

»SCHULZE IST DER PRODUKTIVE.« – HÄNDLER UND SAMMLER AUS CARL EINSTEINS PERSPEKTIVE

KLAUS H. KIEFER

SUMMARY

In seinen Schulze-Satiren revoltierte Carl Einstein 1919 gegen die Abhängigkeit der »freien Künste« von politischen Bedingungen. In Kubismus und primitiver Kunst sieht er die Chance einer ästhetischen Transformation der Gesellschaft. Sein Enthusiasmus überdeckt die Einsicht in die Ökonomisierung der Kunstszene, die mehr und mehr von Kunsthändlern und kapitalstarken Sammlern bestimmt wird. Wie Trophäen einer kulturellen wie kolonialistischen Machtergreifung werden die Werke in bourgeoisen

Salons und Völkerkundemuseen präsentiert. Einsteins utopische Konzeption zerbricht in der Weltwirtschaftskrise und angesichts des aufkommenden Faschismus. In der *Fabrikation der Fiktionen*, die 1932–36 entsteht, reinszeniert er Schulze überlebensgross als den Kapitalisten, der dank seiner Wirtschaftsmacht Künstler und Intellektuelle in Abhängigkeit hält und eine Kunst favorisiert, die in archaischen und surrealen Reservaten verweilt – fernab von revolutionärem Handeln.

SCHULZE IST DER PRODUKTIVE«



Während Carl Einstein in einem offenen Brief vom Mai 1914 Ludwig Rubiner noch belehren will, dass Maler keine »Barrikaden bauen«¹, politisiert er sich selber nach zwei Kriegsjahren,² engagiert sich im Brüsseler Soldatenrat 1918 und kämpft auf Seiten Spartakus' 1919 in Berlin für die Revolution. Seinen Gepflogenheiten gemäss und den Umständen entsprechend hat er aber wohl die Schriften von Marx und Engels nicht »durchaus studiert« und seinem anarchischen Naturell als Künstler und Intellektueller entsprach die kommunistische Parteidisziplin absolut nicht. Klassenbewusstsein fehlte dem Sohn eines Rabbiners ohnehin völlig. Aber der angehende Kunstkritiker hat seine antikapitalistische Lektion gelernt, wie ein kleiner innerer Dialog in der Satirezeitschrift *Der Blutige Ernst* 1919 bezeugt:

»Die Verleger, der Kunsthändler Kategorie der jungen Leute, die Schulze anstellt Illusions zu erramschen.

Jemand kooft Impressionisten. Ist er damit Impressionist?

Nein, Herr Cassirer hat die Cézannes gemalt, da er sie verkooft – nich?

Es gilt für ehrenvoller, einen Cézanne zu verkloppen als ihn zu malen.

Der Besizende – Schulze ist der Produktive.«³

Das Verhältnis von »Schulze« und Kunsthandel (hier Paul Cassirer) bleibe vorerst unkommentiert; festgehalten sei: Konsequenter Weise steuert Einstein nunmehr auch, 1919, dem Sammelband Rubiners, *Die Gemeinschaft*, ein Manifest »Zur primitiven Kunst« bei, in dem es heisst:

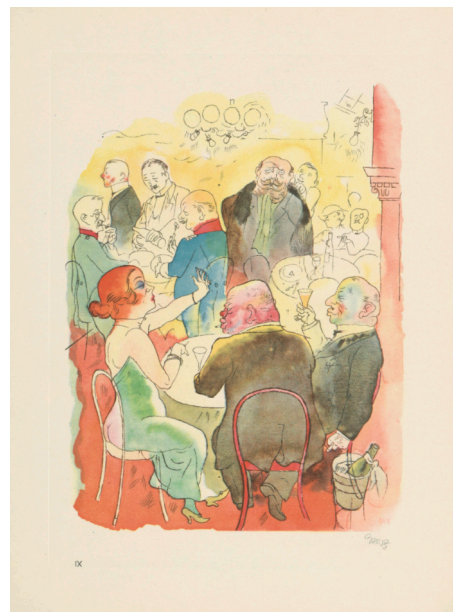
Abb. 1
 George Grosz, *Soirée*, 1922, Aquarell,
 Tuschfeder und Bleistift auf Papier, 49,2 x
 37,2 cm, gedruckt als Blatt 55, in: ders., *Ecce
 Homo*, Berlin: Malik-Verlag, 1923, Nr. 9
 Bildnachweis: bpk / Kupferstichkabinett,
 SMB / Wolfram Büttner
 © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. /
 2022, ProLitteris, Zurich

»Jedes Kunstwerk ist ein Stück von reaktionärem Snobismus, prähistorisch, wenn es nicht dem sozialen Umbau sich einordnet, von wo aus allein es Sinn erhält. Was kann uns die kapitalistische Kunstüberlieferung wert sein, aus der Produzent und Abnehmer ihre Rente ziehen, und sei es nur in Form zweckloser, das ist: snobistischer Erregung. Das europäische Kunstwerk dient immer noch der innerlichen Sicherstellung und Stärkung des besitzenden Bürgers. Diese Kunst verabreicht dem Bürger die Fiktion ästhetisierender Revolte, die jeden Wunsch nach Änderung harmlos ›seelisch‹ abreagieren läßt.

Die uns nötige Kollektivkunst: Nur die soziale Revolution enthält die Möglichkeit einer Änderung der Kunst, ist ihr Prämisse, bestimmt allein den Wert einer Kunstwandlung und stellt dem Künstler seine Aufgabe.

Primitive Kunst: Ablehnen der kapitalisierten Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden. Sprengen wir die Ideologie des Kapitalismus, so finden wir darunter den einzigen wertvollen Überrest des zerkrachten Erdteils, die Voraussetzung jedes Neuen, die einfache Masse, die heute noch im Leiden befangen ist. Sie ist der Künstler.«⁴

Diese radikalen Postulate könnten wortwörtlich der *Fabrikation der Fiktionen* entnommen sein, die Einstein allerdings erst ca. fünfzehn Jahre später unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise und der faschistischen »Machtergreifung« in Deutschland, zwischen 1931 und 1936 schreibt, in dem er die Schulze-Satire der Berliner Revolution wieder aufgreift und vertieft. Die kleinen satirischen Formen und Manifeste werden nunmehr zu einer Streitschrift von 476 Typoskriptseiten⁵ ausgewälzt, die sich zwar in erster Linie gegen Künstler und Intellektuelle, auch gegen Wissenschaftler und Philo-



sophen, richtet, die aber die Geistesgeschichte regelrecht vom Kopf auf die Füße stellt und – Schulze ins Zentrum der modernen Kunstgeschichte rückt, ja, ihn (ironisch) zum Edel- und Überschulzen verklärt.⁶

