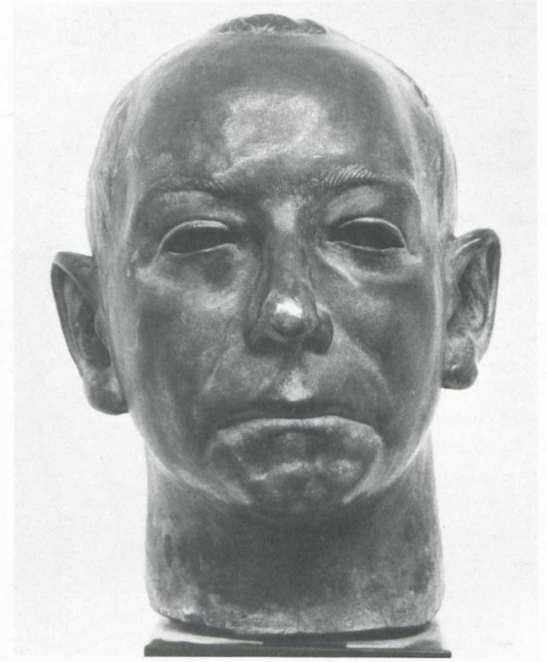
»die hilflos geliebte Erlebnisgestalt verdeckt imaginative Figuren, das egozentrische Schaffen, den immanenten Geist. Man geht zu Grunde da man immer von sich weg fühlt, denkt, projiziert.

Durch sich verschütten ganz falsches Leben Theoretisch wissen, praktisch hilflos [...]« (Nachlaß)<sup>42</sup>

Um Einsteins weltanschauliche Existenz und sein Denken, sein trotz aller scheinbaren Nihilismen starkes Hoffen und seinen Wunderglauben, doch eben sein im Absturz noch Hoffendes zu begreifen, muß man über den publizierten »Bebuquin« hinaus die von S. Penkert und H. Oehm publizierten Fragmente zum Weiterbau des »Romans« und die Nachlaß-Notizen hinzuziehen, natürlich auch diverse Briefstellen an Ewald Wasmuth, an Benn, Kahnweiler, an Tony Simon.

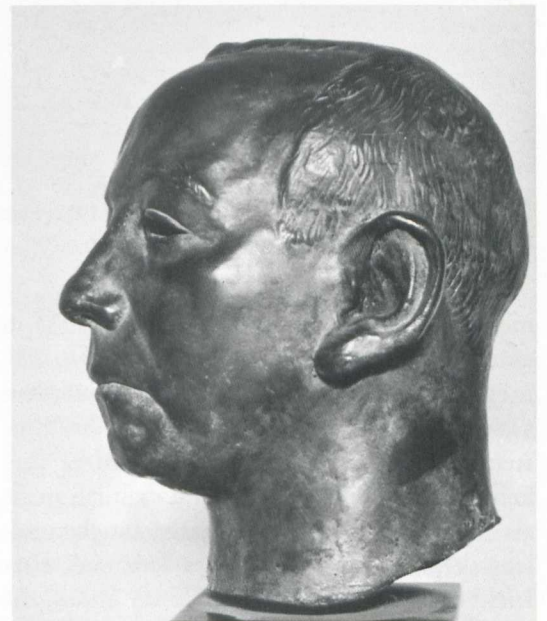
»Bei mir spüre ich überall das Fragment [...]« (25. 1. 1923 an Tony Simon)

Es sind hier einige Stichproben zusammengestellt worden, die lediglich der Charakterisie-



