

„Die optische Kluft“.
Vor-Augen-Stellen in Carl Einsteins Poetik des Transvisuellen

ANTONIUS WEIXLER

„U nsere Person ist heute transvisuell [anti-]optisch¹ geartet – [...] denn die wichtigen Aktionen funktionieren heute antioptisch abstrakt“ (Einstein, „Das Transvisuelle. Perzeption“ 368). Diese vermutlich 1939 niedergeschriebene Beobachtung markiert neben anderen den Ausgangspunkt für eine groß angelegte „*Traité de La Vision*“, die Carl Einstein aufgrund des tragischen Endes seines Lebens – als Frankreich von Nazi-Deutschland besetzt war und ihm die Flucht nach Spanien als Veteran der unterlegenen Seite im Spanischen Bürgerkrieg verwehrt war, begeht er am 5. Juli 1940 Selbstmord – nicht mehr verwirklichen konnte und die lediglich als Fragment überliefert ist. Hatten sich die zahlreichen kunsttheoretischen und -kritischen Schriften Einsteins bei aller Avantgardistik stets am Tafelbild orientiert, so scheinen die Fragmente dieser Abhandlung eine Wende zu einer kulturwissenschaftlichen oder gar anthropologischen Kunstbetrachtung anzudeuten (vgl. Kiefer, Diskurswandel 362; Rumold, „Painting“ 78). Doch gerade aufgrund einer solchen universalen Perspektive vermag die schroffe Abwendung vom Bereich des Optischen in der eingangs zitierten Bemerkung irritieren. Zumal es wesentlich Carl Einstein war – daher heute auch völlig zu unrecht ein „Halbvergessener,“ nach Helmut Heißenbüttel–, der dem Kunstdiskurs der Jahre 1910 bis 1940 immer wieder entscheidende Impulse zu geben vermochte: Er machte den Kubismus in Deutschland bekannt und war in nicht unbedeutendem Ausmaß an Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus beteiligt. Abstraktion und Metadiskurs sind dabei die wesentlichen Merkmale der Kunstentwicklung jener Jahre: Mit Aufkommen der neuen Künste Fotografie und Film werden die alten Künste selbstreferent und in zunehmendem Maße abstrakt. Nicht aus Selbstzweck, sondern aufgrund der neuen Medienkonkurrenz werden sie sich ihrer je spezifischen, das heißt medialen Ausdrucksmittel bewusst. Carl Einstein hat als Literat und Kunstkritiker stets zwischen den Künsten und Medien gearbeitet. Sein außergewöhnlicher und intellektuell-arroganter Idiolekt fasziniert durch originelle, konzise und sehr präzise Formulierungen. In seinem literarischen Erstling *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, 1912

erstmal veröffentlicht und nach Klaus H. Kiefer „der paradigmatische weltliterarische Avantgardetext“ (Kiefer, Kolloquium 11, Hervorhebung im Original), arbeitet sich Einstein an bisher geltenden Grundpfeilern der Literatur ab: So ist auf den ersten Blick kaum noch eine Handlung zu erkennen, es treten keine Personen im herkömmlichen Sinn auf, und auch Raum und Zeit scheinen verzerrt (vgl. Heißerer 15). Analog zur Anti-Optik klingt dies auf den ersten Blick wie eine weitere schroffe Abkehr oder Negation, und tatsächlich findet sich in der Forschung auch häufig die Ansicht, Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders sei als „poetischer Nihilismus“ (Riechert 91) oder eben als „Anti-Poetik“ (Heißerer 66) zu bezeichnen.

