

Christoph Brecht/Wolfgang Fink (Hgg.)

»Unvollständig, krank und halb?«

Zur Archäologie moderner Identität

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 1996

Abbildung auf dem Umschlag:  
Wurzelholz, verwittert. Fotografie von Michael Vogt

Der vorliegende Band ist aus einem Forschungsprojekt des Deutschen Seminars der Universität Tübingen, der Groupe de recherche sur la culture de Weimar (Fondation Maison des Sciences de l'Homme), Paris, und des Forschungszentrums PHILIA der Universität Rennes 2 hervorgegangen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

"Unvollständig, krank und halb?": Zur Archäologie  
moderner Identität / Christoph Brecht/Wolfgang Fink (Hgg.). -  
Bielefeld : Aisthesis Verl., 1996  
ISBN 3-89528-160-3  
NE: Brecht, Christoph [Hrsg.]



© Aisthesis Verlag Bielefeld 1996  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Druck: digital laserdruck gmbh, Remagen  
Bindarbeiten: AJZ-Druck GmbH, Bielefeld  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-160-3

## INHALT

Einleitung	7
<i>Gérard Raulet</i> «Natur und Kunst, oder Saturn und Jupiter» Mythos und Moderne bei Friedrich Hölderlin	17
<i>Wolfgang Fink</i> Der Traum vom Ich Zu Jean Pauls autobiographischen Texten	25
<i>Christoph Brecht</i> «Krise des Übergangs» Romantische Aktualität und Modernisierung in der Romantik	45
<i>Hélène Boursicaut</i> Identität und Alterität Tradition und Moderne am Beispiel von Heines und Stendhals italienischen Reiseberichten	59
<i>Gilbert Merlio</i> Erlösung vom Erlöser Nietzsches Weg von Wagner zu sich selbst	77
<i>Gothart Wunberg</i> Hermetik - Änigmatik - Aphasie Thesen zur Unverständlichkeit der Lyrik in der Moderne	91
<i>Jacques Le Rider</i> Der Brief des «Lord Chandos»	101
<i>Maurice Godé</i> Konservativ vs. progressiv Was heißt das für die Expressionisten?	123
<i>Moritz Baßler</i> Das Bild, die Schrift und die Differenz Zu Carl Einsteins «Negerplastik»	137
<i>Ines Steiner</i> Montage der Revolution Sergej Eisensteins Semantik der Moderne	155
<i>Dirk Niefanger</i> Orte im Abseits Heterotopien im Großstadt-Feuilleton der klassischen Moderne	175

Moritz Baßler

## DAS BILD, DIE SCHRIFT UND DIE DIFFERENZ Zu Carl Einsteins «Negerplastik»

### *I. Das Paradox des Historismus: Worringer, Fechheimer, Einstein*

Carl Einsteins «Negerplastik» (1915) zieht die ahistorische Konsequenz des Historismus. Ein Vergleich mit den prägenden Vorgängern, Wilhelm Worringers «Abstraktion und Einfühlung» (1907) und Hedwig Fechheimers «Plastik der Ägypter» (1913), profiliert nur die intellektuell und stilistisch völlig neue Qualität des Einsteinschen Textes.

Worringers Dissertation hatte den allfälligen Transfer des historistischen Relativismus Rankescher Prägung auf die Kunstgeschichte geleistet. Die zentrale These lautet:

«Jede Stilphase stellt für die Menschheit [...] das Ziel ihres Wollens und deshalb den größten Grad von Vollkommenheit dar.»<sup>1</sup>

Entwicklung in der Kunstgeschichte erscheint damit «nicht mehr als eine Entwicklung des Könnens, sondern als eine Entwicklung des Wollens». Für die Kunst aller Völker und Zeiten gilt: «Man konnte nicht anders, weil man nicht anders wollte.»<sup>2</sup> Daß gleichwohl noch von «Entwicklung» die Rede ist, zeigt nur, wie sehr diese biologistische Metapher bereits verblaßt war. Streng genommen schließt ein gleichordnender Historismus Entwicklungskonzepte jeglicher Art - etwa vom Niederen zum Höheren, vom Keim zur Blüte, vom Einfachen zum Komplexen - prinzipiell aus.

Als Historist reflektiert Worringer ausführlich das Problem der Wertung. Wertung wird unter den Bedingungen des relativistischen Historismus zu einer bloßen Funktion des jeweiligen Zeitgeschmacks und ergibt «von einem höheren Standpunkt» - nämlich dem des historistischen Gottes - aus nur «Sinnlosigkeiten und Platteiten».<sup>3</sup> Worringers eigene Zeit mache da keine Ausnahme mit ihrer individualistischen Ästhetik der Einfühlung im Verein mit einem mimetischen «Naturalismus» als «Annäherung an das Organisch-Lebenswahre» unter dem «Banne» der klassischen Epochen Antike und Renaissance.<sup>4</sup> Die Verabsolutierung solcher Ästhetik verstelle den Zugang zu jenen Epochen der Menschheits- und Kunstgeschichte, deren Kunstwollen, vom «Geist der Abstraktion» beseelt, zu ganz anderen, lebensfernen, weil transzendenznahen, form- und ornamentbetonten Stilen führte.

1) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 31910; zit. nach der Neuausgabe München 141987, S. 170.

2) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a.a.O., S. 170.

3) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a.a.O., S. 47.

4) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a.a.O., S. 62.

«Mag von der Kunst der Australneger oder der Kunst der Pyramidenbauer die Rede sein, der "gehobene Busen" wird als selbstverständliche Begleitscheinung der Kunst betrachtet.»<sup>5</sup>

Der «gehobene Busen» ist jedoch das Paradigma der modernen Einfühlungsästhetik, seine ungerechtfertigte unreflektierte Anwendung auf die Kunst anderer Völker und Zeiten werde dieser nicht gerecht. Das Bewußtsein der eigenen Überlegenheit speise sich nur aus der Unkenntnis andersartiger historischer Paradigmen. Daß Worringer, selbst Spezialist für Gotik und nordische Flechtornamentik, hier an prominenter Stelle zu Ende seiner Schrift ausgerechnet die Kunst der Ägypter und der Neger als Beispiele für Abstraktionskunst nennt, mag Fechheimer und Einstein zu ihren nachfolgenden Publikationen ermutigt haben.

