

Liliane Meffre

CARL EINSTEIN UND MOISE KISLING

Moderne und Tradition bei Einstein zu Beginn der Zwanzigerjahre

Die Tatsache, daß Carl Einstein Anfang der Zwanzigerjahre, als er, wie man weiß, ein geschätzter Kunstkritiker und Schriftsteller war, Moise Kisling, einem Maler polnischer Herkunft, der seit 1910 in Paris seßhaft war, ein Buch gewidmet hat, bedeutet, daß er in ihm nicht nur einen guten Freund sondern auch eines der stärksten Talente seiner Generation sah. Das Werk dieses Malers nahm jedoch nicht im geringsten an der kubistischen Revolution teil, der einzigen Bewegung in der Malerei, der Einsteins uneingeschränkte Zuneigung galt. Kisling war kein isolierter Künstler, im Gegenteil: sein Pariser Atelier war Mittelpunkt von Begegnungen und Diskussionen für Künstler und Schriftsteller. Er war Freund der Kubisten und hielt sich ebenfalls in Cérét und in der Provence auf, »diesem Handwerksfeld der modernen Malerei«. Dennoch blieb er stets er selbst, nichts änderte sich grundsätzlich an seiner Art, und gerade das unterstreicht Einstein mit Enthusiasmus.

Diese bemerkenswerte Tatsache veranlassen uns, die reiche Korrespondenz zwischen beiden Männern während der Jahre 1920 bis 1924 näher zu beleuchten.¹

Gewiß, beide waren Juden und durch eine »enge Brüderlichkeit« miteinander verbunden, derer sich Carl Einstein in seinen Briefen gern erinnert. Andererseits berichtet Daniel-Henry Kahnweiler, daß während seiner langen Freundschaft mit Einstein ihr Judentum weder von dem einen noch vom anderen hervorgehoben wurde. Einstein liebte es, mit Moise Kisling Vergnügungen des Lebens zu genießen, er traf mit ihm in Frankreich wie auch in Deutschland zusammen, wo er half, Ausstellungen zu organisieren und

seine Bilder zu verkaufen. Zwar ist die wesentliche Rolle, die Carl Einstein in der zeitgenössischen Kunstkritik spielte, bekannt, aber seine bemerkenswerte Rolle, die er als Experte und künstlerischer Ratgeber gegenüber großen Sammlern, Museumsdirektoren, Galeristen und auch als Mittler zwischen Künstlern und Kunsthändlern gespielt hat, ist bisher noch nicht beleuchtet worden. Neben seinen Bemühungen, Kisling auf den deutschen Kunstmarkt zu bringen, widmet er ihm 1921 sein zweites Werk über die afrikanische Kunst: »Afrikanische Plastik«. In Westheims »Das Kunstblatt« ließ er Fotografien seiner Gemälde veröffentlichen, auch bat er ihn nachdrücklich um Beiträge für den von ihm mit Westheim herausgegebenen »Europa-Almanach«. Kisling war aber in dieser Zeit zu sehr beschäftigt, so daß der »Europa-Almanach« letztlich nur eine Federzeichnung von ihm enthielt. Für seine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verlangte Einstein ebenfalls seine neuesten Bilder.²

Gemeinsamkeiten und Freundschaft, die beide Männer seit 1914³ verband, reichen nicht aus, Einsteins Begeisterung für eine Malerei zu erklären, die nicht jene Kriterien erfüllte, die er gewöhnlich mit Strenge und Nachdruck setzte. An Kisling's Werk stellte er weder den Anspruch auf Revolte gegen psychische Strukturen, die zu sehr der Ordnung einer vergangenen Welt angepaßt sind, und gegen eine technische inhumane Zivilisation, noch erwartete er von ihm politische und soziale Relevanz. Welches sind die Kriterien, die Einstein veranlassen, das Werk Kisling's neben Picasso, Braque, Derain und Léger zu stellen? Die Antwort mag überraschend klingen, aber es ist eben der Klassizismus dieses Werks und Einstein macht kein Geheimnis daraus. Er lobt die Kraft und das Gleichgewicht, das Kisling's Werk ausstrahlt, Harmonie werde errungen durch Selbstbeherrschung und Beherrschung des Handwerks. Klare Formen, prägnante Formulierungen und harmonische Ordnung sind klassische Charakteristika, die ebenso unter der Feder Einsteins zum Vorschein kommen.