Wer ist nun diese Hassfigur? Sie entspringt unmittelbar Einsteins Erfahrung von Krieg und Nachkrieg, meint vor allem Kriegsgewinnler und Schieber – so wie sie George Grosz verbildlicht (ABB. 1) –, aber, wie es in Einsteins Zitaten schon anklang, besitzt Schulze Potential. Der spätere Schulze hat weitere Dimensionen. *Die Fabrikation der Fiktionen* definiert ihn zunächst als *den* typischen Parvenu,⁷ der in Deutschland wie auch in ganz Europa in den goldenen Zwanzigerjahren zu Reichtum und Besitz gelangte, wenn nicht schon in der Gründerzeit, und der nun seinen neuen Stand kulturell legitimieren möchte. Es handelt sich Einstein zufolge um einen neuen Unternehmertyp, um Fabrikanten, Unternehmer und Bankiers, auch Spekulanten aller Art, die mit der überkommenen Aristokratie und dem alten Geldadel um Macht und Renommee konkurrieren.⁸ Man wetteifert nicht mehr mit Gründungslegenden oder genealogischen Mythen, sondern, wie auch schon zu Zeiten der Renaissance, bedient man sich der Kunst, der Bildenden Kunst ins-

besondere, um Status und Machtanspruch zu beglaubigen – auch sich selbst gegenüber, denn Schulzes Identität scheint noch nicht sehr gefestigt. Einstein fasst den Sachverhalt grob in einen Satz: »[...] Kunst war immer eine Art Propaganda gewesen.«⁹ – für Könige, Kirche und Machthungrige aller Art.

Diese so globale wie schreckliche Vereinfachung verwundert, auch wenn man Einsteins polemische Diktion seit seinen frühen Schriften kennt. Hatte er sich nicht in den Zwanzigerjahren zum kenntnisreichen und gefragten Kunstkritiker und -historiker, ja zum Ethnologen entwickelt? Aufstieg und Enttäuschung eines Connaisseurs bezeugt sein Brief an Ewald Wasmuth im Juni 1932:

»jeder faende wohl mein leben teufelsinteressant, man ist centre in einem splendiden centre, man macht das wetter mit (allmälig begreift man die Regenmacher), man ist maelig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s'emmerde. man hat seine freunde unter den groessen, man wird interviewt und fotografiert und ich spuere, wenn ich den schwindel noch paar jahre mit[m]ache, wird man eine art Caruso in seiner spezialitaet. lieber Ewald, ich bin von allem muede und angekotzt, dass ich nicht mehr kann. kunst, kunst assez, assez. ich kann den schwindel nicht mehr riechen. sie sollen den cirkus ohne mich weiterdrehen. es ist natuerlich idiotisch einen laden, den man jahre hindurch aufgeputzt hat, zu schliessen; aber ich werde dies im herbst tun. ich habe von diesem beschraenkten geniebetrieb genug, der so widerlich merkantil ist.«¹⁰

Auch wenn er privatim seine »Kunstschreiberei«¹¹ immer wieder verflucht und seine »bildenden Kunstschmarren«¹² zur Altersrente deklassiert – fühlt er sich doch eigentlich zum Schriftsteller berufen (»écrire de la bonne prose«¹³) –, ohne Leidenschaft und Engagement

konnte er seine zahlreichen Aufsätze, seine kleineren und grösseren Monografien, seine zweimal aktualisierte und erweiterte *Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926, 1928, 1931)¹⁴ gewiss nicht zustande bringen. Und vor allem: er war als Kunstkritiker, Kurator, Kunstagent, Vermittler und Berater zutiefst in das Geschäftsleben verstrickt, freilich immer in einem Abhängigkeitsverhältnis – was er wiederum zutiefst verabscheute.¹⁵ Er entwickelte ästhetische Überzeugungen für afrikanische, auch ozeanische und vorgeschichtliche Kunst, propagierte den revolutionären Kubismus und dann auch seine »romantische« Version des Surrealismus¹⁶ – auch wenn er in der *Fabrikation der Fiktionen* wieder – wie schon 1919 – alles widerruft, mit derselben Apodiktik wie alle vorausgehenden Parteinahmen. Ein Zerrissener? Als Antipoden jedenfalls zu Daniel-Henry Kahnweiler, von dem noch die Rede sein wird, evoziert ihn Pierre Assouline treffend:

»Ce Berlinois très répandu dans les milieux littéraires et artistiques fourmille de projets. Il a toujours quelque chose en chantier. Son tempérament est aux antipodes de celui de Kahnweiler: torturé, extravagant, tourmenté, original, en proie à un intense bouillonnement intérieur. Quand il parle de la sérénité de son ami Heini et de l'harmonie qui se dégage de son existence, on sent percer une pointe d'envie.«¹⁷

Einstein kennt nicht nur zahllose Künstler, sondern – wie aus seiner Korrespondenz (so erhalten) und aus den Verzeichnissen des Basler Katalogs zur Braque-Ausstellung 1933 oder der *Kunst des 20. Jahrhunderts*¹⁸ hervorgeht – auch deren Galeristen, Händler und Sammler; dies gilt auch für Museumsdirektoren, wie etwa Ludwig Justi oder Vincenc Kramář, die sich für die Moderne einsetzen, d. h. Werke ankaufen und ausstellen. Als Pu-

Abb. 2
 Max Beckmann, *Bildnis Gottlieb Friedrich Reber*, 1929, Öl auf Leinwand, 140,5 x 72 cm, Museum Ludwig, Köln,
 Foto: © Rheinisches Bildarchiv Koeln, rba_c000294



blizist und Autor ist er freilich auf Verleger angewiesen. Auch da gibt es Licht- und Schattenseiten, Gunst und Missgunst. Manches Verhältnis steht auf der Kippe¹⁹ oder wird beendet; so stoppte Georges Wildenstein z. B. seine Finanzierung von Einsteins *Documents* in Folge der Weltwirtschaftskrise. Die ökonomische »Basis« – so fragil sie gewesen sein mag – des Intellektuellen und Literaten, der weit an der »Spitze« der europäischen Avantgarde agierte (man kennt dieses Wort Gottfried Benns), hat die Forschung kaum aufgearbeitet,²⁰ geschweige denn die ökonomische Basis der Kunstszene überhaupt.²¹ Die Kunstgeschichte ist mit gutem Grund werkorientiert, und in der Tat ist die Quellenlage, was die Beweggründe von Händlern und Sammlern gewesen sein mögen und sind, diffus und meist schwer zugänglich.²²

Nicht nur im Falle Carl Einsteins ragen nur wenige, dabei exemplarische Beispiele hervor, insbesondere Daniel-Henry Kahnweiler, der Händler, und Gottlieb Friedrich Reber (ABB. 2), der Sammler.

