

Ron Manheim

CARL EINSTEIN ZWISCHEN BERLINER-SEZESSION UND STURM-GALERIE

Zu Einsteins Texten für zwei Ausstellungskataloge der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914

## I

Die beiden hier zum ersten Mal wiederveröffentlichten und bislang der Forschung noch nicht bekannten Texte<sup>1</sup> von Carl Einstein datieren aus der kurzen Zeit zwischen dem Herbst 1913 und dem Frühjahr 1914. Sie entstanden also bevor Einstein sich 1915 mit seinem Buch *Negerplastik* in kleinerem Kreis und 1926 bis 1931 mit den drei Auflagen seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* in weiten Kreisen internationale Bekanntheit erwarb. Zwei Aspekte, auf die weiter unten eingegangen wird, treten in diesen Texten klar hervor. Zum einen zeigen sie die wichtigsten Elemente von Einsteins Kunsttheorie, wie er sie ab 1910 entwickelt hatte, und zum andern wird aus den beiden Texten klar, welche Stellung Einstein in dem Wirrwarr der damals hervortretenden Avantgardeströmungen einnahm.

## II

Beide sehr knapp formulierten kunstkritischen Stellungnahmen wurden als Vorworte für Ausstellungskataloge der Neuen Galerie in Berlin verfaßt. Diese Galerie war eine Dependance des Rheinischen Kunstsalons, der von dem Kölner Maler, Graphiker, Kunstkritiker und -händler Otto Feldmann geleitet wurde.<sup>2</sup> Sie spielte damals in der Berliner Öffentlichkeit keine auffallende Rolle und wurde von der Forschung demzufolge kaum bemerkt. Das lag weniger an ihrem Ausstellungsprogramm, das viele wichtige Namen enthielt, als vielmehr an der großen Anzahl bedeutender Ereignisse, die in Berlin, vor allem im Jahre 1913, sich ereigneten.

Im gleichen Jahr, in dem die Armory Show durch Amerika reiste, und die Galerie Miethke in Wien eine große Übersicht über die damaligen Avantgardeströmungen zeigte, fanden in Berlin entscheidende Ausstellungen in den fortschrittlicheren Kunsthandlungen von Paul Cassirer, Fritz Gurlitt und in der Sturm-Galerie von Herwarth Walden statt, und zwar gleichzeitig mit der ›Ersten Ausstellung‹ der Neuen Galerie von Feldmann, für die Einstein das erste der beiden Vorworte verfaßte.

Größtes Ereignis war zweifellos der umfangreiche ›Erste Deutsche Herbstsalon‹ der Sturm-Galerie, wo vom 20. September bis zum 1. Dezember die neuesten Produkte der französischen, russischen, italienischen, niederländischen, tschechischen, amerikanischen, schweizerischen und deutschen Avantgardisten versammelt waren. Kubismus, Futurismus, Orphismus, Rayonnismus, Kubofuturismus, figurativer und abstrakter Expressionismus waren vertreten, jedoch fehlten die bedeutendsten Kubisten Picasso

und Braque und die Künstler aus der Umgebung des ›Brücke‹-Kreises. Anfang November wurde dann eine andere Herbstausstellung eröffnet, die von Paul Cassirer und den wichtigsten Vertretern der wenige Monate zuvor durch innere Machtkämpfe zerspaltenen Berliner Secession organisiert worden war.<sup>3</sup> Auf dieser Ausstellung waren neben den jüngeren Künstlern aus dem eigenen Secessions-Kreis wie Beckmann, Rösler, Brockhusen und Kolbe auch Max Pechstein, der etwas ältere Munch und der schon damals viel besprochene Picasso vertreten, letzterer sogar mit einer ganzen Kollektion, die »von seinen sehr bürgerlichen Anfängen bis zu der jüngsten, der kubistischen Epoche«<sup>4</sup> reichte.

