

**Adrian Bieniec**  
*Regensburg*

### **Totale Kunstrevolte und Polit-Aktion**

#### Die Gesetzesbestimmung und Neudefinierung von Kunst und Gesellschaftskultur in Carl Einsteins *Anmerkungen zur Totalität und Revolte*

Carl Einstein gehörte ehemals zum Kreis vielgelesener Autoren der Moderne und wurde noch in den 20er Jahren laut einer französischen Umfrage „zusammen mit W. Bode, Albert Einstein und Richard Strauss als einzige[r] Deutsche[r]“ genannt, „der über die Grenzen hinaus „wahre internationale Bedeutung“ erlangt hätte“<sup>1</sup>, was er nicht zuletzt seiner bahnbrechenden Arbeit zur primitiven Kunst in der *Negerplastik* (1915) und dem 16. Band der *Propyläen-Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, die zwischen 1926-1931 drei Auflagen erreichte, zu verdanken hatte. Vordergründig war Einstein ein scharfer Kunstkritiker, der selbst vor seinen engsten Freunden und Kollegen nicht zurückschreckte, schonungslos und eigensinnig ihre Arbeiten in sein urteilssicheres Visier nehmend. Eben auf die Wirkung dieses kritischen Geistes wäre zu verweisen, wollte man sich erklären, warum der unbequeme Unruhestifter scheinbar gänzlich in Vergessenheit geriet, so daß sich spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg nur vereinzelt seiner entsonnen wird, wobei zu den wenigen Ausnahmen beispielsweise Gottfried Benn gezählt werden darf, der bis an sein Lebensende voller Anerkennung von Einstein schreibt: „An Einstein denke ich oft und lese in seinen Büchern, der hatte was los, der war weit an der Spitze.“<sup>2</sup> Carl Einsteins Werk ist aber in seiner Breite nicht nur an die bildende Kunst geklammert und bezieht sich nicht ausnahmslos auf kunstkritische Arbeiten über Malerei und Plastik, denn den größten Raum nimmt bei diesem Avantgardisten die Begründung einer alles übergreifenden Ästhetik ein, die den Spagat zwischen bildender Kunst, Literatur, Kultur und Politik zu schaffen bemüht ist, um mit all den dynamischen Kräften dieser schöpferischen Handlungen eine gänzlich neue Epoche hervorzubringen, eine neue Welt zu gebären. Vor allem Einsteins frühe Ästhetik könnte demnach als selbstgenügsam und idealistisch bezeichnet werden, wäre da nicht der gesellschaftliche und politische Anspruch, den Einstein setzt, denn die bedeutenden kulturkritischen Betrachtungen Einsteins berühren sowohl das eingessene wilhelminische Bürgertum wie auch die sich jüngst abzeichnenden

---

<sup>1</sup> Editorial, verfaßt von der Redaktion, in: *Kritische Berichte*, Hrsg. Horst Bredekamp, Hubertus Gassner, Hans-Joachim Kunst, Franz-Joachim Verspohl, Eva-Maria Ziegler, Heft 4, 13. Jg., 1985, S. 3.

<sup>2</sup> Gottfried Benn, *Ausgewählte Briefe*, Limes Verlag, Wiesbaden 1957, S. 208/209 (Brief an Ewald Wasmuth vom 27 III 51, Berlin).

politischen und gesellschaftlichen Veränderungen um die Jahrhundertwende. Folgerichtig strebt die vorliegende Arbeit den Nachweis an, daß der Ideengehalt der *Anmerkungen* zur *Totalität* seine Wurzeln im politisch geprägten *Revolte*-Aufsatz schlägt, somit ist die Wirkung beider Texte nicht allein auf die Kunstebene zu beziehen, sondern läßt sich auf den gesellschaftskritischen Einflußbereich ausdehnen, wenn auch scheinbar unterschwellig und entgegengesetzt der Praktik zeitgenössischer Schriftsteller. Einstein läßt sich nämlich nicht vom affektierten Revolutionsstrom mitreißen, sondern wird vom Willen zur Begründung einer richtungsweisenden und elementaren Gesetzmäßigkeit getragen, wobei der Kunst die Rolle zugesprochen wird die „Augen der Allgemeinheit“<sup>3</sup> zu ordnen, um sie für den revolutionären Sinngehalt empfänglich zu machen und auf den kommenden Umbruch auf allen Gebieten des menschlichen Handelns und Wirkens vorzubereiten.

Nach dem bedeutenderen Einstieg in die Reihe moderner Dichter<sup>4</sup> mit dem Denk-Epos<sup>5</sup> *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*<sup>6</sup>, profiliert sich Einstein zunehmend nicht nur als Literat, sondern setzt neue Maßstäbe zur modernen Kunst in der Ästhetik durch Abhandlungen und Aufsätze. Die neue Kunstform, die metaphysisch bestimmt werden konnte, beschäftigte Carl Einstein in den Vorkriegsjahren, bevor er bis zum Anfang der 20er Jahre sein Werk mit sozialkritischen Beiträgen bedeutend politisierte, um sich letztlich bis zum Ende der 30er Jahre allein der Kunst und vordergründig der Malerei wie der Plastik zu widmen, da er

---

<sup>3</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 214

<sup>4</sup> Einsteins Einzug in die Literaturkreise war wohl nicht leicht, denn „die expressionistischen Zeitgenossen betrachteten Einstein wegen seiner unheimlichen und rücksichtslosen Art eher mit Distanz und gelegentlichem Unbehagen, wenn sie ihn nicht sogar belächelten; ob sie ihn akzeptierten, muß bis auf Ausnahmen zweifelhaft bleiben. Vom Aktionskreis standen ihm anfangs nur Ludwig Rubiner durch das gemeinsame politische Engagement [wie wohl auch die zusammen verbrachte Studienzeit und die daraus resultierende Freundschaft, siehe z.B. *Kleine Autobiographie*, in: Carl Einstein, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 3: 1929-1940, Hrsg. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar u.a., Fannei- & Walz Verlag, Berlin 1996, S. 154-156, hier 156; Anm. des Verf.] und der viel ältere Hardenkopf mit seinem faszinierendem Witz nahe.“ (Sibylle Penkert, Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 1969 (Palaestra; 255), S. 62/63). Einstein las die Werke seiner Kollegen nur selten, für die meisten unter ihnen hatte er nur ironische Bemerkungen parat und durch seine hochmütige Art und kantige Seins-Weise schreckte er sie wahrscheinlich größtenteils ab, hingegen schätzte er Mynonas (S. Friedlaender) Grotteske, welche sich zweifelsohne am *Bebuquin* orientierte, oder Scherberts bahnbrechendem Werk *Glasarchitektur* (vgl. Nico Rost, *Mein Freund Carl Einstein*, Typoskript, Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin 1963), wobei er sich möglicherweise in der Rolle des Pioniers sah, der den Takt angab und die vielschichtigen Strömungen des Expressionismus nicht gelten ließ, was aber die expressionistischen Kollegen, die sich als Vorkämpfer der Aufbruchstimmung gefielen, verständlich nicht auf sich sitzen ließen und ihn allenfalls als literarischen Paradiesvogel geduldet haben dürften – daher war wohl Einsteins Kunstengagement auch für sein Ansehen und seine ernsthafte Profilierung von Wert, die sich spätestens mit dem Erfolg der *Negerplastik* vollzog.

<sup>5</sup> Max Hermann-Neiße, Carl Einstein, in: *Die weißen Blätter* 3,2 (1916), S. 88-90, hier S. 89.

