

Juliane Rehnolt | Serbski institut / Sorbisches Institut (Bautzen), juliane.rehnolt@serbski-institut.de

Zwischen Nähe und Distanz Kunstkritiken von Theodor Däubler und Carl Einstein im Gefüge der klassischen Avantgarde

Theodor Däubler (1876–1934) und Carl Einstein (1885–1940) beteiligten sich über Jahre hinweg konsequent und sichtbar am Kunst- und Kulturbetrieb der Avantgarde. Ihre Kunstkritiken lassen sich als ein Wechselspiel zwischen Engagement und Beobachtung der progressiven Kunstströmungen ihrer Zeit beschreiben, charakterisieren und bewerten. Sie zeugen gleichermaßen von Urteilskraft sowie von Nähe und Distanz im Gefüge der klassischen Avantgarde, in der sich beide persönlich und intellektuell bewegten. Der folgende Beitrag analysiert zunächst Däublers und Einsteins Profil als Kunstkritiker und zeigt anschließend die Entwicklung ihrer Kunstkritiken sowie ihren Kontext am Fallbeispiel George Grosz.

Zunächst ordnen sich ihre Dichtungen, etwa Däublers Epos *Das Nordlicht*,¹ sein Prosatext *Die Schraube*² oder Einsteins *Bebuquin*,³ mit ihren

Die Publizistik von Theodor Däubler (1876–1934) und Carl Einstein (1885–1940) zeugt von den aktivistischen und reflexiven Zugängen, die beide zu den progressiven Kunstbewegungen ihrer Zeit wählen. Ihre Kunstkritiken lassen sich als ein Wechselspiel zwischen Engagement und Beobachtung der Avantgarde darstellen und beurteilen. Der Beitrag analysiert zunächst Däublers und Einsteins Profil als Kunstkritiker im Gefüge der Avantgarde und zeigt anschließend die Entwicklung ihrer Kunstkritiken sowie ihren Kontext am Fallbeispiel George Grosz.

- 1 Die Rezeption rechnet Däublers Werk mehrfach dem Expressionismus zu. Vgl. Däubler: *Das Nordlicht*, Bd. 3, S. 168f.
- 2 Vgl. Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 60–78.
- 3 Vgl. dazu Scherer: *Kubistische Prosa?* Auch *Bebuquin* wird als frühexpressionistischer Text geführt. Vgl. Grande/Wiegmann: *Carl Einstein im Kontext neuer Avantgardetheorien*, S. 8.

neuen Textverfahren in die absolute Dichtung, mithin in die Schreibweisen der Avantgarde ein.⁴ Entsprechend publizierten beide ihre literarischen Texte in den Zeitschriften der Avantgarde. Däubler trug wiederholt zur »Aktion« bei, schrieb für »Die weißen Blätter«, »Sirius« oder »Der Brenner«.⁵ Die Sondernummer der »Aktion« für den »großen Theodor Däubler« leiteten Verse aus dem *Nordlicht* ein. In diesem Heft rückten zudem im Anzeigenteil, wo nebeneinander für *Das Nordlicht* und *Bebuquin* (der im Aktion-Verlag erschien) geworben wurde, Däubler und Einstein in unmittelbare Nähe zueinander.⁶ *Bebuquin* wiederum wurde mehrfach in der »Aktion«, in »Die weißen Blätter« sowie in »Sirius« besprochen.⁷ Auch Einstein veröffentlichte wie Däubler in einschlägigen Zeitschriften der Avantgarde, neben »Aktion« und »Die weißen Blätter« können »Der Demokrat« oder »Die Opale« genannt werden.⁸ Darüber hinaus initiierte er eigene Zeitschriftenprojekte: Die Hefte 1–6 der »Neuen Blätter« erschienen 1912 unter seiner Herausgeberschaft.⁹ Seine damalige Aufbruchsstimmung, die das Vorhaben einer Zeitschriftengründung unter die Schlagworte neu, mutig und modern bringt, formulierte Einstein in einem Brief an den Komponisten Ferruccio Busoni: »Ein neuer Verlag hat den Mut meinen Plan einer wirklich mo-

- 4 Vgl. Baßler: *Absolute Dichtung*. Exemplarisch untersucht Berning Einsteins Lyrik in »Die Aktion«. Vgl. Berning: *Kubistische Lyrik?*
- 5 Vgl. die bibliografischen Einträge bei Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 311–314 und Kemp/Pfäfflin: *Theodor Däubler*, S. 253–255. *Die Schraube* erschien in »Sirius«. Vgl. Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 60.
- 6 Vgl. »Die Aktion« 6 (1916), H. 11/12, das Zitat Sp. 131. Die in der »Aktion« zitierten *Nordlicht*-Verse stammen aus dem Kapitel »Die Auferstehung des Fleisches« und finden sich in Däubler: *Das Nordlicht*, Bd. 2, S. 481.
- 7 Vgl. Einstein: *Bebuquin*, S. 73f., S. 79–82 und S. 84–87.
- 8 Vgl. Carl Einstein: *Werke*, Bd. 1 sowie die online verfügbare Bibliografie bei der Carl-Einstein-Gesellschaft: <<https://www.carleinstein.org/bibliographie>> (Zugriff: 29.11.2022). Im komplexen Autorschaftskonzept von Einstein verbinden sich Literatur, Essayistik und Literaturkritik auf das Engste miteinander. Vgl. Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*, S. 250.
- 9 Vgl. u.a. E.[insein]: *Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb*. Auch Däubler veröffentlichte in den von Einstein verantworteten Nummern. Vgl. Däubler: *Der Nachtwandler* und ders.: *Aus dem Epos vom alten Rom*. – Äußerungen von Däubler und Einstein übereinander sind rar. Einstein bemerkt im Briefwechsel lediglich recht despektierlich, »[d]ass Däubler von mir anerkennend spricht; dieser Kilometerreimer, nichtsahnender Oberlehrer.« Carl Einstein an Maria Einstein, 28./30.6.1915. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 79. – Zugleich wurden in der Forschung Mutmaßungen über ein Urteil von Einstein zu Däublers Kunstkritiken angestellt, die (ebenfalls) zuungunsten Däublers ausfallen. Vgl. Friedhelm Kems Vorwort in: Kemp/Pfäfflin: *Theodor Däubler*, S. 11–25, hier S. 24. Neundorfer: »Kritik an Anschauung«, S. 21 zitiert eine Däubler-Passage, um Einsteins innovative Kunstkritiken davon abzusetzen. Weitere Erläuterungen finden sich nicht. Differenziert analysiert Osterkamp die Bildbeschreibungen von Däubler und Einstein und setzt sie in ein Verhältnis zueinander. Vgl. Osterkamp: *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form*, bes. S. 554f.

dernen Zeitschrift zu verwirklichen.«¹⁰ 1919 gab er die Nummern 3–6 der dadaistischen Zeitschrift »Der blutige Ernst« heraus. Diese Medien bildeten also ein Forum für das literarische Schaffen der beiden Schriftsteller. Weiterhin erweist sich die Publizistik als entscheidender Ort für Däubler und Einstein als Katalysatoren der Avantgarde, denn hier veröffentlichen sie nicht nur ihre Dichtung, sondern engagierten sich zudem für progressive Strömungen oder einzelne Künstler und profilieren sich als Kunstkritiker der Avantgarde.

In seinem Essay *Im Kampf um die moderne Kunst* beschreibt Däubler seine Sozialisation im Feld der Kunst, ebenso die persönlichen und künstlerischen Beziehungen, die er europaweit aufgebaut hatte. Er erinnert sich an Kubismus, Expressionismus und Futurismus als wesentliche Strömungen der Avantgarde. Däubler beginnt seine Schilderung allerdings »ganz zu Anfang des Jahrhunderts«,¹¹ setzt dabei mit dem Impressionismus und einzelnen Künstlern als Vorläufer der klassischen Avantgarde an. Um Däublers Position in der Gemengelage der Ismen zu bestimmen, lohnt sich ein genauerer Blick auf sein Verhältnis zum Impressionismus und zum Futurismus, das sich zwischen den Polen von Nähe und Distanz bewegt. Zuerst kämpfte er in Paris für den Impressionismus. In der nächsten biografischen Stufe fügt er ein einschränkendes »noch« hinzu, da sich die nachfolgenden Kunstströmungen bereits andeuten würden. Schließlich erklärt er den Impressionismus für überwunden – nimmt die Richtung aber auch gegen Anfeindungen in Schutz.¹² Diese abwägende Haltung zum Impressionismus zeigte Däubler bereits in früheren Schriften,¹³ in denen er den Impressionismus genealogisch einordnet. Er hält die Strömung durch ihre Verhaftung im Faktischen für unzureichend, moderne Wahrnehmungsstrukturen darzustellen, würdigt sie aber unbedingt als Voraussetzung für neuere Kunst. Deutlich benennt er den Mangel, erkennt jedoch zugleich wegweisende Errungenschaften an, die Moderne und Avantgarde Anschlüsse bieten.

