

Über Georges Braque und den Kubismus

diaphanes

Über Georges Braque und den Kubismus

Carl Einstein

Vorgelegt von
Uwe Fleckner

diaphanes

Handapparat

ist eine Publikation der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung,
Humboldt-Universität zu Berlin, herausgegeben von Pablo Schneider.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Publikation des Textes von Carl Einstein erfolgt mit freundlicher Genehmigung
des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, Carl Einstein Archiv.

© für diese Ausgabe diaphanes, Zürich-Berlin 2013

ISBN 978-3-03734-418-7

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Maja Stark und Nadine Lange

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Einführung	7
Carl Einstein Über Georges Braque und den Kubismus	11
Uwe Fleckner Das Glück der Halluzination Carl Einstein über die Kunst von Georges Braque	203
Anmerkung des Herausgebers	237



Abb. 1: Carl Einstein, Fotografie von Frieda Rieß, um 1924.

Pablo Schneider

Einführung

Für Carl Einstein (1885–1940) scheint die Bezeichnung Kunsthistoriker zu eng gefasst zu sein. Dies gilt nicht hinsichtlich seiner unzähligen Themenbereiche und Professionen umfassenden Tätigkeiten, sondern vielmehr aufgrund seiner eigenständigen und hierin weiterführenden Sichtweise auf die Werke der Kunst. Der von Einstein 1934 verfasste Text über das kubistische Werk Georges Braques ist ein herausragendes Beispiel der Kunstgeschichtsschreibung und gleichfalls in den Detailbeobachtungen wie der methodischen Ausrichtung eine aktuelle Untersuchung.

Der aus einer jüdischen Familie stammende Einstein wurde in Neuwied, unweit von Koblenz gelegen, geboren. Doch siedelte die Familie bereits 1888 in die badische Residenzstadt Karlsruhe über. Unmittelbar nach der Schulzeit zog Einstein nach Berlin. Zwischen 1904 und 1908 studierte er hier an der Friedrich-Wilhelms-Universität Philosophie bei Georg Simmel, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin sowie Geschichte und klassische Philologie. Er schloss sein eher unregelmäßig betriebenes Studium indessen nicht ab. Mit Enthusiasmus wandte er sich der Kunst der Moderne zu, welche im Deutschen Reich vor dem I. Weltkrieg eher abgelehnt, denn begeistert rezipiert wurde. Einsteins Interesse lag allerdings nicht darin, ein unkritischer Fürsprecher zu sein, sondern er beschrieb sehr genau die Wirkungsarten der neuen Darstellungsformen, etwa mit dem Blick auf die sich verändernden Raumerfahrungen. 1907 reiste er erstmals nach Paris und lernte dort, neben anderen Künstlern, Pablo Picasso, Georges Braque und Juan Gris kennen, Künstler, deren Bedeutung für die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts zu diesem Zeitpunkt keineswegs eindeutig erkannt werden konnte. Aufgeschlossen reagierte Einstein auf die neuartigen Seherfahrungen, welche die Bilder von Picasso und insbesondere Braque ermöglichten. Dieses fand seinen Niederschlag auch in seinem 1912 vorgelegten Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, der von wahrnehmungstheoretisch bemerkenswerten Sprachbildern bestimmt wird. Die Beschäftigung mit der aktuellen Kunst seiner Zeit führte er konsequent weiter, immer ihre Wirkung auf die Gesellschaft und insbesondere das Potential zu einer positiven Veränderung dieser mit bedenkend. 1915 erschien Einsteins vielbeachtetes und einflussreiches Buch *Negerplastik*. Der Philosoph Ernst Bloch stellte allerdings in

seiner Rezension aus dem Erscheinungsjahr fest, die Publikation sei nur eine »Sammlung von Bildtafeln«. ¹ Was Bloch nicht abzuschätzen vermochte, war die enorme Wirkung, welche die Bilder in ihrer Eigenständigkeit auf die Wahrnehmung der afrikanischen sowie auf die Entwicklung der modernen europäischen Kunst, insbesondere des Kubismus, haben sollten.

Nach dem I. Weltkrieg lebte Einstein wieder in Berlin und arbeitete etwa an der Zeitschrift *Die Pleite* mit, welche Wieland Herzfelde und George Grosz herausgaben. Einstein verantwortete zudem mit Grosz die satirische Wochenschrift *Der blutige Ernst*, welche allerdings nur im Jahre 1919 erschien. Auch ohne universitären Abschluss war Einsteins Reputation so groß, dass er als einer der Autoren der auf 24 Bände angelegten Propyläen-Kunstgeschichte gewonnen werden konnte. So arbeitete er ab 1922 an seinem Band *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Einstein stellte sich dem Problem eine Schrift über die Kunst zu verfassen, die zu diesem Zeitpunkt nicht historisch, sondern aktuell war und sich als Stilrichtung erst formierte. Er begegnete diesem Problem, indem er nicht die besprochenen Werke als kunsthistorische Wegmarken aneinanderreihete, sondern ein differenziertes, historisch argumentierendes Modell entwarf. Dessen Stationen waren die Autonomie der Form um 1900 und die gänzlich veränderten Raumauffassung durch die Bilder des Kubismus und des Surrealismus. Das methodisch Weiterführende in Einsteins Darstellung, wie es sich dann auch im hier vorgelegten Schlüsseltext zur Kunst des 20. und frühen 21. Jahrhunderts *Über Georges Braque und den Kubismus* beobachten lässt, ist, dass er sich aus einer rein ästhetischen Betrachtung löste und die Brüche und Umbrüche im Welt- und Menschenbild des frühen 20. Jahrhunderts mit bedachte: »Schauend ändert man Menschen und Welt.« ² Einsteins Band zur aktuellen Kunst erschien 1926 und in Überarbeitungen abermals 1928 und 1931.