<sup>6</sup> Vollständig erschienen erst in Pfemferts Verlag *Die Aktion* Berlin 1912, mit nachträglicher Widmung für André Gide.

resigniert nach Kriegsende meint, keine politische Wirkung erzielen zu können. Einstein begibt sich auf die unentwegte Suche nach einer sinngebenden Form zwischen Politik, Kunst und Ästhetik, so daß sein reflexives Frühwerk von der „Bewältigung der nihilistischen Sinnkrise“ beherrscht wird und in einer Geste der „Neubewertung des Phänomens Leben mit Hilfe der Kunst“<sup>7</sup> entstand, die nicht nur ästhetische, sondern auch philosophische Züge tragen sollte, da sie die Begründung einer neuen Weltordnung und -orientierung eines vom Bürgertum abweichenden Kurses der Allgemeinheit zu sein hatte, als welche sich die *synthetische Kunst* verstand, die der dichterisch-schöpferischen Tätigkeit die Rolle des Aufbruchs zu neuen Seinsmöglichkeiten zuschrieb und den Dichter als unmittelbare Verkörperung eines neuen existentiellen Zustandes sah. Kunst steht aber für Einstein in einem engen Zusammenhang mit Religion und aus dieser Symbiose ist sie nicht mehr natürlich zu entreißen:

Gott ist aus ästhetischen Gründen nie zu entbehren. Er ist das Salz der absoluten Sonderung allgemein dargestellt – wie die Seele des Gleichnis des einzelnen Trennens ist – ein Korrelat zum in sich ruhenden schönen Körper. Der schöne Körper ist still und unbewegt – er ist lieblos. Kunst ist nichts anderes als die Forderung des Werks und die Vernichtung des Menschen. Damit er einen Wert erlange – muß er sich in die Knechtschaft des Werks begeben.<sup>8</sup>

Einstein erkennt den Bankrott der „dicken Ideologien“<sup>9</sup> (der Religion, Wissenschaft und der verstaubten Philosophien) und daß die Gegenwart von einem Wirklichkeitsrelativismus bestimmt wird, in dem einzig noch der Kunst die Potenz der Sinnstiftung nicht abhanden gekommen ist, was ihn in die Nähe seiner expressionistischen Kollegen<sup>10</sup> rückt, doch ist er mit seinem Willen zur Überwindung des platonisch-christlichen Denkens, das er auf das dualistische Verhältnis von Idee und Verwirklichung bezieht, und der positiven Metaphysik eher allein gelassen, explizit was den Anspruch auf neue Lebensbedingungen anbelangt, die mit ästhetischen und schöpferischen Kunstmitteln beschaffen werden und zur Umwertung in der Gesellschaft führen sollen. Seiner Theorie entzieht aber Einstein die Kompo-

---

<sup>7</sup> Rüdiger Riechert, Carl Einstein. Zwischen Schöpfung und Vernichtung, Lang, Frankfurt am Main 1992, S. 46.

<sup>8</sup> *Gott ist der Widerspruch der Welt*, Carl Einstein, Werke Bd. 4, S. 59.

<sup>9</sup> *Unverbindliches Schreiben*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 372.

<sup>10</sup> Riechert führt beispielhaft Bennis an, der „die Situation seiner Generation gerade durch die völlige Hinwendung zu einer ästhetischen Lebenseinstellung geprägt gesehen“ hat: „... in diesen Vorstellungen wuchs meine Generation auf: die Kunst höchsten Ranges und isolierten Wesens, was gab es denn noch außer ihr?“ (Zitiert nach dem autobiographischen *Doppelleben Bennis*)“ (Riechert, S. 47/48). Bennis zielt auf eine *mystische Partizipation des Seins* ab, und die „ewigen Dinge, das sogenannte Zeitlose“ „sollen im ästhetischen Akt erfahrbar gemacht werden“, womit Bennis zum „Anti-Synthetiker“ wird, der an die Unvereinbarkeit des Geistes mit dem Leben glaubt (vgl. ebd., S. 50), anders als Einstein, der vom Prinzip der Versöhnung der Idee mit der Wirklichkeit ausgeht.

nente der positiven Metaphysik, von der sich auch sein Vorbild Nietzsche<sup>11</sup> distanzierte, wenn er im Essay *Kunst-Ausstellungen* bemerkt:

Man möge doch die Metaphysik so selten anrufen wie einen Gläubiger, den man nicht auszahlen kann. Heute aber, da jeder ein unbestimmtes Gesicht aufsetzt, steckt sie in jedem üblen Wind; aber nicht wie eine üble ausrede, daß der Verstand nicht reiche, sondern als Positives, als Programm und einziger Gegenstand der Darstellung. Da man sie gänzlich verlor, materialisiert man sie dinglich. Selbstverständlich eine gänzlich erdachte, die von einer anderen erdachten umgeworfen wird: die Metaphysik wurde zur einzigen Sensation.<sup>12</sup>

Gleichermaßen wird damit die Abkehr von dem französischen Symbolismus ersichtlich, der als untauglicher Versuch erscheint, da „das Wunder“ sich „wandelte [...] zum Wunderlichen, das Staunen, die religiöse Unbegreiflichkeit wurde Bluff“ und „die Menschen des Vathek<sup>13</sup> sind zur Bedingungslosigkeit gesteigert; sie verwerfen vor allem abbilden[den] Positivismus und suchen was ihre Willkür übertrifft - das unbeantwortete Staunen; dessen Lösung unmöglich ist, denn für das Phantastische verliert jeder Gegenstand durch die Existenz den Wert“<sup>14</sup>. Es geht Einstein nämlich nicht um die unzulängliche Restauration religiöser Transzendenz mit ästhetischem Werkzeug und auch nicht darum, „die Kunst als transzendente Sphäre der Wirklichkeit dialektisch entgegenzusetzen“<sup>15</sup>, sondern um die Lösung von den metaphysischen Bezügen des Religiösen und Philosophischen in utopischen Theoriwelten, die nur die Idealisierung der Kunst zu Folge hat, ohne der dahinterstehenden irreligiösen Menschenschar eine Orientierung zu geben und ihr somit Entwertung des Lebens bescherend. Die artistische Kunsttheorie wird als wirkungslos entlarvt und daher will die ästhetische Absicht Einsteins über die Kunst hinausreichen auf eine neue Begründung der Welt nach der ersehnten Verwandlung der Gemeinschaft, die der Grundstein und Voraussetzung des sozialen Umbruchs ist. Einstein ankert also auf dem von Nietzsches Zarathustra beschrittenen Grund der Nihilismuskritik, wenn er im Snobismus und der Dekadenz „eine euphemistische Flucht“<sup>16</sup> aus der Problematik der Gegenwart erkennt und nach

---

<sup>11</sup> Nietzsches Vorbildfunktion bei Einstein darf als unbestritten gelten, man vergleiche hierzu nur *Antike und Moderne*, Abschnitt III (Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 140-145, hier 143), vermutlich entstanden zwischen 1912 und 1914.

<sup>12</sup> *Kunst-Ausstellungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 231. Erstdruck in: Die Weißen Blätter, 1. Jg. 1913/1914, Nr. 11/12.

<sup>13</sup> Vgl. den *Vathek*-Aufsatz Einsteins, Erstdruck in: *Hyperion*, 1910, H. 11/12, S. 125-128; Wiederabdruck: Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 41-44.

<sup>14</sup> Ebd., S. 41/42.

<sup>15</sup> Riechert, S. 52.

<sup>16</sup> Wie Riechert wohl aus dem *Snobb* in der von Rolf Peter Baacke, Marion Schmidt u.a. herausgegebenen Auflage der Werke Carl Einsteins zitiert; leider fand dieses Fragment nicht Einzug in die Berliner Ausgabe. Riechert schafft auch die hier angeführte Parallele zu Nietzsches Zarathustra, vgl. ebd., S. 53.

gründlicher Zerstörung der alten, hohl gewordenen Werte verlangt, und dem Streben, den abhanden gekommenen Gott zu ersetzen, entgegen tritt.<sup>17</sup> Im *Snobb* wird aber nicht nur das im Titel genannte Kulturphänomen kritisiert, sondern auch dessen weiterführende Folgen, sowohl für die Gesellschaft wie auch für den Kunstbetrieb, der eine sich „mehrende Künstlichkeit des Lebens“ (ebd., S. 33) und lebensferne „Sterilität“<sup>18</sup> mit der Wirklichkeitsflucht herbeiführt, wofür auch der „Paraphriseur“<sup>19</sup> steht, welcher „die Dinge zu einem Mysterium verdünn[t]“, um „sie als mystisches Nichts zu entdecken“ (ebd., S. 251). Einstein ist aber bewußt, daß er im Zeitalter einer „Dillettanten-Ideologie [der] reinen Kunst“<sup>20</sup> lebt, in dem sich die Kunst und das Leben polarisierend gegenüberstehen, während das eine mit seiner ästhetischen Idealität und das andere mit Lebenswirklichkeit verblüfft, ist keine synthetische Kunst denkbar, denn diese stützt sich auf der Versöhnung beider, also letztlich der Idee mit dem Leben, und wünscht sich damit das nihilistisch Häßliche zu überwinden mit der „Kunst[, die] nur eine Art von Schönheit ist“ (ebd., S. 73). In der Tiefgründigkeit und Bildhaftigkeit der Kunst will Einstein eine gesteigerte Erfahrung der Realität bezwecken, um das Leben von allen bestehenden Abhängigkeiten der ideell gedachten Werte zu befreien, womit er die Philosophie verwirft, denn „die schöpferische Dynamik des Lebensprozesses kann für [ihn] nicht mehr begrifflich, sondern nur ästhetisch erfahren werden“<sup>21</sup>.