Hedwig Fechheimers «Plastik der Ägypter» konstatiert gegenüber Worringer einen Paradigmawechsel im Kunstempfinden der eigenen Zeit<sup>6</sup>, sie beginnt mit und verweilt bei der Behauptung einer «Verwandtschaft, die das moderne Kunstempfinden mit künstlerischen Grundanschauungen der Ägypter verbindet.<sup>7</sup> [...] Künstler suchen das lang vergessene Elementare der Erscheinung und des Sehens auf».<sup>8</sup>

Diese veränderte Situation eröffnet nun gleichsam die Möglichkeit einer "Einfühlung" auch in eine Kunst der "Abstraktion" - und treibt damit die Enthistorisierung der Kunstgeschichte einen entscheidenden Schritt voran: es gilt, das Monopol für die Erforschung der ägyptischen Kunst den Historikern und Philologen zu entziehen, die «im Kunstwerk vor allem das Dokument» sahen und es gerade damit verfehlten:

«Im Bemühen, dem Entferntesten seinen historischen Ort zu belassen, sehen wir es perspektivisch verkürzt, verschwindend, bedeutungslos. Kunst aber kann nur als ein Gegenwärtiges begriffen werden.»<sup>9</sup>

Damit ist das Paradox des Historismus in der Kunstgeschichte formuliert: nur als etwas je historisch Besonderes und Einmaliges kann fremde Kunst von uns adäquat gewürdigt werden (Worringer) - aber nur indem man sie der historischen Bedingtheit wieder entreißt, kann sie *als Kunst* in Erscheinung treten (Fechheimer). In der Konsequenz der historistischen Rehabilitation vergangener Kunstepochen liegt die Verabschiedung der *conditio sine qua non* des Historismus: der Geschichte. Denn was unmittelbar zu Gott bzw. dem modernen Kunstempfinden ist, hat keine Geschichte: stets handelt es sich, so Fechheimer, «um prinzipielle Stilunterschiede, nicht um Entwicklungsstadien», es gilt ausdrücklich, sich vom «irreführenden Einfluß des Entwicklungsprinzips»

5) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a.a.O., S. 179.

6) Fechheimer spricht von «den Anfängen einer neuen Kunstepoche», einer «Umkehr in der Kunst, die sich in Europa seit etwa 20 Jahren begibt»: Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, mit 168 Abbildungen, Berlin 1913; zit. nach dem 13.-17. Tausend, Berlin 1922, S. 7.

7) Bei Worringer zielt nur eine Fußnote zu Hodler in diese Richtung (*Abstraktion und Einfühlung*, a.a.O., S. 184).

8) Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a.a.O., S. 1.

9) Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a.a.O., S. 2.

zu befreien.<sup>10</sup> Die historische Differenz verliert ihr Attribut, übrig bleibt die Kategorie der Differenz.

Fechheimers Buch zieht noch nicht die Konsequenzen aus dieser Reflexion auf die Bedingungen von Kunstgeschichte. Für eine innere Verwandtschaft mit ägyptischem Geist werden nicht nur Cézanne und der Kubismus, sondern ebenso Franziskus von Assisi und Meister Eckehardt herangezogen. Die auf 168 Photographien präsentierten Plastiken werden jeweils in der Legende benannt, datiert und lokalisiert. Darüber hinaus werden sie im Text oft noch detailliert beschrieben und historisch eingeordnet, typisch z.B. in folgender Passage (zu Abb. 1):

«Die Tafeln 52, 53 stellen König Amenemhet III. dar, den Erbauer des gewaltigen, fast ganz verschwundenen Tempels bei Haware, den die Griechen das Labyrinth nannten. Die Statue ist durch ihren Aufbau bemerkenswert. (Nase und Füße sind ergänzt, das Gesicht in alter Zeit überarbeitet.) Sie ist fast ganz in eine rechteckigen Block hineinkomponiert. Immer von einfachen Formen ausgehend, bietet sie drei geschlossene, das Motiv variierende Ansichten. Organische und geometrische Form, Körpermodellierung und Ornament sind, anders als bei den Figuren des neuen Reichs, schroff gegenübergestellt. In jeder Ansicht eine neue Kombination. Seitlich und im Rücken macht der Pfeiler, vorn der mittlere Streifen des Schurzes das tektonische Grundmotiv geltend. Die Statue ist ein großgesehenes Werk, wie fast alle guten Arbeiten der XII. Dynastie, die zwar nicht die unmittelbare und frische Auffassung, die die Werke der IV. und V. Dynastie auszeichnet, aber ein strenges Formbewußtsein besitzen.»<sup>11</sup>

Neben der Formbetrachtung werden hier durchaus auch ganz traditionell Geschichten von Entwicklung und Verfall erzählt werden. Das historische Wissen ist da und drängt - trotz aller Programmatik - in den Vordergrund.

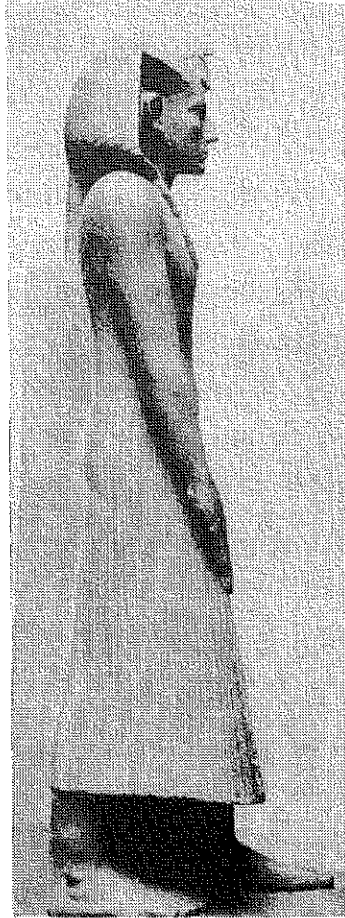
Anders Einsteins «Negerplastik». Die Art der Abbildungen ist zwar denen bei Fechheimer nicht unähnlich, aber bei Einstein hat keine der 108 Photographien des Bandes eine Legende, zu keinem Stück gibt es einen Kommentar (Abb. 2).<sup>12</sup> Fast alle Rezensionen sehen hierin ein erhebliches Defizit des Bandes<sup>13</sup> - und verfehlen dessen Pointe damit bereits im Ansatz. Das Skandalon ist ein doppeltes: erstens werden hier Gegenstände als autonome Kunstgebilde präsentiert, die

10) Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a.a.O., S. 24.

11) Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a.a.O., S. 42 f.

12) Die Photos stammen wohl z.T. von Joseph Brummer, einem ungarischen Bildhauer, der in Paris eine Kunsthandlung hatte und auch mit Negerplastik handelte. Als Photos sind sie von keinem besonderen Kunstwert, teilweise könnte es sich um Aufnahmen handeln, mit denen der Händler für seine Objekte warb. Offenbar war Brummer auch finanziell an Einsteins «Negerplastik» beteiligt (Vgl. Jean-Louis Paudrat, «Aus Afrika», in: William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 134 - 183; bes. S. 161 f). Für entsprechende Hinweise danke ich Annette Philp und Ludger Derenthal.

13) Die Rezensionen zu Einsteins «Negerplastik» sind zusammengestellt in: Rolf-Peter Baacke (Hg.), *Carl Einstein. Materialien*, Bd. 1, «Zwischen Bebuquin und Negerplastik», Berlin 1990; S. 85 - 133 (fortan zit. als: Materialien 1).



bislang «im naturhistorischen Museum [...] neben Hülsenfrüchten und Lendenschürzen in ihren Schränken» standen<sup>14</sup>, zweitens aber (und interessanterweise wird nur das in den Rezensionen explizit bemängelt) wird den Plastiken durch das Fehlen einer Legende schon der bloße Versuch einer historischen Einordnung verweigert: die Präsentation erfolgt vollkommen (kon)textlos. So schweben die Negerplastiken, kaum - was allgemein begrüßt wird - für die Wissenschaft gewonnen, samt ihrer vorgeblichen Deutung «gleichsam im luftleeren Raume».<sup>15</sup> Es ist zu zeigen, daß dieser radikale Wegfall des Textes, dieser «Graphoklasmus», wenn das Wort erlaubt ist, Methode hat und auch im Text Einsteins seine Fortsetzung findet.