Die Durchstreichung konventioneller und kanonisierter Darstellungsschemata führt indes nicht zwangsläufig zur Negierung der Darstellung, sondern vermag vielmehr auf Disponiertheiten und Differenzen des Ausdrucksmaterials hinzuweisen. So wird im Folgenden die Untersuchung der Schreibstrategie im Bebuquin zeigen, dass anstatt „Anti-Poetik“ vielmehr eine Figur der Bewegung, der Oszillation und der Differenz zu beobachten ist. Einsteins literarischer Text scheint die (Leser-)Erwartungen an herkömmliche Tropik wie Metaphorik und produktionsästhetische Verfahren wie Hypotypose gerade bewusst zu hintertreiben. Eine derartige Strukturfigur lässt sich als eine „Gemütlichkeit der Vernichtung“ (BDW 82, vgl. Weixler) umschreiben. Analog wird sich erweisen, dass im eingangs vorgestellten Zitat keineswegs eine Anti-Optik proklamiert wird, sondern dass Carl Einstein in der Beschreibung der zeitgenössischen Kunst nach der Jahrhundertwende 1900 als „transvisuell“ einen prägnanten Differenz-Begriff gefunden hat. Diese Ergebnisse werden schließlich auch für gegenwärtige Paradigmen aufschlussreich sein, denn nachdem die Geisteswissenschaften lange Zeit in der Sprache ihr Mittel und ihren Gegenstand zum Verstehen und Erklären der Welt sahen, wendet man sich seit einigen Jahren verstärkt dem Bild zu – man hat sich angewöhnt, diese Entwicklung als eine visuelle Wende² zu bezeichnen. Trotz aller Aktualität andererseits auch von Text-Bild-Relationen finden sich jedoch nur vereinzelt Ansätze, die untersuchen, wie über das Offensichtliche rhetorischer Tropik hinaus mit Sprache Bildlichkeit erzeugt wird. In diese Diskussion wird mit dem Transvisuellen ein völlig neuer Begriff eingeführt. Ein Wortspiel sei an dieser Stelle noch gestattet, wurde doch das Transvisuelle in der Forschung zu Carl Einstein bisher „übersehen“.

„[D]ie Gemütlichkeit der Vernichtung“

Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders setzt nach dem sehr sprechenden Titel (Sorg 112) paradigmatisch mit einer Zerstörung ein:

„Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirren auf die Stimme eines Frauenzimmers: wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen? Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines junges Mannes[...]“ (BDW 73).

Zu den ersten Lektüreindrücken beim Lesen des *Bebuquin* gehört die auffallend dichte Bildlichkeit des Textes. Auch wenn es in der Rezeption zunächst schwer fällt, einen Großteil der uneigentlichen Vergleiche aufzulösen und in konkrete Vorstellungsbilder zu übersetzen, so bleibt dennoch ein tropischer Grundcharakter eines nahezu jeden Satzes zu konstatieren. Schon im allerersten Satz geht im *Bebuquin* etwas zu Bruch. Die Scherben eines Lampions – man darf sich hier beim Lampion eine Kugel als Modell einer perfekten Form vorstellen, deren formelle Klarheit zersplittert und zerstört wurde – „klirren auf“ eine Stimme einer Frau. Die Kombination des Verbes „klirren“ mit der Postjunktion „auf“ ist auf den ersten Blick nur schwerlich mit dem herkömmlichen Sprachverständnis zu verstehen. Ebenso ist der realistisch-mimetische Vorstellungsbereich „Scherben klirren“ nicht mit der Wirklichkeit einer Frauenstimme vereinbar. In diesem ersten Satz wird mit Sprache ein Bild erzeugt, dass insofern „antioptisch abstrakt“ ist, als das Bild keine Entsprechung in der äußeren Wirklichkeit zu erzeugen vermag (Brockington 90). Doch was hier beschrieben wird, passiert auch in der Alltagssprache immer dann, wenn wir Metaphern verwenden und ohne dass deshalb Kommunikationsprobleme auftreten würden. Ein Rezipient neigt grundsätzlich dazu, selbst absurde Gedankenketten in einem „Akt der Animation“ (Belting 13) zu kitten und unverständliche Metaphern-„Fremdkörper“ in einem „Akt der Selbstbehauptung“ dem Verstehen zuzuführen (Blumenberg 78). Der „Regelverstoß“ der Metapher kann in einer konventionellen sprachlichen Umgebung verstanden werden, ja, durch die Aufmerksamkeit, die so erst erzeugt wird, laden Metaphern sogar besonders zur Interpretation ein (vgl. Konersmann 14). Entsprechend ist auch dieser erste Satz als Synästhesie aufzulösen – das Klirren als