Was alles diese Gebilde der geistigen Welt trennt und somit ihnen zu einem bestimmt geformten Sein verhilft, ist ihre Geschlossenheit, ihre Totalität. Gebilde sind erst überhaupt, wenn sie deutlich sind, Form gewinnen; nur die Totalität, ihre Geschlossenheit macht sie zu einem Gegenstand von Erkenntnis überhaupt und ermöglicht es, daß sie realisiert werden können. [...] Totalität macht, daß das Ziel jeder Erkenntnis und Bemühung nicht mehr in Unendlichen liege, als undefinierbarer Gesamtzweck, vielmehr im einzelnen beschlossen ist, da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, indem sie ihnen den Sinn des Ganzen verleiht.<sup>22</sup>

Der ästhetisch-schöpferische Akt wird damit für Einstein zum Erkenntnisakt, denn das „Erkennen [macht] nicht ein kritisches Verhalten aus, vielmehr ein Schaffen von geordneten Inhalten, d.h. [von] totalen Systemen“ damit die Erkenntnis „dem Schaffen gleichgesetzt [wird] und ein Unmittelbares geschaffen [werden kann], das zwar latent da war, jedoch nicht dargestellt“ worden ist – heißt es weiter im Beitrag *Totalität* (S. 217/218). Die schöpferische Energie des wahren Lebens mündet auf

<sup>17</sup> Vgl. *Der Snobb*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 33-37.

<sup>18</sup> *Der Tapezier*, ebd., S. 84.

<sup>19</sup> Paraphrase, in: alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion (13 Jg.), 1970, Heft 75, S. 250 [So.heft Carl Einstein], auch CE, Werke Bd.1, S. 80-82. Erstdruck in: *März*, 5. Jg. 1911, H. 4.

<sup>20</sup> *Brief an die Tänzerin Nepierkowa*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 72. Erstdruck in: *Die Gegenwart*, 40. Jg. 1911.

<sup>21</sup> Riechert, S. 59.

<sup>22</sup> *Totalität*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 217.

diesem Wege in der künstlerischen Arbeit und wird von ihr wiedergegeben, womit die Kunst als Schnittstelle absoluter Lebenserfahrung zur metaphysischer Geltung kommt und sich jeder begrifflichen Konkretion entzieht, denn „Kunst erkenntnis-mäßig betrachtet, geht nicht auf Begriffe, sondern auf die konkreten Elemente der Darstellung“<sup>23</sup>. Mit dem lebensphilosophischen Programm der Totalität, dem ästhetischen Manifest Carl Einsteins mit der Bestrebung die nihilistische Wertkrise wie die unglaublich gewordene metaphysische Kategorie zu überwinden, beschäftigten sich eindringlich die *Anmerkungen zur Totalität*.

*Die Aktion* druckte 1914 fünf Teile des Essays *Totalität* ab, die gleichermaßen zu den undurchsichtigsten und damit am schwersten begrifflich-rational faßbaren wie auch zu den vielschichtigsten und am meisten den Eifer und das wissenschaftliche Interesse weckenden theoretischen Texten Carl Einsteins gezählt werden dürfen, da: 1. sie durch scheinbar terminologische Inkonsistenzen Schwachstellen aufweisen; 2. durch den fehlenden konkreten Bezug zu einer Kunstform keine Begriffsbestimmung von Totalität gelingt, die die Verständlichkeit erheblich steigern könnte, denn bei Totalität handelt es sich um einen Relationsbegriff, der sich und die korrelierenden Elemente am deutlichsten mittels Beispiel mit einem Umriß versehen könnte<sup>24</sup> - wie Thomas Krämer zu erläutern versucht.

Einstein selbst faßt dieses Problem folgendermaßen zusammen:

Totalität ist ein in keiner Weise ableitbarer Begriff, der weder aus Teilen gewonnen, noch auf eine höhere Einheit zurückgeführt werden kann (rechtfertigt jedes Lebewesen). Totalität schließt niemals irgend etwas aus, d.h. von ihr gibt es weder ein Positives noch ein Negatives, denn der Kontrast, d.h. die unbedingte Einheit von Gegensätzen macht die Totalität aus. Totalität ist niemals irgendwie quantitativ bestimmt und kann immer eintreten gemäß rein qualitativer Voraussetzungen. Jeder individuelle Organismus muß total sein.<sup>25</sup>

Demnach ist die Totalität „nichts anderes als ein System spezifischer Qualitäten“ (ebd., S. 217), das hermetisch aufgebaut wird und zugleich „ins quantitativ Unendliche“ (S. 218) ragt, womit sich Einstein von der Psychologie, der Kausalität

---

<sup>23</sup> *Totalität. Psychologische Anwendung*, ebd., S. 219.

<sup>24</sup> Vgl. Thomas Krämer, Carl Einsteins „Bebuquin“: Romantheorie und Textkonstruktion, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 1991, S. 26. Krämer führt auch für den hiesigen ersten Punkt das folgende Beispiel an: „So wird etwa konstatiert, daß der „Kontrast, d.h. die unbedingte Einheit von Gegensätzen“ die Totalität ausmache, während schon einige Zeilen später behauptet wird: „Totalität ist nicht Einheit“ usf. [...]“ (ebd.). Krämer läßt aber die von Einstein so oft beklagte Unzulänglichkeit der Sprache aus, die zu dergleichen Verzerrungen im Verständnisprozeß führt, denn nicht alles ist mit dem Code dinglich und faßbar eindeutig zu machen, einiges entschlüpft der sprachlichen Norm und kann nur bildlich oder assoziativ vermittelt werden, was Einstein einleuchtend war. Vgl. auch Hansjörg Diener, *Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werk Carl Einsteins*, LEU-Verlag, Zürich 1987, Kapitel 2.5: Die „unzureichende“ Sprache, S. 77-90.

<sup>25</sup> *Totalität (Totalität III-IV)*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, Hrsg. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Fannei&Walz Verlag, Berlin 1994, S. 218.

wie auch der Logik abschottet, gewollt das Zusammenspiel von Einheit und Vielfalt auskostend, denn „Totalität ist [...] weder aus Teilen gewonnen, noch auf eine höhere Einheit zurückzuführ[en]“, die einzelnen Teile der Totalität sind nicht gleich, sondern „verschieden geartet“ (ebd.) und variieren daher „nicht quantitativ [...], sondern intensiv“, „ohne daß man genötigt ist, das Individuelle der Tatsachen zu zerstören“ (S. 217). Der Relationsbegriff der Intensität ist maßgebend für die Totalitäten, die „sich voneinander durch Intensität [unterscheiden], d.h. je kräftiger und reicher der Bezug ihrer Inhalte ist, je mehr diese selbst vielseitige Elemente darstellen“, nimmt die „Intensität bald zu-, bald ab [...], je nach Art und Intensität der Erlebnisse“ in „unmittelbaren Lebensprozessen“, die „wir an jedem beliebigen Punkt unsrer Erlebnisse [...] wie ein ganzes betrachten“<sup>26</sup> können, also als „konkrete Anschauung“<sup>27</sup>.

Totalität macht, daß das Ziel jeder Erkenntnis und Bemühung nicht mehr im Unendlichen liege, als undefinierbarer Gesamtzweck, vielmehr im einzelnen Beschlossenen ist, da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, ihnen denn Sinn verleiht. (ebd., S. 217)

Das endliche System der Totalität wird dem endlosen Streben empirischer Kausalität entgegengesetzt, die „eine rein rückschauende [Betrachtung ist], welche stets den konkreten Gegenstand überschreitet“<sup>28</sup>. Das Kriterium der Intensität ist geknüpft an die Kunstauffassung Carl Einsteins, der das Totale als Gebilde, das „an sich schon organisiert ist“, beschreibt, also auf eine miteinander abgestimmt funktionierende und gesetzmäßige Ganzheit anspielt, denn „indem wir das Erkennen als Schaffen konkreter Organismen definieren, entziehen wir die Erkenntnis der Lehre einer sich wiederholenden Allgemeinheit“<sup>29</sup>, womit auf die kausale Schlußweise und psychologische Motivierung der Kunst im historischen Kontext verwiesen wird, die nun - laut Einstein - von der philosophisch verdinglicht faßbaren Wirklichkeit unbefangen zu agieren hat. In der Vorarbeit und den Notizen zur *Totalität* unter den Titel *Der Wille zur Form*<sup>30</sup> umreißt Einstein das immanente Problem des Gebildes in der Totalität mit dem Begriff der Form folgendermaßen:

**das was totalität ausmacht – ist daß ein complex einheitliches gebilde – eine form<sup>31</sup> erfaßt wird.** In den menschlichen dingen und unserem willen scheint ein trieb zu schaffen – der wille zu form. Wenn ein künstler arbeitet ruht er nicht eher bis er gewisse forderungen – nämlich die der totalität seiner arbeit erfüllt hat. Totalität

---

<sup>26</sup> *Totalität. Psychologische Anwendung (Totalität V)*, ebd., S. 220.

<sup>27</sup> *Totalität*, ebd., S. 218.

