

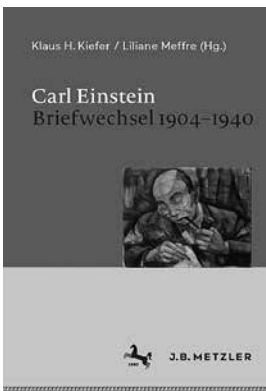
reich, am 6. Februar 1612 in San Lorenzo ausgestellt und könnte für den Medici-Zyklus als Anregung gedient haben.

Gerade der Vergleich mit Maria de' Medici macht aber auch deutlich, mit wieviel mehr Gespür diese verstand, bedeutende Kunstschaaffende wie Peter Paul Rubens an sich zu binden. Ob Christiane von Lothringen hierfür Geld oder Instinkt fehlte, ist schwer zu sagen. Jedenfalls ist sie nicht unbedingt durch die Wahl führender Künstlerinnen und Künstler ihrer Zeit aufgefallen, durch die sie mit anderen Höfen hätte konkurrieren können. Allerdings steht die Aufarbeitung der Beziehung Christiane von Lothringens zu Artemisia Gentileschi in ihren Florentiner Jahren noch aus. In diesem Punkt verkannte sie interessanterweise die Florentiner Tradition, die ja gerade auf der engen Verbindung von (innovativer) Kunst und Macht beruhte. Dies ist umso erstaunlicher, als nur wenige Jahre später Ferdinando II. in der ‚Sala terrena‘ des Palazzo Pitti Lorenzo de' Medici als Patron der Künste von Giovanni da San Giovanni zum Zentrum des Bildprogramms erhoben wurde und damit an dessen Mythisierung anknüpfte, die bereits von Vasari im Auftrag Cosimo I. in den Fresken des Palazzo Vecchio betrieben worden war. Das Interesse an der künstlerischen Darstellung Christianes von Lothringen galt dagegen den Ereignisbildern mediceischer Geschichte, worin sie sich mit Ferdinando I. gut ergänzte.

Insgesamt ergibt sich also ein äußerst facettenreiches Bild von den Patronagestrategien der Christiane von Lothringen innerhalb der (religions-)politischen Positionierung der Medicidynastie ihrer Zeit. Die umfangreiche Untersuchung zeigt eindrucksvoll, dass weibliche Auftraggeberschaft und Patronagestrategien nicht weiter übersehen werden dürfen, denn eine ausschließliche Fokussierung auf den männlichen Part kann (sprichwörtlich) nur eine Seite der Medaille aufzeigen. Insofern darf die Studie den von der Autorin reklamierten exemplarischen Charakter sehr wohl beanspruchen und ist insgesamt ein gewichtiger Teil der Rehabilitation des Florentiner Seicento.

ELISABETH OY-MARRA

Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Klaus H. Kiefer und Liliane Meffre (Hrsg.); Carl Einstein. Briefwechsel 1904–1940; Berlin: J. B. Metzler 2020; 682 S., 30 s/w-Abb.; ISBN 978-3-476-05682-5 (Print); € 84,99; ISBN 978-3-476-05683-2 (E-Book); € 66,99

Carl Einstein, geboren 1885, ist einer der vielen Intellektuellen der Zwischenkriegszeit, deren Wirken und Wirkung in Deutschland durch den Nationalsozialismus abrupt beendet wurde. Da er bereits 1940 starb, blieb ihm auch der Versuch eines Wiederanknüpfens nach 1945 verwehrt. Einstein hatte schon 1912 mit der Veröffentlichung seines experimentellen Romans *Bebuquin oder die Dilettanten des*