## II. Eine entsprechende Geschichte

Der knappe Text, den Einstein den Photographien voranstellt<sup>16</sup>, beginnt mit «Anmerkungen zur Methode». Sie schaffen die Voraussetzung für den Bildteil mit seinem «Charakter absoluter Voraussetzungslosigkeit»<sup>17</sup>, indem sie mit wenigen konzentrierten Argumenten die Hülsenfrüchte der Historie beiseiteschaufeln.

Über den Neger und seine Kultur, heißt es zu Beginn, sei nichts bekannt, «recht vage Evolutionshypothesen» wiesen ihn dem systematischen Ort des Primitiven, Unentwickelten am Beginn der Geschichte zu. Solches «Nichtwissen» führe den Europäer dazu, bei afrikanischen Plastiken schon die bloße «Tatsache "Kunst" zu leugnen». In Wirklichkeit sei in Afrika eine Hochkultur zu Grunde gegangen, über die sich jedoch leider historisch noch nichts Bestimmtes sagen lasse; vorläufig sei demnach «auch nicht die *bescheidenste* Kunstbestimmung» der Negerplastik möglich.<sup>18</sup> Man sei einfach noch nicht so weit - diese dem Entwicklungsgedanken verpflichtete Apologie Einsteins für die unorthodoxe Form seiner Darbietung wird von den meisten Rezensenten akzeptiert.<sup>19</sup> Dabei handelt es sich schlicht um einen rhetorischen Bluff, der

14) So Ernst Bloch in seiner Rezension («Negerplastik») in «Die Argonauten» (1915), in: *Materialien 1*, a.a.O., S. 88 - 94; S. 88 f.

15) So Kurt Glaser in seiner Rezension («Carl Einstein: Negerplastik») in der «Ostasiatischen Zeitschrift» (1915), in: *Materialien 1*, a.a.O., S. 107 f; S. 108. - Kiefers Annahme, Einstein sei nur wegen seines Lazarettaufenthaltes nicht dazu gekommen, die Bildlegenden zu erstellen, beruht auf einer m.E. wenig expliziten Briefstelle und kann nicht überzeugen (vgl. Carl Einstein, «Brief an Unbekannt», und den Kommentar von Klaus H. Kiefer, in: *Materialien 1*, a.a.O., S. 142 - 146).

16) Das Verhältnis von Textteil und Bildteil beträgt bei Einstein in der zweiten Auflage 27:108 Seiten, also 1:4.

17) Kurt Glaser, *Carl Einstein: Negerplastik*, a.a.O., S. 108.

18) Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915 (21920), zit. n.: C.E., *Werke*, Bd. 1, S. 245 - 377; S. 245 f. Seitenangaben hieraus fortan im Text in runden Klammern.

19) Vgl. z.B. die Rezension von Wilhelm Hausenstein im *März* (1915): «Beschämendes Urteil über eine ethnographische Wissenschaft, die ungezählte Expeditionen organisiert, dicke Bücher gezeitigt und eifrige Zeitschriften hervorgebracht hat. Das Urteil ist einigermassen übertrieben - etwas bequem», aber im Grunde zutreffend (W.H., «Negerplastik», in: *Materialien 1*, a.a.O., S. 99 - 101; S. 99).

akribische Kulturhistoriker, der mit redlicher Bescheidenheit die Anfänge eines neuen Forschungsgebietes präsentiert, ist eine Maske, die Einstein nicht sonderlich überzeugend steht - weshalb er sie denn auch gleich wieder abwirft.<sup>20</sup>

Ein zweites Argument nimmt die These Fechheimers auf: «Einige Probleme der neueren Kunst» seien es gewesen, die «ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker» veranlaßten:

«Was vorher sinnlos erschien, gewann in den jüngsten Bestrebungen des bildenden Künstlers Bedeutung» (246).

Diesen «Erfahrungen neuerer Kunst» (246) wolle sich auch Einstein nicht entziehen. Bei Fechheimer war ein solcher sympathetischer Zugang zur ägyptischen Kunst mit deren Geschichtlichkeit kollidiert, Einstein geht den entscheidenden Schritt weiter:

«wie immer verursacht auch hier ein aktuelles Kunstgeschehen, daß man eine entsprechende Geschichte bilde: in ihrer Mitte erhob sich die Kunst der afrikanischen Völker» (246).

Nicht nur das Kunstempfinden, heißt das, sondern *Geschichte selbst* ist eine historische Konstruktion und also Funktion der Gegenwart.<sup>21</sup> Mit diesem lapidar vorgebrachten Argument ist die Möglichkeit einer «einheitlichen» und linearen Kulturgeschichte zum zweiten Mal vom Tisch, und zwar diesmal nicht mehr aufgrund fehlender Daten, sondern *prinzipiell* - als ein verfehltes Konzept, als «Ideologie». Die kontinuierliche und monologische Geschichtserzählung wird abgelöst durch ein artifizielles Verfahren der Herstellung von Geschichten. Die Elemente zu jeder spezifischen Geschichte werden selegiert aus der Fülle von Daten und Fakten, die der positivistische Historismus des 19. Jahrhunderts bereitgestellt hatte, das Selektionsprinzip folgt jedoch Fragestellungen, die aus einem «aktuellen Kunstgeschehen» stammen.

20) Der Bluff war immerhin so erfolgreich, daß Einstein fortan als Experte für afrikanische Kunst gehandelt wurde und schließlich nicht umhin konnte, sich zu einem solchen zu bilden. Ein Ergebnis ist z.B. der Orbis Pictus-Band *Afrikanische Plastik* (Berlin 1921).

21) Einstein knüpft hier an seinen frühen Essay über Arnold Waldschmidt (1910) an, schon dort konstatiert er für seine Zeit «eine vollkommene Umwandlung des Geschmacks und somit eine Umbildung der Kunstgeschichte» und fordert: «Es ist notwendig, das Gedankenwerk einer einheitlichen Historie zu zerstören, jede Zeit schafft sich ihre Geschichte, durch die ihr gemäße Auswahl» (Carl Einstein, «Arnold Waldschmidt», in: *Der Demokrat*, 2/1910, Nr. 22; zit. n. C.E., *Werke*, Bd. 1, S. 36 - 40; S. 37). In dem nachgelassenen Text «Antike und Moderne» (1912/14?) ist diese These näher ausgeführt. Einstein wendet sich dort gegen die «Behauptung Hegels, Geschichte sei die Summe des Geistigen [...]; denn keine Zeit vermag die Summe aller historischen Deutung zu nutzen. [...] Nicht eine zur Ideologie erstarrte Geschichte beherrscht unsere Gegenwart, sondern diese selbst bildet und formt die Anschauung des Historischen. Denn der Mensch treibt Geschichte als produktives Wesen, und Voraussetzung dieser schöpferischen Leistung ist die Gegenwart.» (in: Carl Einstein, *Werke* Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I, hrsg. von H. Haarmann/K. Siebenhaar, Berlin 1992, S. 140 - 146; S. 140 f).