<sup>28</sup> *Totalität. Psychologische Anwendung*, ebd., S. 220.

<sup>29</sup> *Totalität*, ebd., S. 218.

<sup>30</sup> *Der Wille zur Form. Grundlegende Beiträge zur Kunstbetrachtung* (Abschnitt II, mit dem Zusatz: *Wir vermögen aus dem Strömenden*, notiert: „begonnen 30. April 1910“), Carl Einstein, Werke Bd. 4, S. 124/125. Hervorhebung vom Verfasser gesetzt.

<sup>31</sup> Detailliert zum Zusammenhang von Form mit Totalität und zum ethischen Vorbild in der Gestalt Franz Bleis vgl. Dirk Heißerer, *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*, Iudicium Verlag, München 1992, S. 30-37.

lität stellen wir fest – wenn wir ein ding in **einem einheitlichen zusammenschluß** – in genau abgegrenzter und bestimmter weise erfassen – wenn es für sich **ein ganzes bildet**. totalität ist nicht irgend ein begriff sondern die zielstrebigkeit unseres willens. hiermit vermeiden wir irgend einen spezifischen zweck – irgend eine leere ideologie – **nichts bedarf im gleichen maß der form – der reinheit – der begrenzung als die totalität**. denn wenn irgend ein fremdes oder nur begonnenes motiv verspürt wird – ist gerade die geschlossenheit die totalität zerstört. denn diese ist so spezifischer natur wie nur möglich – ihre seelische bedingung ist einfachheit – reine genauigkeit des wollens und concentration. der literarische maler oder der dekorative dichter werden sie nie schaffen und besitzen. totalität und form sind nichts abgeleitetes oder copiertes. die natur weist nirgends totalität auf – in ihr erfassen wir mannigfaltigkeit – unermäßlichkeit – und sie hört nie auf. totalität ist hingegen in ihren mitteln wesentlich beschränkt.

Einstein begründet eine Erfassung der Umwelt in der Kunst nicht mit der Totalität der Natur, dem Erbe Spinozas folgend<sup>32</sup>, sondern im dynamischen Prozeß des individuellen Lebens selbst mittels der sich aus dem Bewußten, Unbewußten und der Originalität der eigenen nuancenreichen Anschauung zusammensetzenden Ganzheit des Erlebnisses, denn „die unbedingte Einheit von Gegensätzen macht die Totalität aus“<sup>33</sup>. Der Künstler ist geführt von der „Zielstrebigkeit [seines] Willens“, unterwirft sich keiner „leeren Ideologie“<sup>34</sup> und folgt einzig und allein den von sich selbst bedachten und spezifisch gesetzten qualitativen Bedingungen<sup>35</sup> des Schöpfungsaktes, da „jeder individuelle Organismus [...] total sein“<sup>36</sup> muß – der Organismus tritt hier als begriffliches Symbol zweier Aggregatzustände des Künstlerischen auf: Als absolut einzigartige ästhetische Vorstellung, in Gestalt des Künstlers; wie auch als verwirklichte künstlerische Vision des Künstlers, in Form des Kunstwerks selber.<sup>37</sup> Die Kunst begründet ihr Sein einzig und allein in sich selbst, „da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, ihnen den Sinn verleiht“<sup>38</sup>, wie auch „jedes Lebewesen“ (ebd., S. 218) rechtfertigt und

---

<sup>32</sup> Vgl. Riechert, S. 61.

<sup>33</sup> *Totalität*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 218.

<sup>34</sup> *Der Wille zur Form. Grundlegende Beiträge zur Kunstbetrachtung*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 124.

<sup>35</sup> Nicht der vorgegebene modische Stil ist nunmehr ausschlaggebend für die Gestaltung des Werkes, sondern die individuelle Art des Sehens, zwar nicht abgenabelt von der Geprägtheit der Außenwelt, aber sich von ihr emanzipierend durch die eigenständige Vision – bedenkt doch Einstein ebenfalls das Stilproblem – „Stil dh das Sehen vollzieht sich innerhalb eines Lebensstils u Sehen u sprechen sind dann an sich schon ritualisiert (siehe Barock – dagegen Rembrandt durch Sondermilieu der Bilder u Sondertechnik) – (der aesthetizismus beginnt mit dem Bewusstsein der besonderen Darstellungsvoraussetzungen?) [...]“, zitiert nach *Sehen und Darstellung. Bild und Betrachter. Subjekt, Objekt. Geschmack, Ästhetizismus*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 342/343.

<sup>36</sup> *Totalität*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 218.

<sup>37</sup> Heißt es doch in der *Totalität*, daß „das Erkennen als Schaffen konkreter Organismen“ gilt (ebd., S. 218).

<sup>38</sup> *Totalität*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 217.

daher ist es keinem „Theoretiker gestattet [...] ein Programm aufzustellen“, „denn jedes Programm jede Idee ist als Abstraktion wertlos“<sup>39</sup>. Einstein sieht ausnahmslos im Künstler die einzige Instanz, die die artistische Dimension erfassen kann in „größter lebendiger Bedeutung“ durch das „Bekenntnis schöpferischer Tätigkeit“ (ebd.), in der die neue Kunsttheorie wurzelt. Damit beschreitet Carl Einstein den von Nietzsche konstituierten Weg der Grenzsprengung empirischer Erfahrungen durch die künstlerisch-schöpferische Aktivität, denn für den Künstler eröffnet sich die Möglichkeit der Erkenntnis des Lebens als einer Totalität von bewußten und unbewußten Prozessen im rein ästhetischen Schöpfungsakt, indem er intuitiv eintaucht in den Lebensstrom, um das Leben selbst als Ganzheit wahrzunehmen.<sup>40</sup> Kontrastierend mit der rationalen und reflexiven Einsicht ist das Kunstwerk nun der Erkenntnisakt selber, der „die ästhetische Erlebnisform der Totalität des Lebens verkörpert“ (ebd.). Erkenntnis im Kunstwerk ist so völlig entgegengesetzt der philosophischen Erkenntnistheorie, denn sie ist nicht vom bewußt urteilenden Subjekt der erkennenden objektiven Außenwelt gesetzt, sondern vom subjektiv-ästhetischen Erleben des einzelnen, worin nach Einstein der Ursprung aller Erkenntnis- und Urteilstätigkeiten liegt. Im Widerspruch zu der pietistischen Tradition<sup>41</sup> wird die Kunst durch die individuell-subjektive Erfahrung erfaßt, die dem Künstler nicht vorenthalten bleibt, da dieser die geniale Fähigkeit zur ästhetischen Totalwahrnehmung initiiert bekommen hat, welche ihm die besondere Empfindungsfähigkeit und phänomenale, intuitive Anschauung dynamischer Lebensprozesse gestattet. Den Künstler konstituiert Einstein also im Schaffenden, der Empfänger von Impulsen unterschiedlicher Stärke ist, die von der Umwelt her auf ihn niederschlagen, und die losgelöst von der Außensphäre verarbeitet werden mit flüchtigem Eintauchen in Wahrnehmungszustände, wobei sich der Künstlerblick in das Innere visionärer Bilderwelten verlagert, indem sich der Schaffende seinen Empfindungen, Halluzinationen und Visionen ausnahmslos hingibt. Diese absolute Erfahrung, die sich in der *geschauten*, aber nicht optisch ausgemachten, sondern kontemplativ nachvollzogenen Identität von Subjektivem und Objektivem, von Bewußtem und Unbewußtem offenbart, ist die metaphysisch begründete ästhetische Erlebnisform, die Kunst zum Ort des Absoluten an sich macht. „Jeder individuelle Organismus muß total sein“<sup>42</sup> – „nicht als Unendlichkeit oder Gesamtzweck, sondern aufgrund seiner Form und Geschlossenheit“<sup>43</sup>, erkennt Dethlefs und fährt fort, daß, laut der Kunsttheorie Einsteins, die Erlebnisse durch Qualitäten bestimmt werden. Tatsächlich ist die qualitative Form der vermittelten Erkenntnis

---

<sup>39</sup> *Der Wille zur Form. Grundlegende Beiträge zur Kunstbetrachtung*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 122.

<sup>40</sup> Zusammenfassend in Anlehnung an Riechert, S. 63.

<sup>41</sup> Wie es von Riechert hervorgehoben und in Zusammenhang gebracht worden ist, ebd., S. 66.

<sup>42</sup> *Totalität*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 218.