Die Porträts, die Künstler von ihren Händlern, Sammlern und Gönnern anfertigen, verraten gelegentlich etwas von deren »Besitzergreifung« – im Falle von Abb. 2, 3 und 5 ist z. B. die Sprache der Hände aufschlussreich. Kunstszene und Kunstmarkt sind durch zahllose, zum Teil ambivalente Beziehungen verflochten. Klee und Einstein sind z. B. im *Querschnitt durch Alfred Flechtheim*, dessen Festschrift zum 50. Geburtstag, vereint, ersterer mit einem Porträt des Händlers (ABB. 3), letzterer mit der ironischen Widmung: »Dieser 1. April, welche Voraussicht Ihrer Eltern und welch sinnvoll bedeutender Tag.« Das Allermeiste an persönlichen wie geschäftlichen Entscheidungen ist jedoch ununterscheidbar eingeschmolzen in die Formation, die die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nun einmal – »bon gré mal gré« – angenommen hat und die ein posthumes Pamphlet wie Einsteins *Fabrikation der Fiktionen* auch kaum noch beeinträchtigen dürfte. Indessen ist es hoch bedeutsam, wie eng Einsteins Beziehungen mit den Grossen der Kunst- und Literaturgeschichte waren: Kahnweiler, der bedeutendste Kunsthändler, ja der »Entdecker« des Kubismus, und Reber, dem man die bedeutendste Kunstsammlung des Kubismus nachsagte.²³ Kaum ein moderner Künstler von Rang, den Einstein nicht persön-



Abb. 3
 Paul Klee, *Für Alfred Flechtheim zum 50. Geburtstag*, 1928, 45, abgedruckt in: Hamburg, Hauswedell & Nolte, *Moderne Kunst*, 13.6.1998, S. 81
 Bildnachweis: ZADIK, Köln

Abb. 4
Beinecke Rare Book & Manuscript Library
der Yale University Library in New Haven,
Connecticut, 1994, Fotograf: anonym
Bildnachweis: zvg



lich gekannt und gefördert hätte, darunter so unterschiedliche Naturen wie Georges Braque und Paul Klee. Nur am Rande sei hier auf Seiten der Literatur Einsteins Freund Gottfried Benn genannt.²⁴ In bibliophilen Sammlungen wie etwa Jacques Doucets (Bibliothèque littéraire) in Paris – dieser hatte André Breton engagiert – oder der Familie Beinecke in New Haven (ABB. 4) taucht Einstein zwar nur am Rande auf, aber im Ganzen ist seine Position weltweit einzigartig. In Einsteins Korrespondenz und in seinen Publikationen spiegeln sich auch, obgleich weniger stark, Beziehungen zum Kunsthändler und Verleger Alfred Flechtheim (ABB. 5) oder zur Schweizer Kunstsammlerin und Mäzenin Maja Hoffmann-Stehlin. Als Zeugnisse seiner Verbundenheit dienen Einstein Widmungen (ich erwähne hier nur gedruckte) – überraschenderweise fehlt hier Kahnweiler: das versprochene »Grisbuch«²⁵ kam nicht zustande –, aber Günther Wasmuth, »dem Freunde«, wird die *Kunst des 20. Jahrhunderts* gewidmet, das Kubismus-Kapitel (der 2. und 3. Auflage) gehört Gottlieb Friedrich Reber, und während er über diesen panegyrischen Artikel schreibt – die vor allem seine eigene Konzeption widerspiegeln –, widmet er Erna Reber seinen von der Galerie Simon²⁶ verlegten *Entwurf einer Landschaft*. Maja Hoffmann-Stehlin wird *Georges Braque* zugeeignet, und in der Tat wäre die grosse von Einstein kuratierte Braque-Ausstellung im Basler Kunstverein vom 9. April bis zum 14. Mai 1933 nicht ohne die Mäzenin zustande gekommen.

Es fällt schwer, all die grossen Namen, Kahnweiler, Reber, Flechtheim, von der Heydt usw., auf das karikaturale Format des »Schulze« zurückzustufen – Einstein hat freilich auch zahllose kleinere Grössen gekannt –, allerdings deckt sich eine Würdigung Eduard von der Heydts als Bankier und Sammler mit Einsteins kunstsoziologischer Kritik verblüffend gut:

»Auf den ersten Blick erscheinen Bankgeschäft und Kunst als zwei separate Lebenswelten. In der Person von der Heydt sind sie jedoch untrennbar verbunden. Das Bankgeschäft ermöglichte ihm die Finanzierung und den Erwerb seiner Kunstsammlung wie umgekehrt die öffentliche Anerkennung als Sammler sein Standing als Privatbanquier förderte und ihm wichtige Kontakte verschaffte. Die Verbindung von Kunst und Kapital, die Selbstinszenierung als Bankier und Sammler in einer Person, begründeten sein hohes Ansehen in der Kunstwelt, bei Museen, Galerien und in der Wissenschaft. Zugleich war er als bedeutender Sammler mit finanziellen Ressourcen auch selbst ein Akteur des Kunstmarktes, der die Regeln des Marktes virtuos beherrschte.«²⁷



Abb. 5
Otto Dix,
Bildnis des Kunsthändlers Alfred Flechtheim,
1926, Öl auf Holz, 120 x 80 cm,
Nationalgalerie, Berlin
bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders
© 2022 ProLitteris, Zurich

Dabei sind die Kontakte Einsteins mit von der Heydt nicht einmal sehr intensiv. 1926 bemüht er sich, die Flechtheim'sche Sammlung von Südsee-Plastiken²⁸, an deren Ausstellung auch von der Heydt mitgewirkt hatte, »en bloc«²⁹ zum Verkauf zu bringen³⁰ und in einem Brief an Reber zeigt er sich 1929 besorgt über einen ihm nicht bekannten Brief von der Heydts an eben den Genannten. Zumindest soviel kann vermutet werden, dass Einstein den Führungsanspruch der universalen Reber-Sammlung, die er selber »promotete«, bedroht sah.