Nun hatten in der Tat in den Jahren zuvor sowohl der Kreis um Derain, Matisse und Picasso in Paris als auch z.B. die Brücke-Maler oder August Macke die afrikanische und ozeanische Plastik für sich entdeckt, als formalen Einfluß wie auch als beehrtes Sammelobjekt.<sup>22</sup> Eine *Kunstgeschichte*, «in deren Mitte» sich die afrikanische Kunst erhebt, ist jedoch allein Einsteins Erfindung. Was er seinen Künstlerfreunden zuschreibt - («in berechtigter Aktivität bildete man aus den alten Materialien ein neu gedeutetes Objekt») (246) - ist als Anmerkung zur eigenen Methode zu lesen, als Versuch einer Lösung des historistischen Paradoxons. Die Negerplastik steht hierbei weder, wie «vage Evolutionshypothesen» behaupteten, als «Einfaches und Erstes» (247) am Anfang, noch mit der modernen Kunst am vorläufigen Ende der Kunstgeschichte, sie steht, oder vielmehr: *erhebt sich emphatisch* in deren «Mitte». Geschichte, wie man sie bis dahin kannte, als gerichtete Zeitachse nämlich, hat jedoch allenfalls einen Anfang, aber gewiß keine Mitte - soll dieses Wort einen Sinn machen, so muß man auf ein völlig neues, stark verräumlichtes Konzept von Geschichte umstellen, und eben dies tut Einstein. Die «Negerplastik» weist ihrem Gegenstand keinen historischen, sondern einen systematischen Ort zu.

### III. Negerplastik als absolute Kunst

Dieser systematische Ort der Negerplastik ist zunächst einmal einer der Isolation, der vollkommenen Zusammenhanglosigkeit, «im luftleeren Raum», d.h. außerhalb der gewohnten Sprachspiele von Kunst- und Kulturgeschichte. Emphatisch heißt es: «Ich glaube, sicherer als alle mögliche Kenntnis ethnographischer usw. Art gilt die Tatsache: die afrikanischen Skulpturen!» (247).

Dieser Satz lohnt genaueres Hinsehen. Die beiden oben ausgeführten Argumente für den Verzicht auf historische Einordnung werden im Objektsatz resümiert; nicht nur das aktuelle Wissen (mit aller Verachtung des Metaphysikers für das Empirische, die sich in dem «usw.» ausdrückt), sondern ausdrücklich auch alle virtuelle («mögliche») Kenntnis wird als irrelevant für das abgetan, worum es hier geht: «die Tatsache: die afrikanischen Skulpturen». Die Konstruktion mit Doppelpunkt erlöst diese noch aus der grammatischen Abhängigkeit des Satzgefüges (sie müßten sonst im Genitiv stehen) und präsentiert sie als emphatische und apodiktische Setzung (Ausrufezeichen!). All dies ist aber abhängig von einem Hauptsatz, der nichts enthält als ein - nicht weniger emphatisches - Credo («Ich glaube»); der gesamte Satz hat also die Form eines Glaubensbekenntnisses. Es feiert die Befreiung von den «Umgebungsassoziationen» zugunsten eines Absoluten: «Ich glaube [...]: die afrikanischen Skulpturen!».

«Religiös sein heißt an das Objektive glauben», stellt Hausenstein in seiner Rezension fest.<sup>23</sup> Einsteins Text glaubt an das Objektive, an «die Tatsache» Negerplastik - aber was heißt hier «Tatsache»? Tatsachen, selbst empirische, kann es nach neuzeitlichem Verständnis nur innerhalb vorgegebener Begriffs-

22) Ausführlich dokumentiert in: William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984; darin: Jean-Louis Paudrat, «Aus Afrika», S. 134 - 183.

23) Hausenstein, *Negerplastik*, a.a.O., S. 100.

systeme oder Sprachspiele geben - eine Tatsache ohne Zusammenhang wäre in diesem Sinne ein Sprachspiel von einem Wort, das nur die ewige Wiederholung erlaubte, kurz: eine Absurdität. Einstein reflektiert dies:

«So muß man fürchten, auf die Beschreibung äußerer Tatsachen verwiesen zu bleiben, die niemals anderes ergibt, wie, ein Lendenschurz sei eben ein Lendenschurz, die an keiner Stelle zu einem allgemeinen Schluß übergeht» (247).

Ein Lendenschurz ist ein Lendenschurz, eine Rose ist eine Rose - die erste Tautologie wäre müßig, die zweite ist das Credo des *L'art pour l'art*. Die afrikanische Plastik, befreit aus dem historistisch vermittelten Zusammenhang einer Kulturgeschichte, wird zum absoluten Kunstgegenstand. Die Aufgabe des Beschreibenden besteht folglich nicht in einer Einordnung der einzelnen Plastik als «Einzelfall» in regelhafte Zusammenhänge, sondern in der Ausdeutung jener «Schweisen und Gesetze», die die Plastik als autonome «Einzelform» selber setzt (248).<sup>24</sup> Die Negerplastik ist nicht erst qua Kulturgeschichte zu objektivieren, sondern objektiviert selbst, d.h. gibt «Schweisen und Gesetze» vor, die allererst dazu führen, «das Sehen» - und die Geschichte - «gesetzmäßig zu ordnen»<sup>25</sup>: «denn die Einzelform umschließt die gültigen Elemente der Anschauung, ja sie stellt sie dar, da diese nur als Form vorgestellt werden können» (248).

Dieses dritte und entscheidende Argument zur Methode erklärt endlich, was es heißt, die Negerplastik habe ihren Ort in der «Mitte» einer neuen Geschichte der Kunst: sie setzt das Prinzip, von dem aus diese Geschichte erst zu schreiben ist. So verstanden, ist absolute Kunst also nicht «bloß» *L'art pour l'art*, sondern erstes Prinzip - selber ohne Zusammenhang, stiftet sie historische und systematische Zusammenhänge und fungiert damit als artifizielle Tradition. «Das Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird».<sup>26</sup>

24) Hier wie auch an anderen Stellen ist Einsteins Arbeit deutlich Adolf von Hildebrand verpflichtet, von dem sie sich weiter unten (in «Das Malerische») ausdrücklich absetzt. «Alle Naturerscheinung als Einzelfall muß [im Kunstwerk] in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muß zu einem Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat.» (A.v.H., *Das Problem der Form in der bildenden Kunst [1893]*, Baden-Baden<sup>10</sup> 1961; S. 14).

25) Vgl. Carl Einstein, «Totalität», in: *Werke*, Bd. 1, a.a.O., S. 223 - 229; S. 223.