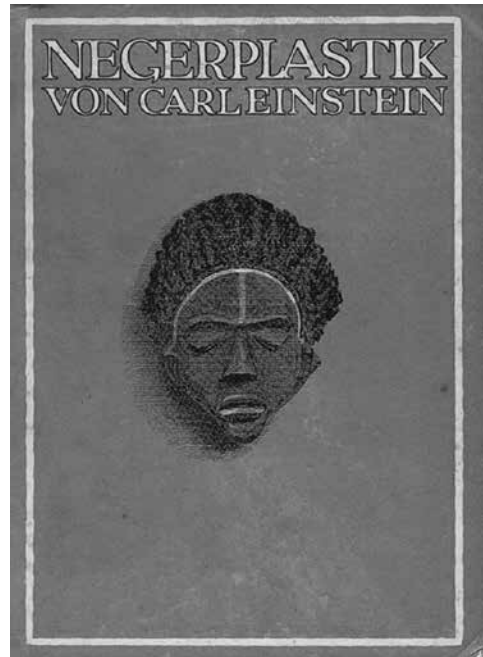


Abb. 1: Carl Einstein, „Negerplastik“, 1915 (99)

Wunders in literarischen – den etwas vage verallgemeinernd ‚frühexpressionistisch‘ genannten – Kreisen Aufmerksamkeit erregt. So schrieb beispielsweise Hugo Ball 1914 im Zusammenhang mit seinen Plänen, im Künstlertheater in München die erste expressionistische Bühne Deutschlands zu verwirklichen: „Carl Einsteins Dilettanten des Wunders bestimmten die Richtung.“¹ Diese Pläne konnten zwar in München nicht mehr verwirklicht werden, aber manches wurde 1916 und 1917 in Zürich im Cabaret Voltaire und der Galerie Dada umgesetzt. Ähnlich einflussreich bei bildenden Künstlern war seine 1915 erschienene Untersuchung afrikanischer Kunst unter dem Titel *Negerplastik* (Abb. 1). Jedoch war für dessen Erfolg wohl nicht nur Einsteins Ansatz, afrikanische Kunstwerke erstmals kunsthistorisch zu interpretieren, entscheidend, sondern vor allem das reichhaltige Bildmaterial, wie Einstein auch selbst feststellte: „Die Negerplastik hätte ohne die Bilderchen keine Sau gelesen und kapiert haben sie nur paar Leute in Frankreich.“ (331) Die Bekanntheit Einsteins, auch international, erreichte ihren Höhepunkt ab 1926 mit seiner in drei Auflagen erscheinenden *Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, mit der er schon zu Beginn des Jahrhunderts Endgültiges über seine Kunst zu sagen versuchte. Ansonsten: eine unter zeitgenössischen Intellektuellen nicht unübliche Wandlung vom Kriegsfreiwilligen zum Revolutionär, ein kurzer Flirt mit Dada, ein Theaterstück zur Kreuzigung Jesu mit nachfolgendem Prozess wegen Gotteslästerung, immer wieder Stellungnahmen zu aktueller

1 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 13.

europäischer und traditioneller außereuropäischer Kunst – zu Braque ebenso wie beispielsweise zu alten japanischen Holzschnitten. Ab 1936 zog Einstein sich mehr oder weniger aus dem Kulturbetrieb zurück und unterstützte in Spanien die Republikaner, nach dem Sieg Francos floh er nach Frankreich. Dort nahm er sich 1940 nach kurzer Internierung das Leben; aus seiner Sicht die letzte Möglichkeit, sich dem Zugriff der Nazis zu entziehen.