Der Duktus des Kampfes und die Beteiligung an klassischer Moderne und Avantgarde verlieren zudem durch die Form der Rückschau auf die Ereignisse im Kunstbetrieb – Däubler datiert seinen Text auf Oktober 1918 –

- 10 Carl Einstein an Ferruccio Busoni, 13.12.1911. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 47. Im Kommentar zum Brief wird vermutet, dass sich diese Stelle auf die »Neuen Blätter« bezieht. Vgl. ebd.
- 11 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 9. Der Text wurde als dritter Band in Kasimir Edschmids Reihe »Tribüne der Kunst und Zeit« veröffentlicht.
- 12 Vgl. ebd., S. 9, 13, 21 und 28.
- 13 Vgl. Däubler: *Unser Erbeil* [1916], S. 45; ders.: *Futuristen* [1916], S. 104 und ders.: *Acht Jahre »Sturm«*, S. 46.

ihre unmittelbare Nähe. Auch programmatisch geht er zu dieser Zeit bereits auf Distanz zum Futurismus um Marinetti. So gewährt Däubler Einblicke erster Hand in futuristische Veranstaltungen, die sein Eingebundensein bezeugen, stellt aber ebenso klar: »Ein Futurist bin ich niemals gewesen«. ¹⁴ Früh hatte er sich literarisch für die Bewegung engagiert, etwa Lyrik von Aldo Palazzeschi übertragen, die 1916 in der Däubler gewidmeten Sondernummer »Italien« der »Aktion« erschien, und das Gedicht *Futuristisches Tempo* verfasst. ¹⁵ Schon 1914 hatte er vergeblich versucht, futuristische Literatur in der Zeitschrift »Der Brenner« unterzubringen. Deren Herausgeber Ludwig von Ficker lehnte allerdings ab, weil ihm diese Literatur zu radikal war. Darauf reagierte Däubler enttäuscht und warf von Ficker eine akademische Haltung vor. ¹⁶ Ein Einsatz für den Futurismus war mithin in der Mitte der 1910er Jahre nicht selbstverständlich. Däubler reflektiert nun im Essay am Ende der 1910er Jahre die bisherige Entwicklung des Futurismus und kritisiert vor allem den gesuchten Individualismus sowie die wiederholt proklamierte Traditionslosigkeit, die er zwar als Reaktion auf den erstarrten italienischen Kunstbetrieb ernst nimmt, die ihm jedoch zu weit geht, denn die Futuristen »beanspruchen [...] für das individuell und willkürlich festgesetzte Programm ihrer Gruppe die einzige Daseinsberechtigung. Sie glauben fast, in höchster Not, einen deus ex machina darzustellen.« ¹⁷ Kongruent zum formalen Aufbau des Essays, der als autobiografischer Text von Däubler mit Entwicklungsstufen arbeitet und nicht mit Brüchen, argumentiert er gegen dieses vorgeblich plötzliche Auftauchen des Futurismus. Zunächst rückt er – fast ketzerisch – den Futurismus in unmittelbare Nähe zum Impressionismus, indem er ihn als gesteigerten Impressionismus ansieht. Und dann ist ihm Futurismus ohne die Vorläufer Picasso und Delaunay nicht denkbar. Die futuristischen Abendveranstaltungen schließlich erscheinen ihm als imitierbares Theater, das nicht zuletzt zum Geldverdienst beitrage.

Für die zeitgenössische Bewertung von Däubler als Kunstkritiker erweist sich allerdings sein Einsatz für die Avantgarde als ausschlaggebend, seine Reflexionen über diese Rolle werden dagegen nicht wahrgenommen. Dies zeigt sich, als er in seiner Kritikerrolle ins Spannungsfeld publizistischer bzw. kunstpolitischer Konflikte geriet. Die Angriffe gegen ihn kamen

14 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 53.

15 Vgl. Däubler: [Übertragungen von Aldo Palazzeschi] und ders.: *Futuristisches Tempo*. Däubler behandelt in seinem Gedicht zwar futuristische Themenkomplexe, trug allerdings die von Marinetti proklamierte neue Worttechnik nicht mit. Vgl. Schmidt-Bergmann: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland*, S. 228f.

16 Vgl. Kierdorf-Traut: *Theodor Däubler und der »Brenner«-Kreis*, S. 22.

17 Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst*, S. 57. Das Folgende ebd., S. 57, 58 und 60.

ausgerechnet von den Befürwortern des Impressionismus. Beiträge in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« polemisierten heftig gegen ihn. Das Blatt hatte sich dem Impressionismus verschrieben und verteidigte ihn hartnäckig gegen die Avantgarde.¹⁸ Entsprechend wird Däubler »rauschhafte[s] Gelalle« unterstellt, sein »orgiastische[r] Nervenexcess [lasse] einen partiellen Wahnsinn des deutschen Geistes überhaupt befürchten«.¹⁹ Mit Hinweis auf die nationale Gemütsverfassung werden Däubler, seine Kritiken und die Avantgarde pathologisiert. Karl Scheffler, der seit 1906 die Redaktion der Zeitschrift leitete, rezensierte Däublers gesammelte Kritiken zur Moderne *Der neue Standpunkt* (1916) etwas moderater, verstand sie allerdings als lediglich subjektive Äußerungen des Autors und sprach den Texten den Status von Kunstkritik rundweg ab.²⁰ Texte, die einem herkömmlichen Verständnis von Kunstkritik, das vermittelnd und an den Fakten orientiert vorgeht,²¹ nicht entsprachen, wurden derart aus der Gattung ausgeschlossen und nicht als potenzielle Weiterentwicklung oder Neuheit gedacht.

Noch Ende der 1920er und Anfang der 1930er wird Däubler persönlich angegriffen. Aus der Perspektive des Kritikers in »Kunst und Künstler« steht die Avantgarde für die Fehlentwicklung der Kunst, die absolute Malerei etwa sei nur ein Ausweichen vor der Wirklichkeit.²² Däubler als ihr Fürsprecher wurde harsch abgekanzelt: »Die Bücher, die mit dem Abrakadabra wissenschaftlicher Worte aus Wissenschaften, die man nie gekannt hatte, gefüllt waren, oder mit reinem Quatsch (Däubler), sollten dieser Malerei die Zukunft erobern [...]; sie machten aber nur für alle auf Klarheit angelegten Köpfe diese ganze Malerei undiskutierbar.«²³ Wieder richtete sich der Ausfall sowohl gegen die Avantgarde als auch gegen Däubler, der sich für die Avantgarde einsetzte. Er wurde stellvertretend als Impressionismusgegner inszeniert, wodurch sich »Kunst und Künstler« zugleich als impressionistisches Organ profilierte. Die Differenzierung innerhalb der Avantgarde, die Däubler durch die Reflexion entlang seiner Biografie vorgenommen hatte, wurde nicht berücksichtigt oder nicht wahrgenommen.

Auch Carl Einstein taugte der Impressionismus zum Streitobjekt. Anders als Däubler, der einerseits abwägend argumentierte und andererseits von der Publizistik als Gegner instrumentalisiert wurde, nutzte Einstein den Impressionismus ganz bewusst in polemischer Absicht, um eine Differenz zu

18 Vgl. Paas: »Kunst und Künstler«, S. 174f.

19 [o.A.:] »Expressionismus«, S. 100.