26) Martin Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes [1935/36]», in: M.H., *Holzwege*, Frankfurt<sup>6</sup> 1980, S. 1 - 71; S. 26. Ich lese hier jedoch Einstein mit Einstein und nicht mit Heidegger. Dessen 20 Jahre später vorgetragene Bestimmung von Kunst als «das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden» (S. 21) liest sich von hier aus wie ein terminologisch aufwendiger Aufguß der Kunsttheorie der emphatischen Moderne - wobei natürlich der klassische griechische Tempel die erratische Negerplastik wieder ersetzen muß.

## IV. Hermeneutik der Distanz

Diese Bestimmung ist fraglos eine religiöse, und so kehrt auch der Abschnitt «Religion und afrikanische Kunst» nur scheinbar zur Ethnologie zurück. Die zuvor (im Abschnitt «Das Malerische») neugeschriebene Geschichte der europäischen Plastik als Verfallsgeschichte des Plastischen endet mit der Kunstrevolution des Kubismus, der sich als «neubestimmende Krisis» (250) und «nur mit einer ungeheuren Kritik» (251) aus diesen Verirrungen gelöst und den Problemen der «Raumanschauung» neu gestellt habe. In dieser neuen Geschichtserzählung erscheint der Kubismus als die sentimentalische Wiederholung der naiven Negerplastik: «was hier als Abstraktion erscheint, ist dort unmittelbar gegebene Natur» (251).

Das heißt aber: alles im folgenden zur Negerplastik Gesagte gilt mutatis mutandis auch für die moderne Kunst. Einstein führt diese Analogie nicht durch, angeblich um «nicht durch Vergleiche zu stören» (246). Tatsächlich aber ist «Negerplastik» selbst Teil jener besagten «ungeheuren Kritik»: Skopus ist eine analytisch gestützte Kunstprogrammatische für die emphatische Moderne.

Es ergibt sich folgendes Paradox: Der Text «Negerplastik» versucht auf diskursivem Wege, einen systematischen Bereich zu eröffnen, in dem sowohl der Negerplastik als auch der Kunst der emphatischen Moderne ihr Ort zugewiesen wird. Der diskursive Zusammenhang, in dem beide adäquat deutbar wären, existiert jedoch noch nicht: nur die Kunstwerke selber könnten ihn öffnen. Die Moderne hat «Kritik» nötig, um zur «reinen Form» zu gelangen, erst die Form könnte jedoch das Prinzip dieser Kritik vorgeben. Lösung der Problems: indem Einstein die Negerplastik aller diskursiven Zusammenhänge entkleidet, setzt er sie als «reine Form» absolut. Diese Form kann alsdann einen diskursiven Zusammenhang eröffnen, sofern es gelingt, «diese Bildungen als Gebilde» - und nicht als Dokumente - zu «analysieren» (247). Die diskursiv nachvollzogene Negerplastik, also Einsteins Text «Negerplastik», öffnet dann den Bereich, in dem der «heutige Künstler [...] das allzu Reaktive» ablegen und moderne Kunst zu sich selber kommen kann.

In einer Budapester Rezension werden Text- und Bildteil der «Negerplastik» gelobt, «nur der Zusammenhang zwischen den beiden [sei] nicht recht überzeugend.»<sup>27</sup> Es sollte jetzt klar sein, warum Einsteins Text keine Erläuterungen zu den Bildtafeln liefert. Es ist einfach umgekehrt: die Plastik erläutert den Text; es kann ihr kein erläuterndes Wort vorausgehen, sie hat das erste Wort, sie eröffnet den Diskurs (Heidegger würde sagen: die «Lichtung»), den der Text in Richtung moderne Kunst fortschreibt. Diesem Verhältnis entspricht die im Abschnitt «Religion und afrikanische Kunst» vorgetragene Fiktion von der Verfertigung und Adoration der afrikanischen Plastik.<sup>28</sup>

«Das Werk als Gottheit ist frei und losgelöst von jeglichem; Arbeiter wie Adorant stehen zu ihm in unmeßbarem Abstand. [...] Es bedeutet nichts, es

27) E. St.-I., «Deutsche Kunstbücher», in: *Pester Lloyd*, 21. 4. 1916, zit. n.: *Materialien I*, a.a.O., S. 116.

28) Begriff und wichtige Anregungen zur «Adorantenfiktion» verdanke ich der Diskussion im Rahmen des Tübinger Oberseminars «Historismus und literarische Moderne», namentlich Christoph Brecht, Gabriele Dethlefs und Ines Steiner.

symbolisiert nichts, es ist der Gott, der seine abgeschlossen mythische Realität bewahrt, wovon er den Adoranten einbezieht und auch ihn zu einem Mythischen verwandelt und seine menschliche Existenz aufhebt» (251/253).

«Losgelöst» heißt auf deutsch «absolut». Etwas bedeuten oder symbolisieren, also als Zeichen fungieren, ist jedoch nur innerhalb eines bereits gegebenen Sprachspiels möglich. Das absolute Kunstwerk dagegen hebt die Regeln der alten Sprachspiele auf und setzt ein neues (Nietzsche hätte seine Freude gehabt). Hier geht es längst nicht mehr um ethnologische Erläuterungen, sondern um den Versuch einer dem neuen Kunstverständnis angemessenen Hermeneutik. Die Idole, so die Fiktion, werden «oft im Dunkeln adoriert» (251) - ihre Wirkung ist also kein «Effekt», es findet keine hermeneutische Rezeption der Negerplastik im Sinne einer Horizontverschmelzung von Künstler und Rezipienten statt wie in der neuzeitlichen Kunst, wo die Plastik «Konversationsstoff zweier Menschen» - des Künstlers und des Betrachters - war (250).

Die zentrale Metapher dieser neuen Hermeneutik heißt vielmehr «Distanz». Beinahe mit Abscheu werden die «Sage vom "abgetasteten" Modell» (249)<sup>29</sup> und die Integration des Zuschauers («als nicht mehr trennbare Funktion» (250) der Plastik der Neuzeit abgehandelt - also die produktions- und die rezeptions-ästhetische Horizontverschmelzung. «Ein solches Verhalten zerstört die Distanz zu den Dingen» (249), dagegen besitzt der Verfertiger der Negerplastik in Einsteins Adorantenfiktion «von Beginn an Distanz zum Werk, das der Gott ist.» (251) Gegen eine seit der Renaissance vorherrschende Wirkungsästhetik, in der das «Dreidimensionale [...] wegepfunden» war (249) und das «seelischzeitliche Moment [...] vollständig die räumliche Bestimmtheit» überwog (250), wird jetzt mit der Distanz eine räumliche Kategorie gesetzt. Wo traditionelle Hermeneutik nur eine relative Fremdheit im Kontinuum historischer Zeit überbrücken muß, konfrontiert das absolute Kunstwerk mit einer totalen Fremdheit in einem diskontinuierlichen Raum formaler Qualitäten. Wo es nur noch Qualitäten ohne Übergänglichkeit geben soll,

«muß jede zeitliche Funktion ausgeschaltet werden; das heißt ein Umgehen des Kunstwerks, ein Betasten muß verhütet werden. [...] Das Kunstwerk muß die gesamte Raumgleichung geben [...]. Es absorbiert die Zeit, indem es, was wir als Bewegung erleben, in seiner Form integriert» (253/254).