Neben diesen beiden, von der Öffentlichkeit reichlich beachteten Veranstaltungen, konnte die keineswegs uninteressante Ausstellung in der Neuen Galerie sich nur wenig bemerkbar machen. Das mag wohl auch daran gelegen haben, daß es sich hier nicht um eine programmatisch präsentierte oder um eine von vorangegangenen öffentlichen Auseinandersetzungen eingeleitete Ausstellung handelte, sondern um eine einfache Verkaufskollektion. Neben den Werken schon längst renommierter Künstler wie van Gogh, Renoir, Redon und sogar Courbet wurden Gemälde, Zeichnungen und Graphiken gezeigt von Braque, Picasso und Gris, von Derain, Vlaminck und van Dongen, von Matisse, Purrmann, Levy und Kisling, von Huber, Arp und Bruce und von Ensor, Laurencin und Pascin. Auch Pechstein war mit einigen Werken vertreten.<sup>5</sup> Der Anteil aus Paris war groß und wichtige Stücke stammten aus dem Lager von Kahnweiler.<sup>6</sup> Die Werke von Picasso stammten jedoch alle aus seinen vor-kubistischen Phasen<sup>7</sup> und das gleiche trifft wahrscheinlich auch bei Braque zu. Alles in allem war die von Einstein im Katalogvorwort kommentierte Ausstellung interessant und von hoher Qualität, aber das ›Allerneueste‹ fehlte. *Der Cicerone* nannte sie denn auch »veröhnlicher und eklektischer als das Proömion«.<sup>8</sup>

Bevor Einstein im Frühjahr 1914 eine zweite umfangreichere Ausstellung der Neuen Galerie mit einem Vorwort unterstützte, zeigte Feldmann im Dezember 1913 eine sehr wichtige, aber bis jetzt in ihrer Wirkung noch nicht erforschte Ausstellung, in der neben einer größeren Anzahl von Werken Picassos dem Publikum eine Sammlung afrikanischer Plastik vorgeführt wurde.<sup>9</sup> Einstein deutet denn auch in seinem ersten Vorwort den Zusammenhang zwischen der ›räumlichen Aufrichtigkeit‹ der Negerplastik und der Rückgewinnung der Raumgestaltung in der kubistischen Malerei an, eine Beziehung, der dann sein zwei Jahre später erscheinendes – aufgrund dieser Verbindung Aufsehen erregendes – Buch zur »Negerplastik« gewidmet ist. Januar 1914 folgte eine Ausstellung von Derain und Ensor, die in der wohl kaum avantgardistisch zu nennenden Zeitschrift *Kunst und Künstler* von Karl Scheffler wohlwollend kommentiert wurde.<sup>10</sup> Im Februar wurde eine Pascin-Sammlung gezeigt, und im April waren Werke von Hans Keller,

Moise Kisling (vgl. den Artikel von L. Meffre in diesem Heft) und Edwin Scharff in Feldmanns Galerie zu sehen.<sup>11</sup>

Vom 12. April bis zum 12. Mai zeigte dann die Neue Galerie eine Gruppenausstellung der Berliner Neuen Secession, für die Carl Einstein das hier wiederveröffentlichte Vorwort lieferte. Es handelte sich bei dieser Ausstellung offensichtlich um den Versuch, diesen Künstlerverein neu zu beleben, denn nach ihren triumphalen und in die Geschichtsschreibung eingegangenen ersten vier Ausstellungen von 1910 bis 1911<sup>12</sup> war er zu einer unbedeutenden Randerscheinung im Berliner Kunstleben herabgesunken. Nach dem Austritt der ›Brücke‹-Künstler Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein und Schmidt-Rottluff im Dezember 1911,<sup>13</sup> wurde die Neue Secession nur noch von den weniger prominenten Expressionisten César Klein, Moriz Melzer, Heinrich Richter-Berlin und Georg Tappert getragen. Seit der 5. Ausstellung im März 1912, an der auch Kandinsky und Marc beteiligt gewesen waren, hatte die Neue Secession nur noch einmal, und zwar mit einem kleinen Gastauftritt bei Tietz in Düsseldorf Anfang Februar 1913 von sich hören lassen. Ihre 6. Ausstellung wurde dann in der Neuen Galerie gezeigt, nachdem die Neue Secession ihre Beziehungen zum *Sturm* gelöst<sup>14</sup> und zu der Zeitschrift *Die Aktion* verstärkt hatte: April 1914 wurde anlässlich der 6. Ausstellung ein Sonderheft mit Umschlagholzschnitt von Tappert herausgegeben. Es ist nicht bekannt, ob Einstein, der schon seit 1912 regelmäßig in der *Aktion* publizierte, seit 1910 in enger Beziehung zu deren Herausgeber Franz Pfemfert stand und sich intensiv an den Aktivitäten des Aktions-Kreises beteiligte, bei dem Engagement der Zeitschrift für die Neue Secession eine Rolle spielte.