Metapher für ein Tremolo etwa –, ohne dass das Bildwerden des Textes und somit das Verstehen der Kontexte gefährdet wäre. Und dennoch finden sich in den szenischen, nicht-deskriptiven Abschnitten des *Bebuquin* – wie im genannten Zitat mit den klirrenden Scherben und dem tropfenden und haltlosen Licht – derart viele Formen uneigentlichen Sprechens, dass kaum noch von einer konventionellen sprachlichen Umgebung die Rede sein kann und folglich die Konsensbildung beim Leser an vielen Textstellen bewusst an eine Grenze³ geführt wird.

In einem Roman, der in der Thematisierung erkenntnistheoretischer Positionen versucht, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zu behandeln, der auf ästhetischer Ebene auf der Suche nach „neuer, neuester“ (BDW 80) Formensprache ist, ein Roman, der also ein neues Welt- und Kunstbild propagiert, geht bereits im ersten Satz paradigmatisch nicht nur ein Objekt in Scherben. Was sich hier im ersten Satz andeutet, lässt sich als Strukturprinzip auf verschiedenen Ebenen für den gesamten Roman des *Bebuquin* feststellen. Bestehende Strukturen, Diskurse, Regeln werden durchbrochen, es werden darin wesentliche Elemente der klassischen Avantgarden vorweggenommen. Zugleich ist die Radikalität eines bloß abstrakten Kunstwerkes – wofür für die Literatur wohl am ehesten dadaistische Texte eintreten dürften – nicht erreicht; trotz aller Regelbrüche kann der Text noch entziffert werden. Dieses Strukturprinzip kann pointiert als „die Gemütlichkeit der Vernichtung“ bezeichnet werden – in den Regelbrüchen und in der Vernichtung der Formen steckt noch viel Gemütlichkeit. Der Text oszilliert zwischen diesen Polen: Man kann dieses Spiel mit nahezu jedem Satz des Textes machen. Einstein legt die Worte dieser Kurzformel einer Figur selbst in den Mund. Einer Figur, bezeichnenderweise ein Maler, die jedoch für dieses Metier mit einem etwas zu sprachlich-sprechenden Namen ausgestattet ist. Im *Bebuquin* heißt es in den Worten des Malers Heinrich Lippenknabe: „Ja, trotzdem: die Gemütlichkeit der Vernichtung ist das Interessanteste“ (82).

Vor-Augen-Stellen

Die Bildlichkeit der Sprache besitzt in der antiken Rhetorik eine lange Tradition. Überhaupt ist die Trennung von Textlichkeit und Bildlichkeit eine sehr junge Vorstellung. Die Horazsche Formel „ut pictura poesis“ sowie die Paragone-Literatur zeugen von der

grundsätzlichen Vergleichbarkeit der Künste. An der Möglichkeit der Übersetzung von Wortkunst in Bildkunst zweifelt bis ins 20. Jahrhundert auch bei zunehmender Mediendifferenzierung niemand. Das liegt nicht zuletzt an den gemeinsamen Stoffen aus Mythologie, Religion, Geschichte oder mündlicher Tradierung (Wolf 179). Dies ändert sich, wie Gottfried Boehm darstellt, erst mit der modernen Malerei und ihrer Forderung nach einem „rein visuellen Bild“, also einer Malerei, die einen von „alle[m] Ballast der Sprache“ (23) gereinigten, rein bildlichen Zugang zur Welt suchte.