## V. Das absolute Zeichen

Das Religiöse des Kunstwerks liegt also im Absoluten seiner Form, ja ist mit diesem identisch. «Formale und religiöse Geschlossenheit entsprechen sich» (253). In der Negerplastik präsentiert der Kunstprogrammatiker Einstein seinen Zeitgenossen ein real existierendes absolutes Zeichen. Dies kann natürlich nur dadurch gelingen, daß in der Präsentation alle etwa bestehenden (z.B. ethnologischen) oder bestanden habenden (z.B. kulturellen) Zusammenhänge

29) Hildebrand spricht - selber metaphorisch - von einem Abtasten des Gegenstandes «aus der Nähe» und «mit den Augen» (*Das Problem der Form*, a.a.O., S. 11). Einstein unterschlägt die Augen.



ausgeschaltet werden, in denen die Negerplastik bestimmbar, d. i. lesbar wäre. Übrig bleibt die absolute Form, das absolute Zeichen.

«Denn Form heißt jene vollkommene Identität von Anschauung und einzelner Verwirklichung, die ihrer Struktur nach sich decken und nicht sich verhalten wie Begriff und Einzelfall» (256).

«Anschauung» kann hier nicht im kantischen Sinne als Sinnesdatum gemeint sein, dem ein Begriff zuzuordnen wäre, sondern ist eher als Übersetzung von griechisch «eidos» zu lesen. Genauer gesagt fallen im absoluten Zeichen der Negerplastik Idee und Anschauung zusammen, womit Kants Konzept des Kunstwerks als «ästhetische Idee» an einen radikalen Endpunkt geführt wird. Unter einer «ästhetischen Idee» versteht die *Kritik der Urteilskraft* eine

«Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.»<sup>30</sup>

Kant denkt die Inexplizierbarkeit der sinnlich gegebenen ästhetischen Idee als quantitatives Problem<sup>31</sup>, Einstein als qualitatives - erst als absolutes Zeichen steht das Kunstwerk prinzipiell jenseits jeder Erfassbarkeit durch bestehende begriffliche Zusammenhänge. Dennoch ist Einsteins Begriff der «Form» dem der ästhetischen Idee darin sehr nahe, daß beides «zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet» (KdU, B 197).

Zwar können Worte diese absolute Plastik weder historisch noch systematisch auf den Begriff bringen, aber das Schreiben, und zwar in den konventionellen Zeichen der deutschen Sprache, wird dennoch nicht überflüssig. Es ist die photographisch repräsentierte «Tatsache» Negerplastik, die mit Einsteins begleitendem Essay, «als bloßem Buchstaben, Geist verbindet».

#### VI. «Tektonisierte Intensität»

Schon in Kants System ist der Begriff einer «ästhetischen», also sinnlich wahrgenommenen Idee, und insbesondere der Gedanke, ein «Gefühl» könne Sprache mit «Geist», d. h. Sinn versehen, eigentlich eine Ungeheuerlichkeit. Bei Einstein und anderen Programmierern seiner Zeit tritt nun an die Stelle kritischen Unbehagens an dieser Umkehrung des rechten Verhältnisses von Signifikant und Signifikat die Emphase. «Eine fast unbeschreibbare Erregung bemächtigt sich des Überlegenden» (254), sobald er an die Exegese des absoluten Zeichens geht. Der Unsagbarkeitstopos verweist auf «die Transzendenz» (253), der der «Überlegende» hier mit seinem Text ein Gefäß bereitet, ganz analog zu dem «Grauen vor dem Gott» (251), in dem der Neger seine

30) KdU, B 192 f.

31) Auf die «Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen» sei zurückzuführen, «daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann» (KdU, B 197).

Plastik schnitzt. Die Erregung zeigt an, daß er unter den Einfluß jener «abgeschlossen mythischen Realität» gerät, daß der Geist den Buchstaben zu beseelen beginnt, oder nüchterner: daß sich ein emphatisch neues Sprachspiel etabliert. Die kritische und analytische Darstellung, die bislang - vor allem in der Auseinandersetzung mit den obsoleten Begrifflichkeiten von Ethnologie und Kunstgeschichte - den Text beherrscht hatte, kommt hier an ihre Grenze.

Das Eigentliche, um das es jetzt geht, wird vor allem im Problem der «kubischen Raumschauung» thematisiert, dem «der Neger [...] eine reine und gültige Lösung verliehen» habe: «Er fand, uns zunächst ein Paradox, eine formale Dimension» (256).

Noch dieses zentrale Argument, die Plastik müsse eine «formale Dimension» finden, d. h. den Raum aus ihrer Form heraus je neu konstituieren, anstatt sich einfach mehr oder weniger wirkungsvoll im bereits definierten Raum zu präsentieren, übernimmt Einstein scheinbar komplett von seinen Vorgängern. Schon bei Adolf von Hildebrand heißt es, die Darstellung des «Forminhalts» einer Plastik

«darf sich nicht auf das Wissen des Beschauers verlassen, sondern soll die Faktoren wirklich geben, auf denen unsere Vorstellung beruht, und zwar handelt es sich gerade um den Untergrund, auf dem sich die räumlichen Vorstellungen unwillkürlich aufbauen, um das sogenannte Selbstverständliche. Ohne diese elementaren Faktoren ist die Darstellung Dilettantismus.»<sup>32</sup>

Als Beispiel nennt er «die sogenannte griechische Nase» der archaischen Plastik, die aus diesem Bedürfnis nach elementarer Raumkonstitution entstanden sei und «nicht etwa, weil die Griechen solche Köpfe hatten.»<sup>33</sup> Auch für Worringer kann «die ästhetische Wirkung nur von jenem höheren Zustand des Stoffes ausgehen, den wir Form nennen und dessen inneres Wesen Gesetzmäßigkeit ist»<sup>34</sup>; er nennt den Japonismus «eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der allmählichen Rehabilitierung der Kunst als eines rein formalen, d. h. an unsere ästhetischen Elementargefühle appellierenden Gebildes».<sup>35</sup> Hedwig Fechheimer führt mit gleichem Vokabular den Diskurs anhand der ägyptischen Plastik fort<sup>36</sup> und belegt seine Aktualität sogar mit dem bekannten Cézanne-Zitat zur Naturdarstellung über kubische Formen.<sup>37</sup>

32) Hildebrand, *Das Problem der Form*, a. a. O., S. 9. In Einsteins frühem Roman «Beuquin oder Die Dilettanten des Wunders» bezeichnet gerade das Ausbleiben der absoluten Form, des «Wunders», den Dilettantismus der Figuren.

33) Hildebrand, *Das Problem der Form*, a. a. O., S. 17.

34) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a. a. O., S. 68.

35) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, a. a. O., S. 91.

36) «Wenn nun eine Figur ganz durch sich selbst und ohne andere Assoziationen rein als plastisches Gebilde wirken soll, müssen in ihr all die Momente, die dem Raumeindruck der Gestalt dienen, besonders ausgezeichnet sein. [...] So wird die reine - d. h. die wesentlich im Aufbau und in der Verbindung von Formen gipfelnde - Plastik stets gewisse elementare Züge aufweisen» (Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a. a. O.; S. 24).

37) Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, a. a. O., S. 4.

Einstein sagt dasselbe, aber nur scheinbar. Bei allen Autoren ist von den «elementaren» Zügen der Räumlichkeit die Rede, die in der «Form» der Plastik repräsentiert sein müssen. Für Hildebrand, Worringer und Fechheimer steht außer Frage, daß es sich hier um den Raum Euklids und Newtons handelt, dessen Elemente das Kunstwerk möglichst «typisch» geben soll. «Je normaler und typischer die Wirkungsakzente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es».<sup>38</sup>

Für Einstein dagegen werden die Dimensionen des Raumes erst durch die Plastik definiert. Folglich interessiert ihn diese gerade nicht, insofern sie das Normale und Typische, sondern im Gegenteil nur, insofern sie das ganz Andere konstituiert.

«Kunst wird wirkende Kraft, wie weit sie vermag, das Sehen gesetzmäßig zu ordnen»<sup>39</sup> - und zwar nach absolut neuen Gesetzen, die nur in der vordiskursiven «Tatsache» Negerplastik bisher Form geworden sind. Einsteins Versuch, diese Gesetze im Abschnitt «Kubische Raumanschauung» zu formulieren, ist daher auf Evidenz angewiesen. Er spielt ein neues Sprachspiel - und wer nicht mitspielen will, scheidet aus. So erklärt Einstein z.B.: «Jeder dreidimensionale Punkt an einer Masse ist unendlich deutbar» (256) und provoziert damit bei Sascha Schwabacher, einem Rezensenten, den lakonischen Kommentar: «Lehrbuch der Mathematik, S. 1: "Ein Punkt hat keine Ausdehnung oder Dimension"».<sup>40</sup> Schwabacher meint's ironisch - und unterschätzt damit die ungeheure Emphase des Einsteinschen Kunstbegriffes: hier *soll* eine neu-gesetzliche Realität gestiftet werden, und zwar durchaus von S. 1 des Mathematiklehrbuches an.

Zur Explikation der «Kubischen Raumanschauung» arbeitet Einstein mit Ausdrücken wie «Raumgleichung», «Tiefenquotient», «plastische Resultante» oder «kubische Funktion», die die analytische Schärfe einer neuen Geometrie suggerieren. Eine Geometrie, als begriffliche Beschreibung des neugesetzten Raumes, den die Plastik eröffnen soll, wäre aber erst post festum, d.h. nach jenem Fest möglich, das Einsteins «Negerplastik» mit ihrer Inspirationssemantik zwischen Bild- und Textteil inszeniert. Schon Klaus H. Kiefer hat bemerkt, daß es, «hermeneutisch gesehen, unmöglich [erscheint], aus dem Text der "Negerplastik" zu erschließen [...], was mit "kubischer" Raumkonzeption oder gar -anschauung gemeint ist».<sup>41</sup> Immer dort, wo der ohnehin schwierige Text zu positiver Beschreibung ansetzt, wird er genuin unverständlich. Diese Unverständlichkeit ist aber nicht der Effekt einer Privatheit oder mangelnden Kohärenz seiner Terminologie, sondern der Effekt einer quasi-analytischen Textur, die

38) Von Hildebrand, *Das Problem der Form*, a.a.O., S. 16.

39) Einstein, *Totalität*, a.a.O., S. 223.

40) Sascha Schwabacher, «Karl Einstein. Negerplastik», in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9/1916, Heft 5, S. 193 - 195; zit. n.: *Materialien* 1, a.a.O., S. 117 - 121; S. 119.

41) Klaus H. Kiefer, «Carl Einsteins Negerplastik. Kubismus und Kolonialismus-Kritik», in: W. Badert/J. Riesz (Hg.), *Literatur und Kolonialismus I. Die Verarbeitung der kolonialen Expansionen in der europäischen Literatur*, Frankfurt/Bern 1983, S. 233 - 249; S. 239. Die Auslassung wird weiter unten (Fußnote 42) nachgetragen.

bewußt und notwendigerweise mit Signifikanten arbeitet, die semantisch (noch) nicht gedeckt sind.<sup>42</sup>

«Und nur dies ist statthaft; denn Kunst als ein Qualitatives ist eine Frage der Intensität; das Kubische muß in der Unterordnung der Ansichten als tektonisierte Intensität sich darstellen» (258).

Was hier für die Plastik gesagt ist, gilt explizit auch für den Text über die Plastik.<sup>43</sup> Nur semantisch ungedeckte, also unverständliche Formulierungen können eine textuelle Form für die formale Primärwirklichkeit, «das kubische Sein als ungenetisches und unbedingtes Ergebnis» (259) bereitstellen. Gerade die besonders "technisch" klingenden Passagen sind also in diesem Sinne zu verstehen als «tektonisierte Intensität».

So wiederholt sich der Hiatus zwischen einer begrifflich erfaßten, aber obsoleten «malerschen» und einer allererst zu realisierenden «kubischen» Kunst auf der Verfahrensebene als Hiatus zwischen einer schwierigen, aber verständlichen analytisch-kritischen und einer unverständlichen apodiktisch-thetischen Textur. Ein Beispiel: Die auf Seite 258/259 durchgeführte Kritik am «Begriff des Monumentalen» in der Kunst ist völlig verständlich, nicht aber das, was dieser rein quantitativen Monumentalität positiv entgegengesetzt wird:

«Die Tiefenfunktion drückt sich eben nicht durch Maße aus, sondern durch die Richtungsresultante der verschweißten, und nicht gegenständlich addierten, Raumkontraste, die in der Bewegungsvorstellung der Masse nie einheitlich angeschaut werden kann; denn das Kubische ruht nicht in den einzelnen, verschieden gelegenen Teilen, vielmehr in ihrer, immer in Einem aufgefaßten, kubischen Resultante, die nichts mit Masse oder geometrischer Linie zu schaffen hat. Diese stellt das kubische Sein als ungenetisches, unbedingtes Ergebnis dar, da die Bewegung absorbiert ist» (259).

Was hier gesagt ist, läßt sich nicht in gewohnter Weise diskursiv verstehen, «auch nicht mit Hilfe der Bildbeigaben», wie Kiefer betont.<sup>44</sup> Das ist richtig, jedenfalls sofern man den Bildteil in gewohnter Weise als Illustration, als Beispiel für das im Textteil Explizierte zu Rate ziehen will. Einsteins «theoretische» Texte arbeiten, wo sie nicht polemisch sind, niemals mit Beispielen im traditionellen Sinne.<sup>45</sup> Wie sollten sie auch? Indem sie das ganz Neue, das ganz Andere «als ungenetisches, unbedingtes Ergebnis» apodiktisch behaupten, präsentieren sie sich selbst als resistent jeder Überprüfung, sei es durch logisch-diskursiven Nachvollzug, sei es durch Illustrationen. Einsteins apodiktische Setzungen sind unverständlich nicht etwa, weil ihnen das Signifikat fehlt (was

42) Vgl. ausführlich: Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.