20 Vgl. Scheffler: [Rez. zu] *Theodor Däubler: Der neue Standpunkt*, S. 244.

21 Vgl. Strobl: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks«*, S. 104 und 109.

22 Vgl. Lamm: *Vor neuen Bildern Max Liebermanns*, S. 218 und 222.

23 Lamm: »Ausserhalb von Heute«, S. 377.

herrschenden Positionen in der Kunstkritik herzustellen. Er attackierte 1914 in der »Aktion« Julius Meier-Graefe als »diesen Typ des impressionistischen Schreibers« und dessen »peinliche Impressionistenschreiberei«. ²⁴ Damit reagierte er auf einen Beitrag von Ludwig Rubiner, der zum politischen und gesellschaftlichen Ort des Künstlers Stellung bezogen hatte. Darin ging es u.a. um die Fähigkeit zum Urteilen über Kunst, die Rubiner Einstein ²⁵ absprach, während er Meier-Graefe (trotz anderslautender Kunstansichten Rubiners, namentlich zu Picasso) als mutigen Kunstkritiker charakterisierte. ²⁶ Spannenderweise war in der gleichen Nummer, in der Rubiners Artikel erschien, ein Angriff Carl Einsteins gegen den Kunstkritiker Fritz Stahl abgedruckt. Stahl fehle es grundsätzlich an Kunstverstand, er begreife – anders als Einstein – die neue Kunst nicht: »Sie besitzen nicht irgendwelche Anschauung. Sie sehen nur das Wüsten; ich eine wichtige Angelegenheit.« ²⁷ Diese Profilbildung seiner selbst als verständiger Kritiker der Avantgarde wurde durch die Hierarchisierung Rubiners, die zuungunsten Einsteins ausfiel, empfindlich gestört. Einstein musste reagieren und tat dies gleich in der nächsten Nummer der »Aktion«, indem er hier Julius Meier-Graefe und den Impressionismus nutzte, der dem Publikum der Zeitschrift als Schlagwort für das Alte sofort einsichtig war. Damit konnte Einstein unkompliziert einen Antagonismus herstellen bzw. jenen von Rubiner vom verständigen und unverständigen Kunstkritiker aufnehmen und sich darüber geschickt als Pionier einer neuen Art von Kunstauffassung, die das Medium Kunstkritik fundamental verändere, inszenieren. Mit der Glosse gegen Stahl hatte Einstein seine Position im Feld der Kunstkritik polemisch verkündet, Rubiner jedoch gefährdete diese. Einstein rückte das Ganze mit der Tirade auf Meier-Graefe gewissermaßen wieder ins rechte Licht, indem er nach Fritz Stahl einen weiteren Etablierten herabsetzte und dadurch sich selbst als kompetenten Kunstkritiker rehabilitierte.

24 Einstein: *Brief an Ludwig Rubiner*, Sp. 382 und 383. Eine Zusammenschau der Kritiker Meier-Graefe und Einstein unternimmt Marchal: *Kontaktzonen der Kritik*.

25 Einstein hatte zuvor für eine Trennung von Kunst und Politik plädiert. Auf diese Haltung antwortete Rubiner. Vgl. Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 170f. Bereits zuvor hatte Rubiner in »Die Aktion« für gesellschaftspolitisches Engagement geworben. Vgl. Zupfer: *Netzwerk Avantgarde*, S. 50f.

26 Vgl. Rubiner: *Maler bauen Barrikaden*, Sp. 358 und 363. Im Beitrag teilte Rubiner außerdem scharf gegen Karl Scheffler und die Zeitschrift »Kunst und Künstler« aus. Vgl. ebd., Sp. 360–363. Die Aversion, die sich aus diesem Lager gegen die Avantgarde und Däubler als ihrem Stellvertreter bezeugen lässt, ist aufseiten der Avantgarde nicht minder ausgeprägt, mithin als eine wechselseitige zu beschreiben.

27 Einstein: *Augenleidende Kritiker*, Sp. 368.

Die teils heftigen Beschimpfungen, die er wiederholt gegen seine Kollegen schickte, trafen seinerzeit bereits arrivierte und einflussreiche Kritiker. Immer ging es Einstein dabei aber auch um sich selbst und seine Rolle als Kritiker, der sich im Feld der Kunstkritik positioniert.²⁸ Zugleich interessierte ihn die Neujustierung der Kunstkritik, denn die Gattung hielt Einstein mehrfach für überkommen und uniform. Die deutschen Kunstkritiker galten ihm als »Bande von Schwätzern« und »gemeinplätzig[e] Typen«,²⁹ später als »Jammerbande«, die unselbstständig sei und nur mit veralteten Schlagworten jonglieren würde.³⁰ Mit dieser mustergültig umgesetzten Distinktionspraxis³¹ erweist sich Einstein als typischer Akteur der damaligen Kunstkritik. Er vermisste im Medium Kunstkritik das Innovationspotenzial und im Oppositionsverfahren setzte er das eigene Werk entgegen.

Die Kunstkritik besaß außerdem im Prozess der Förderung eine wichtige Funktion, denn neben ihrer Rolle als Sammlungsberater³² und Ausstellungsorganisatoren³³ übernahmen Däubler und Einstein dezidierte Künstlerförderung im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Im Januar 1921 bot Einstein etwa dem Maler Moïse Kisling nicht nur einen Wohnort in Berlin an, sondern schlug ihm zudem vor: »Wollen Sie Bilder in Deutschland ausstellen oder verkaufen, dann denke ich, könnte ich Ihnen nützlich sein. Verfügen Sie über mich, wie Sie wollen.«³⁴ Er wiederholte das Angebot wenige Zeit später und ergänzte, dass er bereits mit dem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt die Möglichkeit zu Ausstellung und Verkauf von Kislings Bildern besprochen habe. Weiterhin hielt Einstein es für aussichtsreich, Kisling »in die modernen Museen bei uns zu bringen« und kalkulierte schließlich

28 Weitere Untersuchungen zu Einstein als Kunstkritiker: Strobl: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks«*, bes. S. 106–109; Weixler: »*Verfluchte Kunstschreiberei*«; Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 256–289; Männig: *Die dritte Kunstgeschichte*. Einsteins Literaturkritik analysiert Zupfer: *Carl Einstein und die Literaturkritik*.

29 Carl Einstein an Moïse Kisling, 1.11.1921. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 158. Teile seines Briefwechsels führte Einstein auf Französisch. In diesen Fällen werden die in der Briefausgabe jeweils beigegebenen Übertragungen ins Deutsche zitiert.

30 Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 1922. Ebd., S. 186f.

31 Vgl. Marchal/Zeising/Degner: *Kunstschriftstellerei*, S. 14.

32 Däubler beriet Ida Bienert in Dresden; Einstein beeinflusste die Sammlung von Gottlieb Friedrich Reber. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 195–200 und Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 309–330.

33 Däubler leitete 1921 die Genfer Internationale Kunstausstellung. Vgl. Kemp/Pfäfflin (Hgg.): *Theodor Däubler*, S. 222. Einstein organisierte eine Picasso-Ausstellung in Paris und eine Braque-Ausstellung in Basel. Vgl. Carl Einstein an Paul Klee, 5.1.1933. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 558f.