Den Grund für einen solchen rein visuellen Zugang zur Welt sieht Gottfried Boehm im Bestreben einer Erfahrungserweiterung. Die Maler wollten das, was sie in einem Motiv sahen, vom dem trennen, was sie von ihm wussten. Max Imdahl hat dafür die berühmte Formel vom „wiedererkennenden und sehenden Sehen“ (9) gefunden. Dieses „sehende Sehen ist sprachfern“ heißt es weiter bei Boehm (27), es geht über das sprachliche beschreibbare Wahrnehmen hinaus. Andererseits zeugt die literarische Gattung der Ekphrasis davon, dass eine sprachliche Beschreibung von Bildern sehr wohl möglich ist, wobei seit Vasari der Fokus derartiger Bild-Beschreibungen auf deren Wirkung liegt. In dieser Forderung von Vasari steckt ein wirkungsästhetischer Leitbegriff der Rhetorik: der griechische Begriff *enargeia*, oder sein lateinisches Equivalent *evidentia*, was Klarheit, Deutlichkeit, Anschaulichkeit heißt (vgl. Graf 143; Boehm 35; Campe, „Vor Augen Stellen“ 212). Die *enargeia* oder *evidentia* bezeichnen demnach eine allgemeine Eigenschaft der Sprache, Dinge und Gemälde realitätsnah und überzeugend zu beschreiben. In dieser Wirkungsästhetik liegt denn auch die entscheidende Möglichkeit der Ekphrasis, ihren Wortcharakter vergessen zu lassen, und den Leser beziehungsweise Zuhörer zum Augenzeugen werden zu lassen. Quintilian liefert eine besonders eindringliche Definition: Die Augenscheinlichkeit besteht darin, dass „das Bild einer Sache in Worten so hingemalt wird, daß man sie selbst zu sehen, nicht bloß Worte zu hören glaubt“ (9,2,40; zitiert nach Ueding 260).

Nun ist die Einordnung der Augenscheinlichkeit oder des Vor-Augen-Stellens in die Systematik der Rhetorik keineswegs so eindeutig, wie die eben gegebene Übersicht vermuten lässt. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein Phänomen an der Grenze der Rhetorik und – wie die vielfältige Begrifflichkeit andeutet – offenbar auch an der Grenze der Benennbarkeit. Rüdiger Campe sieht in Aristoteles Rhetorik in Abgrenzung zur Metapher, die Ähnliches, Identisches, oder Eigentliches in Analogsetzung vergleicht, das Spezifische des Vor-Augen-Stellens

darin, dass es „das Bild oder auch die Sache selbst ohne ausdrückliche Rückbindungen an die Erkenntnis“ („Vor Augen Stellen“ 213) präsentiert und kann mit dieser Überlegung das „Vor-Augen-Stellen ‚selbst‘ [als] eine poststrukturelle Metafigur der Rhetorik“ bezeichnen (209). Des Weiteren sieht er in einem „Kippeffekt“ zwischen der Evidenz des schriftlichen Textes und der Hypotypose der Sprachbilder die Medialisierung der Sprache verdeutlicht (222). In diesem Kippeffekt „realisiert sich die (Medien-)Transposition als (rhetorische) Ersetzung.“ (ebd.). Das ist immer dann der Fall, wenn der Leser einen Text vor seinem „inneren Auge“ zu einem Bild oder zu einem Film – einem Kopfkino sozusagen – werden lassen kann. Vielleicht sollte man im Deutschen die Hypotypose präziser als das „Vor-das-innere-Auge-Stellen“ bezeichnen?

Ich aber wünsche, daß mein Geist, der sich etwas anderes als diesen Körper – o Gartenzäune, Stadtmauern und Safes, Pensionate und Jungfernhäute – denken will, auch ein Neues wirkt und schafft. Ich kann absonderliche Wesen machen, Verrücktes zeichnen, auf Papier, in Worten [...].
Herr gibt mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins. (BDW 99-100)

Die Wundersuche der Dilettanten, die hier in den Worten der Figur Giorgio Bebuquin am Ende in einer – erzähltheoretisch – narrativen Metalepse oder – rhetorisch – romantischen Ironie die Fiktion des Textes durchbricht, wird zuvor als die Suche nach neuen Erkenntnis- wie auch Ausdrucksmöglichkeiten beschrieben. In Bebuquin wird die Abwendung von mimetisch-realistischer Erzählung auf verschiedenen Diskursebenen thematisiert. Zugleich findet sich in diesem Abschnitt neben der metafiktionalen Ebene auch eine Anspielung auf die Medialität des Textes als Literatur: „Verrücktes zeichnen, auf Papier, in Worten“. Mit Worten auf Papier etwas zu zeichnen lässt entweder an konkrete Poesie denken, oder erinnert uns an den Kippeffekt bei Campe, an die Möglichkeit der Literatur, mittels des Vor-Augen-Stellens ein „Kopfkino“ entstehen zu lassen. Dass jedoch die herkömmliche Leseerwartung an das Vor-Augen-Stellen im Bebuquin durchbrochen wird – gemütlich zerstört wird – darauf deuten in diesem Textbeispiel das Motiv der Verzerrung einerseits, andererseits der Geist, der sich eben etwas anderes als herkömmliche Metaphorik denken möchte. Ein weiteres Beispiel:

Alles unverschämte Einbiegen auf eine Einheit appelliert nur an die Faulheit der Mitmenschen. Bebuquin, sehen Sie einmal. Vor allen Dingen wissen die Leute nichts von der Beschaffenheit des Leibes. Erinnern Sie sich der weiten Strahlenmäntel der Heiligen auf den alten Bildern und nehmen Sie diese bitte wörtlich. Doch das sind Gemeinplätze. Was Ihnen, mein Lieber, fehlt, ist das Wunder. [...]

Sie sahen noch nie ein paar Leute, nie ein Blatt. Denken Sie eine Frau unter der Laterne; eine Nase, ein Lichtbauch, sonst nichts. Das Licht aufzufangen von Häusern und Menschen. Damit wäre noch etwas zu sagen. (BDW 81)

Der erste Satz in diesem Beispiel bezieht sich auf ein sowohl inhaltlich wie erkenntnistheoretisch wiederkehrendes Motiv des Bebuquin: die Absage an Kausalität. Das bedeutet das Ablehnen einheitlicher, kausaler Erzählschemata – dies noch als Ergänzung zur Ablehnung realistisch-mimetischer Schilderung – ebenso wie eine Absage an einheitliche Gedankenmodelle, insbesondere idealistische Philosophien.

Darauf folgt mit dem „Erinnern Sie sich der weiten Strahlenmäntel der Heiligen auf den alten Bildern [...]“ zunächst und scheinbar der Beginn einer klassischen Ekphrasis, wie sie der Leser beispielsweise von Vasari kennt. Doch die Enttäuschung der eben aufgebauten Lesererwartung könnte nach der Konjunktion extremer kaum sein: „und nehmen sie diese wörtlich.“ Warum soll ausgerechnet ein gemaltes Objekt „wörtlich“ genommen werden? Zunächst ist die Funktion dieser Textstelle erneut als romantische Ironie, damit als eine Brechung der Fiktion und somit Metafiktion sowie Metamedialität zu bezeichnen. Das mit einem Text erzeugte Kopfkino wird zerbrochen um auf die mediale Machart als Text hinzuweisen; daher soll das gemalte Objekt „wörtlich“ genommen werden. Mit Campe wurde weiter oben ein Kippeffekt zwischen der Evidenz des schriftlichen Textes und der Hypotypose der Metaphorik, der die Medialisierung des schriftlichen Textes erst deutlich macht, konstatiert. Mittels der Wirkungsästhetik des Vor-Augen-Stellens können Ekphrasen ihren Mediencharakter vergessen lassen und – idealtypisch – auf ihren Inhalt hin transparent werden. Doch sprachliche Ekphrasen können eben nie vergleichbar auf ihren Inhalt hin transparent werden, wie dies ein malerisches Zeichen kann. Im Beispiel wird der Versuch einer Ekphrasis daher auch gleich wieder abgebrochen und „wörtlich“ genommen. Friedrich A. Kittler hat

im Zusammenhang mit dem Medium Film genau darauf hingewiesen, nämlich dass Sprache den Referenten im Gegensatz zum Film nicht einfach Vor-Augen-Stellen kann (310). Während der Film den Referenten des Zeichens zum Zeichen selber machen kann, können sprachliche Kunstwerke bestenfalls auf einen Kippeffekt hoffen – womit wahrnehmungsästhetisch eine „optische Kluft“ deutlich geworden ist (Einstein, „Abhandlung“ 479).