43) Denn, so Einstein, «[...] niemals wird man bei einer Untersuchung die Ebene seines Gegenstandes verlassen dürfen, sonst redet man von vielem, aber nicht von dem vorgesetzten Gegenstand» (259).

44) Kiefer, *Carl Einsteins Negerplastik*, a.a.O., S. 239.

45) Das ist besonders frappant bei seinem großen «Georges Braque»-Essay von 1934, in dem an keiner Stelle auf ein Bild Braques Bezug genommen wird.

uns als Poststrukturalisten ja nicht überraschen könnte), sondern weil sie (noch) gar keine Signifikanten sind, jedenfalls keine, die das neue, absolute Signifikat: die afrikanischen Plastiken, bereits auf den Begriff bringen könnten. Oskar Bie hat das von den zeitgenössischen Rezensenten am genauesten erkannt:

«Blickt man durch die dunkel gefärbten, von einer schweren Präzision stachlig gemachten Gewebe des Einsteinschen Textes, so leuchtet ein unverkennbarer Untergrund von mystischem Zauber, der produktiv schöpferischer wäre als kritisch.»<sup>46</sup>

Der Text von Einsteins «Negerplastik» bildet, wo er nicht kritisch von Vergangenen handelt, ein Gewebe aus gesetzten, aber gleich wieder durchgestrichenen Signifikanten, die allenfalls in einem zukünftigen Sprachspiel die Eigenschaften der Negerplastik (und der kubischen Kunst der Zeitgenossen) bezeichnen könnten. Zuvor mußte jedoch das Wunder geschehen, mußte die Transzendenz der Negerplastik dem Körper einer mit prometheischem Optimismus geformten Textur den Sinn einhauchen.

### VII. Das ausgestellte Absolute

Solche Inspiration durch die Primärwirklichkeit einer absoluten Form läßt sich diskursiv weder einholen noch herbeiführen. «Negerplastik» erforderte daher in der Tat eine produktiv-schöpferische, keine kritische Rezeption. Für einen Einfluß der Schrift auf die bildende Kunst der zehner und zwanziger Jahre gibt es denn auch zahlreiche Belege.<sup>47</sup> Die alsbald einsetzende Konjunktur afrikanischer Plastik in Ethnologie und Kunsthandel aber blieb - wen wundert's? - von dem hier entwickelten semiotischen Konzept unberührt, auch wenn Einstein persönlich von der Negermode profitierte. «Hilflos negiert der Unoriginelle», heißt es bereits 1921<sup>48</sup>; während Kunsthändler wie Paul Guillaume sich an der neuen Welle eine goldene Nase verdienten, mußte Picasso, einer der Entdecker, die Sache bereits wieder verleugnen, um Avantgarde zu bleiben, und Jean Cocteau befand: «Die Negerkrise ist genauso langweilig geworden wie Mallarmés Japonismus».<sup>49</sup>

Der Avantgardist langweilt sich, wo keine ästhetische Differenz zum Zeitgeschmack mehr reizt. Mag dies für den Art nègre schon um 1920 der Fall sein - Einsteins Schrift «Negerplastik» hat an Reiz und Schwierigkeit bis heute kaum verloren. Das liegt daran, daß sie - wie gesagt - eine Differenz offenhält, die historisch nicht einzuholen ist. Es ist die systematische Differenz zwischen Text und Bild, die hier durch den radikalen Verzicht auf konventionelle Über-

46) Oskar Bie, «Negerplastik», in: *Die neue Rundschau* 26/1915, S. 1584; zit. n.: *Materialien 1*, a.a.O., S. 109.

47) Dokumentiert in: Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, a.a.O.

48) Einstein, *Afrikanische Plastik*, a.a.O., S. 5.

49) Beides in einer Umfrage der französischen «Action» aus dem Jahre 1920, zit. n.: Paudrat, *Aus Afrika*, a.a.O., S. 169. Paudrats sorgfältiger Artikel dokumentiert die gesamte hier skizzierte Entwicklung.

brückungen (wie Bildlegenden und -erläuterungen) in ihrer ganzen Schärfe erscheint. Ein Teil des Textes, nämlich der analytische, polemische, historische Teil, dient der Abwehr solchen konventionalisierten "Verstehens" von Bildern (resp. Plastiken, resp. Negerplastik) durch Texte. Dieser verständliche Teil der «Negerplastik» behauptet eine Unverständlichkeit, die im anderen, dem emphatischen, apodiktisch setzenden, systematischen Teil selber als Textur umgesetzt ist.

Mit der Konvention der Bilderläuterung kippt aber zugleich eine weitere: die Konvention der Zeichenrelation, der Verbindung von Signifikat (Negerplastik) und Signifikant («Negerplastik»). Einstein gelingt es, die Negerplastiken als das bislang Unbeschriebene und Unbeschreibliche hinzustellen; wie die Gottheit in seiner Adorantenfiktion verbleiben sie im Dunkel des Unbezeichneten, um von dort aus durch ihre formale Macht auf die Welt zu wirken - als absolute Zeichen. Wie der Verfertiger der Plastiken, so kann auch der über sie Schreibende nur die Erregung materialisieren, die ihn im Bann ihrer Formgewalt ergreift - als «tektonisierte Intensität». Im Material der Sprache dient dazu eine semantisch noch ungedeckte Textur. Diese kann, als unverständliche, das bislang Unbekannte natürlich nicht erklären oder auf den Begriff bringen, sie kann nur ungedeckte Signifikanten als Platzhalter zur Verfügung stellen, in der Hoffnung, daß das solcherart Offengehaltene dann von der neugesetzlichen «Realität» der Negerplastik besetzt wird.

Das formale Absolute, der aus den Elementen des Kunstwerkes konstruierte Gott, der sich hier als Negerplastik in der Mitte einer neuen Geschichte erhebt (oder vielmehr erheben soll), steht letztlich für die absolute Differenz zu allen überkommenen Formen. In einem kühnen Tigersprung mutet Einstein der Negerplastik eine Differenz an, die er eigentlich von der Kunst seiner Gegenwart fordert. Dieses charakteristische *displacement* erlaubt das Unmögliche: eine sinnliche Präsentation, eine Ausstellung des Absoluten als unverständliche Form. Unverständlich aber muß jede Kunst, die dieser emphatischen Programmik entsprechen will, zunächst sein. Denn nur unverständliche Texturen sind geeignet, den systematischen Ort für einen zukünftigen Sinn freizuhalten, indem sie ihn vor dem Überwuchern mit jener Fülle von Bedeutungen bewahren, die das historistische Wissen längst zu allem und jedem bereithält.