34 Carl Einstein an Moïse Kisling, 22.1.1921. Ebd., S. 131. Einsteins Verhältnis zu Kisling, der teils als individueller Künstler an den Ismen vorbei geschildert wird, analysiert Nünning: *Moïse Kisling*.

potenzielle Verkaufspreise seiner Werke.³⁵ Ebenso setzte sich Däubler für Künstler ein, wenn er z.B. George Grosz den Kontakt zum Industriellen und Mäzen Sally Falk vermittelte.³⁶

Neben diesen finanziellen und institutionellen Vermittlungsbemühungen förderten Däubler und Einstein Künstler durch Publikationen über diese. Beide kannten viele Künstler persönlich und unterstützten sie bewusst durch öffentliche Stellungnahmen. Däubler etwa sah bei Otto Gleichmann dessen Handzeichnungen und begeisterte sich: »Ich werde über Sie schreiben! Ich muß über Sie schreiben, es ist meine Pflicht!«³⁷ Er hielt Wort und publizierte einen Artikel in Paul Westheims »Das Kunstblatt«.³⁸ Wie entscheidend diese Kunstkritiken für die Künstler waren, bezeugt George Grosz in seiner Autobiografie:

Däublers Artikel – mit Abbildungen – machte mich sozusagen über Nacht bekannt, wenn auch nur zunächst in ›intellektuellen‹ Kreisen. Man sprach über mich. Ich war selbst ein wenig überrascht, aber nicht unangenehm. Ich, der ich vorher nur ein paar Freunde kannte, kam nun mehr herum. [...] Ich wurde eingeladen. Neue Freunde tauchten auf.³⁹

Ebenso bemerkte Paul Klee über Däublers Kunsturteile dankbar, dass dieser »doch Verdienste um mich hat durch die verständnisvolle Art seiner Einfühlung«.⁴⁰ Die hier mit Verständnis und Einfühlung aufgerufene subjektive Komponente der Kunstkritik Däublers führte bei Ernst Barlach hingegen zu einer skeptischen Haltung: »Vor Däublers Kritiken und Ergründungen mich betreffend habe ich ziemlich viel Angst. Ich finde, er ist als Kritiker höchst unglücklich, er dichtet mit seinem Gegenstand nach Belieben und Stimmung, oder, wie Du sagst, er formt den andern nach seinem Bilde.«⁴¹

Ganz bewusst generierte auch Einstein mit seiner Publikationstätigkeit Erfolg und Bedeutung für Avantgardenkünstler wie Juan Gris, Fernand Lé-

35 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, Februar 1921. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 135, das Zitat ebd.

36 Vgl. Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 107.

37 Gleichmann: *Erinnerungen an Theodor Däubler*, S. 167.

38 Vgl. Däubler: *Otto Gleichmann* [1918]. – Gleichmann: *Erinnerungen an Theodor Däubler*, S. 173 gibt »Graphisches Jahrbuch«, Darmstadt 1918 an. Dort erschien allerdings erst 1920 ein Beitrag Däublers über Gleichmann, vgl. Däubler: *Otto Gleichmann* [1920]. Ähnlich begeistert war Däubler später von Eberhard Viegener, auch ihm versprach er publizistischen Einsatz für dessen Kunst, schrieb den Artikel jedoch nie. Vgl. Grochowiak: [Eberhard Viegener].

39 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 104. Grosz hatte sich nach Auskunft von Wieland Herzfelde bis dahin mehrfach vergeblich um Publikationsmöglichkeiten für seine Zeichnungen bemüht. Vgl. Rewald: *George Grosz in Berlin*, S. 18.

40 Paul Klee an Herwarth Walden, 6.1.1918. In: Windhöfel: *Paul Westheim und Das Kunstblatt*, S. 84.

41 Ernst Barlach an Friedrich Düsel, 5.12.1917. In: Barlach: *Die Briefe*, Bd. I, S. 515.

ger und Georges Braque.⁴² Er setzte seine Publizistik taktisch ein, teils in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern. So fragte er bei Moïse Kisling nach, ob er über ihn in der französischen Avantgardezeitschrift »L'Esprit Nouveau« schreiben solle oder das eher nachteilig sei. Weiterhin bot er ihm an, Ivan Goll vorbeizuschicken, der dann über Kisling Beiträge verfassen könne.⁴³ Den hohen Stellenwert und Einfluss, den Einstein diesen (auch: seinen) öffentlichen Kunstäußerungen zuschrieb, zeigte sich nicht zuletzt daran, dass er diese auf eine Ebene mit dem Ausstellen von Bildern rückte.⁴⁴ Kunstkritiken ergänzten für ihn das Spektrum der finanziellen bzw. institutionellen Förderung gleichberechtigt.

Däubler und Einstein wurden von den Künstlern, die sie besprachen, sehr genau beobachtet und im Kunstwerk dargestellt. Sie gerieten hier in ihren Rollen im Gefüge der Avantgarde selbst zu Kunst. Verschiedene bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit Däubler und Einstein unternahm George Grosz, über den wiederum beide im Zeitraum 1916–1931 mehrfach schrieben.⁴⁵ Däubler wirkte fördernd auf die Künstlerschaft von Grosz und mit Einstein verband Grosz das dadaistische Engagement. Grosz nun zeigte Däubler und Einstein in ihren Rollen als Dichter und als Kunstkritiker.

In *Belebte Straßenszene* (um 1918) taucht Däubler am linken Rand auf.⁴⁶ Auf der Brusttasche des Mantels von Däubler steht gut lesbar »Nordlicht«. So verweist Grosz auf dessen Werk und würdigt damit den Dichter Däubler. Diesen unmittelbaren Bezug auf den Dichter als Schreibenden erneuerte Grosz in *Trauermagazin* (1918/19).⁴⁷ Hier sitzt am rechten Bildrand Däubler an einem Tisch, vor sich ein leeres Blatt, auf das er schreibt. Er wird vom grotesken Panorama der Typen in der Szene getrennt, da er räumlich abgegrenzt in einem Souterrain dargestellt ist. Auf Kopfhöhe hinter ihm befinden sich Sonne und Mondsichel, wobei sich die Sonne als Heiligenschein um den Kopf Däublers legt. Mit diesem kosmischen Inventar referiert Grosz ebenfalls auf *Das Nordlicht*, denn später wird er in seiner Autobiografie den Eindruck, den das Epos auf ihn machte, schildern: »Er [Däubler] [...] hatte das gewaltige Epos »Das Nordlicht« geschrieben. Ihm

42 Vgl. Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 12.5.1923. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 221.

43 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, Februar 1921. Ebd., S. 135.

44 Vgl. Carl Einstein an Moïse Kisling, 1.11.1921. Ebd., S. 157f.

45 Däubler: *Georg Groß*; *George Grosz* 1917; *George Grosz* 1918; *George Grosz* 1919; *George Grosz* 1929. Einstein: *George Grosz* 1926a; *George Grosz* 1926b; *Kunst* 1926, S. 149–153; *Kunst* 1928, S. 162–167; *Kunst* 1931, S. 176–181.

46 Umgeben ist Däubler von weiteren Personen aus dem gemeinsamen Umfeld bzw. dem Umfeld von Grosz: Robert Bell, Otto Schmalhausen, Else Lasker-Schüler und Max Herrmann-Neiße. Vgl. Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 406, mit Abbildung.

47 Abbildung ebd., S. 409.

zuzuhören war ein Genuß.«⁴⁸ Und weiter heißt es: »Aus seinem Nordlicht-epos, einem dreibändigen kosmologischen Kolossalwerk voll geheimer Symbolismen und Prophetien, die auszulegen nur Eingeweihten gegeben war, las er gerne vor.«⁴⁹

Das Nordlicht bildet so neben der Erinnerung an die Kunstkritik Däublers, die Grosz zu Berühmtheit und neuen Bekanntschaften verholfen hatte, in der Autobiografie den komplementären Part des schreibenden Däubler. Er wird gleichermaßen in seinen Rollen als Kunstkritiker und als Dichter registriert. Von dieser doppelten Wahrnehmung zeugten bereits Grosz' Werke der ausgehenden 1910er Jahre. In *Belebte Straßenszene* und *Trauermagazin* referierte er vordergründig auf Däublers Dichterrolle, das Aquarell *Whiskey*⁵⁰ widmete er 1918 »Herrn Kunstkritiker Däubler« und revanchierte sich im Kunstwerk ausdrücklich für die Verdienste Däublers um ihn. Derart sind die literarischen und bildkünstlerischen Medien aufs Engste miteinander verflochten.

In seinem Aquarell *Fern im Süden das schöne Spanien* verdichtete George Grosz 1919 die Darstellung der drei (Grosz, Däubler, Einstein) auf dem Raum eines Blattes. Es zeigt Däubler am oberen Bildrand und Einstein in der rechten unteren Ecke,⁵¹ so dass sie die Grosz'schen Typen wie den Militaristen, den Lüsternen oder den übermäßigen Esser zu rahmen scheinen. Unmittelbar neben Däubler befindet sich Grosz selbst, der später in seiner Autobiografie von der damals guten Beziehung zu Däubler berichtet. Die Nähe von Einstein und Grosz war zu dieser Zeit nicht auf die räumliche in *Fern im Süden das schöne Spanien* beschränkt. Gemeinsam gaben sie einige Nummern der satirischen Zeitschrift »Der blutige Ernst«⁵² heraus. Hier fanden sich komprimiert politische Attacken gegen die aktuellen Entwicklungen in der frühen Weimarer Republik. Zugleich versuchte Einstein sukzessive, den polemischen Ton der Zeitschrift »jetzt ein wenig ins

48 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 105.