In einem Brief an Kisling vom Juni 1921 wehrt er sich vehement gegen das Bild, das man von ihm geschmiedet hat: »Ich bin nicht modern« schreibt er und weigert sich, für einen Initiator der modernen Kunst gehalten zu werden. Er gibt sogar vor, nichts von der modernen Seele zu verstehen, von dem »neuen Geist«, den er abschätzig als eine naive und willkürlich fabrizierte Ware darstellt. »Jetzt beginnt die Saison mit dem neuen Geist, dem neuen Styl, neuer Scheiße, neuem Glanz und die ganze Literatur.« Ozenfant und seiner Zeitschrift »L'Esprit Nouveau« schreibt er dafür direkt die Schuld zu. Nichtsdestoweniger bat ihn Ozenfant um Beiträge und Einstein verfaßte einen Artikel über Kisling.

Was seine Aufmerksamkeit auf Kislings Bilder lenkte, war der »organisierte Realismus« von dem schon André Salmon gesprochen hatte. Einstein schreibt an Kisling: »Ich sage Ihnen im Vertrauen – ich bin ein schmutziger

Realist und den Kubismus verstehe ich zum Beispiel einzig als ein Mittel der Bereicherung, um Realität auszudrücken.« Das ist ein aus seinem Munde reichlich ungewöhnliches Urteil über den Kubismus. Diese Realität erreicht Kisling »direkt« und ohne Abschwächung, er versteht sie in klaren Formen und reichen Farben zu organisieren und zu konzentrieren.

Als Kisling 1923 eine Krise durchlebte, war er von des Freundes Besorgnis gerührt, der ihn mit Ermutigungen und Ratschlägen überhäufte und nochmals alles ins Licht rückte, was er stark und bleibend an seinem Talent fand: »Du hast Gespür für die Form, bist außerordentlich begabt und ein Arbeiter, dein Talent ist eine Tatsache«, und in einem anderen Brief: »Du hast eine bewundernswerte Kraft.« »Ich versichere dir, du bist der begabteste der Jungen in Paris. . . glaube mir ein bißchen.« Einstein bekräftigte dem Künstler des öfteren, daß die von ihm durchlebte Krise unzweifelhaft ein Zeichen seines inneren Reichtums sei. Gerade die modernen Maler, fügte er hinzu, sind wie »Wiederholautomaten«, die Produkte herstellen, die sie verkaufen, sind »Eintagsmenschen«. Sogar Picasso wirft er vor, seine Bilder zeigten häufig zu sehr die Konstruktion und die Mittel, er unterwerfe sich der Mechanisierung in seinen Gemälden. Einstein gesteht, keine Lust mehr auf »diese Dinge da« (»ces machins là«) zu haben. Die Kritik an Picasso ist weitreichend und zu Beginn der Zwanzigerjahre überraschend für ihn. Erst viel später, in den 30er Jahren, besonders in der »Fabrikation der Fiktionen« wird Einstein deutlicher. Wenn er in seiner Korrespondenz mit Kisling vom Februar 1921 anerkennt, daß ihn Picasso durch seine Suche nach dem Raum, nach der vierten Dimension, die er in der Fläche des Bildes verkörpern will, interessiere, erspart er ihm dennoch keine Vorwürfe. Oft, sagt er, ist das Ergebnis nicht sehr überzeugend oder die Farbgebung nicht gerade gelungen. Picasso stoße sich an seinem eigenen »Kitsch« und Einstein stellt die Frage: »seien wir ehrlich, wo sind die Lösungen?«.