9 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1

10 Benno Elkan, Carl Einstein, siehe Abb. 1



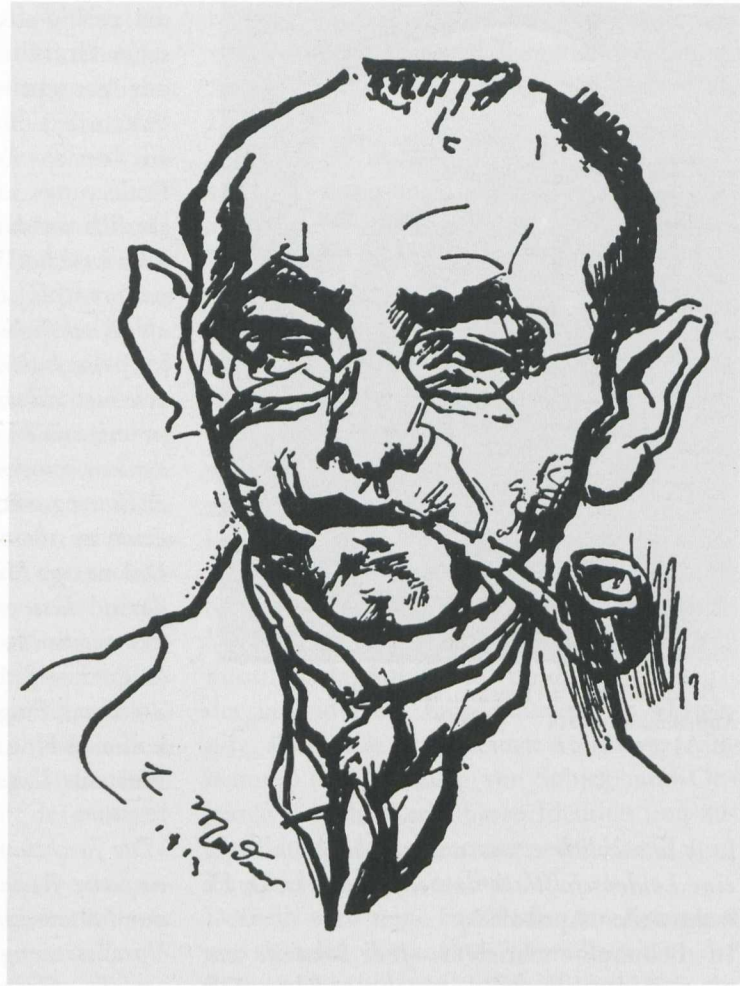
rung Einsteins dienen mögen im Hinblick auf den Ausdruck, den Elkan in seinem Bildnis erzielte. Anders sahen ihn Max Oppenheimer und Ludwig Meidner. Oppenheimer zeichnete Einstein im Sommer 1912 in Berlin und zwar für die Buch-Ausgabe des »Bebuquin« (Verlag »Die Aktion«, Berlin) in einer Tuschezeichnung (Berlin, Akademie der Künste, Abb. 11) – im Habitus des Gesprächs von Künstlern an einem Tisch sitzend, die Hände nervös zusammengelegt, unter den schweren Lidern und durch die Brille den Betrachter mit innerer Distanz anschauend beziehungsweise den Blick soeben senkend. Die Porträt-Zeichnung erschien auch im zweiten Jahrgang der »Aktion«<sup>43</sup> am 7. August 1912, zusammen mit Abdrucken des Bebuquin-Textes.

Auch der durch seine zahlreichen Künstler-Freundschaften und Kontakte bekannte Ludwig Meidner, als Porträtist mit dem Spitzna-





11 Max Oppenheimer *Porträt Carl Einstein*, 1912; Feder. Berlin, Akademie der Künste



12 Ludwig Meidner *Porträt Carl Einstein*, 1913; Feder. Privatbesitz (?)

men »Kopfjäger« belegt, hat Einstein 1913 in einer Tuschzeichnung festgehalten (Abb. 12), möglicherweise im »Café des Westens« (dem Café Größenwahn), wo J. van Hoddis, Einstein, Walter Mehring und viele andere verkehrten. Meidner zeichnete ihn deutlich mehr als Bürgerschreck, als süffisanten Intellektuellen, skeptisch den Gegenüber fixierend, aber leicht zerrüttet, die Shag-Pfeife im Mund, die Brille auf der Nase. Mehring hat ihn in seinen Erinnerungen an »Berlin DADA« beschrieben und auch von den Gründungsabenden für die Zeitschrift »Die Pleite« im Januar 1919 (Idee von Einstein) berichtet<sup>44</sup>. Man saß im Januar 1919 zusammen, John Hoexter, Mehring, Grosz, Einstein, Förste und überlegte einen Zeitschrift-Titel:

»Die Pleite, entschied Einstein Carl, schmunzelnd in Tabakwolken gehüllt. Verboten werden sie ja Euch auf jeden Fall. Und dann sollen sie mal bekanntgeben: Verboten – die Pleite! Und so geschah es [...]« Einstein warnte auch ein paar Monate später die Freunde vor einer drohenden Verhaftungswelle<sup>45</sup>.

Etwas von dem pfeiferauchenden, sarkastisch agierenden Einstein ist bereits in die Zeichnung Meidners von 1913 eingegangen (Abb. 12). Paul Westheim bildete sie 1918 im »Kunstblatt« ab<sup>46</sup>.

Einen proletarisch-anarchistischen Zug und die Verweigerungshaltung, ein kultureller

Spießer zu werden, legte Einstein offenbar nie ab. Dies führte ihn auch letztlich dazu, aus einer »instinktiven Verantwortlichkeit« heraus (S. Penkert), keine eheartige Bindung zu Tony Simon einzugehen, was diese als Resignation verstanden haben muß. Eine Briefstelle lautete<sup>47</sup>: »Wenn ich in einen Verlag oder so was gewollt hätte, hätte ich schon längst mein kleines Auto, Dein Papa wäre begeistert und ich wäre ein einwandfreier Gentlehmann. Doch ziehe ich es vor nachdenklicher Prolet zu bleiben [...] Ich habe so eine Ruhe im Leib [...]« (1923)

Doch diese Ruhe, die er in einer tieferen »geistigen Empfindung« mit Tony zu stärken suchte, besaß Einstein in Wahrheit nicht; das Leiden am Fragmentarischen überwog. Selbstzweifel, Hoffnungslosigkeit, religiöses Suchen, politische Enttäuschungen und vor allem die Verzweiflung über das Ausbreiten der SS-Deutschen in Europa nahmen ihm später – auch nach dem Leben mit Lyda Guevrekian und besonders nach dem Ausgang des spanischen Kampfes gegen die Faschisten – jede Hoffnung und Aussicht. Wie Benjamin in seinen Baudelaire-Studien über die »Moderne« schrieb<sup>48</sup>, sind Verzweiflung und Selbstmord ein Teil der Signatur der Moderne – neben Zerrissenheit, verzweifelter Suche nach dem Göttlichen und Suche nach einem Artisten-Evangelium und neben schrecklicher geistiger Hell-

sichtigkeit (»lucidité terrible«, von der Vincent van Gogh im September 1888 sprach): »Bei mir spüre ich überall das Fragment«, – dies gilt zwar nicht für Einsteins »Schlimme Botschaft«, nicht für das vollendete Braque-Buch von 1934 und die Propyläen-Kunstgeschichte 20. Jahrhundert, aber der Satz könnte als ein Motto über Einsteins tragischem Leben und Schaffen stehen.