In der *Fabrikation der Fiktionen* lässt Einstein kein gutes Haar an allen kunst-sammelnden Bankiers einschliesslich ihrer Gattinnen³¹ und an – sei es Dichtung, sei es Wahrheit – diversen »Bankiernutzen«³². Einstein kennt auch »die Millionärinnen, die nach Beschäftigung«³³ suchen. Namen fallen dabei nicht, das Personenregister der *Fabrikation der Fiktionen* ist bescheiden; man will sich allgemeingütig zeigen. Weniger diskret sind Äusserungen in den Notizen zu *BEB II*, wo vor allem der steinreiche Vicomte Charles de Noailles und seine ebenfalls sehr begüterte Gemahlin Marie-Laure,³⁴ die vor allem die surrealistische Bewegung André Bretons unterstützten, der Ridikülisierung zum Opfer fallen. Es ist nicht bekannt, ob Einstein an den Noailles'schen Soirées, Dîners, Banquets, Bals etc. teilgenommen hat.³⁵ Spielen diese Szenen eindeutig in Paris – Pariser Schilderungen sind ansonsten in *BEB II* selten –, so scheint Einstein im geplanten »Snob«-Kapitel entsprechende Begegnungen mehr oder weniger frei erfunden zu haben und in Berlin anzusiedeln oder seine deutsch-französischen Erfahrungen fiktional zu mischen. Statt Beb lässt er dabei auch einen »GG« agieren, einen Maler (den man mit Georges Grosz identifizieren kann), der die Vicomtesse in sein Atelier schleppt und zu deren Enttäuschung nur proletarisch »voegt«³⁶.

Grosz' derbe Pornografie könnte Einsteins Pointe beglaubigen. Immer geht es aber letztendlich nur darum, die Besitzenden »anzupumpen«. Eine Skizze aus *BEB II* lautet:

»ungefaehr die kokotten der revolution. sie machen hundsradikal, gleichzeitig beziehen sie den schweinishen snob in die revolte ein, da er sie fuer das vergnuegen und den sport der revolteattitude gut bezahlt. die schmunzelnde revolte der benisseurs, type bret[on], lyrisch visionaerer revolutionaer fuer teure salons und kunthaendler. ROSENBERG UND BRETON PAR EXEMPL[E], die zuechtung des privat-revolutinaers oder donnerstags revolutionaeres lunch beim vicomte mit vorfuehrung der genies.«³⁷

Und nochmals zum Thema »Bankett bei Noailles«:

»eine unterhaltung bei der die maecene gewissermassen die revolutionaere terminologie als letzten bluff erlernen und sich dann sehr teuer bezahlte vorlesungen ueber marxism halten lassen. also die revolutionaeren aesteten zeigen, die alles als sensation misbrauchen und zum persoentlichen erfolg auswerten. also bedeutungs-schieber.«³⁸

Wie schon bemerkt,³⁹ sind in *BEB II* vor allem Bebuquins (alias Einsteins) Jugend und seine Rolle in der Berliner Revolution – zumindest skizzenhaft – ausgeführt; von Einsteins Haupt- und Nebengeschäft, Kunstgeschichte und Kunstkritik bzw. Kunstsammlung und Kunsthandel, in Berlin und Paris, zeigen sich nur wenige Spitzen des sprichwörtlichen Eisbergs, während *Die Fabrikation der Fiktionen* die Fakten satirisch vergrößert und die dramatis personae kaum zur Identifikation freigibt. Kein Händler und Sammler geht in der Rolle des Schulze auf, dieser ist wahrlich eine Kunst-Figur. Einstein in-

szeniert hier ein Schurkenstück, das in mancher Hinsicht an Brechts *Dreigroschenoper* oder schon an die *Soirée*-Szene des *Baal* erinnert.⁴⁰

Das Programmatische an Rebers Sammlung kann mit einem Zitat Einsteins herausgestellt werden:

»Sammeln müßte anderes sein, als genießerisches Kapitalisieren ästhetischer Werte. Sammeln ist bedeutsam, wenn es einen heftigen Eingriff in die Zeit darstellt; wenn durch eine Sammlung das geschichtlich Festgelegte umgewertet wird [...].

Der Sammler, der leidenschaftlich umbildet, verwirft die bequemen Bezirke seelischer und optischer Lässigkeit. Er entdeckt Gebiete, für welche Qualitätsmarken noch nicht festgelegt sind, kurz, der Sammler als Entdecker.

Ein solcher Typ muss bestimmte geistige und charakteristische Eigenschaften besitzen, um eine kämpferische Sammlung bilden zu können.«⁴¹

Uwe Fleckner hat das Verhältnis Einstein-Reber kenntnisreich gewürdigt; dem ist nur wenig hinzuzufügen.⁴² Unklar bleibt weiterhin, ab wann und wie intensiv Einstein Einfluss auf die Reber'sche Sammlungsgeschichte nahm.⁴³ Wer hatte das Sagen, wer das Geld? Eine Notiz zu *BEB II* klingt verdächtig: »GFR der sich zum Kenner gegen Bezahlung umfilosofieren laesst«.⁴⁴ Reber entspricht ohne Zweifel dem Typ des »schöpferischen Sammlers«⁴⁵, wie ihn sich Einstein schon 1913 vorstellte, als er Sammlung zum »Kunstwerk« selber deklarierte.⁴⁶ Etliche Kunsthändler – die meist auch zugleich Sammler waren (aber nur selten Theoretiker) – beanspruchten den Ehrentitel eines »schöpferischen Händlers«, zumal wenn sie Entdecker und Förderer neuer Richtungen waren, »marchand découvreur«,⁴⁷ handelte es sich nun um Impressionismus (im Falle des eingangs genannten Cassirer) oder Kubismus oder

was auch immer. Im Kontext der Avantgarde gilt dies in besonderem Masse für Daniel-Henry Kahnweiler. Dieser weist zwar eine »Opportunitätspolitik des »Verkäuflichen««⁴⁸ à la Flechtheim weit von sich und favorisiert *eine* Richtung, von der er ästhetisch überzeugt ist, aber er verhält sich gleichwohl wie ein Kunsthändler comme il faut, d. h. er betreibt eine konsequente Preispolitik, verteidigt seine Interessen und die seiner Künstler energisch etc. etc. Im Übrigen gilt das natürlich auch für einige Künstler selbst.⁴⁹ Die Kunst- und Literaturgeschichte kennt zahlreiche Protagonisten, die, aus unterschiedlichen Anfängen kommend, zum Helden, Heiligen, Philanthropen o. ä. stilisiert wurden, d. h. sich durch servile Kunstschriftsteller stilisieren liessen.