Im Beispiel folgt nun ein Verweis auf die Tropik, indem der deutsche Begriff dafür, die „Gemeinplätze“, explizit genannt wird. Einstein äußert in zahlreichen Essays seine Abneigung gegen „weit hergeholtte Vergleiche“ (BDW 170) und gegen die „Jäger der Seltenheitstropen“ (ebd.). Friedrich Nietzsche übt in „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ mit seiner Metaphernkritik auch Kritik an der Sprache allgemein: Der Mensch „vergisst also die originalen Anschauungsmetaphern und nimmt sie als die Dinge selbst.“ (883) Auch daher soll man die Strahlenmäntel nun „wörtlich“ nehmen.

Doch nicht alle Sprachbilder werden stets wörtlich genommen. Am Ende des obigen Beispiels – „Denken Sie eine Frau unter der Laterne; [...]“ – beginnt ein Spiel mit Sichtbarkeiten. Die Laterne verweist zunächst auf den semantischen Bereich heller Sichtbarkeit, was vom Licht-Anthropomorphismus und dem „sonst nichts“ sogleich enttäuscht wird. Es folgen ein subjektiver Eindruck von Licht-Absorption und der Verweis auf die mediale Vermittlung des Ganzen. Ein ähnliches Spiel mit Sichtbarkeiten – das Sehen gehört nicht zufällig zu den häufigsten Wortfeldern des Bebuquin – entsteht auch in folgendem Textbeispiel:

Der Schein der elektrischen Lampen fuhr ihr durch die Spitzen zum Knie, tanzte über die Kristallflacons und die Sektkühler erregt rückwärts; das sonst anständige elektrische Licht! (BDW 85)

Der Licht-Anthropomorphismus wird hier erneut aufgegriffen. Der Leser folgt der Bewegung der Blickschilderung bis er in der Lese- und Blickrichtung plötzlich „rückwärts“ geworfen wird. Es folgt in typischem Einsteinschen Humor erneut ein Sichtbarmachen – man beachte hier die nicht zufällige Analogie zum eben erwähnten Spiel mit den Sichtbarkeiten – der medialen Vermittlung der Blickbewegung: „das sonst anständige elektrische Licht!“ Es ist dies ein Sichtbarmachen auch der „optischen Kluft“. Humor wie Paradoxie und Ironie machen durch ihre sprachlichen-pragmatischen Brechungen ganz besonders auf die

Medialität der Sprache aufmerksam, während man bei Metaphern den Anteil des Bildlichen am Text meist übersieht. Zudem realisiert sich hier – um die bereits vorgestellte Hypothese von Campe aufzugreifen – in der Hypotypose „die (Medien-) Transposition als (rhetorische) Ersetzung“ (Campe, „Vor Augen Stellen“ 222): Nicht das Licht ist „unanständig“, sondern die textlich-tropische Beschreibung des menschlichen Blickes. Das Konzept der realistisch-lebendigen *enargeia* wird hier bewusst unterlaufen. Stattdessen wird die (Blick-)Bewegung der Bildanimation dargestellt, wird das, was der Text zur Sichtbarkeit gelangen lässt, in einem textuellen Blick inszeniert; wird gleichfalls das Vor-Augen-Stellen im medialen Wechsel zwischen Bild und Text als ein Spiel der Sichtbarkeiten „vor Augen gestellt“.

Das Transvisuelle

Indem der Text Tropik ebenso wie die produktionsästhetische Hypotypose dekomponiert, macht er nicht nur auf einer Metaebene auf seine mediale Gemachtheit als Text aufmerksam, sondern expliziert damit zugleich Konstitutionsbedingungen fiktionaler Kunst. Wenn durch Vermeidung kausaler Handlung und auflösbarer Metaphern die Entstehung eines „Kopfkinos“ mittels erzählter Geschichte verhindert wird, bedeutet dies folglich keine Abnahme der visuellen Qualität der Texte, sondern vielmehr deren Steigerung, indem neben dem Inhalt auch noch das spezifische Ausdrucksmaterial explizit ausgestellt wird. Almut Todorow bescheinigt in anderem Zusammenhang derartiger Literatur um 1900 bezeichnenderweise „eine Poetik der Visualisierung“ (233).