#### Carl Einstein, Totalität (1914) I. Teil

Über die spezifisch gesonderte Stellung hinaus bestimmt Kunst das Sehen überhaupt. Das Gedächtnis aller angeschauten Kunst belastet den Betrachter, wenn er ein einzelnes Bild ansieht oder einen Natureindruck aufnimmt. Die Kunst verwandelt das Gesamtsehen, der Künstler bestimmt die allgemeinen Gesichtsvorstellungen. Somit die Aufgabe, jene zu organisieren. Damit die Augen der Allgemeinheit sich ordnen, sind Gesetze des Sehens nötig, die das Material des physiologischen Sehens werten, um ihm einen menschlichen Sinn zu verleihen. Unsere räumlichen Vorstellungen werden uns bedeutend, da wir durch die Kunst imstande sind, sie zu bilden und zu verändern. Kunst wird wirkende Kraft, wie weit sie vermag, das Sehen gesetzmäßig zu ordnen. Zu oft verwechselte man die Typen des psychologischen Ablaufs des Kunstbetrachters mit den eigentlichen Gesetzen, indem man naiv den Betrachter mit dem Bildwerk verschmolz.

Kunstgesetze ergeben sich nicht aus den Begriffen, die dem Urteil über Kunst zugrunde liegen; vielmehr bauen sich die Kunstgesetze auf den Grundformen auf, die einem möglichen Kunstwerk zugrunde liegen. Unter dem Einflusse der Philosophie erhob man, diese überschätzend, die Lehre vom Kunsturteil zur Grundlage der Ästhetik

und glaubte so das der Kunst Eigene konstruieren zu können. Es ist dies die Folge der Lehre, daß Philosophie Wissenschaftslehre von den Begriffen sei, die unserem Erkennen zugrunde liege, so daß man daraus schloß, Ästhetik sei die Lehre von den Begriffen, die dem künstlerischen Urteil zugrunde liegen. Hier zeigen sich deutlich die Folgen eines indirekten Verfahrens, daß nicht die gegebenen Tatsachen zu Voraussetzungen erhoben werden, sondern ein surrogierter psychologischer Verlauf oder intellektueller Bestand, dessen Funktion wiederum gleichsam metaphysische Substrate unterlegt werden. Eine entscheidende Tatsache ist das Urteil über Kunst nicht, dem stets als mindestens gleichberechtigt der Vorgang des Kunstschaffens entgegengestellt werden kann. Vielmehr die einfache Tatsache, daß eine Reihe von Leistungen vorhanden ist, die Kunst darstellen. Gewiß könnte man annehmen, daß man aus dem Urteil der Kunsterkenntnis bestimmen könne, was denn Kunst überhaupt sei, wo sie beginne und wo sie aufhöre; zumal eine erdrückende Menge angeblicher Kunst besteht, welche als schlecht, gemein oder unkünstlerisch bezeichnet wird. Hier setzt der Begriff des qualitativen Urteils ein, das zwar nichts Objektives dem Gegebenen hinzufügt, aber auch nicht innerhalb des gegebenen Bestandes verharrt. Zumal der Beschauende durch das Urteil für sich den Tatbestand bestimmend verwandelt und festlegt. Diese Widersprüche sind durch die Natur des Kunsturteils selbst bedingt, da dieses nicht intellektuell ist, vielmehr von den Elementen der Form auszugehen hat. Vielleicht wird man, um zu einer deutlichen Vorstellung zu gelangen, die Ästhetik nicht mehr als ein Methodengebiet der Philosophie betrachten dürfen, worin die Methode der Kunsterkenntnis untersucht wird, und zwar Erkenntnis in dem Sinne definiert, daß Erkenntnis etwas Posthumes sei. 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. Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte. So dringt man zu den objektiven Elementen dessen, was apriorische Kunsterkenntnis ist, die sich im Urteil über Kunst nur a posteriori ausspielt. 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.

Die Gesetzmäßigkeit der Logik ist nicht allgemein, sondern Logik ist spezifische Wissenschaft wie Physik oder irgendwelche, die ihre eigenen Gegenstände besitzt, es aber nicht unternehmen darf, ihre besonderen Gegenstände zum Inhalt einer allgemeinen Wissenschaft umzufächeln.