Während Kahnweiler im Kunsthandel und Reber in der Sammlungsgeschichte Paradebeispiele für die Umsetzung einer Konzeption, eines »Programms«, waren – und es ist wohl kein Zufall, dass sich Einstein gerade ihnen verbindet –, ist es jedoch keineswegs einfach, diese Konzeption auch vorzuzeigen, auszustellen. Es geht dabei nicht um die üblicherweise chronologisch geordneten Kataloge. Händler haben sich einiges einfallen lassen, um ihre Ware feilzubieten – gerne mischt man afrikanische oder überhaupt fremdkulturelle Plastik mit Kubismus –, aber der private Sammler nutzte in der Regel seine meist grosszügigen Privaträume, um seine Kunstschatze zu präsentieren. Dabei entsteht eine innere und eine äussere Ordnung, d. h. anders als in einem Museum oder einer Ausstellung, wo sich im übrigen auch Einstein als Kurator um eine spezifische Hängung der Exponate bemühte – allerdings weiss man nur sehr wenig darüber (**ABB. 6**)⁵⁰ –, richtet sich die Anordnung von Werken und Skulpturen nach räumlichen Gegebenheiten – Mobiliar wie Sofas, Flügel, Schreibtische eröffnen Wandfläche, Tische bieten Standfläche – alles nach Ge-



Nach 2 Uhr im großen Saal der Ausstellung. Die große Menge ist schon beieinander, über einzelne Gruppen, meistens Künstler, sitzen in verschiedenen Sälen noch hundert

SOIRÉE DER KUNST

AUFNAHMEN VON G. SCHUH

Die Eröffnung der Picasso-Ausstellung in Paris

Das größte Ereignis dieser Saison ist die Ausstellung des Malers **Picasso**, an der gegen 500 Bilder, ein beträchtlicher Teil des Lebenswerkes des großen Meisters, der Öffentlichkeit, d. h. den Kunstliebhabern, Kunstsammlern und Kunstspekulanten gezeigt werden. Zu der Vermisung der Ausstellung in den weiten Sälen der Galerie Georges Petit waren über 2000 Menschen erschienen, vier etwas auf sich hielt, mußte dabei gewesen sein: Künstler, Politiker, die großen Couturiers und Finanzleute, viele Sammler und Händler, viele Ausländer, darunter amerikanische und schweizerische Liebhaber guter Kunst, — und mehr oder weniger reizvolle Frauen; eine *Fatale* Zeitschrift glossierte hinterdrein bohaft, es sei zu hoffen, daß sich ein anderes Mal auch s ch ü n e Frauen für abstrakte Kunst interessieren würden. «Tenu de soirée de rigueur» stand auf den Einladungskarten und so wogte ein Meer von feierlichen Smokings und Abendroletten durch die Bildersäle und um das Champagne-Buffet, das, wie berichtet wurde, 40 000 Francs gekostet hatte. Reklameposten, welche Picassos Kunsthändler auf sich nimmt und die nachher wohl auf die ohnehin enormen Bildpreise aufgeschlagen werden. Ein Einziger ging im Alltagsrock durch die festliche Menge: Der große alte Kunsthändler Ambroise Vollard, der noch aus den Zeiten Gézannes und Renoirs in die Gegenwart ragt und bei Lebzeiten schon fast zur Legende geworden ist; er ging laut brummend einher, sah sich die Frauen an, als wären es Bilder, sagte hie und da einer Wüßfremden ein lobendes Wort, äußerte zu Picassos Werk nur die zwei Worte: «C'est puissant» und schob sich sachte und unbemerkt wieder hinaus. Picasso selbst war zu dieser Veranstaltung, zu diesem riesigen erleuchteten Reklamefenster seines Werkes — nicht erschienen; er ließ sich durch seine Bilder vertreten.



Pablo Picasso, der in Paris naturalisierte Spanier, ist einer der großen Maler der Gegenwart. — Der Eröffnung seiner großen Ausstellung, die zu einem geschichtlichen Ereignis ersten Ranges wurde, blieb er selbst fern



Dr. h. c. G. F. Reber, der bekannte Lausanner Sammler

Der surrealistische Maler Georges Braque (rechts) mit dem berühmten amerikanischen Kunstmaler Chester Dale



Drei unter den Zweitausend: Frau Karl Einstein (die Frau des bekannten Kunstkritikers), Fernand Léger (einer der bekanntesten Führer der abstrakten Kunst), Frau Hoffmann-Stehlin



und 1926 zwei kritische Beiträge über die Schausammlungen des Berliner Völkerkundemuseums in Flechtheims *Querschnitt* bringt, hat er sich nie über die Darbietung der modernen Kunst in dessen Gemächern oder in Rebers Lausanner Schloss geäußert (ABB. 9), das er zusammen mit Braque im Mai 1930 besuchte. Nicht jeder Sammler verfügte freilich über einen grösseren Fundus, um signifikative Strukturen zu bilden, und man mag das, was ein Sammler mit seinem Besitztum macht, als reine Privatsache abtun. Zu den Eigentümlichkeiten Schulzes gehört allerdings, dass er mit seinen Erwerbungen umgeht wie die zeitgenössischen Völkerkundemuseen mit ihren Exponaten: als »Trophäen europäischer und amerikanischer Habgier und Neugier«. Es ist nicht buchstäblich belegt,⁵⁵ dass Einstein die Raub-Kunst-Analogie zwischen den Schulze'schen Renommiersammlungen und den kolonialistischen »Aneignungen« der Mission Dakar-Djibouti erfasst, an der Michel Leiris als »secrétaire-archiviste« teilnahm. Beide Ethnografen standen jedoch »entre deux feux«,⁵⁶ zwischen Kunst und Kultur bzw.