49 Ebd., S. 107.

50 Abbildung in: Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 402, die Widmung am unteren linken Rand.

51 Die Identifizierung dieser Figur als Paul Westheim (vgl. ebd., S. 412, Abbildung S. 413) lässt sich nicht halten. Vgl. Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 440. Bereits bei der Person in der rechten unteren Ecke von *Trauermagazin* handelt es sich um Einstein, nicht um Westheim. Vgl. ebd. Die Interpretation von Fleckner, die eine psychoanalytische Lesart bietet, berücksichtigt die Darstellung von Däubler auf dem Blatt nicht. Vgl. ebd., S. 154f.

52 Vgl. »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 3–5. Für die folgende Nummer 6 zeichnete Einstein als alleiniger Hg. Beiträge lieferten neben den Hgg. selbst Walter Mehring (Nr. 3, 4, 5, 6), Richard Huelsenbeck (Nr. 5), Raoul Hausmann (Nr. 6) und Max Herrmann-Neiße (Nr. 6).

Künstlerische«⁵³ zu drehen. Mit der Bitte um vermehrten internationalen Austausch sendete er Mitte Dezember 1919 einige Ausgaben von »Der blutige Ernst« an Tristan Tzara nach Zürich, bemühte sich also darum, das enge (Berliner) Spektrum der Beiträge zu erweitern.⁵⁴ Anfang Januar 1920 formulierte er (ebenfalls unter dem Briefkopf des »Blutigen Ernst«) gegenüber Tzara deutlich sein Ziel: »Unsere Zeitschrift wendet sich nunmehr stärker dem Literarischen zu. Trotzdem schreibe ich ein wenig gegen die Deutschtümelei, die überall ist. Ich veröffentliche mit Vergnügen ihre Manifeste etc. [...] Wenn Sie wollen, haben Sie ein Monopol in meiner Zeitschrift, um Ihre Sachen für Deutschland zu veröffentlichen.«⁵⁵ Es entstand jedoch keine Zusammenarbeit für die Zeitschrift und »Der blutige Ernst« bekam kein neues Profil, sondern wurde eingestellt. Hier endete das gemeinsame politisch-dadaistische Engagement in der Publizistik, jedoch standen sich Einstein und Grosz persönlich weiterhin nahe. So verzeichnet Einstein in seinen Briefen mehrere Treffen, bezeichnet Grosz als »besonders liebe[n] Freund« und stellt sich nach der Beschlagnahmung der *Ecce Homo*-Mappe kämpferisch auf seine Seite.⁵⁶ Im gleichen Zeitraum gesteht Einstein gegenüber Tony Simon-Wolfskehl aber auch, dass er den »Kommunisten der bei Gross etwas grassiert«,⁵⁷ nicht vertrage.

Grosz brachte – zusammen mit John Heartfield – den Namen Einstein auf die Erste Internationale Dada-Messe im Sommer 1920 in Berlin. Die Collage *La vie heureuse* (1920) ist »Dr. Karl Einstein gewidmet«.⁵⁸ Dieses Werk drückt die zunehmende Entfremdung zwischen Einstein und der dadaistischen Bewegung aus und bezeugt die Beobachtungsgabe von Grosz und Heartfield. Sie erweitern hier *Tête de jeune fille* (1913) von Picasso durch verschiedene Motive, mit denen sie der Vorlage einen gesellschaftskritischen Ton verleihen. Damit nehmen Grosz und Heartfield ästhetische und politische Ausprägungen des Dadaismus auf und lassen sie im Werk miteinander kollidieren, bzw. es dominieren nun die politischen. So verweist das überarbeitete Werk auf die sich abzeichnende Distanzierung Einsteins von der politischen Komponente der Berliner Dadabewegung, die er, der

53 Carl Einstein an Pierre Albert-Birot, 20.12.1919. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 97. Der Briefkopf ist jener von »Der blutige Ernst«.

54 Vgl. Carl Einstein an Tristan Tzara, 16.12.1919. Ebd., S. 106.

55 Carl Einstein an Tristan Tzara, 3.1.1920. Ebd., S. 120f.

56 Vgl. Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 266 (hier das Zitat); Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 291; Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, Ende April 1923. Ebd., S. 337 (hier zählt Einstein Grosz ausdrücklich zu seinen Freunden).

57 Carl Einstein an Tony Simon-Wolfskehl, 1923. Ebd., S. 291.

58 Abbildung in: Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 130.

zunehmend auf Revolution durch Kunst setzte, nicht mittrug.⁵⁹ Wenn Grosz und Heartfield dann Einstein einen Dokortitel verleihen, kommentieren sie dessen Neujustierung als Rückzug in akademisch-ästhetische Gefilde. In Zusammenschau mit der aktuellen *Kunstlump*-Debatte diskutieren die beiden mithin auch in *La vie heureuse* den »Lebenswert«⁶⁰ von Kunst. Grosz und Heartfield insistierten dabei auf ein Engagement, das bei Einstein nunmehr in den Hintergrund rücke.

Das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Einsatz für die Avantgarde und Rückzug prägte bereits Däublers Verhältnis zum Futurismus. Doch unterschieden sich die Vorgehensweisen der Darstellung des eigenen Engagements für die Avantgarde. Däubler legt die Beteiligung ganz offen und reflektiert anschließend über eine frühere autobiografische Stufe. Indem diese Reflexion ganz eng an die allgemeine Kunstentwicklung innerhalb der Avantgarde geknüpft bleibt, stellt *Im Kampf um die moderne Kunst* eine Binnendifferenzierung dar, die die Rücknahme eigener früherer Positionen begründet. Einstein hingegen benennt zwar in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* die künstlerisch-biografische Stufe Dada von Grosz,⁶¹ streut aber keine offensichtlichen Hinweise auf den eigenen Beitrag zur Bewegung ein. Vielmehr verschleiert er ihn mit dem unpersönlichen ›man‹.⁶²

Im Jahr 1926 schrieb Einstein nicht nur in seiner Kunstgeschichte über Grosz, sondern trug daneben zwei Texte zu Grosz-Ausstellungskatalogen bei.⁶³ Beide enthalten mit den Hinweisen auf Simultanität, die Groteske, Grosz' thematisches Spektrum sowie seinen moralischen und entlarvenden Impetus wesentliche Gedankengänge aus dem Grosz-Kapitel in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Zusätzlich aber findet sich mit dem Hinweis auf die

59 Vgl. ebd., S. 155. Ebd., S. 130–136 ausführlicher zu *La vie heureuse*. Ebenso kann *La vie heureuse* als Kommentar innerhalb der Avantgarde verstanden werden, denn indem Grosz und Heartfield ein kubistisches Vorbild dadaistisch überblenden, äußern sie sich damit auch skeptisch zu Einsteins Eintreten für den Kubismus. Vgl. Kramer: »Versuch zur Freiheit?«, S. 169f.; Neundorfer: »Kritik an Anschauung«, S. 183; Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 354. – Das komplexe und spannungsvolle Verhältnis zwischen Künstlertum und Politik in der Avantgarde analysiert Fähnders: *Projekt Avantgarde*, S. 75–102. Das politische Engagement Einsteins belegt sicher am deutlichsten seine Beteiligung am Spanischen Bürgerkrieg. Dazu und zu weiteren praktischen und theoretischen Entwicklungszusammenhängen in den 1930er Jahren bei Einstein vgl. Kröger/Roland: *Carl Einstein im Exil*.

60 Heartfield/Grosz: *Der Kunstlump*, S. 48. Da »Die Aktion« mit den Aussagen des Textes absolut einverstanden war und sie verbreiten wollte, erschien *Der Kunstlump* wenig später auch hier.