Aus diesen Anmaßungen der Logik entsprang der Irrtum, daß man mit logischen Hilfen religiöse Systeme zerstören könne, während man nichts weiter erwies, als daß Logik unfähig sei, die gesamten geistigen Bestände zu erfassen und zu gründen. Wie die Scholastik glaubte, daß man mit dem Urteil das Sein erzeuge, so gab man sich dem nicht minder gefährlichen Irrtum hin, daß nur die Logik geistige Systeme auf ihr Daseinsrecht hin begründe. Logik ist nichts weiter als die Lehre von den Begriffen, die der Logik selbst zu eigen sind, die aber auf die geistige Welt nicht beherrschend oder rechtfertigend wirken können, vielmehr mit ihr nur so weit verbunden sind, als sie auch einen besonderen Teil des Bestandes darstellen.

Aus dieser irrümlichen, zu verallgemeinerten Anwendung der Logik ergaben sich in jedem Sondergebiet Antinomien, die verschwinden, sobald man jedes Gebiet auf seinen besonderen, objektiven, wirklich erkenntnistmäßigen Bestand prüft. Die Logik als allgemeine Wissenschaft ist eine Technik des Vergleichs, woraus sich unmittelbar der dialektische Charakter der logischen Praxis entwickelt, was der Möglichkeit, Gesetze aufzustellen, zuwiderläuft.

Anmerkungen

<sup>1</sup> Carl Einstein, »Bebuquin«, Berlin 1912. – Bereits 1907 druckte Franz Blei die Kap. 1–4 des »BEB« in der Zeitschrift »Opale«, S. 169 f., ab.

Besonders enge Kontakte fand Einstein zum Kreis des Sozialisten Franz Pfemfert, veröffentlichte in der »Aktion«, heiratete 1913 die Schwägerin Pfemferts, die Russin Maria Ramm. Den dritten Autorenabend der »Aktion« im April 1913 bestritt Einstein mit der Lesung »Über den Sinn der neuen Malerei«.

Den »BEB« besprach u. a. Ernst Stadler, in: Cahiers Alsaciens, Jg. 2, 1913, No. 8 (März), S. 100 f., – vgl. Einsteins Freund E. Wasmuth, in: Der Monat, 14. Jg. Heft 163, April 1962, S. 49 f. und siehe Band 1 der Gesamtausgabe Einsteins Werke, hg. v. R.-P. Baacke/J. Kwasny, Berlin 1980.

Auch Einsteins wichtiger Text kunsttheoretischer Natur, »Totalität«, von Conrad Fiedler, Friedrich Nietzsche und Georg Simmel geprägt, erschien zuerst in Pfemferts »Aktion«, im 4. Jg., 1914, S. 345 f. und 476 f. (vgl. dazu Silvio Vietta/H. G. Kemper, Expressionismus, München 1975, S. 161 f.).

Während des Studiums in Berlin hörte Einstein u. a. die Vorlesung von Georg Simmel über Schopenhauer und Nietzsche (als Buch publ. Leipzig 1907). Einfluß übte ferner das 1903 (in 3. Aufl.) erschienene Buch von Ernst Mach (Die Analyse der Empfindungen) und dessen andere Schriften aus. Für Physik und Physiologie interessierte sich Einstein lebenslang.

Auch Georg Simmels Begründung des Vitalismus in seinem 1916 erschienenen Buch »Rembrandt« mit der Vorstellung der Leib-Seele-Einheit und der Totalität der Existenz in jedem Moment des Lebensstromes (und seinem Ausdruck in Rembrandts Gemälden) wird Einstein ohne Zweifel gekannt haben.

<sup>2</sup> Heinrich Mann, »Geist und Tat«, in: Pan, Jg. 1911 (wieder in: Essays, Hamburg 1960, S. 7 ff.)

H. Mann, Les pages immortelles de Nietzsche – choisis et expliqués, Paris 1939; ders.: Nietzsche, in: Mass und Wert, hg. v. Th. Mann/K. Falke, II. Jg., 1938, S. 277–304.

<sup>3</sup> Sibylle Penkert, Carl Einstein – Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969, S. 125 f. – Anthologie der Abseitigen, hg. v. C. Giedion-Welcker, Bern 1946, S. 141 bis 148; – Sonderheft Carl Einstein, in: Alternative, hg. v. H. Brenner, Berlin 1970.

»Expressionismus – Literatur und Kunst 1910–1923«, Kat. Marbach 1960, S. 126 f.; Heidemarie Oehm, Die Kunsttheorie Carl Einsteins, München 1976; Liliane Meffre, C. Einstein et la problématique des avant-garde dans les arts plastiques, Sorbonne, Paris 1980.

Hans J. Dethlefs, Carl Einstein – Konstruktion und Zerschlagung einer Theorie, Frankfurt/M. 1985.

Helmut Heißenbüttel, »Carl-Einstein-Porträt«, in: Zur Tradition der Moderne – Aufsätze, Neuwied 1972, S. 262 bis 290.

<sup>4</sup> Carl Einstein, »Wir treiben eine Politik des Todes« (um 1934, aus dem Nachlaß), publ. in: Das Neue Forum (Wien), Jan./Febr. 1974, S. 24–26.

<sup>5</sup> L. Rubiner, Die Gemeinschaft (1919), Potsdam 1920; ders., Kameraden der Menschheit, Potsdam 1919, »Dichtungen zur Weltrevolution«; »Expressionismus – Literatur und Kunst 1910–1923«, Kat. Marbach 1960, S. 131 f.; Expressionismus als Literatur, hg. v. W. Rothe, Bern/München 1969; Lothar Peter, Literarische Intelligenz und Klassenkampf – Die Aktion 1911–1932, Frankfurt/M. 1972. Ferner die ausgezeichnete Textsammlung zum Expressionismus von T. Anz / M. Stark, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982.