Abb. 6
»Soirée der Kunst. Die Eröffnung der Picasso-Ausstellung in Paris [Aufnahmen von G. Schuh], in: *Zürcher Illustrierte*, Jg. 8, H. 28, Juli 1932, S. 870
© Gotthard Schuh / Fotostiftung Schweiz

Abb. 7
Georges Braque, *Atelier IV*, 1950, Öl auf Leinwand, 130 x 195 cm, Paul Sacher Collection, Basel
© 2022, ProLitteris, Zurich

Abb. 8
Paul Klee, *Häuser im Grünen*, 1925, 159, Ölfarbe und Aquarell auf grundierter Leinwand, 36 x 41 cm, Privatsammlung Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

schmack und Gutdünken des Sammlers.⁵¹ »Servil hingen die Bilder an den Wänden, bereit ein originelles Gefühl zu erregen und die seelische Dividende auszuschenken.«⁵² Ein Beispiel von vielen: Zur Erinnerung an eine Begegnung von Braque und Klee 1939 in Bern, die von ihr arrangiert wurde, hängt Maja Hoffmann-Stehlin Braques Spätwerk *Atelier IV* (ABB. 7) neben Klees *Häuser im Grünen* von 1925 (ABB. 8); aber sie wechselte auch die Hängung ihrer gesamten Sammlung gelegentlich.⁵³ Obwohl Einstein, vielleicht noch als Student der Kunstwissenschaften, in seiner unleserlichen Kurrent-Schrift eine Interieur-Studie über *Das Bild in der Stube* verfasste



Abb. 9
Gottlieb Friedrich Rebers Arbeitszimmer im Château de Béthusy, Lausanne, um 1930, Fotograf unbekannt, ehem. Archiv Christoph Pudelko (Teilnachlass unerschlossen im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung), abgedr. in: Fleckner 2006, S. 326

Kapitalismus und Imperialismus. Leiris' *Afrique fantôme* und Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*, in die sicher Ideen aus Einsteins geplanter »Ethnologie du Blanc«⁵⁷ eingingen, weisen einige geistige Parallelen auf. Eine Arbeitsnotiz zu *BEB II* lautet: »zeigen – den negeraeiteten also negerplastikhaendler und den tatsaechlichen kommunistischen neger, der die Skulpturen in der Galerie zerschlaegt, der in den versammlungen diskutiert und seine rechte sucht.«⁵⁸

Ohne Zweifel verstanden sich Sammler beider Lager, der Primitive wie der Avantgarde, jedoch als Förderer und Bewahrer, als Menschen- und Kunstfreunde. Das »inextricable« Geflecht von Kunst-, Kultur- und politischer Geschichte vermag auch Einstein nicht zu entwirren. Auch die erträumte Revolution⁵⁹ würde daran nichts ändern, denn für Einstein ist Geschichte immer »Projektion der lebendigen Gegenwart«⁶⁰, und diese kann, wie bekannt, nicht festgehalten werden. *Die Fabrikation der Fiktionen* zusammen mit den Notizen zu *BEB II* – Einsteins Rache oder Resignation? – »Man machte Kunstpolitik um 3 ½ Mäzene, quetschte mühsam paar Zeitschriften hervor, die zwei Nummern hindurch dauerten. Tatsächlich kämpfte man um die spärlichen

Käufer.«⁶¹ Bittere Einsicht, nachdem das Projekt einer mythischen Kollektivkunst,⁶² wie noch 1931–1932 in *Georges Braque*⁶³ enthusiastisch entworfen, in der Weltwirtschaftskrise zerbrach. Einstein hat die Abhängigkeit der Moderne vom Kapital der Händler und Sammler allerdings früh erkannt – nicht erst in seiner Spätzeit: »Schulze ist Gesetz, Notwendigkeit, Schicksal. / Von ihm fällt der Erdball runter wie ein junger Hund.«⁶⁴ Er hat es Intellektuellen, Künstlern und Kritikern und sich selber nie verziehen, dieses Verhältnis nicht umgestürzt zu haben.

Hinweis der Redaktion: Das N-Wort lässt sich nicht von seiner rassistischen Entstehungsgeschichte entkoppeln. Im Forschungsdiskurs über Carl Einsteins Publikationen zur afrikanischen Kunst wird das N-Wort in historisch und philologisch gesicherten Kontexten bewahrt.

1 Br 37.

2 Br 39. Inwiefern Einsteins freiwillige Meldung zum Kriegsdienst im August 1914 einer Politisierung gleichkommt kann hier nicht diskutiert werden. Er war nicht der einzige Kriegsfreiwillige der Avantgarde.

3 BA 2, S. 51.

4 BA 2, S. 27.

5 FF 1.

6 BA 2, S. 49.

7 Nicht nur Einstein nimmt diesen neureichen Typus ins Visier; Lily Klee klagt in einem Brief an Will Grohmann vom 23.11.1935 über das Sammlerehepaar Hassler-Christen, Teilhaber einer Schweizer Drogerie-Kette: »Ich kann H.s nur als snobistische schlecht erzogene Parvenus bezeichnen.« Zit. n. Fuchs 2022, S. 84, vgl. ebd., S. 98, Anm. 140.

8 Keiner der grossen Händler und Sammler begann allerdings seine Karriere ohne hinreichendes Startkapital, stammte dieses nun aus einem familiären Zuschuss oder Erbe oder auch aus einer »guten Partie«, die man gemacht hatte. 9 FF 1, S. 71.