Auf der 6. Ausstellung wurden Werke der Organisatoren Klein, Melzer, Richter-Berlin und Tappert und der treuen Mitglieder Wilhelm Morgner und Bohumil Kubišta gezeigt. Außerdem waren der ehemalige ›Brücke‹-Künstler Schmidt-Rottluff, der bei der ersten Ausstellung der Neuen Galerie zeigte Kisling und die französischen Künstler Dufy, Friesz, La Fresnay und Marie Laurencin vertreten.<sup>15</sup> Ludwig Rubiner kommentierte in der *Aktion*: »Das Unbedingteste, was heut geschehen kann, sieht man auch hier nicht.«<sup>16</sup> Hans Friedeberger beobachtete im *Cicerone* »ein sehr niedriges Niveau« der Exponate, lobte aber den Beitrag Carl Einsteins: »Das Erfreuliche an dieser Ausstellung ist das Vorwort Einsteins zum Katalog. Das klingt schon weniger dogmatisch als die Einleitung der Neuen Galerie [Hier könnte das Vorwort Einsteins zur ersten Ausstellung der Galerie gemeint sein. – Verf.] und man ist erfreut zu vernehmen, daß den Jüngsten [sic] auch bereits vor ihrer Gottähnlichkeit bange zu werden beginnt.«<sup>17</sup>



# Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST  
IV. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 17



VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 30 PFG.

Titelblatt »Die Aktion«, 25. April 1914 (Neue Seccession) zu dem Artikel von Einstein über die Neue Seccession

### III

Carl Einstein spielte als Kunstkritiker im Berliner Kunstleben vor dem Ersten Weltkrieg keine auffallende Rolle. Seine Position war mit der der Neuen Galerie vergleichbar. Beide beschäftigten sich intensiv mit neuen und neuesten Entwicklungen, ohne jedoch an der Spitze der Avantgarde mitzuwirken. Diese Spitze machte wohl in der Hauptsache die Sturm-Galerie aus. Einstein befand sich, wie die Neue Galerie, zwischen diesem Avantgardezentrum und dem fortschrittlichen aber keinesfalls wagemutigen Paul Cassi-

rer. Dieser vertrat mit seiner Galerie und der von ihm jahrelang gelenkten und 1913 offizielle geführten Berliner Secession ein breites Programm, das vom frühen Impressionismus bis zu den Fauvisten reichte, in dem aber auch ab und zu neuesten Richtungen ein Platz eingräumt wurde.<sup>18</sup> Isoliert und auf den Aktions-Kreis beschränkt war die Position Einsteins jedoch nicht. In den Jahren 1912 und 1914 stand er sowohl mit dem Kreis des ›Blauen Reiters‹, der sich nach anfänglicher Zusammenarbeit mit der Neuen Secession stärker der Sturm-Galerie zuwandte, als auch mit Paul Cassirer in Kontakt.

Aus dem Briefwechsel zwischen Kandinsky und Marc geht hervor, daß Einstein Anfang Februar 1912 einen Artikel für den ›Blauen Reiter‹ geliefert hatte, der jedoch nicht mehr aufgenommen, sondern in der Planung für eine zweite Nummer miteinbezogen wurde.<sup>19</sup> Außerdem versprach Marc im April 1912 Beiträge für die von Einstein herausgegebene Zeitschrift *Neue Blätter*.<sup>20</sup> Eine Postkarte vom 15. Februar 1913 von Marc an Kandinsky enthält den Hinweis, daß Einstein zu der Zeit mit Paul Cassirer in Verbindung stand:

» (...) schicke ich Ihnen eine Pannummer, Artikel von einem Anton Mayer, unglaublich dumm und schlecht, aus einem Buch, daß [sic] bei unserm Protektor Cassirer herauskommt! Was sagt der Herr Einstein dazu?«<sup>21</sup> Daraus darf man schließen, daß Einstein Mitte Februar in München war und dort zu Kandinsky in persönlichem Kontakt stand. Außerdem geht aus der Briefstelle hervor, daß Marc bei Einstein ein besonderes Interesse an den Aktivitäten Cassirers voraussetzte. Einstein war jedoch, wie gelegentlich behauptet wird, kein Mitarbeiter an Cassirers Zeitschrift *Pan*,<sup>22</sup> sondern hatte nur einmal, für die Ausgabe vom 7. März 1912, einen Artikel, den ›Brief über den Roman‹ geliefert.

Anfang 1913 muß jedoch eine nähere, wenn nicht freundschaftliche, dann doch mindestens auf gemeinsamen künstlerischen Interessen gründende Beziehung zwischen Cassirer und Einstein bestanden haben. Auf einer Reise nach München und Wien, die Einstein im Februar und März unternahm, möglicherweise um in München die große Picasso-Ausstellung bei Thannhauser und in Wien die Avantgarde-Ausstellung ›Die Neue Kunst‹ bei Miethke zu sehen, vertrat er in einigen Angelegenheiten die Interessen Paul Cassirers und der Berliner Secession. Einstein gehörte nicht zum Freundeskreis Cassirers. Weder Tilla Durieux, Cassirers Lebensgefährtin, die diesen Kreis in ihren Memoiren ausführlich beschreibt, noch Wilhelm Herzog, der von Cassirer als Verlagsmitarbeiter und Mitherausgeber des *Pan* engagiert worden war, und in seinen Erinnerungen ebenfalls eine detaillierte Beschreibung des Cassirer-Kreises in diesen Jahren lieferte, erwähnen seinen Namen.<sup>23</sup> Die wahrscheinlich nur kurz währende Beziehung zwischen beiden Männern könnte das Ergebnis einer Begegnung im Kunstsalon Cassirer gewesen sein, z. B. nach dem dort am 6. Januar 1913 gehaltenen heraus-



Franz Marc, Zwei Tiere, 1913, Aquarell, 9 × 14 cm, Postkarte an Wassily Kandinsky, Datum des Poststempels: 15. Feb. 1913. Text: »Lieber Kandinsky, mit gleicher Post schicke ich Ihnen eine Pan-Nummer Artikel von einem Anton Mayer, unglaublich dumm u. schlecht, aus einem Buch, das bei unserem Protektor Cassirer herauskommt! Was sagt der Herr Einstein dazu? Wir kommen Sonntag abend in die Stadt, dürfen wir uns zum Abend bei Ihnen anmelden? ca. 7½ Uhr. Dann können wir mal wieder gemütlich plaudern. hoffentlich kommen wir Ihnen gelegen. Mit herzlichsten Grüßen von Haus zu Haus Ihr Fr. Marc.« Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

fordernden und anti-avantgardistischen Vortrag von Julius Meier-Graefe, ›Wohin treiben wir?‹, wo sie die Gemeinsamkeit oder Nähe ihrer Kunsturteile entdeckt haben könnten.

Auf diese Beziehung zu Cassirer, die bis jetzt in der Einstein-Forschung noch nicht beachtet wurde, weisen einige Stellen in Briefen von Franz Marc an August Macke und von Oskar Kokoschka an Alma Mahler hin. Am 12. März 1913 schrieb Marc an Macke: »Mit meinen rührigen Bemühungen habe ich es wenigstens erreicht, daß ich überhaupt gar keine Einladung zur ›Sommerausstellung‹ bekam«. Um welche ›Bemühungen‹ es hier geht, wird aus dem Text nicht deutlich. Mit der ›Sommerausstellung‹ kann jedoch nur die 26. Ausstellung der Berliner Secession gemeint sein. Marc fügte dann hinzu: »Es war letzthin allerdings der Herr Carl Einstein als ›Abgesandter‹ Cassirers hier in München, um für die Ausstellung zu werben, hat sich aber in der Kühle unseres Empfanges etwas erkältet«. <sup>24</sup> Wäre Einstein fester Mitarbeiter Cassirers gewesen, so hätte ihn Marc hier wohl kaum als ›Abgesandten‹ bezeichnet. Man darf aus diesem Satz schließen, daß Einstein sich nur vorübergehend, und vielleicht auch nur auf dieser Reise im Spätwinter 1913 für die Interessen Cassirers und der Berliner Secession einsetzte.