Zu Einstein und die »Aktion« vgl. auch D. Schubert, »Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus«, in: Die Zwanziger Jahre im Porträt, hg. v. J. Heusinger, Bonn 1976, S. 30; zu Rubiners Bildnissen von Lehbruck vgl. D. Schubert in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 393 f.

<sup>6</sup> Thomas Mann, Essays, hg. v. H. Kurzke, Bd 2, Frankfurt/M. 1977, S. 211.

<sup>7</sup> S. Penkert, a.a.O., 1969, S. 79/80.

<sup>8</sup> Vgl. H. H. Houben, Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, 1. Bd, Berlin 1924, S. 137 f., S. Penkert 1969, S. 89 f.

<sup>9</sup> »Die schlimme Botschaft« wieder abgedruckt in Bd 2 der Gesamtausgabe, hg. v. Marion Schmid, Berlin 1981, S. 147–198. Der Bericht von Nico Rost (im Einstein-Archiv, Berlin, Akademie der Künste) hier nach S. Penkert 1969, S. 89.

<sup>10</sup> Einsteins Briefe an Tony Simon-Wolfskehl (später Lasnitzki) vgl. S. Penkert 1969, S. 96 f.; Stephan von Wiese, Max Beckmanns zeichnerisches Werk, Düsseldorf 1978, S. 177; D. Schubert, »Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912«, in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. v. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983, S. 238; ferner D. Schubert, Max Beckmann: Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985.

<sup>11</sup> Carl Einstein, »Otto Dix«, in: Das Kunstblatt, hg. v. Paul Westheim, Bd VII, 1923, S. 97 f.; D. Schubert, Otto Dix, Reinbek 1980; O. Conzelmann, Der »andere« Dix, Stuttgart 1983 – dazu die Besprechung D. Schubert in: Kritische Berichte, 12. Jg., 1984, S. 84–94. Der Dix-Text findet sich im Bd 2 der Einstein-Gesamtausgabe, 1981, S. 264 f.

<sup>12</sup> Auf diesen Brief Lissitzkys machte Erhard Frommhold wieder aufmerksam in: Stil und Gesellschaft, Dresden 1984, S. 257. (Der Verfasser dankt für den freundlichen Hinweis von Harald Olbrich, Berlin.) Einstein verfaßte auch zusammen mit seinem Freund Paul Westheim den Text für: Rudolf Belling – Skulpturen, Potsdam 1924, und einen Beitrag für »Der Querschnitt«, Bd 7, 1927, 381 f. (siehe Winfried Nerdinger, Rudolf Belling, Berlin 1981).

<sup>13</sup> S. Penkert, a.a.O., 1969, S. 99. C. Einstein zu Kandinsky in: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. Aufl. 1931, S. 200–208.; ders., »Kandinsky zum 60. Geburtstag«, in: Das Kunstblatt, hg. v. P. Westheim, 10. Jg., 1926, S. 372 ff.

Für Kandinsky stelle Einstein lapidar fest: »Malerei: ein Mittel geistiger Isolierung gegen die Welt«, »Abstraktion und Primitive – Zeichen der Entleerung« (vgl. op. cit. 1931, S. 204 und dazu besonders Heidemarie Oehm, Die Kunsttheorie, 1976, S. 39). Kandinskys Traktat »Über das Geistige in der Kunst« stuft Einstein als assoziative Lyrik über das Dekorative ein (op. cit. 1931, S. 207); Kandinsky setze »an die Stelle der Gestalt« (diese Qualität wies Carl Einstein dem Kubismus und Klee zu) »den farbigen Kommentar abstrahierter Elemente«, er sei von Autismus, Purismus und der Lehre vom hermetischen Geist geprägt. In Differenz zur Gestaltbildung bei Klee stellte Einstein fest: »Marc wie Kandinsky ermangeln der Gegengewichte ihrer gestaltverzehrenden Mystik. Im Bild überspielt ekstatische Leere und Hingerissenheit die grobschwache Gestalt, und die metaphysische Abstraktion läuft etwas leer in schmückenden Ornamenten.« (op. cit. 1931, S. 200), vgl. auch Max Dessoir, Die neue Mystik und die Kunst, in seiner Einführung in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1919, S. 133–135.

<sup>14</sup> Zum Beispiel Briefe Einsteins an Klee (im Klee-Archiv, Bern), auf die mich Herr Raimund Ziemer (Mainz), der über Klee arbeitet, dankenswerterweise aufmerksam machte. Im Mai 1931 schrieb Klee an Einstein, daß dessen Text (in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts) seiner Kunst völlig gerecht werde.

<sup>15</sup> »Naturalismus« als optisch determinierte Malerei (passiv), – »Realismus« (aktiv) als von einer Position/Gesinnungsethik bestimmte »wertende Wirklichkeitsauslese« (vgl. dazu Heidemarie Oehm, op. cit. 1976, S. 195); ferner besonders die letzten Passagen in Einsteins »Fabrikation der Fiktionen« (Ausgabe 1973, Buch V, S. 257 f.; dazu H. Oehm 1976, S. 191 f.; S. Penkert 1969, S. 114 f. Kritik an der Entwicklung der modernen Kunst).