Der nun erneut zur Diskussion gestellte Text, in dessen Zentrum die kubistische Kunst Braques steht, erschien erstmals 1934 in Paris und er ist die erste Einzelanalyse zum Werk des französischen Künstlers. Als Einstein diese verfasste, konnte er sich mit einer gewissen Distanz den Bildentwürfen nähern. Picasso und insbesondere Braque hatten sich anderen Motivkonstellationen zugewandt. Die kubistischen Gemälde waren keine Bilder im eigentlichen Sinne, sie stellten bildaktive Sehweisen in der Welt und auf

1 Siehe Uwe Fleckner: »Carl Einstein (1885–1940)«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2, München 2008, S. 34.

2 Ebd., S. 38.

diese vor. Sie bildeten nicht ab, sie schufen, ein Umstand, welcher Einstein faszinierte und zu einer intensiven Beschäftigung herausforderte. In seinen Überlegungen zu den Visualisierungen Braques spricht er davon, dass das fixierte Sehen zu einem aktiv Sehenden werde und einherginge mit einer fortschreitenden Umbildung der Realität im Zustand der Anschauung. Er stellt das Bild nicht als Raum für die Reaktionen des Betrachters vor, sondern vielmehr als eine Aktionsform von beiden – Gegenstand und Individuum. In dieser methodisch nicht ausgearbeiteten, aber in dem zuvor beschriebenen Sinne ausgerichteten Herangehensweise, gehörten Einsteins bild- und kunsthistorische Gedankengänge in den Kontext jener Wissenschaftler wie beispielsweise Aby Warburg oder Edgar Wind. Ihnen gemeinsam ist jenes tiefer gehende Verständnis, dass Objekte und so auch Bildwerke nicht als etwas nur Abbildendes bzw. Repetierendes zu verstehen sind, sondern dass sie in einer zu bestimmenden Form über eigenständige Handlungsmöglichkeiten verfügen. In Einsteins Überlegungen zu Braque findet sich dies gleich zu Beginn. Er erkennt nämlich die Bewertung von Kunstwerken im Sinne rein »ästhetischer Gebilde« sowie ihre Dekontextualisierung, als Vorgang der Isolation und Ruhigstellung, um sie etwa ihres gesellschaftsverändernden Potentials zu berauben: »Damit, dass man Kunst als abgesondertes, unbedingtes Phänomen betrachtet, büßte sie fast alle lebendig wirksame Kraft ein.«

Einsteins Perspektive war bifokal. Denn er entwickelte seine Betrachtungen der zeitgenössischen Kunst im Wissen um die historische und die kunsthistorische Abfolge. Der zweite Blickwinkel lag in der Verankerung seiner Überlegungen im aktuellsten Prozess der sozialen und politischen Lage und insbesondere in der Zielsetzung diese zu verbessern. Doch verfiel er hierbei nie in eine Distanzlosigkeit oder erlag der Versuchung die Werke zu Erfüllungsgehilfen seiner Meinungen zu machen. So verstand er auch Braques Kunst des Kubismus als eine Erkenntnisform für den Betrachter. Es ist ein Denken aus den Bildern heraus, welches den Kontext und die historische Genese mit einbezieht, doch ohne Belehrung. In einem methodisch bestimmten Blick ist der Text *Über Georges Braque und den Kubismus* ungebrochen aktuell, da er sich dem Bild als Objekt nähert ohne es analytisch stillzustellen oder es sprachgesteuert künstlich zu aktivieren versucht. Doch verstand Einstein die Werke mit überaus großer Sympathie wie Empathie als eigenständige Denkkorte.