In Carl Einsteins gesamtem Werk ist ein starkes Interesse am Bereich des Optischen, am Sehen, am Betrachter und Beschauer, am Sprachlich-Visuellen rhetorischer Figuren und an der Perspektive zu beobachten. So stellt er 1915 im Kunstessay *Negerplastik* dem europäisch-westlichen Sehen ein anderes Sehen entgegen (vgl. Neundorfer, „Ekphrasis“ 57). Indem er die optische Wirkung der afrikanischen Plastiken als die einer „kubischen Raumanschauung“ beschreibt, gerät ihm die *Negerplastik* zudem zum kubistischen Manifest (254). Und in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) wird der Kubismus auch deshalb zum zentralen Paradigma, weil dieser ein neues Schauen etabliert. Ein solches neues Sehen⁴ wird für Einstein damit auch zu einer erkenntnis-kritischen Kraft mit sozial-veränderndem Anspruch, die eine Möglichkeit bereitstellt, die Fesseln der Tradition und die klassischen

Sehordnungen zu überwinden. (Haxthausen „Reproduction/Repetition“ 47-8; 55-6) Der Literat und Kunstkritiker Carl Einstein hatte stets das Gefühl, dass die Literatur seiner Zeit den bildenden Künsten, vor allem dem Kubismus, hinterherhinkte (vgl. „Brief an D-H Kahnweiler“). In Georges Braque wird deutlich, dass es ihm aber gerade nicht um bloße thematische, intertextuelle oder semiotischen Bild-Text-Relationen, um Versuche von intermedialen Übersetzungen⁵ oder Ekphrasen geht; die neueste Kunstentwicklung der kubistischen Malerei soll nicht einfach nur mit sprachlichen Mitteln übersetzt werden.

[...] daß Worte niemals ein optisches Erlebnis hinreichend und wahrhaft zu übersetzen vermögen. Damit ist die peinliche Sinnlosigkeit des lyrischen Beschreibers erwiesen; schwächliche Wortdekorateure beuten die Bilder aus, statt diese in eine eigene vorgefaßte Sicht zu zwingen. So erniedrigt man sich zum Illustrator fremder Schöpfung, statt zunächst den eigenen geistigen Standort zu schaffen und die Bilder wie irgendein anderes Motiv als Material zu verwenden. („Dictionnaire“ 185)

Andererseits bedeutet dies keineswegs, dass Worte per se nicht dazu fähig sind, optische Erlebnisse zu evozieren. Einsteins Polemik richtet sich zunehmend gegen die Institution „Literatur“ der westlichen begrifflich-logozentrischen Welt als Kultur der Subjektivität und Innerlichkeit, doch ist diese kein Abwenden vom literarischen Schreiben per se und auch keine Absage an die Visualität der Sprache (Rumold, „Painting“ 75). Was Einstein vorschwebt, wird im Essay „Brief an die Tänzerin Napierkowska“ besonders deutlich, wenn er für eine „Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert“ (57) plädiert, in der durch „Umbildung des Sehens [...], auch eine Umbildung des sprachlichen Aequivalents und der Empfindungen“ („Brief an D-H Kahnweiler“ 18) möglich wird. Doch erst in den Fragmenten des Nachlasses findet sich in den Manuskripten zu der geplanten „Traité de la Vision“ eine Kategorie, mit der all seine Bemühungen, den Akzent der zeitgenössischen Kunst für Visualisierungsstrategien in einer einzelnen prägnanten Bezeichnung zu fassen: „le Transvisuel“.

Auch im Bebuquin nimmt die Thematisierung des Sehens breiten Raum ein, doch analog zum bereits Gesagten ist auch diese Thematisierung eine der Abkehr und der Kritik an der empirischen Wirklichkeit und deren Wahrnehmung durch die menschlichen Sinne.