In einem undatierten Brief Kokoschkas an Alma Mahler, der wahrscheinlich in der zweiten Februarhälfte 1913 verfaßt wurde, erwähnte der Künstler, er habe gerade vor, Einstein »zu den Bilderbesitzern« zu führen, und er fügte hinzu: »Ich müßte einen Tropfen Geschäftsgeist haben, dann könnte ich ein reicher Mensch sein. Bis auf Picasso gibt es keinen geschätzten Namen unter den Leuten, die Cassirer haben muß, um sein Geschäft in den Traditionen weiterzuführen, der so geachtet wäre wie meiner; er braucht nicht unbedingt (...).«<sup>25</sup> Einstein hat sich dann wahrscheinlich auf Wunsch Cassirers nach Bildern Kokoschkas für eine Ausstellung der Berliner Secession oder in Cassirers Kunstsalon umgesehen. Bei einem etwas späteren Besuch, aber wahrscheinlich noch während des gleichen Aufenthaltes in Wien, brachte Einstein dann eine direkt geschäftliche Angelegenheit vor. In einem etwa Anfang März geschriebenen Brief an Alma Mahler berichtete Kokoschka ausführlich über ein Vertragsangebot, das ihm Einstein, »als Bevollmächtigter C.« gemacht habe. Dabei wurde Kokoschka nicht nur ein sehr günstiger Kontrakt mit der Kunsthandlung Cassirer angeboten, sondern außerdem für die 26. Ausstellung der Berliner Secession ein eigener Raum: »Zimmer allein, Reise bezahlt von Cassirer, um zu hängen.«<sup>26</sup>

#### IV

Wie auch immer die Beziehung zwischen Einstein und Cassirer gewesen sein mag, im Herbst 1913 wandte sich Einstein einem neuen Konkurrenten Cassirers, dem im Rheinland als internationaler Kunsthändler schon seit einigen Jahren sehr aktiven Otto Feldmann und dessen Neuer Galerie zu.

Die besondere Form eines Vorwortes gab ihm die Gelegenheit, von einer engagierten Position heraus Grundsätzliches über die Entwicklung und die Aufgaben der neuen Kunst zu sagen. Im ersten der beiden Vorworte fällt besonders auf, daß Einsteins Text sich kaum auf die ausgestellten Werke bezieht. Er nimmt sich sogar die Freiheit, ausführlich auf Picasso und den Kubismus einzugehen, obwohl in der Ausstellung nur vor-kubistische Picassos gezeigt wurden. Nachdem Einstein noch ein Jahr zuvor deutliche Zweifel an den Möglichkeiten des Kubismus formuliert hatte – Picassos Werk enthalte »wichtige stilistische Widersprüche« und sogar meinte, Picasso »sollte Architektur machen«<sup>27</sup> – betrachtete er diesen Künstler jetzt offensichtlich als Träger der wichtigsten Werte »unserer Kunst«. Picasso habe »die mechanische Gewöhnung eines verflachenden Sehens« in Frage gestellt und einem neuen »Raumbewußtsein« Form gegeben. Das Bestreben dieser neuen Kunst: »den Beschauer verwandeln«, war nach Einsteins Ansicht eine soziale, ja eine Gemeinschaft stiftende Aufgabe: »die persönlichen Augenerlebnisse zu überschreiten und auf ein verbindlich Elementares zu dringen, stark genug, Menschen und Dinge gemäß dem Gesicht seiner Wahrheit zu verwandeln, zu organisieren«.