Die vorliegende Sammlung von Briefen von und (allerdings deutlich weniger) an Carl Einstein wurde herausgegeben von Klaus H. Kiefer und Lilliane Meffre, beide langjährige Kenner Carl Einsteins, wie allein die sechs Seiten umfassende Auswahl ihrer Publikationen zu Einstein im Anhang des Buches eindrucksvoll verdeutlicht. (623–628) Entsprechend fundiert fällt die Kommentierung aus und hilft beim Verständnis der leider nur sehr lückenhaft überlieferten Korrespondenz. Ein Grund für die eher sporadische Überlieferung ist wohl, dass Einstein selbst „kein Sammlertyp gewesen zu sein“ (11) scheint, sein von Umzügen geprägter und früh endender Lebensweg weitere. Bei einigen Adressaten seiner Briefe dürften ebenfalls Flucht und früher Tod einem Aufbewahren nicht unbedingt förderlich gewesen sein. Dass die Zusammenstellung aller auffindbaren Briefe innerhalb eines Jahres alphabetisch nach ihren Adressaten sortiert wurde und nicht durchgängig chronologisch geordnet, ist etwas gewöhnungsbedürftig, aber der Tatsache geschuldet, dass viele Briefe undatiert sind und eine zeitliche Zuordnung auch mit hohem Aufwand kaum machbar erscheint. Französische und englische Briefe wurden im Kommentar möglichst wortgetreu übersetzt. Angenehm ist der Verzicht auf Nationalitätsangaben bei der Kommentierung zu Personen. Begründet wird das insbesondere mit den vielen internationalen Künstlern, die in Paris lebten und mehr der Kultur ihrer Wahl- als Geburtsheimat verbunden waren. Einer der Freunde Einsteins, der Maler Moïse Kisling, mag dafür beispielhaft stehen: Aufgewachsen im jüdischen Glauben im polnisch geprägten, aber damals zu Österreich gehörenden Krakau kam er schon als Jugendlicher nach Paris, kämpfte im Ersten Weltkrieg in der Fremdenlegion und erhielt dafür die französische Staatsbürgerschaft. Aus den lückenhaft überlieferten Briefen eines zu früh beendeten Lebens kann sich naturgemäß kein zusammenhängendes Bild ergeben. Es sind eher Schlaglichter zu einzelnen Aspekten, gleichwohl eine spannende Ergänzung zu Persönlichkeit und Werk Einsteins – mit der den Briefen immanenten Unmittelbarkeit. Zur Einordnung und Bewertung ist es hilfreich, Biografie sowie wesentliche Werke Einsteins zumindest grob zu kennen.

Begonnen hatte Carl Einstein als Literat im Kreis der Zeitschrift *Die Aktion*, deren Herausgeber, Franz Pfemfert, ein entfernter Schwager war. 1915 formulierte er seine ambitionierten literarischen Pläne: „Ah – wenn die Literatur, die man macht, besser wäre – es wäre vielleicht ein wenig erträglicher. Aber ich nehme mir vor – wenn ich nach Hause komme, vorhaltloser, ehrlicher, ‚radikaler‘ zu schreiben wie bisher oder im Bebuquin.“ (79) Allerdings wird die Arbeit am nächsten Roman, von der er über die Jahre immer wieder berichtete, nie beendet. 1923 kokettierte er gegenüber seiner Geliebten Tony Simon-Wolfskehl (Abb. 2) noch mit seinem Literatenstatus: „[D]ort schreibe ich endlich einen Roman – der sicher viel besser wird – wenn man



Abb. 2: Fotoportrait Carl Einstein,
Tony Simon-Wolfskehl gewidmet (290)

Tonely bei sich hat.“ (293) Die letzte der in der Folgezeit spärlicher werdenden Erwähnungen zu dem Roman findet sich in vorliegender Sammlung im Jahr 1932: „je suis dans un livre. un roman.“ (539)

In den Briefen überwiegen neben Persönlichem und Geschäftlichem Anmerkungen zu Kunst und Künstlern. Dass Einstein ein Verfechter des Kubismus war, dürfte bekannt sein, ebenso seine Ablehnung des deutschen Expressionismus. Polemisch kennt man ihn auch aus seinen Veröffentlichungen; in den Briefen ging er manchmal noch einen Schritt weiter: „Jetzt werde ich dem Expressionismus den Todestoß versetzen. Das muss aufhören. Das heißt aber, man muss den literarischen Expressionismus auch mit abwürgen.“ (158) Oder auch: „Unsere Maler sind kleine flotte Kolporteure, die einen halb verstandenen und beklauten Matisse verkaufen – und das nennt sich Expressionismus –, weil man eben nicht Bilder schafft, sondern Ismen macht, Merdisme, Pissisme etc. Paraphrasendrescher!“ (114)