61 Vgl. Einstein: *Kunst 1926*, S. 149. Die zweite und dritte Aufl. behalten den ausdrücklichen Hinweis auf Dada zu Beginn des Grosz-Kapitels bei. Vgl. Einstein: *Kunst 1928*, S. 162; *Kunst 1931*, S. 176.

62 »Man war zu Kriegsende Dadaist gewesen«. Einstein: *Kunst 1926*, S. 150; *Kunst 1928*, S. 163; *Kunst 1931*, S. 177. Vgl. auch Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 277.

63 Vgl. Einstein: *George Grosz 1926a* und *George Grosz 1926b*.

Schulze-Figur in einem der Katalogbeiträge ein Rekurs auf »Der blutige Ernst«, wo im sechsten Heft eben jene im Zentrum der literarischen und bildkünstlerischen Auseinandersetzung gestanden hatte.⁶⁴ Damit erinnert Einstein an seine Herausgeberschaft der dadaistischen Zeitschrift. Flankiert wird diese Anspielung auf die eigene werkbiografische Station von Referenzen auf künstlerische Einflüsse und Werke der Berliner Dadabewegung.⁶⁵ In höchster Dichte wird hier Auskunft über die dadaistische Vergangenheit und Verflechtung gegeben, bleibt allerdings eher dem Eingeweihten zugänglich. In *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* fand diese Spur aber keinen Eingang. Auch sprachlich – durch ›man‹ – baut Einstein eine Distanz auf und abstrahiert zugunsten einer historischen Darstellung von den tagesaktuellen Bezügen. Vom Spagat zwischen Historizität und Aktualität, den Einstein mit einer Kunstgeschichte der Gegenwart zu bewältigen hatte,⁶⁶ zeugt also ebenso sein Grosz-Kapitel, wenn er im Übergang von den Ausstellungskatalogen die unmittelbare Beteiligung, d.h. sein Wirken im Berliner Dada, tilgt.

Einstein arbeitete 1927 an der zweiten Auflage seiner Kunstgeschichte und bat Grosz, ihm dafür Fotografien aktueller Arbeiten zuzusenden.⁶⁷ Tatsächlich lassen sich mehrere Modifikationen der ersten Auflage im Bildteil zu Grosz ausmachen, denn einige Bildbeigaben aus der ersten Auflage verschwinden und andere werden ergänzt. Der Textteil der zweiten Auflage unterscheidet sich hingegen kaum von seinem Vorgänger.⁶⁸ Einstein geht von der Schreibweise Groß zu Grosz über, verändert ansonsten nur wenig, vornehmlich auf grammatikalischer Ebene. 1931 übernimmt Einstein das Grosz-Kapitel weiter für die dritte Auflage, stellt die Absätze jedoch um. Neu ist die abschließende Passage, in der es heißt: »Vielleicht ist bei Grosz das Motiv revolutionärer als die formale Gestaltkraft. [...] Wir sehen in der Kunst des George Grosz eher die Predigt des gewissenhaften Protestanten.«⁶⁹ Dahinter verbirgt sich nicht zwingend eine »radikale Absage an den Weggefährten«,⁷⁰ die Einstein 1931 Grosz erteilt.

64 Vgl. Einstein: *George Grosz* 1926a, S. 5 und S. 6 sowie »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 6.

65 Vgl. Kramer: »*Versuch zur Freiheit?*«, S. 171.

66 Vgl. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 329f. Einen geschichtstheoretischen Zugang bietet Müller-Tamm: *Nachträglichkeit*.

67 Vgl. Carl Einstein an George Grosz, 1927. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 419.

68 Vgl. Einstein: *Kunst* 1928, S. 162–167.

69 Einstein: *Kunst* 1931, S. 181.

70 Berning: *Einstein, Grosz, die Kunst und die Weimarer Republik*, S. 189. Auch dass Grosz gekränkt über die dritte Aufl. der *Kunst des 20. Jahrhunderts* war und deshalb Einstein in seiner Autobiografie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* nicht erwähnt (vgl. ebd., S. 191), ist nicht unbedingt folgerichtig. 1933, zwei Jahre nach Erscheinen der dritten Aufl., erinnert sich Grosz in einem Brief an Mehring gern an »den Einsteinkarle« und bittet seinen Briefpartner, ihn herzlich zu

Vielmehr greift er einen Gedanken auf, den er 1926 bereits in einem Text zum Ausstellungskatalog formuliert, jedoch nicht so in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* aufgenommen hatte. Dort beschreibt er Grosz' Kunst als »[e]her eine ethische, denn formale Revolte; ein Gewissen.«⁷¹ Auf genau diese Hierarchisierung der Innovationskraft mit dem abschließenden Fokus auf das unerbittliche Gewissen (»gewissenhaft«) rekurriert Einstein 1931. Er stellt das früher Gesagte um und die Ergänzung um den ›Prediger‹ ist keine Abfuhr an Grosz, sondern beruht eher auf Einsteins guter Kenntnis der Werke des Künstlers sowie dessen Selbstverständnis. Davon zeugt das *Selbstporträt als Warner* (1927),⁷² in dem Grosz sich mit dem erhobenen Zeigefinger des Aufklärers darstellt und aus dem Bild heraus eindringlich sein Gegenüber fixiert.

Däubler schrieb 1916, 1917, 1918 und 1919 sowie 1929 über Grosz. Er beobachtete seine künstlerische Entwicklung in Jahresfolgen und schließlich am Ende der 1920er resümierend. Dabei verfährt er in den Kritiken der 1910er Jahre stets ähnlich: Anhand einzelner Requisiten konkret benennbarer Blätter⁷³ wie Architektur, Personal oder Inventar (z.B. Verkehrsmittel, Vergnügungsstätten, Bepflanzung oder technische Geräte) der Großstadt – jedoch zugleich höchst assoziativ und nicht unkompliziert vermittelnd – beschreibt Däubler die Kunst von Grosz als apokalyptische, gespenstische Großstadtdarstellung, die entlarvende Qualität aufweist. Im künstlerischen Werdegang von Grosz stellt er wiederholt einerseits dessen Entwicklung vom Zeichner zum Maler sowie andererseits die seiner Farbpalette, die sich zuerst um alle Nuancen von Rot gruppiert und später vom Künstler erweitert wird, in den Mittelpunkt. Zudem bemerkt Däubler (mehr oder minder umfangreiche) Einflüsse der futuristischen (1916, 1917 und 1919), expressionistischen (1917) und kubistischen (1918) Avantgarde auf Grosz. Diese Bezüge auf die Avantgardebewegungen fallen in der Kunstkritik zu Grosz aus dem Jahr 1929 weg. Sie sollte die letzte von Däubler sein, bereits zu Beginn der 1920er Jahre hatte er die regelmäßige Kritikertätigkeit eingestellt.⁷⁴ Nun finden sich vornehmlich Bezüge auf Däublers eigene Kritiken aus den 1910er Jahren. Er insistiert zunächst, dass er bereits früh

grüßen. Vgl. George Grosz an Walter Mehring, 17.9.1933. In: Grosz: *Briefe 1913–1959*, S. 184, das Zitat ebd.

71 Einstein: *George Grosz* 1926a, S. 6.

72 Abbildung in: Schuster (Hg.): *George Grosz*, S. 355.

73 Den Besprechungen Däublers waren jeweils Abbildungen von Grosz' Werken beigegeben.

74 Däubler brach 1921 zu einer mehrjährigen Griechenlandreise auf und konzentrierte sich nun auf das – nie vollendete – Griechenlandbuch. Schriften zum aktuellen Kunstgeschehen publizierte er nur noch sporadisch. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 169.

die Entwicklung Grosz' vom Zeichner zum Maler vorhergesagt habe, und nimmt anschließend seine Gedanken zur Farbentwicklung ausgehend vom Rot wieder auf. Däubler resümiert: »Es sind Bestätigungen.«⁷⁵ Das lässt sich auch als retrospektive Beglaubigung seiner eigenen Kritikertätigkeit lesen, denn was er als früher Förderer von Grosz als Kernpunkte von dessen Werk ausgemacht und zu dessen künstlerischen Entwicklung prophezeit hatte, könne mittlerweile als gesichert gelten. Dazu nutzt Däubler das Vokabular seiner Kritiken der 1910er Jahre: »Wollusthitze, schwüles Purpur, geiles Scharlachrot, blaudunkles Höllenrot«,⁷⁶ »Häuserübereinanderstapelungen«,⁷⁷ ebenso das Wortfeld von apokalyptisch und gespenstisch, das bereits die frühen Texte prägte.