<sup>43</sup> Hans Joachim Dethlefs, Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie, Campus Verlag, Frankfurt am Main und New York 1985, S. 18.

im Kunstwerk eine andere als die der philosophischen Erkenntnistheorie, da dem Bildnis keine begrifflich fassende Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt und das subjektive ästhetische Erleben zum Erkenntnisakt erhebt. Einstein erschließt mit der *Totalität* wie auch ihr verwandten Schriften eine neue Perspektive der Weltsicht, die sich stark an Conrad Fiedler zu orientieren scheint.<sup>44</sup> Fiedler beobachtete rund ein halbes Jahrhundert vor Einstein, daß die Kunst sich zunehmend von den frühen Bindungen im Verständnis antiker Griechen befreit hatte, was sie zwar um neue bildnerische Ausdrucksmittel bereicherte, aber gleichzeitig rückhaltlos machte, denn nun ging es nicht lediglich um das Was (also das Erwählen eines Themas, da in der Geschichte diesbezüglich nicht immer strenge Bedingungen vorherrschten), sondern auch um das Wie (also die Auslese der Stilmittel), was zur Folge hatte, daß je stärker das persönliche Ausdrucksvermögen und –verlangen des Künstlers war, desto heftiger die Tiefe der Kluft zwischen jenem und dem Publikum gerissen wurde. Delacroix notierte:

Man hält die Malerei für eine materielle Kunst, weil man die Linien, Figuren Farben nur mit den leiblichen Augen sieht [...] Der wert des Bildes liegt im Unerklärlichen, [...] in dem, was die Seele den Farben und Linien hinzugefügt hat, um wiederum zur Seele zu sprechen.<sup>45</sup>

Eckstein erläutert damit das zentrale Problem autonomer Kunst in der Art und Weise der Darstellung, wobei er in Bezug auf Delacroix auf die Erklärung des zitierten Begriffes *Seele*, zurückgreift, sich auf das Tagebuch Delacroixs berufend, worin die Seele die Vorstellungsgabe des Künstlers, welche die Gegenstände lebhaft vor Augen stellt, ja zu ihren eigentlichen Ursachen hinführt, gemeint war (vgl. ebd.). Wo einst „visuell erlebte Natur bildnerisch zum Ausdruck“ mittels „nur einer Sprache“ gebracht worden ist, muß nun „der Künstler seine eigene Sprache“ (ebd.) erwählen und kompromißlos seinem Publikum präsentieren, auch wenn jenes, durch die Unmittelbarkeit des Erlebten im Kunstwerk, mit großen Verständigungsschwierigkeiten zu rechnen hat – der Schwerpunkt ist gesetzt auf das Sichtbarmachen der Welt im bildnerischen Prozeß. Auch wenn Schopenhauer bereits „die anschauliche Erkenntnis durch den bildnerischen Prozeß von der begrifflichen klar unterscheidet“<sup>46</sup>, so ist er doch dem metaphysischen Gedanken Platons zutiefst verpflichtet, denn die Tätigkeit des Künstlers an sich bleibt für ihn eine rein mechanische, und genau an dieser Stelle knüpft Fiedler an, der diese bildnerische Tätigkeit im Abseits der verstaubten Philosophien begreift und in Kontakt mit „lebende[r] Kunst“ bringt (ebd.). Marées und Hildebrand verdankt Fiedler „die Fähigkeit zum mitschöpferisch anschauenden Erleben des Kunstwerks,

---

<sup>44</sup> Schon Penkert machte darauf aufmerksam, vgl. ebd., S. 47.

<sup>45</sup> Hervorgehoben von Hans Eckstein, aus: Delacroix, Journal, éd. Joubin, III, p. 351 und 402, in der Einleitung zu: Conrad Fiedler. Schriften über Kunst, DuMont Buchverlag, Köln 1977, S. 8.

<sup>46</sup> Ebd., S. 9.

das seinem philosophischen Denken erst den Zugang zu der auf der schöpferischen Kraft des Auges beruhenden bildnerischen Gestaltung öffnete, die vom begrifflichen Denken allein in ihrer Intention und in ihren Resultaten niemals zu erfassen ist“ (ebd., S. 12), wonach der Kunsttheoretiker über die Erkenntnis der allgemeinen Gesetzlichkeit und des Verständnisses der Kunst hinausging und eine besondere Bedeutung der künstlerischen Individualität zugemessen hat, wovon die umfassende Schrift *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) zeugt. Fiedler kommt es auf das Erlangen eines Bewußtseins der Welt in ihrer sichtbaren Erscheinung an, und maßgebend dafür ist ihm die bildnerische Form, die der unmittelbare und einzige Ausdruck ist, worin er einen objektiven Standpunkt zu gewinnen hofft, denn der Künstler ist ihm, „in seinem ureigensten Wesen begründeten Art und Weise, die Natur zu betrachten, sich ihrer zu bemächtigen, sie seiner künstlerischen Erkenntnis zu unterwerfen und sie demgemäß in seinen Werken darzustellen“<sup>47</sup>, der durch die Fähigkeit des *wahren Sehens* geprägte Mensch mit Phantasie. Folgerichtig setzt sich Fiedler von der Objektivität der Kunst ab, die in der Natur oder dem willkürlich angenommenen Ideal gründete, in der Schönheit<sup>48</sup> einen Zweck suchte, der „den Menschen das Gebiet des ästhetisch Erlebbaren zu erschließen oder zu erweitern und Inhalte zu vermitteln, die dem Menschen auch auf anderem Wege als über die bildnerische Leistung zugänglich“ (ebd.) gemacht werden könnten. Die bildnerische Gestaltung der Sinneswahrnehmung wird von Fiedler als eine Erkenntnis eigener Art der begrifflichen Erkenntnis gegenübergestellt, denn der Verstand enthält in sich eine Gesetzgebung, die die bildnerische Gestaltung von Sinneswahrnehmungen ebenso notwendig macht, wie für das Denken eine Notwendigkeit zu einem in sich zusammenhängenden Wirklichkeitsaufbau aus Begriffen besteht, womit er neukantianisch-analytisch und mit der erkenntnistheoretischen Methode den Begriff der *Sichtbarkeit* durchleuchtet. Die Anschauungsbeziehung zur Natur soll zu einer Ausdrucksbeziehung mittels bildnerischer Tätigkeit werden, denn die menschliche Weltanschauung wäre unvollständig, das menschliche Sein bliebe unerfüllt, wenn dem Auge die Wirklichkeit nicht auch als Sichtbarkeit erschlossen werden würde – so die Prämisse der kunsttheoretischen Anschauung von Fiedler, die sich mit der in Einsteins *Totalität* dargestellten, im Einklang mit Mach, überschneidet. Mach und Fiedler berühren sich „in der Absicht, die Empfindungen von sinnlichen und geistigen Erlebnissen unter neuen Bedingungen und mit neuen Zielsetzungen zu

---

<sup>47</sup> Zitiert aus Conrad Fiedlers Schriften über Kunst, hrsg. von Hermann Konnerth, 2 Bde., München 1913/1914, nach Eckstein, S. 14.

<sup>48</sup> Beklagte doch schon Schiller: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen“, und Fiedler tut eben dies, indem er zuläßt, daß ein Kunstwerk zwar mißfallen kann, aber doch gut sein darf. Vgl. Eckstein, S.16.

analysieren<sup>49</sup>. Außerdem bilden die psychophysiologischen Erörterungen und experimentellen Entdeckungen bezüglich der Sehprozesse in Machs *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* wie *Die Mechanik in ihrer Entwicklung*, in denen er die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt darlegt, eine gelungene Basis für die Konzeption der funktionalen Abhängigkeit zwischen denselben wie auch für die Bedingungen der Totalität bei Einstein.<sup>50</sup> Oehm macht auf die Mach Rezeption Einsteins im Zusammenhang mit dem Begriff *Funktion* aufmerksam, wonach Funktion „pure unverdinglichte Subjektivität“ wäre und die „funktionalen, metaphorischen Akte des Subjekts konstituieren die Autonomie der Form“<sup>51</sup>, was bereits Kiefer als Entfremdung des Begriffs läutert, um mit einem Zitat aus Machs *Analyse der Empfindungen* fortzufahren, aus dem hervorgeht, daß dieser zwar versucht hat, den Ursachenbegriff mit dem mathematischen Funktionsbegriff zu ersetzen, wobei Einstein die Relativierungsgefahren überwinden wollte, die jedoch über eine „restaurative Restriktion [...] nicht hinaus“<sup>52</sup> kamen. Präziser läßt sich die Frage nach der Funktion bei Einstein klären, wenn man wieder auf Fiedlers Sehtheorie zurückgreift und auf die *Negerplastik* verweist, in der die „Funktion des Beschauers“ beschrieben wird, der zur „aktiven optischen Funktion aufgerufen“<sup>53</sup> wird, denn „über die spezifisch gesonderte Stellung hinaus bestimmt Kunst das Sehen überhaupt“<sup>54</sup> – wie es in den *Anmerkungen zur Totalität (I/II)* heißt. Die

<sup>49</sup> Vgl. Sibylle Penkerts, S. 47. Penkert lenkt als erste die Aufmerksamkeit der Forschung auf die Beziehung Fiedlers zu Einstein, um letztlich auf Mach zu verweisen (vgl. u.a. ebd., S. 47-51).