Das zweite Vorwort, dem noch einige interessante Publikationen vorgegangen waren,<sup>28</sup> fing Einstein zwar mit einem Absatz über »diese Ausstellung« an, aber auch hier beschäftigte er sich fast hauptsächlich mit allgemeineren Problemen der neuen Kunst. Seine kunsttheoretischen Ansichten traten hier jedoch viel weniger hervor als in dem ersten Vorwort. Nur in der Formel: »für weitere Festigung des Schauens« klingt Einsteins Forderung durch, die neue Kunst möge die Realisierung eines neuen ›Raumbewußtseins‹ näher bringen. Den wichtigsten Teil des Vorwortes bilden eine Reihe von Sätzen, in denen nicht mehr dem Kubismus die zentrale Stellung innerhalb der jüngsten Entwicklung zugesprochen wird, sondern in denen Einstein für eine »Synthese« der verschiedenen »Elemente« plädiert, die die unterschiedlichen »heutigen Malschulen« zu ihrem Hauptanliegen gemacht hätten. Mit einem anaphorisch aufgebauten Absatz legte er dar, welche der ›Schulen‹ er als einseitig betrachtete und ablehnte: »Ich verwerfe (...) das malerische System, das ohne genügendes Anschauungsinventar zusammengeleimt wird (...)«, »Ich lehne die Malerei ab, die sich flink metaphysisch aufspielt (...)«, »Ich mißtraue der angeblich dogmatischen Malerei, die (...)«, usw. Auf diese Weise verurteilte Einstein die Abstraktionen Kandinskys ebenso wie den Neimpressionismus Curt Herrmanns, den Jugendstil wie das Farbenspiel des Orphismus, die emotionalen Figurativ-Expressionisten wie die »imitatorischen« Picasso-Nachahmer.

Noch ein zweites Mal schränkte er seinen erst einige Monate zuvor geäußerten Ausschließlichkeitsanspruch für den Kubismus ein, um für weitere Festigung des Schauens den Weg offen zu halten: »Man halte noch einige Zeit mit den verschwenderischen Kunsterminologien zurück, die jede Bewegung fixieren und erwürgen.« Klar klingt in diesem letzten Satz die Hoffnung durch auf eine Kunst, die in der Zukunft eine solche ›Terminologie‹ verdienen wird. Damit kann er nur eine auf Gemeinschaft basierende Kunst gemeint haben, die, wie er schon 1910 formulierte, eine »allgemein gültige Lehre« vertreten würde und sichtbar werden sollte als »ein Wille zur Form, zu Kunstwerken, welche sich gesetzmäßig und notwendig äußern«.<sup>29</sup> In beiden Vorworten ist, wie in den meisten kunstkritischen und kunsttheoretischen Werken Einsteins, das Verlangen wahrnehmbar nach einer allgemeinverbindlichen und verbindenden Kunst: »Soweit eine Kunstrichtung Gesetze bildet«, so schrieb er 1910, »ist sie befähigt, eine Überlieferung zu schaffen und eine Vielheit von Personen zu vereinigen, die das Gesetz verwirklichen.«<sup>30</sup>

## Anmerkungen

1. Erwähnt wurden sie bisher wahrscheinlich nur in: Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, München 1974, Bd. I, S. 97 u. 98. Die zweite Ausstellung wird von Gordon mit einer nicht überzeugenden Begründung ›?Dec.« datiert. Siehe für die richtige Datierung Anm. 12. Beide Texte fehlen in der Werkausgabe.