10 Br 372. Das Trema »ä« in der Parenthese ist kein Tippfehler, sondern verdankt sich Einsteins

- handschriftlicher Beifügung; ansonsten ist der Brief mit einer französischen Tastatur geschrieben.
- 11 Br 103.
- 12 Br 150.
- 13 Br 411.
- 14 K 1–3.
- 15 BA 2, S. 54 f.
- 16 Zur Konkurrenz mit der Breton-Gruppe s. Kiefer 2020.
- 17 Assouline 1988, S. 69 f.
- 18 Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens haben in ihrer Neuausgabe der 3. Auflage (BA 5, S. 770–794), soweit wie möglich, den derzeitigen Besitzstand angegeben mit entsprechendem Copyright. Die meisten Werke haben eine bewegte Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte.
- 19 Vgl. Br 209.
- 20 Wegweisend Baacke 1990.
- 21 S. Joyeux-Prunel 2015 u. dies. 2017; vgl. auch die frühe Arbeit Gees 1981.
- 22 Nicht alle Händler und Sammler sind so »gesprächig« wie Daniel-Henry Kahnweiler (Kahnweiler 1982) oder Eduard von der Heydt (Heydt/Rheinbaben 1958).
- 23 S. Kahnweiler 1982, S. 213 f. Reber hat sich kaum über seine Motivation geäußert (sein »porte-parole« war Einstein). Sein Beitrag zur »Hommage à Picasso« (Reber 1930) lautet schlicht: »Je tiens à collectionner les époques créatrices. J'aime les créateurs. J'aime Picasso.«
- 24 Vgl. Kiefer 2022.
- 25 Br 122.
- 26 Weshalb Kahnweiler als Namensgeber seiner Galerie seinen »stillen« Teilhaber André Simon wählt, ist mir unbekannt. Vermutlich hat Simon 1920 den von Zwangsversteigerungen ruinierten Kahnweiler – dessen Sammlung als »bien allemand« galt (s. Derouet 1978) – finanziell gerettet. In den *Bebuquin II*-Notizen (BEB II) taucht Simon gelegentlich auf (CEA 40_8–13).
- 27 Wilde 2013, S. 73.
- 28 Vgl. BA 2, S. 401–442.
- 29 Br 244.
- 30 Philippe Peltier zufolge (Peltier 2011, hier S. 188) scheint dies nicht gelungen zu sein, denn Flechtheim sah sich bei seiner Flucht aus Nazi-Deutschland 1933 veranlasst, einen Teil seiner Sammlung zu verkaufen: an Eduard von der Heydt.
- 31 Eine Randnotiz zu *BEB II* lautet: »Neger u Banquiersfrau – Frau von der Heydt« (CEA, 47_5).
- 32 FF 1, S. 226.
- 33 FF 1, S. 464.
- 34 S. Mare/Boudin-Lestienne 2018.
- 35 Einsteins Schwager Gabriel Guevrekian, ein gefragter Architekt, hatte den berühmten »kubistischen« Garten der Villa Noailles i Hyères konzipiert. Ob Gabriel, immerhin Adressat von Einsteins letztem Kartengruss (Br 420), diesem als Informant dienen konnte, ist nicht zu ermitteln.
- 36 CEA 41_2
- 37 Ebd.
- 38 CEA 40_8–13.
- 39 Vgl. Kiefer 2016.
- 40 Damit wird keine Rezeption unterstellt, es handelt sich lediglich um eine ähnliche gesellschaftskritische Perspektive. Einstein kennt Brecht kaum; im *Europa-Almanach* druckt er (zusammen mit Paul Westheim) Brechts *Ballade von der Freundschaft* (EA, S. 21–23).
- 41 BA 3, S. 121.
- 42 S. Fleckner 2006 sowie Fleckner/Kropmann 2001.
- 43 Vgl. Br 252.
- 44 CEA 40_14–19.
- 45 BA 1, S. 149.
- 46 BA 1, S. 153; vgl. BA 3, S. 587.
- 47 Monod-Fontaine/Laugier 1984, S. 21; zu Paul Guillaume vgl. Pilgram 1999, bes. S. 45.
- 48 Kahnweiler an Flechtheim, 5.10.1921, zit. in: Flacke-Knoch/Wiese, S. 167.
- 49 Vgl. Frey/Kersten 1987.
- 50 Zur Basler Braque-Ausstellung vgl. Br 376. Eine Fotografie von Gotthard Schuh zeigt einen Ausschnitt der von Einstein gehängten Picasso-Ausstellung in der Pariser Galerie Petit, 16.6.–30.7.1932, erstmals abgedr. in: Fuchs 2022, S. 77. Maja Hoffmann-Stehlin hat offenbar miterlebt (Br 380), wie Einstein wohl von Paris aus auch die *Exhibition of Bronze Statuettes B. C.* in den Stora Art Galleries, New York (BA 3, S. 222–240) kuratierte. Laut Ausstellungskatalog

handelte es sich freilich nur um 14 kleinere Objekte.

51 In allen Katalogen bzw. Veröffentlichungen zu Händlern und Sammlern gibt es zahlreiche Interieur-Fotografien. Gleiches gilt auch für Atelier-Aufnahmen, die Werke, Skulpturen etc. zeigen, z. B. in Rubin 1984. Eine umfangreichere Studie hätte all diese Zeugnisse zu identifizieren, mit Angaben zu Verkauf und Leihverkehr etc. zu kombinieren und einer Interpretation zuzuführen. Vgl. Okuda 2021.

52 FF 1, S. 51.

53 S. Fuchs 2022, S. 76.

54 BA 2, S. 447.

55 Es gibt auch kein Zeugnis dafür, dass Einstein Leiris' Expeditionsbericht, der Frühjahr 1934 erschien, wahrgenommen hätte; angesichts der persönlichen Bekanntschaft der beiden erscheint aber eine Kenntnisnahme, zumindest ein mündlicher Austausch, quasi unausweichlich.

56 Jamin 2015, S. 256.

57 Kospoth 1931.

58 CEA 47_5.

59 FF 2, S. 479.

60 BA 3, S. 611.

61 FF 1, S. 387.

62 S. Kiefer 2019.

63 BA 3, S. 251–516.

64 BA 2, S. 51.

Br

Carl Einstein, *Briefwechsel 1904–1940*, hg. v. Klaus H. Kiefer u. Liliane Meffre, Berlin: Metzler, 2020 (Die Angaben beziehen sich auf die Nummern der Briefe).

CEA

Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Digitalisat des Nachlasses: <https://archiv.adk.de>

EA

Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen, hg. v. Carl Einstein u. Paul Westheim, Potsdam: Kiepenheuer, 1925.

FF

Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen. 1. und 2. Fassung*, hg. v. Klaus H. Kiefer, Berlin: Metzler, 2022 (Die Angaben beziehen sich auf die Seitenzählung des Typoskripts).

K 1, 2, 3

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2. u. 3. jeweils veränd. u. erw. Aufl., Berlin: Propyläen, 1926, 1928, 1931 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16).

LITERATURVERZEICHNIS

Publizierte Quellen

BA

Berliner Ausgabe: Carl Einstein, *Werke*, Bd. 1: 1907–1918, u. Mitarb. v. Katharina Langhammer u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar; Bd. 2: 1919–1928, u. Mitarb. v. Steffen Damm u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar; Bd. 3: 1929–1940, u. Mitarb. v. Steffen Damm u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin: Fannei & Walz, 1994 u. 1996; Bd. 5: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens, Berlin: Fannei & Walz, 1996 (Nachdruck K 3).

Sekundärliteratur

Assouline 1988

Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884–1979)*, Paris: Balland, 1988.

Baacke 1990

Rolf-Peter Baacke, »Carl Einstein – Kunstagent«, in: *Carl Einstein-Materialien*, Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik, u. Mitarb. v. Gerti Fietzek, hg. v. dems., Berlin: Silver & Goldstein, 1990, S. 9–26.

Derouet 1978

Christian Derouet, »Quand le cubisme était un ›bien allemand‹...«, in: *Paris – Berlin. Rapports et contrastes France – Allemagne 1900–1933* [Ausst.-Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12.7.–6.11.1978], Paris: Centre Georges Pompidou, 1978, S. 42–46.