H. Oehm, »Carl Einstein – Zur Wende von der subjektivi-

stischen zur materialistischen Kunsttheorie«, in: Exil, hg. v. J. H. Koch (Frankfurt), No. 1, 1982, S. 69 f.

<sup>16</sup> Carl Einstein, Die Fabrikation der Fiktionen, hg. v. S. Penkert, Reinbek 1973 – sollte im Untertitel lauten: »Eine Verteidigung des Wirklichen«. Dort revidierte Einstein auch seine ursprünglich gänzlich positive Einschätzung des Konstruktivismus (El Lissitzky, Malewitsch) – vgl. dazu seinen Text von 1921 (zu Malewitsch?) »Absolute Kunst und absolute Politik« abgedruckt in Kat. d. Ausst. »Malewitsch – Mondrian – Konstruktion als Konzept«, Kunstverein zu Hannover 1977, S. 24 ff., (nicht in Carl Einstein – Werke, Bd 2, Berlin 1981). Zu den Konstruktivisten vgl. auch Einsteins »Kunst des 20. Jahrhunderts«, 1931, S. 188 f.

<sup>17</sup> In »Documents« veröffentlichte Einstein u. a. »Notes sur le Cubisme«, über Masson, Picasso, Léger, über neue Bilder von Braque (No. 6, 1929), über Mirò, Juan Gris, »L'enfance néolithique«, über die Cézanne-Ausstellung von 1930 und eine Kritik der Ausstellung »Abstrakte Kunst« in Zürich 1929.

Die Briefe an E. Wasmuth bei S. Penkert 1969, S. 110 f.

<sup>18</sup> S. Penkert 1969, S. 111, Anm. 5 (Literaturverzeichnis S. 154); Walter Huder (Hg.), Carl Einstein – Laurenz oder Schweissfuß klagt gegen Pforz in trüber Nacht, Berlin 1971.

<sup>19</sup> Siehe bei S. Penkert, a.a.O., 1969, S. 111; C. Einstein, Existenz und Ästhetik, hg. v. S. Penkert, Wiesbaden 1970, S. 51–61.

<sup>20</sup> Zu Troost gegenüber Hitler und Goebbels vgl. den Brief von J. Achmann an L. Justi, 9. Juni 1933 (bei B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1976, S. 19).

<sup>21</sup> Typoskript »Braque deutsch« (Nachlaß, Berlin, Akademie der Künste), S. 14f. zur funktionalen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt.

Der Verfasser dankt Herrn Prof. Walter Huder, Berlin, für die großzügige Hilfe, das Typoskript einsehen und kopieren zu dürfen (vgl. auch H. Oehm, op. cit., 1976, Anm. 20, S. 204). Es existiert ferner ein 34 Seiten langes Typoskript im Nachlaß: »Betrachtung zum Werk des Georges Braque«.

<sup>22</sup> Zur Gegenstandslosigkeit als »Zeichen der Entleerung« bzw. als »Nihilismus« vgl. Einstein in: Fabrikation der Fiktionen, 1973, S. 68 und S. 267; – D. Schubert, a.a.O., 1983, S. 237, 240.

<sup>23</sup> Carl Einstein Existenz und Ästhetik, hg. v. S. Penkert, 1970, S. 39 (darin auch der Text »Gestalt und Begriff«). Vgl. ferner den Abschnitt »Kunst und Kunstgeschichte« bei H. J. Dethlefs, op. cit., 1985, S. 45–53.

Vergl. dazu D. Schubert, Einleitung zu »Von Halberstadt nach Meissen«, Köln 1974, S. 8–15 und besonders Wilhelm Emrich, »Atomzeitalter – Kapitulation von Dichtung und Geisteswissenschaft«, in: Emrich, Geist und Widergeist, Frankfurt/M. 1965, S. 102 ff. Nach Emrich kommt es für den Geisteswissenschaftler und den Historiker der Kunst darauf an, »die Bewußtseinsverblendungen oder auch Bewußtseinssteigerungen einer Epoche deutlich zu machen«, d. h. die Kunst einer Zeit »muß nicht nur in ihrem reinen Sosein interpretiert werden, sondern zu Ende gedacht, auf die in ihr angelegten Konsequenzen überprüft, d. h. im eigentlichen Sinne beurteilt werden« (S. 104). Dem ist nichts hinzuzufügen.

<sup>24</sup> Siehe Typoscript »Braque deutsch« (Berlin, Akademie der Künste), S. 12. Während der Drucklegung des vorliegenden Beitrags erschien der dritte Band der Gesamtausgabe Carl Einstein: Werke – Bd 3, hg. v. Marion Schmid / Liliane Meffre, Wien/Berlin 1985 – der große Braque-Text deutsch dort nun S. 282–341 mit Abb. (unser Zitat S. 192). Die Angaben zu Einsteins Texten auf S. 593 zum Jahr 1925 (EUROPA-Almanach) sind lückenhaft: der Utrillo-Text und »Unverbindliches Schreiben« sind zu ergänzen.