In den Bildern von Moise Kisling sieht Einstein die Intention, die Regel und das Maß im Dienst der Beständigkeit und Geschlossenheit am Werk. Nicht Neuheit sei entscheidend, sondern vielmehr vorhandene Elemente verständig wieder aufzunehmen und zu ordnen. Einstein unterstreicht die Bedeutung der kreativen Arbeit: spannend sei die schwierige Geburt des Kunstwerks, nicht passives Aufnehmen von Traumbildern. Darin kündigt sich bereits seine Zurückweisung des Surrealismus' an. Wenn er auf der grundsätzlichen Bedeutung des Kubismus besteht, so rehabilitiert er gleichzeitig damit die Tradition der großen Meister, die man im Louvre ansehen müsse, die die Tradition des Handwerks wahren, natürlich nicht die akademische Routine. Symptomatisch dafür ist sein Urteil von 1922 über das Nachkriegswerk von Kisling: »die Malerei ist gerettet«, und was er 1923 in seinem Artikel »Gerettete Malerei, enttäuschte Pompieri« zur Bedeutung von Ingres und Corot für die Weiterentwicklung des Kubismus von Picasso

und Braque nach 1918 wiederholt formulierte.⁴

Die Rolle des Zweifels bewertete Einstein beim Künstler und insbesondere bei Kisling positiv. Er selbst ist allerdings immer häufiger Opfer des Skeptizismus. Schrieb er nicht an seinen Freund: »Manchmal ist es schwierig, meinen Mitmenschen, die noch an *Die Kunst* und andere Dummheiten glauben, zu antworten.« Aber jenseits des Zweifels findet Einstein in Moise Kisling's Bildern Lebendigkeit, Wärme und eine Liebe zur Welt und den Menschen, die sie verzaubern und stärken. Außerdem sieht er in diesem Werk eine normative Essenz und man kennt die Bedeutung, die diese Vorstellung des Gesetzes in der Kunsttheorie von Carl Einstein hat.⁵

Anmerkungen

1 Mein Dank gilt Herrn Jean Kisling, der mir die noch unveröffentlichte Korrespondenz zwischen Carl Einstein und Moise Kisling hat einsehen lassen und der mir die Erlaubnis gab, sie für meine Forschungen zu verwenden. Diese Korrespondenz ist in französischer Sprache verfaßt. Die zitierten Aussagen wurden hinsichtlich der Orthografie behutsam zum besseren Verständnis korrigiert, den für Einstein charakteristischen Wechsel von Groß- und Kleinschreibung hielten wir jedoch bei. Der größte Teil der Briefe ist undatiert, woraus sich der Mangel an präzisen Angaben bei den Zitaten ergibt.

2 Die Ausgabe der »Kunst des 20. Jahrhunderts« (Band 16 der Propyläen Kunstgeschichte) enthält Kisling's Porträt von Derain, fünf Reproduktionen seiner Werke aus den Jahren 1920–1925, sowie einen ziemlich kurzen Text über den Maler und seine Biographie. Merkwürdigerweise enthält die Ausgabe von 1931 keine einzige Reproduktion von ihm, und sein Name wird nicht einmal erwähnt. Gegenwärtig verfüge ich über keine Informationen, die diese Tatsache aufklären könnten. Aber – wie bekannt – markiert der Anfang der Dreißigerjahre für Einstein den Beginn einer totalen Revision seiner Welt- und Kunstanschauung.

3 vgl. die in dem Artikel von Ron Manheim in diesem Heft erwähnten Ausstellungsbeteiligungen von Kisling im Jahr 1914

4 In »Gerettete Malerei, enttäuschte Pompieri« (»Das Kunstblatt«, Berlin 7. Jg. 1923, S. 47f.) weist Einstein die Behauptung der Kritiker zurück, Braque und Picasso »hätten unter dem Eindruck Ingres' und Corots vom Kubismus planmäßig sich zurückgezogen, beide kopierten ja Corot im Louvre.« Einstein hält dagegen, daß Ingres und mehr noch Corot »genial bürgerliches Gegenpiel zum Kubismus« seien. Auch in dieser Argumentation erweist sich Einstein als Verteidiger des klassizistischen Prinzips in der Kunst, wenn man es als idealtypischen Antipoden zum romantischen versteht.

5 Zum Gesetzesbegriff vgl. die Ausführungen von Hubertus Gäßner in diesem Heft.

(Übersetzung Claudia Neugebauer)