In dieser Art der resümierenden und historisierenden Rückschau entkleidet Däubler Grosz' Kunst weiterhin von den Bezügen auf die nunmehr kaum noch in ihrer ehemaligen Stoßkraft wirksamen Strömungen des Futurismus, Expressionismus und Kubismus. Däubler selbst war mittlerweile als Funktionär im offiziellen Literatur- und Kulturbetrieb etabliert.⁷⁸ Er zeigt sich in seiner Kritik 1929 zudem dankbar dafür, dass Grosz »des deutschen Spießbürgers Hohenstaufensehnsucht«⁷⁹ nach dem Mittelmeer geißelt. Hier spielt Däublers persönliches, inniges Verhältnis zum antik-mediterranen Raum hinein, das er während seiner Griechenlandreise 1921–1925 noch intensiviert hatte. Er nimmt die Perspektive desjenigen ein, der zum echten Erleben fähig ist, anders als der verständnislose Tourist, der nur im Baedeker liest.⁸⁰ Diese Selbstbezüglichkeit sticht umso mehr heraus, da Däubler seinen früheren Modus, in hoher Taktzahl auf identifizierbare Werke von Grosz zu referieren, 1929 nicht mehr nutzt. Das Tilgen der konkreten Avantgardeströmungen, die Eigenbezüglichkeit durch die Selbstzitate und der Verweis auf die eigene Lebenswelt, die wesentlich die Auseinandersetzung mit der Antike prägt, überlagern Däublers einstige Schreibweise.

75 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 164. Däubler rezipiert hier zudem das eigene Wissen um die Avantgarde, wodurch er es bewahrt und zugleich in einem neuen Text verwertet. Zu den Praktiken der (Selbst-)Archivierung der Avantgarde vgl. Zanetti: »Heute spucken wir die Vergangenheit aus«, S. 59–61.

76 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 161; *George Grosz* 1917, S. 82. Beide Texte erschienen in Paul Westheims »Das Kunstblatt«.

77 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 165; *George Grosz* 1917, S. 80.

78 1928 war er zum Mitglied der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste gewählt worden und publizierte auch in deren Jahrbuch. Vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 201f.

79 Däubler: *George Grosz* 1929, S. 163.

80 Zu Däublers Philhellenismus, den zivilisationskritische Züge prägen, vgl. Rehnolt: *Dichterbilder der Moderne*, S. 219–238.

Später als Däubler, aber explizit formulierten Einstein und Grosz ihre Abkehr von der Avantgarde. Einstein schrieb im Januar 1939 an Daniel-Henry Kahnweiler: »Wenn ich zurückkomme, werde ich solide Bücher machen, fernab aller moderner Tendenzen und avantgardistischer Konformitäten.«⁸¹ Grosz distanziert sich in seiner Autobiografie von der Avantgarde und stellt ihr, versehen mit gehöriger Selbstkritik und zerstörerischen Zügen, ebenso wenig ein gutes Urteil aus:

Insgeheim lag mir das amerikanische Mittelstandsideal näher als die teils wirklich, teils schein-verrückte Sonderwelt, in der die froschartigen Größen der sogenannten Avantgarde der Kunstwelt lebten und leben wollten. Leider war ich selbst, anstatt ein normaler Illustrator zu sein, auch nur einer von diesen aufgeblasenen Fröschen, und meine Zeichnungen waren Zerrbilder einer schiefen, krummen [...] Welt. Dieses Zeug, fand ich, gehörte mit Recht der Vergangenheit an, und hätten die Deutschen es nicht verbrannt, so hätte ich wohl selbst einen Haufen aufgeschichtet und ein Streichhölzchen darangelegt.⁸²

Die Avantgarde ordnen ehemalige zentrale Akteure umstandslos als mittlerweile überholte werkbioграфische Stufe ein. Sie arbeiteten an neuen Projekten, an neuen Orten und in einem anderen künstlerischen Umfeld. Das personelle und künstlerische Gefüge der Avantgarde hatte sich gelockert, was entscheidend ist, da für die Dichter und Kunstkritiker Däubler und Einstein die persönliche Vernetzung und Zusammenarbeit, der eigene Einsatz wesentlich waren. Die hochreflexive Haltung, die beide in ihrer Publizistik zeigen, bewegt sich bereits während der Hochphase der Avantgarde zwischen den Polen Nähe und Distanz. Sie erzeugen dadurch ein Spannungsfeld, das sich aus engagiertem Gestus und der distanzierten Beobachterposition zusammensetzt. Diese sowohl aktivistischen als auch reflexiven Zugänge, die Däubler und Einstein zu den progressiven Kunstbewegungen ihrer Zeit wählen, lassen sich als Wechselspiel zwischen Handeln und Schreiben, zwischen Beteiligung und Beobachtung der Avantgarde charakterisieren und bewerten. Später, mit dem Abflauen der Avantgarde, tritt ein neuer Grad der Selbstbezüglichkeit hinzu, der nicht mehr nur auf das aktuelle Kunstgeschehen rekurriert bzw. die historische Dimension der Avantgarde behandelt. Sie werden zugleich zu Historikern ihrer selbst, wenn sie sich im eigenen Schriftenarchiv bedienen. Die Texte von Däubler und Einstein begleiten, kommentieren und spiegeln, trotz der verschiedenen Vorgehensweise, gleichermaßen Verfasstheit und Weg der klassischen Avantgarde.

81 Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, 6.1.1939. In: Carl Einstein: *Briefwechsel*, S. 610.

82 Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, S. 235f.

Literaturverzeichnis

- [o.A.:] »Expressionismus«. In: »Kunst und Künstler« 15 (1917), H. 2, S. 100f.
- Baßler, Moritz: *Absolute Dichtung*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 21.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Barlach, Ernst: *Die Briefe*. 2 Bde. Bd. I: 1888–1924. Hg. Friedrich Droß. München: Piper 1968.
- Berning, Matthias: *Einstein, Grosz, die Kunst und die Weimarer Republik*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 181–191.
- Berning, Matthias: *Kubistische Lyrik? Carl Einsteins Gedichte in der Zeitschrift Die Aktion 1916/17 im Kontext von Negerplastik, Negerliedern und kubistischer Kunsttheorie*. In: *Primitivismus intermedial*. Hgg. Nicola Gess, Christian Moser, Markus Winkler. Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 115–130.
- Carl-Einstein-Gesellschaft / Société-Carl-Einstein: *Bibliographie*. <<https://www.carleinstein.org/bibliographie>> (Zugriff: 29.11.2022).
- Däubler, Theodor: *Acht Jahre »Sturm«*. »Das Kunstblatt« 1 (1917), H. 2, S. 46–50.
- Däubler, Theodor: *Aus dem Epos vom alten Rom*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 3, S. 18–19.
- Däubler, Theodor: *Das Nordlicht*. Hgg. Stefan Nienhaus, Dieter Werner. 3 Bde. Dresden: Thelem 2004.
- Däubler, Theodor: *Der Nachtwandler*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 1, S. 3.
- Däubler, Theodor: *Futuristen* [1916]. In: *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hgg. Friedhelm Kemp, Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 103–109.
- Däubler, Theodor: *Futuristisches Tempo*. »Die Aktion« 6 (1916), Nr. 11/12, Sp. 137–142.
- Däubler, Theodor: *Georg Grosz*. »Die weißen Blätter« 3 (1916), H. 11, S. 167–170 [=Däubler: *Georg Grosz*].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das Kunstblatt« 1 (1917), H. 3, S. 80–82 [=Däubler: *George Grosz* 1917].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« 1 (1918), H. 7, S. 153–154 [=Däubler: *George Grosz* 1918].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das junge Deutschland« 2 (1919), H. 7, S. 175–177 [=Däubler: *George Grosz* 1919].
- Däubler, Theodor: *George Grosz*. »Das Kunstblatt« 13 (1929), H. 6, S. 161–165 [=Däubler: *George Grosz* 1929].
- Däubler, Theodor: *Im Kampf um die moderne Kunst*. Berlin: Reiß 1919.
- Däubler, Theodor: *Otto Gleichmann*. »Das Kunstblatt 2« (1918), S. 150–152.
- Däubler, Theodor: *Otto Gleichmann*. »Das Graphische Jahrbuch«. Hg. Hans Theodor Joel. Darmstadt: Karl Lang 1920, S. 42–43.
- Däubler, Theodor: [Übertragungen von Aldo Palazzeschi]. »Die Aktion« 6 (1916), Nr. 7/8, Sp. 87–89 und Sp. 92.
- Däubler, Theodor: *Unser Erbe* [1916]. In: *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hgg. Friedhelm Kemp, Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 40–64.
- »Der blutige Ernst« 1 (1919), Nr. 3–6.