Dabei bezeichnete Einstein als Expressionisten vor allem die Maler der Brücke und Kokoschka. Bei Kandinsky hingegen – trotz persönlicher „Freundschaft“ (302) – lehnte Einstein die Abstraktion ab. Er meinte abwertend, dass Kandinsky vor allem „dekorativ arbeitet“ (331) und nannte ihn in einem anderen Brief „eine Tante, die Seele spinnt.“ (311) Ganz anders beurteilte er Paul Klee, den er – auch aufgrund seiner kubistischen Anfänge – ebenfalls nicht als Expressionisten einordnete. Ein entsprechend wohlmeinendes Klee-Kapitel für die dritte Auflage der *Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*² wird vom Künstler positiv aufgenommen: „Von jetzt an kann ich sagen, dass es zwei Schriftsteller gibt, die meinem Œuvre vollständig gerecht werdend, die Mittel haben, Ihrer Erkenntnis die adaequate Form zu geben. Welch eine Freude für mich, das beizeiten erleben zu können.“ (519) Allerdings schließt er daran die

2 Carl Einstein, „Paul Klee“, in: ders.: *Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1931, S. 208–217.

Bitte, mit Kandinsky nicht zu hart umzugehen: „Dann liegt mir noch eines am Herzen, dass der Gegensatz in dem für Sie Kandinskys Kunst zu meinem Werk steht, in Ihren Formulierungen möglichst milde Form annehmen möge.“ (520)

Carl Einstein sah sich als Kunsthistoriker in der Pflicht, wie er an anderer Stelle bemerkte, für „Wertung statt monographischer Ausbeutung“³ zu sorgen. Dass er dabei nicht immer Rücksicht auf freundschaftliche Beziehungen nahm, legt eine Entschuldigung gegenüber George Grosz nahe: „Du weißt ich hänge an Deinem oeuvre und nur darum war ich mitunter ruppig.“ (420)⁴ Ansonsten erfährt man leider zu Grosz wenig, außer dass Einstein plante, die 1919 mit ihm gemeinsam herausgegebene, satirische Zeitschrift *Der blutige Ernst* „ein wenig ins Künstlerische“ (97) zu drehen. Als mögliche Künstler wurden Marcel Janco, Francis Picabia, Giorgio de Chirico und Carlo Carrà genannt. Durchwegs positiv beurteilt werden Georges Braque und Juan Gris, bei ihrem berühmteren Kubisten-Kollegen ist sich Einstein jedoch nicht immer ganz sicher: „Was die Zeichnungen von Picasso angeht – dieser Herr weiß seine Experimente nicht zu nutzen. Beim einen ist er kubistischer Stilkünstler, beim anderen Beobachter etc. Ich kann keine Integration erkennen, alles bleibt diffus bei ihm.“ (131) Das ändert allerdings nichts an der grundlegenden Wertschätzung: „Wenn in Paris London oder Tokio oder New York jemand sagt Picasso sei der grösste Maler – so schläft alles weiter – man fragt sich nur warum jemand Selbstverständlichkeiten predigt.“ (473)

Carl Einstein wollte übrigens den Kubismus nicht auf die Malerei beschränkt sehen, wie folgende Aussage beispielhaft verdeutlicht: „Ich glaube nicht, dass der Kubismus eine nur optische Specialität ist; wenn dies, dann wäre er falsch, da nicht fundiert. Er umfasst als gültige Erfahrung sehr viel mehr und ich glaube, es ist nur Frage unserer Energie, ihn zu fassen.“ (230) Da es am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht unüblich war, Stilrichtungen der bildenden Kunst auf andere künstlerische Gattungen und manchmal auch weitere Lebensbereiche zu übertragen, überrascht an dieser Aussage von 1923 vor allem Einsteins Festhalten am Kubismus zu diesem Zeitpunkt.