<sup>50</sup> Wie nur in seltenen Fällen läßt sich bei Einstein der Einfluß Machs eindeutig nachweisen. So heißt es also in *Ich dachte mir da eine Sache* (bekannt auch als *Kahnweilerbrief* von 1923, teilweise abgedruckt bei Penkert und in Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona. Avantgarde – Weltkrieg – Exil, Hrsg. Klaus H. Kiefer, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1986, S. 55): „Theoretisch am nächsten steht mir vielleicht Mach, der aber wo es über das physiologische hinausgeht leider versagt und gar nicht die Sprache in Betracht zieht“. „Die bisherige Analyse des Totalitätsbegriffs hat gezeigt, daß Einstein den Begriff einer funktionalen Subjekt-Objekt-Beziehung trotz zahlreicher punktueller Anleihen bei der frühromantisch-idealistischen Philosophie letztlich im wahrnehmungspsychologischen Sinne, d.h. von Fiedler und Mach her, denkt. Zentrale Unterscheidungen der idealistischen Philosophie werden von Einstein daher nicht vorgenommen. Einsteins Begriff einer funktionalen Subjekt-Objekt-Beziehung beschränkt sich auf die Vermittlung zwischen dem nicht näher differenzierten Subjekt und den wahrgenommenen Objekten.“ – so Krämer, S. 30/31, Anm. 40.

<sup>51</sup> Vgl. Haidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Fink, München 1976, S. 68 und 47.

<sup>52</sup> Klaus H. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Niemayer, Tübingen 1994, S. 98. Kiefer spricht vom „restaurativer Restriktion“ in Bezug auf die Ästhetik Mukarovskys, was aber auch bei Einstein zutrifft. Dort im Kapitel 2.1.3.1. ausführlich zur *Funktion* bei Einstein.

<sup>53</sup> Zitiert nach Kiefer aus Carl Einstein, *Werke*, Bd. 1, unter Mitarbeit von Jens Kwasny, hrsg. Von Rolf-Peter Baacke, S. 252/253. Zweites Zitat *nicht* in Bezug auf die *Negerplastik* – wie es von Kiefer hervorgehoben wurde.

<sup>54</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, *Werke*, Bd. 1, S. 214.

Aufgabe der Kunst muß es daher sein, vor allen inhaltlichen Bestimmungen eine Kritik der konventionellen Anschauung zu leisten.

Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent<sup>55</sup>.

*Konkret* ist diese Anschauung, weil sie innerhalb der vom Werk gesetzten Bezüge verbleibt, und *transzendent* wird der Gegenstand dadurch im Hinblick auf die empirische Realität. Einstein stützt sich auf Fiedlers Erkenntnisakt und versteht unter „konkrete[r] Anschauung“ (ebd.) die „über ein kritisches Verhalten hinausgeh[ende]“ Erkenntnis, also „das Schaffen von Inhalten, die an sich gesetzmäßig, d.h. transzendent sind“<sup>56</sup>, d.h. das Kunstwerk ist der „Gegenstand von Erkenntnis“<sup>57</sup>. Wenn das Kunstwerk nicht von der bloßen Konventionalität der Wirklichkeits- erfahrung „abgeleitet oder kopiert“<sup>58</sup> ist, wenn es sich dieser gemeinen Ordnungsmäßigkeit entzieht, indem es autonome werkimmanente Gesetzmäßigkeit voraussetzt, transzendiert es ihren plastischen Hintergrund bzw. die Quelle der Beobachtung, also die Wirklichkeit, denn „Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das *gestaltete Sehen*“<sup>59</sup>.

Die Kunst verwandelt das Gesamtsehen, der Künstler bestimmt die allgemeinen Gesichtsvorstellungen. Somit [hat der Künstler] 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.<sup>60</sup>

Demnach muß die Kunst die unzulänglichen „dicken Ideologien“<sup>61</sup>, ihre Funktion des Verleihs der menschlichen Existenz einer sinnvollen Ausrichtung ersetzen, indem sie die alte Anschauung samt der Fundamente abreißt, also nicht auf ihr aufbaut, und sich eine eigene, auf das ästhetische, künstlerisch geprägte Sehen gegründete, theoretische Basis schafft. Diese Konzeption Einsteins ist (wie Riechert treffsicher bemerkt) „eine Utopie im wortwörtlichen Sinne [...], sie ist ohne Ort – ou „nicht“ und topos „Ort“ –, da sie weder die Gegenwart bejaht noch sich in die Vergangenheit rettet, sondern einen Entwurf der Zukunft formuliert; sie fordert ein, was nicht gegeben ist und so auch nicht in der Vergangenheit gegeben war“<sup>62</sup>. Von der Kunst wird die Ordnung der „Augen der Allgemeinheit“<sup>63</sup>

---

<sup>55</sup> *Totalität*, ebd., S. 218.

<sup>56</sup> *Anmerkungen*, ebd., S. 215.

<sup>57</sup> *Totalität*, ebd., S. 217.

<sup>58</sup> *Der Wille zur Form. Grundlegende Beiträge zur Kunstbetrachtung*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 125.

<sup>59</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke Bd. 1, S. 215. Hervorgehoben vom Verf.

<sup>60</sup> Ebd., S. 214.

<sup>61</sup> *Unverbindliches Schreiben*, ebd., S. 372.

<sup>62</sup> Siehe Riechert, S. 71

abverlangt, also soll sie eine gesellschaftliche Wirkung erzeugen, den Aufbruch „zu einer neuen Daseinsorientierung“<sup>64</sup> versinnlichen, denn sie hat die Potenz zur „Umbildung der Wertvorstellung“<sup>65</sup> in unmittelbarer Erfahrung des Lebens und verleiht neue Perspektiven der Weltsicht. Das Kunstwerk soll sich an alle, an die Allgemeinheit richten, wobei auf den Mythos zu verweisen wäre, der sich dasselbe Ziel setzt, indem er „narrativ entfaltet“ und „poetisch auslegt“, was dem kontrastierenden Symbol vorenthalten bleibt, da dieser in „komprimierte[r] Form eines [...] Ausdrucks rätselhaft erscheint“<sup>66</sup>. Einstein verlangt also nach einem modernen Mythos, der kulturpolitisch eine neue Formulierung menschlicher Gesellschaft herbeiführt und ihr neuen Sinn erteilt, da er einsieht, daß ein Umbruch nicht zustande kommt, solange ein Einzelner ihn beschwört, denn die mythische Schöpfung ist nicht Sache des Individuums, sondern die eines Volkes, und nur wenn diese Voraussetzung gegeben ist, läßt sich die Verwandlung auslösen. Mit dem mythischen Ansatzpunkt, der Forderung nach sozialen Veränderungen mit Hilfe eines *sehenden neuen Menschen*, betritt Einstein bereits eine kulturkritische Ebene seiner ästhetischen Theorie, auf die er bereits in der *Revolte* zu sprechen kam, mit dem Ziel der Postulierung einer antinihilistischen Öffentlichkeit, also einer kritischen Allgemeinheit, die den allein agierenden und auf sich gestellten Revolteur zu ersetzen hat.

Die Einstein-Forschung setzte den Schriftsteller abermals in den politischen Zusammenhang der Begriffe Revolte und Revolution, vermied es aber zuletzt, diesbezüglich einen klärenden Überblick zu festigen, der die eigentliche ästhetische Motivation Einsteins offenlegen würde. Kiefer beklagte bereits, daß Dethlefs, „der sichtlich die Anregungen des Revolteurs in seine eigene Diktion umsetzt“, „so gar nicht verständlich macht, worum es ihm (Einstein) eigentlich geht“<sup>67</sup>. In seiner Aufzählung versäumter *Revolutionsinterpreten* führt Kiefer auch Sello und Oehm auf, wobei die erste „auf das Thema mitnichten ein[geht]“, die zweite das „trennt, was doch bei Einstein konsequent zusammenhängt, nämlich politische und ästhetische Revolte“ (ebd.), um geradlinig, am Paradigma der Relation von *Revolte*, *Gesetz* und *Willkür*, das Komplementäre jener von Einstein so oft benutzten Bezeichnungen aufzudecken. Die von Kiefer sorgfältig zusammengetragenen Beweise erscheinen einleuchtend, was die Aufräumarbeit mit dem Revolte-Topoi anbelangt, lassen aber Einsteins frühes gesellschaftskritisches Engagement außer Acht, somit grundlegende Fragen zur Verbindung und Konstituierung der ästhetischen mit der (in engerem Sinne) politischen Revolte aufwerfend, die bei Kiefer unzertrennlich miteinander verschmolzen sind. Wie zuvor erläutert worden ist, setzt sich Einstein in seinem Frühwerk vordergründig mit der Ästhetik der bildenden Künste und der

---

<sup>63</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 214.