- 2 Siehe über Otto Feldmann: Joachim Heusinger von Waldegg, »Zur Kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus«, in: Die Rheinischen Expressionisten – August Macke und seine Malerfreunde, Ausst. Kat. Bonn u. a. 1979, S. 5–13, hier S. 8–9.
- 3 Siehe dazu: Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S. 315–316 u. 329–330.
- 4 H. Friedeberger, »Die Berliner Herbstausstellung«, in: Der Cicerone V,22 (19. 11. 1913), S. 799–800, hier S. 800.
- 5 Gordon, op. cit. (s. Anm. 1), Bd. II, S. 745–747 erwähnt außerdem noch die Namen: Rousseau und Toulouse-Lautrec. Karl Scheffler erwähnt in Kunst und Künstler XII,3 (1. 12. 1913), S. 176 zusätzlich Großmann und Bondy. In der Besprechung im Cicerone V,22 (19. 11. 1913), S. 805 kommen noch die Namen Pissarro und Genin vor.
- 6 Siehe: Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain, Ausst. Kat. Paris 1984, S. 119. Dort werden auch »2 Manolo« erwähnt, die an die Neue Galerie geschickt worden seien.
- 7 Karl Scheffler in: Kunst und Künstler XII,3 (1. 12. 1913), S. 176: »von Picasso schöne, etwas akademisch zurückhaltende frühe Zeichnungen«.
- 8 Der Cicerone V,22 (19. 11. 1913), S. 805.
- 9 Ausstellungsbericht in: Kunst und Künstler XII, (1. 1. 1914), S. 229: »Beides, Negerplastiken und Picassos Malereien der späteren Zeit waren in der Neuen Galerie in diesen Wochen nebeneinander ausgestellt.« Schon in seinem Bericht zur 1. Ausstellung der Neuen Galerie (s. Anm. 7) erwähnte Scheffler eine ähnliche Initiative: »In einem besonderen Zimmer wurden Beispiele primitiver Negerplastik und entwickelter ostasiatischer Skulptur so gezeigt, daß man in einem Raum von Schutzheligen der neuesten Malerei zu sein glaubte.« Auch der Cicerone VI,1 (Anfang Januar 1914), S. 23 erwähnt »einen vollständigen Überblick über Picassos Schaffen« neben einer »Sammlung alter Negerplastik«.
- 10 Kunst und Künstler XII,6 (1. 3. 1914), S. 348.
- 11 der Cicerone VI,4 (18. 2. 1914), S. 131 und VI,7 (8. 4. 1914), S. 258.
- 12 Im Cicerone VI,6 (18. 3. 1914), S. 215 erschien eine Einladung zur Beteiligung an dieser Ausstellung mit genauer Zeitangabe.
- 13 Der Austritt fand nicht Ende 1912 statt, wie bis jetzt in der »Brücke«-Literatur angenommen wird (s. z. B.: Horst Jähner, die Künstlergruppe »Brücke«. Geschichte, Leben und Werk ihrer Maler, Stuttgart 1984, S. 429), sondern im Dezember 1911. Siehe den Bericht über den Austritt in: Der Cicerone III,24 (20. 12. 1911), S. 976.
- 14 Von der Nummer 180/181 (Okt. 1913) an fehlt die bis dahin regelmäßige im Sturm erschienene Anzeige der Neuen Secession: »Passive Mitglieder der Neuen Secession erhalten jährlich (...) die Zeitschrift Der Sturm frei zugestellt.«
- 15 Diese Namen sind bei Gordon, op. cit. (s. Anm. 1), Bd. II, S. 769–770 verzeichnet. Im Cicerone VI,9 (6. 5. 1914), S. 337 wurde noch Willy Jaeckel erwähnt, während in einem Inserat in der Aktion IV,15 (11. 4. 1914), n. Sp. 330, in dem zur Eröffnung eingeladen wurde, noch die Namen Karl Junker (ein unbekannter »naiver« Maler), Georg Kars, Paul Thesing und Zawadowski genannt wurden.
- 16 Ludwigi Rubiner, »Maler bauen Barrikaden«, in: Die Aktion IV,17 (25. 4. 1914), Sp. 353–364, hier Sp. 337.
- 17 Der Cicerone VI,9 (6. 5. 1914), S. 337.
- 18 Siehe: Paret, op. cit. (s. Anm. 3) und meine Besprechung: »Berliner Secession. Eine Geschichte«, in: Kritische Berichte X (1982), 3, S. 67–75.
- 19 Klaus Lankheit (Hg.), Wassily Kandinsky. Franz Marc. Briefwechsel, München/Zürich 1983, S. 125 u. 133.
- 20 ebda., S. 162. Einstein war leitender Herausgeber der ersten sechs Nummern der »Neuen Blätter«, die seit März 1912 in Berlin vierzehntägig erschienen. Mit Heft 7 gab er die Leitung an Paul Adler und J. Hegner ab, blieb aber weiterhin Mitarbeiter.
- 21 ebda., S. 211. Das ironische »Protector« bezog sich vielleicht auf die Tatsache, daß die Neue Künstlervereinigung München im Januar 1911 bei Cassirer hatte ausstellen dürfen.
- 22 Wolfgang Macke (Hg.), August Macke. Franz Marc. Briefwechsel, Köln 1964, S. 227.
- 23 Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre, Berlin 1971; Wilhelm Herzog, Menschen, denen ich begegnete, Bern/München 1959. Allerdings erscheint 1919 in der von Herzog herausgegebenen politischen Zeitschrift »Die Republik« (2. Jg., Nr. 93, Berlin 10. April) ein polemischer Artikel von Einstein »Der kommende Friede« zu den Friedensverhandlungen mit den Alliierten. Herzog stellt dem Text folgende Notiz voran: »Den Ausführungen von Carl Einstein geben wir gern Raum, weil sie sich in vielem mit den Anschauungen der »Republik« begegnen.