Seine Interessen gingen jedoch weit über den Kubismus im Speziellen und die aktuelle Kunst im Allgemeinen hinaus. Dies kann man insbesondere den Briefen entnehmen, die er als Redaktionsmitglied der 1929/1930 erschienenen Zeitschrift *Documents* an diverse internationale Wissenschaftler schrieb. Darin bat er um Beiträge zu der Mschatta-Fassade in Jordanien, frühen persischen Teppichen, byzantinischer Kunst in Italien, Tierzeichen, Horoskopen und manch anderem, was er als primitive Kunst bezeichnete. Die Idee war nicht ganz neu; auch im Almanach *Der Blaue Reiter* hatte man als Beispiele dieser ‚primitiven Kunst‘ unter anderem bayerische Glasbilder, russische Volksblätter und außereuropäische Plastiken aus dem Ethnographi-

3 Carl Einstein, „Kandinsky zum 60. Geburtstag“, in: ders., *Werke. Band 2. 1919–1928*, hrsg. von Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese und Jens Kwasny, Berlin 1981, S. 313–315, hier: S. 313.

4 Alexander Kluy interpretiert Einsteins Kapitel zu Grosz in der *Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts* sogar als „vernichtende Breitseite“, in: ders., *George Grosz. König ohne Land. Biografie*, München 2017, S. 197.

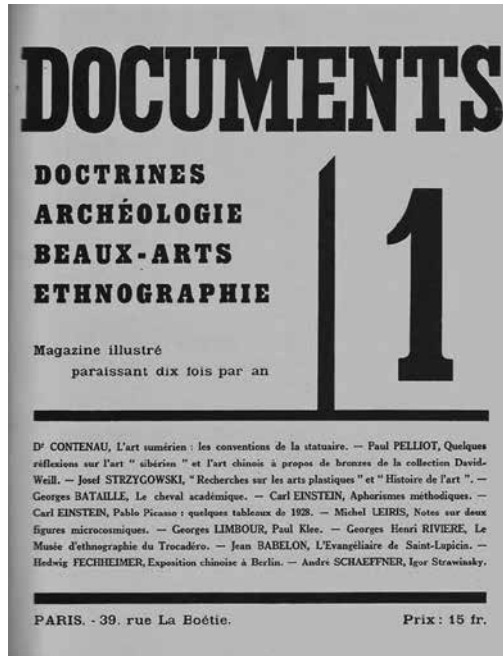


Abb. 3: „Dokuments. Doctrines – Archéologie – Beaux Arts – Ethnographie“, 1929 (447)

schen Museum München veröffentlicht. Einstein wollte jedoch im Gegensatz dazu diese Kunstformen nicht nur als Vorläufer oder Anregung für zeitgenössische Kunst verstanden wissen, sondern sie gleichberechtigt und wissenschaftlich sowie in ihrem historischen Kontext würdigen. Es sind solche Ansätze, vor allem aber seine ganz eigene Sicht auf die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts, die Einstein lesenswert machen und die unsere heutige, etwas eingefahrene Betrachtung der vergangenen kulturellen Entwicklungen, deren Zeitgenosse er war, zwar nicht komplett in Frage stellen, aber doch relativieren und damit bereichern können.

Zudem findet man gelegentlich zeitgeschichtliche Bezüge wie die lakonische Bemerkung zum Scheitern des Hitlerputsches 1923: „Inzwischen ist Hitler geschlagen.“ (198) Aber auch einige Sätze zur schwierigen Situation der Menschen jüdischen Glaubens in den nach dem Ersten Weltkrieg neu gegründeten osteuropäischen Staaten und den dort erstarkenden antisemitischen Tendenzen, hier mit Bezug auf Litauen und Polen: „Diese unglückseligen Juden, sie wissen nicht mehr, wo sie bleiben sollen. Und was uns Lipschitz über die Situation der polnischen Juden auf dem Land erzählt, ist schrecklich. Sie werden schlimmer als ein Hund behandelt.“ (197) Eindeutige politische Äußerungen finden sich erst in seiner Zeit in Spanien, wie 1939 in einem Brief an seinen Freund Daniel-Henry Kahnweiler: „Vielen Dank für Ihren Brief; ich umarme alle und wünsche Ihnen ein gutes neues Jahr; was heißt: das Ende Francos und all dieser Banditen. Danach werden wir es mit Benito und Adolf aufnehmen. Wenn wir einmal Franco geschlagen haben, wird das der Anfang vom Ende aller