<sup>64</sup> Riechert, S. 71.

<sup>65</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 215.

<sup>66</sup> Riechert, S. 72.

<sup>67</sup> Vgl. Kiefer (1994), S. 89.

Literatur auseinander, wobei er kulturkritisch auffällt, indem er die Änderung existentiell unumgänglicher gesellschaftlicher Voraussetzungen fordert, um den noch öffentlich immateriellen *sehenden neuen Menschen* in der umgeschlagenen gemeinen Ordnung zu postulieren. Allerdings bewegt sich der Idealist Einstein auf einer Ebene, die noch weit vom revolutionären Pathos des sich immer lauter geschichtlich abzeichnenden sozialistischen Aufschreis bewegt, so daß in Einsteins Arbeiten zwar eine tiefe Abneigung gegen Nihilismus, Bürgertum und dessen beschränktes Blickfeld mitschwingt, aber die rein revolutionär gedachte politische Komponente allerwenigstens unterschwellig ausgemacht werden darf, wenn sie auch im direkten Vergleich mit expressionistischen Kollegen nicht auf den ersten Blick hervorstechen mag.<sup>68</sup> Verglichen zum Beispiel mit Ludwig Rubiner, einem Freund der Studienzeit und Kollegen aus den literarischen Kreisen um *Die Aktion*, setzt sich Einstein überraschend von der entfachten Politikdebatte kurz vor Kriegsbeginn ab und wird erst vom Strudel des Kampfes um den sich abzeichnenden Umbruch fortgerissen, um auch sozialpolitisch eindeutig zu werden und konstruktive Vorschläge zu bieten. Rubiner schreitet mit einer Vielzahl expressionistisch einträchtig Gesinnter<sup>69</sup> gleich, auf der Suche nach einem *wahren Polit-Modell*, und stiftet den Schriftsteller zum radikalen Handeln an. So verkündet Rubiner also in *Der Dichter greift in die Politik* (1912) lauthals:

Gar nicht erst einlassen kann ich mich mit anderen Leuten, Schweinen einer skeptischen Naivtuelei, die fragen: Wozu überhaupt man denn Politik treibe – und das Leben – und es komme doch alles von allein...  
Politik ist die Veröffentlichung unserer sittlichen Absichten.<sup>70</sup>

Rubiner hofft „unermesslich, daß die übermäßige Pressung der Seligkeit das tägliche Leben der Zivilisation in Trümmern [ge]spreng[t]“ (ebd., S. 253) wird, darauf verweisend, daß „jede[r] Kerl, der einen Moment lang die ganze Entwicklungssituation der Zivilisation zum Gerinnen bringt“ von äußerster Wichtigkeit sei, denn „herrlich“ [ist], wer die Kontinuität [der politischen Starre] störe“, somit den „Krater gegen Demokrater“ (ebd., S. 260) gestärkt habe. Der sich radikal angesetzt manifestierende Anschlag deutlich herbeigeschworener kommender politischer

---

<sup>68</sup> Auf die eindeutige politisierung des Werkes Einsteins macht bereits Christoph Braun aufmerksam (vgl. Braun, Carl Einstein und die Novemberrevolution, in: Carl-Einstein-Kolloquium 1994, Hrsg. Klaus H. Kiefer, Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, S. 55-61, hier 55).

<sup>69</sup> Die Fülle der Namen läßt sich hier kaum aufzählen und in diesem engen Rahmen der Arbeit müßte man manch einen ausschließen und seine Erwähnung umgehen, daher sei an dieser Stelle nur beispielsweise, um die Kontinuität zu bewahren, in der sozialistischen Literatur des Expressionismus kanonisierte Dichter-Funktionär Johannes R. Becher hervorgehoben: Vgl. *Metamorphosen eines Dichters*, Johannes R. Becher, Gedichte, Briefe, Dokumente 1909-1945, Hrsg. Carsten Gansel (der sehr überzeugende einleitende Beiträge beige-steuert hat, S. 13-47), Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1992.

<sup>70</sup> *Der Dichter greift in die Politik*, Ludwig Rubiner. Ausgewählte Werke 1908-1919, Hrsg. Klaus Schumann, Röderberg-Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 251.

Revolutionen, ist bei Rubiner nicht zu überhören, anders verhält es sich hingegen bei Einstein, der sich von der „Katastrophe“ (ebd., S. 258) abwendet und seiner Arbeit differenziertere Ziele setzt, denn er ist vordergründig auf der Suche nach „gesellschaftlichen Verhaltensregeln“<sup>71</sup> einer neuen Kollektiv-Mythologie, die auf menschlicher Gemeinschaft aufbaut, fernab sonderlicher „individueller Zerrissenheit“ und „subjektiver Willkür“, eine „ethische Verantwortlichkeit aller für ein Leben“ (ebd.) mitbringt, die in der „menschliche[n] Unmittelbarkeit“<sup>72</sup> gründet und ein allgemeingültiges „Gesetz“ (ebd.) erfaßt.

Es bezeichnet die heutigen Gesetze, daß sie unser Menschliches nicht berühren. Sie stehen fast außerhalb unseres Lebens. Man meint, gerade hierdurch lasse man der sogenannten freien Persönlichkeit offenes Feld. Unter dieser kann ich mir nur das Undeutliche vorstellen, entweder etwas, das kläglich im einzelnen bestimmt und stimmungsgemäß sich im Einzelfall erledigt oder ängstlich nachahmend ohne Sittlichkeit und Bewußtsein einen Brauch verbreitert. Beide Arten solchen Reagierens schließen das Fordernde, das Gesetz aus. [...] Einen bestimmten Willen gibt es heute nicht; nur einen durch die Gleichart der erstrebten Objekte zählbaren. Der Weg ist doch, der zu diesen führt, bleibt der Person vorbehalten. Dies ist der Sinn der Ethik, den Willen und den Weg zu bestimmen, eine Ordnung der Wege zu geben, die vom Einzelobjekt unabhängig und diesem nicht dialektisch unterworfen sind.<sup>73</sup>

Die Revolte steht für den „Aufstand gegen eine indifferente und träge gewordene Welt“<sup>74</sup>, welche von einer Gesellschaft getragen wird, die in ihren Verfallszustand eingeht, in der „Perversität des Willens von Niedergangszeiten“<sup>75</sup> keinen Rückhalt mehr hat. Wenn Einstein also vom Willen, ein *autonomes Kunstwerk* zu etablieren, getragen wird, so läßt er dennoch den kulturkritischen Bezug auf die Allgemeinheit nicht außer Acht, ganz im Gegenteil, denn er zerschlägt mit der Polemik seiner Arbeiten die nihilistisch geprägte Gegenwart, wie auch ihre ideologischen Machthaber Religion und Rationalität, wobei ihm einzig und allein die Haltung der Revolte vertretbar erscheint, obwohl er früh desillusioniert vermerkt, „daß jeder revolutionäre Inhalt als konservativ, ja reaktionär erfaßt werden kann“<sup>76</sup>, ist er doch ein idealistischer Widerständler, dessen ausgesprochenes „Nein“ kein absolutes ist, wie im Falle des Nihilisten, der „mit der Existenz Gottes die Existenzmöglichkeit ethischer Normen“ leugnet, der Revolteur „bestreitet [nämlich] die Existenz Gottes

---

<sup>71</sup> Wie bereits Rüdiger Riechert (S. 76) zutreffend formuliert.

<sup>72</sup> *Das Gesetz* (1914), Carl Einstein, Werke, Bd. 1, Hrsg. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Fannei&Walz Verlag, Berlin 1994, S. 206.

<sup>73</sup> Ebd., S. 205/206.

<sup>74</sup> Dethlefs, S. 76.

<sup>75</sup> *Von der Künstlichkeit*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 118.