<sup>25</sup> Herr Jörg Müller hat einen Beitrag darüber im Druck (in: Studi Germanici, 19/20); vgl. die Literatur in Anm. 3 und Jörg Müller, »Gestehen wir den Bankrott der dicken Ideologien«, in: Frankfurter Rundschau vom 27. Septem-

ber 1980; Dietrich Harth, »Revolteur Einstein«, in: Zeno, 3. Jg., Heft 1, 1982, S. 46f. Dietrich Harth und der Verfasser führten im Sommer 1982 an der Universität Heidelberg ein Einstein-Seminar durch.

Jürgen Sercke, Die verbrannten Dichter, Weinheim 1977, S. 209f.; R. P. Baacke, »Carl Einstein – biographische Notiz«, in: Kritische Berichte, 8. Jg., 1980, Heft 6, S. 48f.; Jean Laude, »Carl Einstein – un portrait«, in: Cahiers du musée national d'art moderne, No. 1/1979, S. 10–39 (unter Mitarbeit von Liliane Meffre). – Besonders merkwürdig ist, daß C. Einstein nicht aufgenommen wurde in die »Neue Deutsche Biographie«, hg. v. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd 4, 1959, was das Schicksal der Einstein-Rezeption in der Adenauer-Ära klar widerspiegelt.

<sup>26</sup> Fritz Max Cahén, Weg nach Versailles – Erinnerungen 1912–1919, Boppard 1963, S. 14.

<sup>27</sup> S. Penkert, Monographie, 1969, S. 80.

Gottfried Benn, Den Traum alleine tragen – neue Texte, hg. v. P. Raabe/Max Niedermayer, München 1969, S. 165 bis 167.

<sup>28</sup> Zu Tonys Tagebuch vgl. S. Penkert, op. cit. 1969, S. 99. Briefe Einsteins an Tony Simon-Wolfskehl im Archiv der Akademie der Künste, Berlin (dank bestem Hinweis von Jörg Müller); Einstein schreibt über seine Beziehung zu Gräfin Hagen und über seinen Plan, Berlin zu verlassen und wegen Tony Simon eventuell nach Frankfurt/M. zu ziehen (Briefe zwischen 22. Dezember 1922 und Januar 1923): »Ich denke da stark an Frankfurt und offengestanden Ihretwegen und weil da Beckmann ist, den ich gut leiden kann [...]« Im Juli 1923 folgte dann die gemeinsame Reise nach Weimar (vgl. S. Penkert 1969, S. 96–99). – Auf weitere Briefstellen an Tony, aus denen der enge Kontakt zwischen Einstein und Beckmann hervorgeht, machte den Verfasser jüngst auch Hubertus Gassner (Kassel) aufmerksam, der ein Einstein-Heft für die »Kritischen Berichte« vorbereitet.

Zu den Bildnissen der Gräfin Hagen s. Kat. Beckmann – Aquarelle und Zeichnungen 1903–1950, Kunsthalle Bielefeld 1977/78, No. 59; D. Schubert, Max Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985, S. 16.

<sup>29</sup> Nico Rost (s. Anm. 9) nach S. Penkert 1969, S. 89.

<sup>30</sup> Vgl. S. Penkert, a.a.O., 1969, S. 96/97.

<sup>31</sup> Der Brief an Tony Simon vom 22. Februar 1923: »[...] das Kleebuch ist auch gestartet – und noch einiges andere« – S. Penkert 1969, S. 98.

<sup>32</sup> Vgl. dazu S. Penkert 1969, S. 96 (Tagebuch von Tony Simon). – Benno Elkan besaß übrigens von Max Beckmann das für jenen Zeitraum wichtige Gemälde *Der Traum* (1921) und ließ es später aus auf die von Gustav Friedrich Hartlaub veranstaltete Beckmann-Ausstellung in die Mannheimer Kunsthalle, 1928, Katalog No. 59.

<sup>33</sup> Ernst Blass, »Benno Elkan«, in: Die Kunst für Alle, Bd 30, 1914/15, München 1915, S. 266.

Zeichnungen zum Porträt Einstein sind offenbar nicht entstanden (oder verschollen).

Hans Menzel-Severing, Der Bildhauer Benno Elkan, phil. Diss., publiziert Dortmund 1980, S. 31, 67, 83, und Werk-Verz. Nr. 17, von Menzel-Severing um 1911 datiert; jedoch sicher nicht vor 1913 entstanden. Belege waren freilich nicht auffindbar.

<sup>34</sup> Vgl. Catalogue Sculpture by Benno Elkan, Wildenstein London, Jan.–Febr. 1950. (Der Verfasser dankt für den freundlichen Hinweis von Frau Karl, Stadt-Archiv, Frankfurt/M.)

Herrn Dr. Eugen Thiemann, Museum am Ostwall Dortmund, sei auch an dieser Stelle gedankt für Bemühungen und für die Erlaubnis, den Einstein-Kopf photographieren zu dürfen.

Cat. no. 19 Christie's Salescatalogue, London 6. Nov. 1961.

<sup>35</sup> H. Menzel-Severing, op. cit. 1980, S. 152 (Werk-Verz. Nr. 25); Akte im Stadtarchiv Frankfurt (Mag. R. 454).