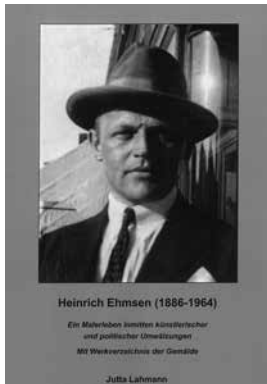
Faschisten sein.“ (610) Leider irrte er sich mit dieser Einschätzung. Stattdessen endete sein Leben mit dem Suizid im folgenden Jahr. Und die letzten Worte seines kurzen Abschiedsbriefs an den Schwager waren: „c'est fini“ (618).

Vorliegende Studienausgabe von Carl Einsteins Briefwechsel umfasst – wie erwähnt – alle überlieferten Briefe an und von Carl Einstein, sachkundig eingeleitet und kommentiert. Ihr eigentlicher Sinn ist damit vorbildlich erfüllt. Die digitale Ausgabe der Publikation vereinfacht zudem dem forschenden Leser die Stichwortsuche und schon nebenbei die Umwelt. Abgerundet wird das Werk mit einigen Abbildungen, beispielsweise Wiedergaben von Briefausschnitten, Buchumschlägen, Porträts sowie Fotografien von Einstein. Das Einzige, was man vielleicht vermisst, sind die nicht überlieferten Briefe.

Sozusagen als Trostpflaster und Anregung zum Weiterlesen sei hier aus dem *Dictionaire* der Zeitschrift *Documents* (Abb. 3) der Anfang von Einsteins Beitrag zur Nachtigall zitiert: „Von Ausnahmen abgesehen, handelt es sich nicht um einen Vogel. Die Nachtigall ist normalerweise ein Gemeinplatz, Trägheit, Narkotikum und Unwissenheit: Tatsächlich bezeichnet man mit Wörtern weniger einen Gegenstand als eine vage Meinung.“⁵

BERNHARD RUSCH
München

- 5 Carl Einstein, „Rossignol“, in: *Documents* 1 (1929), Nr. 2, S. 117. Hier zitiert nach: *Elan Vital oder das Auge des Eros*, hrsg. von Hubert Gafner, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 529.



Jutta Lahmann; Heinrich Ehmsen (1886–1964). Ein Malerleben inmitten künstlerischer und politischer Umwälzungen. Mit Werkverzeichnis der Gemälde; Berlin: Wissenschaftlicher Verlag; 730 S., 570 Abb.; ISBN: 978-3-96138-240-8; € 98

Geradezu prototypisch spiegeln sich in Leben und Werk Heinrich Ehmsens (Abb. 1) die Wechselfälle deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert wider. Dem geht die Autorin Jutta Lahmann umfassend und kenntnisreich nach, wobei die Korrelation zwischen persönlichen und historischen Abläufen die Strukturierung des Textes determiniert.

Ehmsen musste zunächst eine Lehre als Anstreicher und Stubenmaler absolvieren, bevor er 1906 in Düsseldorf ein Kunststudium aufnehmen konnte – nicht an der von ihm als „muffig“ (35) bezeichneten Akademie, sondern an der von Peter Behrens geleiteten Kunstgewerbeschule. 1910 ging Ehmsen als Protegé von Alfred Flechtheim nach Paris, wo er in die Künstlerkreise des Café du Dôme und des Lapin agile eintauchte. 1911/1912 leistete er in München, wo er auf die Künstler des Blauen Reiter