<sup>76</sup> *Anmerkungen* (1912), Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 142. Wir schreiben das Jahr 1912, also jenes, indem Rubiner hitzig die Revolution beschwörte, als unumgänglichen und einzig wahren Prozeß auf dem Weg in geordnete gesellschaftliche Verhältnisse, letztlich aber vermied konstruktive Zukunftslösungen zu bieten.

gerade im Namen einer menschlichen Ethik<sup>77</sup>. „Die [politische] Revolte hat ihr Prinzip im Einzelnen; sie zerreißt jede Dialektik und gebärdet sich primitiv<sup>78</sup>, dabei ist sie „eine Gemüts- und Denkform<sup>79</sup>, die die Gesinnung voraussetzt, „daß diese indifferente Welt, deren Resultat nicht abzusehen, menschlich belanglos ist, daß nur die Realisierung einer Idee wichtig ist“ (ebd.). „Revolte hat nur Sinn, insoweit Gesetzbildung erstrebt wird<sup>80</sup>, daher ist Einstein nicht auf politische, sondern kulturelle Revolte aus, denn er sieht ein, daß Revolte nicht haltmacht, nicht zum absehbaren Stilstand nach dem Erreichen gewählter Ziele gelangen kann, wenn sie nicht die eigenen Grundsätze verraten will, denn ihre Idee, die, „wenn sie jeweils realisiert zu sein scheint, bereits geschändet ist im Zusammenfluß der unabsehbaren Nuancierungen, Gegenströmungen usw. [...], denn das Dogma gibt stets der Idee die Fassung einer gewünschten Wirklichkeit<sup>81</sup>. Für den Revolteur „ist die Geschichte ganz unwesentlich, sogar in sich falsch, da in ihr noch nie eine Idee verwirklicht werden konnte und kann“, er entzieht (je-)dem politischen Ordnungssystem die Legitimation, da er fortwährend an der Realisierung der Gegenwart rüttelt und ihre Leistung anzweifelt, denn für ihn „wäre diese Welt nur durch die reine Erfüllung eines göttlichen Anspruchs, durch die Realisierung einer Logik gerechtfertigt. Da dies nicht möglich ist, wird er stets diese Welt verwerfen“ (ebd., S. 143). Einstein erkennt die aussichtslose Position des Revolteurs, denn nachdem sich jener von der Allmacht Gottes abnabelte und gewillt ist für seine Freiheit im Kampf einzustehen, wird diese nun beschnitten von den „Omnipotenzansprchen der Vernunft<sup>82</sup>, was zur Folge hat, daß „die *Umwertung* innerhalb des Paradigmas der Revolution [verharrt] und sich nicht gegen

---

<sup>77</sup> Siehe Riechert, S. 78.

<sup>78</sup> Dethlefs, S. 16.

<sup>79</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 142.

<sup>80</sup> *Das Gesetz*, Carl Einstein, Werke, Bd. 4, S. 206.

<sup>81</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 142.

<sup>82</sup> Riechert (S. 79) zitiert aus Albert Camus *Homme rvolt*, wo der Autor „den Charakter und die Voraussetzungen ihres Eintritts [der Revolte] in die Geschichte signifikant beschreib[t]“. Ein kurzer Auszug sei hier beigesteuert, um auf die deutlichen Parallelen zu Einstein aufmerksam zu machen, der einen gleichermaßen skeptischen Standpunkt zur Revolte einnahm: „Die Revolte ist die Tat des unterrichteten Menschen, der das Bewußtsein seiner Rechte besitzt. [...] Es hand[elt] sich [...], um ein mehr und mehr erweitertes Bewußtsein, welches das Menschengeschlecht im Laufe seiner Abenteuer von sich selbst gewinnt. [...] Der Mensch in der Revolte steht vor oder nach dem Heiligen, hingegen der Forderung nach einer menschlichen Ordnung, in der alle Antworten menschlich, d.h. vernunftgemäß formuliert sind“. Kiefer (S. 91) macht auf die „Komplexität des Sprachfeldes“ aufmerksam, die auffllt, wenn man die „Verbindung mit mythischer Konzeption“ der Begriffe Revolte und Gesetz vor Augen führt, die „Totalismen“ sind, „etwa bei Albert Camus [...], oder aber – und so bei Einstein – das Gesetz des Judentums, die Thora, die selbst dem Schöpfungsakt prexistierte und für die Gläubigen eine umfassende Lebensregel (Kasuistik) bietet“.

den Setzungscharakter überhaupt<sup>83</sup> wendet. Die Zwangslage und Problematik der Revolte besteht also darin, daß sie gegen eigene Einsichten zu handeln hat, wenn sie sich geschichtlich verwirklichen will und auf diesem Wege würde sie dogmatisch werden, wobei das Fehlen jenes Dogmas eben der Charakterzug ist, mit dem sie sich von der Revolution unterscheidet; die Revolte wird von der Tat des einzelnen getragen, hingegen treibt die Revolution eine übergeordnete gemeinschaftliche Idee an, z.B. die der klassenlosen Gesellschaft, die einen allgemeingültigen Glaubenssatz zur Bedingung macht. Der Revolutionär findet keinen festen, lang anhaltenden Halt in der Geschichte, da er aus der Gebärde der Verneinung agieren muß, um keinem Dogma zu verfallen. Auf diese Weise ist er gezwungen selbst gegen die siegreiche Revolution zu protestieren, die zwar eine Grenzüberschreitung ist, aber keine evolutionäre Entwicklung sichert<sup>84</sup>, weil sich ihr Mechanismus des Widersetzens und der Zerstörung erschöpft, nachdem die revolutionäre Aktion zum Abschluß gebracht worden ist und kein stabilisierender und konstruktiver Moment eintritt. Einsteins zerschlagende Ansicht und Analyse der Revolte gründet aber nicht in der restlosen Absage an diese Gemütsform, vielmehr ist sie polemisierend aufzufassen und deckt die Schwachstellen jener auf, die die Gesellschaft ein wiederholtes Mal um das Schaffen von langfristig angelegten existentiellen Inhalten bringt, wobei er auf die historische Konstellation eines *Teufelskreises* verweist, indem selbst „jeder revolutionäre Inhalt [sich] als [ein] konservativer“<sup>85</sup> entpuppt, „da nie eine Idee verwirklicht werden [...] kann“ (ebd., S. 143). Der Aufsatz *Revolte* hat sein Ziel mit der Auseinandersetzung um die strittigen Frage nach der vorbehaltlosen Revolution, die heiß ersehnt worden ist, ohne die Konsequenzen ihrer Realisierung zu berücksichtigen, und da Einstein die fanatisch-politische Idee abschüttelt, schafft er Platz einer neuen Sinnsetzung<sup>86</sup>, die für ihn die Gestalt des *metaphysischen Revolteurs* trägt, wenn er sich auch jede Illusion nimmt und einsichtig zugesteht, daß „Metaphysik [...] unanwendbar“<sup>87</sup> ist. Einsteins metaphysischer Revolteur stellt sich im Gegensatz zum politischen Revolutionär die Frage nach der Folge seines Handelns und will eine Existenzform schaffen, die ihn nicht wieder in den Sog des Nihilismus geraten läßt, seine Chance in der ästhetischen Revolte sehend, die aus der Erfahrung des Absoluten schöpft, wenn ihm auch sein Idealismus einleuchtend erscheint, denn seine Forderungen erfüllen sich nicht aufgrund der unüberwindbaren gesellschaftlichen Hürden, so

---

<sup>83</sup> Eckhard-Ehmke Sohns, Der Leser Carl Einsteins. Zu einer Kritik der Interpretation in den frühen Texten, in: Münchner Studien zur Literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 14, Lang Verlag, Frankfurt am Mein 1992, S. 194.

<sup>84</sup> Heißt es doch unmißverständlich in den *Politischen Anmerkungen* (1912): „Der Sozialismus, der seine Idee schwächte, indem er parlamentarisch durch vorgeschickte Rednerböcke die Revolte zur Evolution verschleimte, und durch die möglichen Interpretationen um ihre Gewalt beredete“ (Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 145).

<sup>85</sup> *Anmerkungen*, ebd., S. 142.

<sup>86</sup> Zu diesem Ergo kommt Sohns, vgl. ebd., S. 194.

<sup>87</sup> *Anmerkungen*, Carl Einstein, Werke, Bd. 1, S. 143.

daß er aus dem unbedingten Widerstand, aus dem Willen für die Allgemeinheit schöpferisch zu wirken heraus lebt, um die Kultur zu erneuern. Das individuelle Streben des Revolteurs nach sozialem Umbruch bleibt zwar unerreichbar und führt unabwendbar in den Untergang, aber er scheitert nicht grundsätzlich, denn das vordergründige Ziel, dem Leben Dynamik zu verleihen und schöpferische Kräfte freizusetzen, im vergeblichen Versuch sich der Gegenwart zu entreißen, wird eingehalten und realisiert, was Schmidt folgendermaßen überzeugend formuliert:

Kunst wird somit in Gestalt einer ästhetischen Handlung zur permanenten Revolution. Nicht, indem sie revolutionäre Ideologien thematisiert, sondern indem sie die Bedingtheit, Begrenztheit und Vermitteltheit jeder Erkenntnis und jedes Gesellschaftszustandes demonstriert und damit die Möglichkeit und Notwendigkeit ihrer progressiven Veränderung paradigmatisch vorführt.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Zitiert aus Schmidt, *Ästhetische Prozesse* (Anm. 6), S. 95, nach Sohns, S. 196.