<sup>36</sup> Vgl. dazu D. Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981, S. 212 ff.

<sup>37</sup> Die Rolle des Lichtes für die belebende Wirkung der Bronze- und Marmor-Bildwerke (über die Rodin nachdachte) ist bereits im Herbst 1829 von Heinrich Heine in »Die Bäder von Lucca« (publ. 1830) beschrieben worden: »Die göttliche Reiz der lebendigen Bewegung – »Selbst der beste Maler kann uns diesen nicht zur Anschauung bringen; denn die Malerei ist doch nur eine platte Lüge. Eher vermöchte es der Bildhauer; durch wechselnde Beleuchtung können wir bei Statuen uns einigermaßen eine Bewegung der Formen denken, und die Fackel, die ihnen nur äußeres Licht zuwirft, scheint sie auch von innen zu beleben.«

Heinrich Heines pygmalionsche Haltung und Liebe zur antiken *Venus von Milo* im Pariser Louvre und sein letzter Besuch bei ihr im Mai 1848 (beschrieben im »Romanzero«) dürfen als bekannt vorausgesetzt werden.

<sup>38</sup> Der wegen einer leichten Verstimmung um Gris-Lithographien für den »Querschnitt« nicht abgesandte Brief an D. H. Kahnweiler ist von S. Penkert publiziert worden (op. cit. 1969, S. 55 und vollständig S. 139–145). – Zwischen Kahnweiler (vgl. dessen »Der Weg zum Kubismus«, 1920) und Einstein bestanden freundschaftliche Kontakte (vgl. das zit. Lob der Propyläen-Kunstgeschichte von 1926). – Zur Simultaneität und Totalität siehe auch Einsteins Aufsatz »Totalität« von 1914 und den Brief an E. Wasmuth vom 10. November 1923 (S. Penkert 1969, S. 101–102); ferner H. J. Dethlefs, Carl Einstein, 1985, S. 41. Zu Ernst Machs Wirkung vgl. H.-G. Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg 1974, 110f. und Klaus H. Kiefer, »Einstein & Einstein – wechselseitige Erhellung der Künste und Wissenschaften um 1915«, in: Komparatistische Hefte / Universität Bayreuth, Heft 5/6, 1982, S. 181–193.

<sup>39</sup> S. Penkert, Monographie, 1969, S. 66.

Auch die »Wunderkraft« des Kunstwerkes wäre zu bedenken.

<sup>40</sup> Hugo Ball, in: Die weißen Blätter, hg. v. R. Schickele, Jg. 1915, S. 526; S. Penkert 1969, S. 72.

<sup>41</sup> »Bebuquin«, 13. Kap., 16. Kap. (vgl. Carl Einstein – Werke, Bd 1, 1980, S. 109).

<sup>42</sup> S. Penkert 1969, S. 106.

<sup>43</sup> Oppenheimers Zeichnung, in: Die Aktion, hg. v. F. Pfemfert, 2. Jg., 1912, No. 32, vom 7. August.

<sup>44</sup> Berlin-DADA war – im Gegensatz zu Zürich – bekanntlich klar politisch reflektiert und besonders anti-militaristisch. Auf der ersten Ausstellung 1920 in Dr. Burchards Kunstsalon waren Dix (*Kriegskrüppel*), Grosz (*Deutschland – ein Wintermärchen*), Heartfield, Förste, Herzfelde, Schlichter (mit einer Offizierspuppe mit Schweinskopf), R. Hausmann und Einstein beteiligt – vgl. Walter Mehring, Berlin-DADA, Erinnerungen, Zürich 1959, S. 63–65, eine Kennzeichnung Einsteins S. 23 f.; D. Schubert, Otto Dix, Reinbek 1980, S. 41.

Roland März (Hg.), John Heartfield – Der Schnitt entlang der Zeit, Dresden 1981, S. 40 ff.

<sup>45</sup> W. Mehring, Berlin-DADA, 1959, S. 66.

<sup>46</sup> Das Kunstblatt, hg. v. Paul Westheim, Jg. II, 1918, S. 302 (freundlicher Hinweis von Herrn G. Leistner, Würzburg, der über Meidner eine Dissertation verfaßt). – Der Verbleib der Einstein-Bildniszeichnung ist fraglich (Privatbesitz?). Abb. S. 10 in: Cahiers du musée national d'art moderne, Paris 1979, Heft 1 (Jean Laude/L. Meffre). Vgl. auch Fr. Berger (Hg.), Thema – Stil – Gestalt 1917–1939, Publikation zur Geschichte des Kiepenheuer-Verlages und zur Ausstellung »Die Schaffenden«, Leipzig/Weimar 1985, Leipzig 1985, Kat. No. 622, ferner zwei Briefe Einsteins über den »Europa-Almanach« an Gustav Kiepenheuer.

<sup>47</sup> Brief Einsteins an Tony Simon von 1923 (S. Penkert, 1969, S. 100).

<sup>48</sup> Walter Benjamin, »Die Moderne« (Teil der Baudelaire-Studien, geschrieben ca. 1938), in: Das Argument, 10. Jg. 1968, No. 46, S. 44–71; ders., Charles Baudelaire, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, S. 66 f.