- »Die Aktion« 6 (1916), H. 11/12, Sondernummer »Theodor Däubler«.
[Einstein, Carl] C. M. E.: *Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb*. »Neue Blätter« 1 (1912), H. 6, S. 46–47.
- Einstein, Carl: *Briefwechsel 1904–1940*. Hgg. Klaus H. Kiefer, Liliane Meffre. Berlin: Metzler 2020.
- Einstein, Carl: *Werke*, Bd. 1: 1908–1918. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa 1980.
- Einstein, Carl: *Augenleidende Kritiker*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 17, Sp. 364–368.
- Einstein, Carl: *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. Hg. Klaus H. Kiefer. Berlin: Metzler 2022.
- Einstein, Carl: *Brief an Ludwig Rubiner*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 18, Sp. 381–383.
- Einstein, Carl: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen-Verlag 1926 [=Einstein: *Kunst* 1926]. 2. Aufl. 1928 [=Einstein: *Kunst* 1928]. 3. Aufl. 1931 [=Einstein: *Kunst* 1931].
- Einstein, Carl: *George Grosz*. In: *George Grosz*. Ausstellung, Galerie Alfred Flechtheim, 29.3.–24.4.1926. Berlin: Das Kunstarthiv 1926, S. 3–7 [=Einstein: *George Grosz* 1926a].
- Einstein, Carl: *George Grosz* [1926]. In: *Carl Einstein. Werke*. Bd. 2: 1919–1928. Hg. Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese und Jens Kwasny. Berlin: Medusa 1981, S. 332–336 [= Einstein: *George Grosz* 1926b].
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Fleckner, Uwe: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie Verlag 2006.
- Gleichmann, Gunda-Anna: *Erinnerungen an Theodor Däubler*. In: *Theodor Däubler – Biographie und Werk. Die Vorträge des Dresdener Däubler-Symposiums 1992*. Hg. Dieter Werner. Mainz: Gardez! Verlag 1996, S. 167–173.
- Grochowiak, Thomas: [Eberhard Viegener]. In: *Eberhard Viegener*. Ausstellungskatalog. Recklinghausen: Bauer [1965], o.P.
- Grande, Jasmin; Wiegmann, Eva: *Carl Einstein im Kontext neuer Avantgardetheorien*. In: *Carl Einstein und die Avantgarde*. Hgg. dies., Kristin Eichhorn. »Expressionismus«, Heft 14 (2021), S. 7–14.
- Grosz, George: *Briefe 1913–1959*. Hg. Herbert Knust. Reinbek: Rowohlt 1979.
- Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Hamburg: Rowohlt 1955.
- Heartfield, John; Grosz, George: *Der Kunstlump*. »Der Gegner« 1 (1919/20), H. 10–12, S. 48–56. Auch in »Die Aktion« 10 (1920), H. 23/24, Sp. 327–331.
- Kemp, Friedhelm; Pfäfflin, Friedrich (Hgg.): *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Darmstadt: Luchterhand 1988.
- Kiefer, Klaus H.: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Kierdorf-Traut, Georg: *Theodor Däubler und der »Brenner«-Kreis*. »Der Schlern« 63 (1989), H. 1, S. 20–22.
- Kramer, Andreas: »Versuch zur Freiheit?« *Carl Einsteins Verhältnis zu Dada*. In: *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. Klaus H. Kiefer. München: Fink 2003, S. 163–178.
- Kröger, Marianne; Roland, Hubert (Hgg.): *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren. Carl Einstein en exil. Art et politique dans les années 1930*. München: Fink 2007.
- Lamm, Albert: »Ausserhalb von Heute«. *Zu Döblins Ansprache*. »Kunst und Künstler« 29 (1931), H. 10, S. 375–378.

- Lamm, Albert: *Vor neuen Bildern Max Liebermanns*. »Kunst und Künstler« 27 (1929), H. 6, S. 215–222.
- Männig, Maria: *Die dritte Kunstgeschichte. Carl Einsteins Praxis und Walter Benjamins Theorie der Kritik*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 193–207.
- Marchal, Stephanie: *Kontaktzonen der Kritik. Julius Meier-Graefe (1867–1935) und Carl Einstein (1885–1940)*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 209–226.
- Marchal, Stephanie; Zeising, Andreas; Degner, Andreas: *Kunstschriftstellerei – die kunstkritische Praxis der Moderne. Eine Einführung*. In: *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*. Hgg. dies. München: edition metzel 2020, S. 13–63.
- Müller-Tamm, Jutta: *Nachträglichkeit. Carl Einstein als Historiograf*. In: *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Hgg. Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg. München: Fink 2016, S. 19–27.
- Neundorfer, German: »Kritik an Anschauung«. *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Nünning, Patricia: *Moïse Kisling. Individualist, Grenzgänger und Alternative zu Picasso & Co*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 227–237.
- Osterkamp, Ernst: *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hgg. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 543–568.
- Paas, Sigrun: »Kunst und Künstler«. 1902–1933. *Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*. Hochschulschrift. Heidelberg 1976.
- Rehnolt, Juliane: *Dichterbilder der Moderne. Gerhart Hauptmann, Stefan George und Theodor Däubler im Porträt*. Dresden: Thelem 2017.
- Rewald, Sabine: *George Grosz in Berlin. Das unerbittliche Auge*. In: *George Grosz in Berlin. Das unerbittliche Auge*. Hgg. Staatsgalerie Stuttgart, Christiane Lange, Nathalie Frensch. München: Hirmer 2022, S. 11–43.
- Rubiner, Ludwig: *Maler bauen Barrikaden*. »Die Aktion« 4 (1914), Nr. 17, Sp. 353–364.
- Scheffler, Karl: [Rez. zu] *Theodor Däubler: Der neue Standpunkt*. »Kunst und Künstler« 16 (1918), H. 6, S. 243–244.
- Scherer, Stefan: *Kubistische Prosa? Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 71–83.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*. Stuttgart: M & P 1991.

- Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *George Grosz. Berlin – New York*. Ausstellungskatalog. Berlin: Ars Nicolai 1994.
- Strobl, Andreas: *Die »ringende Empfindung des Augenblicks« – Carl Einstein und die Kunstkritik seiner Zeit*. In: *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. Klaus H. Kiefer. München: Fink 2003, S. 99–109.
- Weixler, Antonius: *»Verfluchte Kunstschreiberei«. Die Kunstschriftstellerei Carl Einsteins zwischen »Auflösung« und »Setzung«*. In: *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*. Hgg. Stephanie Marchal, Andreas Zeising, Andreas Degner. München: edition metzel 2020, S. 353–388.
- Windhöfel, Lutz: *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*. Köln u.a.: Böhlau 1995.
- Zanetti, Sandro: *»Heute spucken wir die Vergangenheit aus«. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde*. In: *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*. Hgg. Andreas Mauz, Ulrich Weber, Magnus Wieland. Göttingen: Wallstein; Zürich: Chronos 2018, S. 45–62.
- Zupfer, Simone: *Carl Einstein und die Literaturkritik*. In: *Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen*. Hgg. Jasmin Grande u.a. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 238–252.
- Zupfer, Simone: *Netzwerk Avantgarde. Strategien der Literaturkritik in den Zeitschriften des Expressionismus*. Dresden: Thelem 2021.