Carl Einstein

Über Georges Braque und den Kubismus

Kapitel I

Der Niederbruch der Bildung und der Übereinkünfte bewirkte, dass man die Kunstwerke, nachdem sie als religiöse Mittel sinnlos geworden und jämmerlich entartet waren, isolierte und sie als selbständige, unabhängige Phänomene betrachtete. Nun wertete man die Kunstwerke vor allem als ästhetische Gebilde, d.h. hinsichtlich der Art der Darstellung; man wähnte das Geschaute völlig in Worte fassen zu können und übersah, durch das eigene Gebelle betäubt, die hoffnungslose Kluft zwischen Rede und Bild. Diese beschreibenden Coiffeure, die so gern ein Cézanne'sches Blau zu Metaphern ondulieren oder ein Grün des Ingres umphrasen, misskannten, dass Worte niemals ein optisches Erlebnis hinreichend und wahrhaft zu übersetzen vermögen. Damit ist die peinliche Sinnlosigkeit des lyrischen Beschreibers erwiesen; schwächliche Wortdekorateure beuten die Bilder aus, statt diese in eine eigene vorgefasste Sicht zu zwingen. So erniedrigt man sich zum Illustrator fremder Schöpfung, statt zunächst den eigenen, geistigen Standort zu schaffen und die Bilder wie irgendein anderes Motiv als Material zu verwenden. Man stellte die Kunstwerke als unabhängige, geradezu unbedingte Organismen hin und übersah bei solcher Idolatrie, dass man tatsächlich verfaulte Metaphysik betrieb, die man zu schmählicher Anekdote zerfällt; Häkelei verkrachter Fetischisten.

Die Kunst selber wagte man nicht als problematisch und fragwürdig anzuschauen, da hiermit die eigene Aufgabe, nämlich die Bildbeschreibung, ins Lächerliche versunken wäre; doch die Kunst lag vor feigen Augen wie der heitere Bezirk der unverwirklichten Wunschträume, worin die banalisierte Person dunstete und log; rührte man festen Griffs an der Kunst, so zerbrach eben die Idealisierung des Verdrängungsakrobat. Damit, dass man Kunst als abgesondertes, unbedingtes Phänomen betrachtete, büßte sie fast alle lebendig wirksame Kraft ein; nun döste sie als ein fernes, windstilles Paradies der Feigen und Schwachen, jenseits vom Leben, von Fragen und Stürmen. Doch nun durfte der sonst verstaatlichte Schultze unkontrolliert, folgenlos und rosenrot abreagieren. Eine Analyse der Kunst über das Formale heraus hätte eben die gesamte Idealisierung ins Fragwürdige gerückt.

Die Ästhetiker waren von lächerlicher Idealisierung des Kunstwerks versect. Gegen die christlich missratene Wirklichkeit baute man optimistisch eine reine und absolute Realität, rationaler Mythos der Missglückten; von hier aus forderte und lehrte man. Nun verfertigte man den Durchschnitt

des begriffhaft genormten Kunstwerks, eine bequeme ruhsame Mitte, welche die Extreme abschwächt und domestiziert, doch tausend Mögliches zögernd berührt. So bildete man die Lehre vom klassischen Maß, dem Schönen und Edlen, wodurch das gefährlich Lebendige heillos verschnitten wurde. Nun war jedes Geschehen auf die bewussten und begrifflich stabilisierbaren Niederschläge reduziert, man konstruierte die Fassade der bewussten Person und schätzte im Erleben vor allem die glatte Bewusstseinsresultante. Prinzip solch klassischer Gesinnung waren Ausgleich und Harmonie um jeden Preis, und drum vernachlässigte man die extremen Kräfte und Erregungen. Mit der Setzung eines doktrinären Normalkunstwerks – vage Hypothese und peinlicher Kompromiss – hatte man die Kunst feige rationalisiert; höchste Erfüllung des klassischen Standards erblickte man in der Spätantike. So verelendete die Kunst zu seelisch flachem Gemeinplatz, der fern von Vision und Wunder übersichtlich, doch gewöhnlich prahlte. Mit der Setzung des Normalkunstwerkes trieb man in hemmungslosem Nivellament, die Demokratie der durchschnittlichen, gewaltlosen Seelen glückte. Die Kunstwerke waren zu Marken einer mittleren Ordnung missraten und somit harmlos verbürgerlicht; solche Ordnung und Klarheit wurden mühe-los gewonnen, da man eben das Außer- oder Unordentliche pedantisch ausschloss. Diese Ideologie des Normalkunstwerks erlaubte, die Kunst in die bürgerliche Gesellschaft konfliktlos einzuspannen; nun war sie gefahrlos und untragisch geworden, nämlich normal.

Solch bürgerlich demokratischer Normalisierung diente eine Geschichtsschreibung, kraft derer man das Werden der Kunst idealistisch verfälschte und verzerrte. Die Kunstgeschichte war nun von dem Prinzip der außerordentlichen technischen Leistung bestimmt, wiewohl es durchaus ungewiss bleibt, ob eine technisch vollkommene Lösung maximal bedeutsam oder menschlich belanglos ist. Nun schrieb man die bewundernde Chronik der Champions und der technischen Rekorde, zwischen den hymnisch empfohlenen Reproduktionen schwanden Kritik und Sinnggebung hin. Klassizisten wähten – wir sprechen hier von Wölfflin –, dass Formen selbständig durch sich und aus sich wüchsen; solche Kunstforschung schattete als schwacher Abklatsch der philosophischen Lehre von der Selbstbewegung der Idee. Die geistige Einordnung der Kunstwerke, ihre Bedingtheit und Wirkung, waren vergessen, man vermochte die Kunstwerke geschichtlich nicht mehr zu absorbieren. Diese Idolatrie war dadurch gekennzeichnet, dass die Kunstgeschichtler gewissenlos die verfehlten Akte, welche die große Mehrzahl der Kunstwerke bestimmen, verbargen oder als geschichtlich belanglos