Flacke-Knoch/Wiese 1987

Monika Flacke-Knoch u. Stephan von Wiese, »Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim – Sammler. Kunsthändler. Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.–1.11.1987], hg. v. Hans Albert Peters u. Stephan Wiese mit Monika Flacke-Knoch, Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 153–213.

Fleckner/Kropmann 2001

Uwe Fleckner u. Peter Kropmann, »Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlung«, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, hg. v. Andrea Pophanken u. Felix Billeter, Berlin: Akademie-Verlag, 2001, S. 347–385 (= Passagen/ Passages, Bd. 3).

Fleckner 2006

Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin: Akademie-Verlag, 2006, S. 309–330.

Frey/Kersten 1987

Stefan Frey u. Wolfgang Kersten, »Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim – Sammler. Kunsthändler. Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.–1.11.1987], hg. v. Hans Albert Peters u. Stephan Wiese mit Monika Flacke-Knoch, Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 65–92.

Fuchs 2022

Walther Fuchs, »›Dass ich einige Ihrer Werke mein eigen nennen darf, mithelfen kann diese der Nachwelt zu erhalten macht mich stolz und glücklich‹ – Die Werke von Paul Klee in der

Sammlung von Maja Sacher-Stehlin«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 11, 2022, S. 71–108.

Gee 1981

Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting*, New York/London: Garland, 1981.

Heydt/Rheinbaben 1958

Eduard von der Heydt u. Werner von Rheinbaben, *Auf dem Monte Verità. Erinnerungen und Gedanken über Menschen, Kunst und Politik*, Zürich: Atlantis-Verlag, 1958.

Jamin 2015

Jean Jamin, »L'ethnologue devant le colonialisme«, in: *Leiris & Co* [Ausst.-Kat. Centre Pompidou-Metz, 3.4.–14.9.2015], hg. v. Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac u. Denis Hollier, Paris: Gallimard u. Centre Pompidou-Metz, 2015, S. 254–257.

Joyeux-Prunel 2015

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard, 2015 (= Folio Histoire).

Joyeux-Prunel 2017

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918–1945. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard, 2017 (= Folio Histoire).

Kahnweiler 1982

Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Vorw. v. André Fermigier, Paris: Gallimard, 1982 (= Collection Idées, Bd. 460).

Kiefer 2016

Klaus H. Kiefer, »Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie«, in: *Historiografie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, hg. v. Michael Baumgartner, Andreas Michel u. Reto Sorg, Paderborn: Fink, 2016, S. 105–120, akt. Fassung: https://www.academia.edu/43171798/Bebuquins_Kindheit_und_Jugend_Carl_Einsteins_regressive_Utopie (zuletzt aufgerufen 13.6.2022).

Kiefer 2019

Klaus H. Kiefer, »Carl Einstein und der Mythos«, in: *Cahiers d'études germaniques: Emigration et mythe. L'héritage culturel de l'espace germanique dans l'exile à l'époque du national-socialisme*, hg. v. Andrea Chartier-Bunzel, Mechthild Coustillac u. Yves Bizeul, Nr. 76, 2019, S. 95–108, akt. Fassung: https://www.academia.edu/58478145/Carl_Einstein_und_der_Mythos [zuletzt aufgerufen 13.6.2022].

Kiefer 2020

Klaus H. Kiefer, »Carl Einstein et le surréalisme«, in: *Mélusine Numérique: Les surréalistes français et l'Allemagne: visions croisées, emprise et dialogue critique*, hg. v. Georges Bloess u. Nicole Gabriel, Nr. 2, 2020, S. 207–258, <https://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2016/05/2016-05-29-Kiefer-Paris-Surr.docx.pdf> [zuletzt aufgerufen 13.6.2022].

Kiefer 2022

Klaus H. Kiefer, *Bewundert und verdammt – Gottfried Benn und Carl Einstein, eine Freundschaft im Wandel der Zeiten*, Vortrag zu: *Gottfried Benn und Carl Einstein: Freundschaft, Netzwerke, Themen*. Gemeinsame Tagung der Gottfried-Benn-Gesellschaft und der Carl-Einstein-Gesellschaft/ Société-Carl-Einstein an der Universität Münster vom 15.–17.9.2022, Benn Forum, Bd. 8, 2022/2023 (im Druck).

Kospoth 1931

B. J. Kospoth, »A New Philosophy of Art«, in: *Chicago Sunday Tribune. European Edition*, Nr. 4932, 18.1.1931, S. 5.

Kunsthalle Basel 1933

Georges Braque. In Memoriam Emanuel Hoffmann [Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 9.4.–14.5.1933], hg. von Kunsthalle Basel, Basel: Sekretariat des Kunstvereins, 1933.

Mare/Boudin-Lestienne 2018

Alexandre Mare u. Stéphane Boudin-Lestienne, *Charles et Marie-Laure de Noailles, mécènes du XX^e siècle*, Paris: Bernard Chauveau/Hyères: Centre d'art Villa Noailles, 2018.

Monod-Fontaine/Laugier 1984

Daniel-Henry Kahnweiler – Marchand, éditeur, écrivain [Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22.11.1984–28.1.1985], hg. v. Isabelle Monod-Fontaine u. Claude Laugier, Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.

Okuda 2021

Osamu Okuda, »Luluwa-Figur aus Kongo und drei Speere aus Papua-Neuguinea in Paul Klees Nachlass«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 10, 2021, S. 59–77.

Peltier 2011

Philippe Peltier, »Flechtheim, Einstein. Introduction« [zu: »La statuaire des mers du Sud«], in: *Gradhiva*, Nr. 14, 2011, S. 186–193.

Pilgram 1999

Markus Pilgram, »Kunstkritik oder Eigenwerbung. Zeitschriften von Pariser Galerien in den Zwanziger Jahren«, in: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, hg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens, Berlin: Akademie-Verlag, 1999, S. 29–56 [= Passagen/Passages, Bd. 1].

Reber 1930

Gottlieb Friedrich Reber, »Le Docteur Reber«, in: *Documents. Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie – Variétés: Hommage à Picasso*, Jg. 2, Nr. 3, 1930, S. 175.

Rubin 1984

Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, hg. v. William Rubin, München: Prestel, 1984.

Wilde 2013

Michael Wilde, »Der Bankier von der Heydt«, in: *Eduard von der Heydt. Kunstsammler – Bankier – Mäzen*, hg. v. Eberhard Illner, München/London/New York: Prestel, 2013, S. 55–89.