- Manches würden wir anders sagen, weil wir es anders sehen.« Der Ton läßt auf eine gewisse Vertrautheit schließen. 1913, als Wilhelm Herzog noch im Verlag von Paul Cassirer tätig war, schrieb Einstein eine frühe und hellsichtige Würdigung zu Wilhelm Lehmbruck, die als Einleitung zu dessen »Grafisches Werk« in diesem Verlag erschien. Auch als Übersetzer war Einstein für Cassirer tätig, so z. B. mit der Übersetzung der zweibändigen Ausgabe von van Gogh's »Briefe an seinen Bruder«, die 1914 im Verlag erschienen.
- 24 Wolfgang Macke, op. cit. (s. Anm. 22), S. 152. Eine ausführliche Rezension der Ausstellung aus Einsteins Feder erschien in »Der Merker«, 4. Jg. 1913, S. 436–437.
- 25 Oskar Kokoschka, Briefe I 1905–1919. Herausgegeben von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, S. 81.
- 26 ebda., S. 86–87. In der Besprechung der 26. Ausstellung (s. Anm. 24) erwähnt Einstein Kokoschka allerdings nicht. Dafür heißt es in seiner Rezension der Herbstausstellung der Secession im selben Jahr über den Maler: »Kokoschka brachte leider alte Arbeiten, die aber immer freuen. Das ist ein Mensch des geraden Wegs, niemals modisch, der nie auf die materielle Farbe hineinfiel, nie auf das billige Rezept der Komplementärfarbe reagierte, stets aus Dreck eine charakteristische Farbe erzeugte. Wiewohl ihm manches recht schwer werden mag; denn er ist aus Wien, was einer ernsten Kunst etwas zuwidersteht.« in: Die Aktion, 20. 12. 1913, Sp. 1186–1189, hier 1187.
- 27 Carl Einstein, »Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb«, in: Neue Blätter I (1912), 6, S. 46–47, hier zitiert nach: ders., Werke Band I 1908–1918, Herausgegeben von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1980, S. 115–116, hier S. 116.
- 28 Zwischen beiden Vorworten erschienen: »Herbstausstellung am Kurfürstendamm«, in: Die Aktion III, 20. 12. 1913, Sp. 1186–1189, ein Artikel zur Herbstausstellung der Berliner Secession, in dem Einstein die Bedeutung Picassos hervorhob und sich über die jüngsten deutschen Künstler enttäuscht zeigte: »Wir erhofften anderes, Strengeres, überzeugendere Haltung, ein Organisieren eines verbindlichen, umfassenden Sehens«; »Die Mißgeburt«, in: Die Aktion IV, 28. 2. 1914, Sp. 188–191, ein Artikel, in dem Einstein sich zur Kunst-Ethik äußerte: »Kunstwerke sind vermittelte Bruchteile einer Gesinnung«; »Anmerkungen«, in: Die Aktion IV, 28. 3. (?) 1914, Sp. 277–279, später als Teil I und II des 5-teiligen Aufsatzes »Totalität« wiederabgedruckt in: ders., Anmerkungen, Berlin 1916. In diesem letzten Aufsatz beschäftigte sich Einstein mit erkenntnisphilosophischen Aspekten der Kunst: »Das einzelne Kunstwerk selber bedeutet einen spezifischen Erkenntnis- und Urteilsakt.«
- 29 »Schmitt-Reute«, in: Die Gegenwart XXXIX, 34 (Aug. ? 1910), S. 663–665, hier nach Baacke (s. Anm. 27), S. 43.
- 30 ebda., S. 44.