Schon die erste Figurenrede des Textes stellt die Frage nach dem Erkennen des Unsichtbaren: „[W]ollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen?“ (Einstein 1980: 73) Die Unmöglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung, selbst noch der eigenen Gestalt, lässt nur wenige Seiten auf sich warten:

[...] [S]ein Leib barst fast im Kampfe zweier Wirklichkeiten [...], er glaubte in einer anderen, immer neuen Welt zu sein mit neuen Lüsten. Er begriff seine Gestalt im Tasten nicht mehr, die er fast vergessen, die sich in Schmerzen wand, da die gesehene Welt nicht mit ihr übereinstimmte. (BDW 76)

Obwohl der Schmerz dazu dient, der eigenen Körperlichkeit und der eigenen Gestalt im Moment seines Auftretens unmittelbar bewusst zu werden – Schmerz als metadiskursiver Aspekt der Körperlichkeit sozusagen – führen haptische und visuelle Perzeption nicht zu einer Wahrnehmungskongruenz, sondern im Gegenteil zu deren Verunsicherung und Problematisierung. Dies entspricht der Selbstentfremdung des menschlichen Ichs in der Moderne. Die Figur Giorgio Bebuquin versucht später – und es wäre dies das Erreichen des Wunders, auf dessen Suche sich die Dilettanten begeben – starrend (sic!) den Weg der Wahrnehmung umzudrehen und die Wirklichkeit aus sich heraus zu beleben.

Seit Wochen starrte Bebuquin in einen Winkel seiner Stube, und er wollte den Winkel seiner Stube aus sich heraus beleben. Es graute ihn, auf die unverständlichen, niemals endenden Tatsachen angewiesen zu sein, die ihn verneinten. [...] er konnte mit geschlossenen Augen nichts sehen. (BDW 80)

Die sich hier verdeutlichende trans-mediale Konfiguration von Intermedialität mit dem Kubismus sei nur am Rande erwähnt (vgl. Schröter 136-43). Sowohl inhaltlich wie erkenntnistheoretisch werden in dieser Stelle mit dem Verweis auf die Tatsachen erneut feststehende literarische Paradigmen wie Kausalität und Form kritisiert. Entsprechend ist für Einstein Kausalität, wie bereits erwähnt, eine „ruhende Form“ und damit eine künstlerisch zu vermeidende Anti-Form (Martínez-Seekamp 13-22). Warum wird nun in den genannten Zitaten das Angewiesensein auf Tatsachen, und damit der

Dilettantismus, „mit geschlossenen Augen nichts sehen zu können“, als eine Verneinung beschrieben? Das Wunder wiederum bestünde in einem Kunstwerk jenseits herkömmlicher Form und Kausalität sowie einer ganz anderen Qualität der Wahrnehmung. Der „antioptische“ Charakter der Wortverknüpfung des Romanbeginns wurde bereits referiert, inwiefern ist darin nun allerdings eine Poetik des Transvisuellen zu „sehen“?

Carl Einstein hat keine ausgearbeitete Theorie des Transvisuellen hinterlassen. Das Transvisuelle als poetologischen Kernbegriff zu verwenden erscheint dennoch vielversprechend, da er sehr unterschiedliche Phänomene, Aspekte, Themen und Überlegungen, die Einstein in seinem gesamten Werk immer wieder und unter sehr unterschiedlichen Vorzeichen und durch alle „Diskurswandel“ (vgl. Kiefer, Diskurswandel) hindurch beständig aufgegriffen hat, in einer konsistenten und kohärenten Form zu kanalisieren vermag – auch wenn diese Untersuchung den Fokus auf Figurationen des Transvisuellen speziell im *Bebuquin* legt. Wie bereits erwähnt, gehört Kritik an der Kausalität zu den durchgängigen Themen Einsteins. In der Tat sollte man bei einem Autoren, der in seinem Leben mehrere Diskurswandel durchgemacht hat – einschließlich des *Autodafés* in Fabrikation der Fiktionen – mehr als vorsichtig sein, einheitsstiftende Begrifflichkeiten finden zu wollen, um dann das Gesamtwerk darunter zu subsumieren. Schließlich hat man sofort den warnenden Maler Heinrich Lippenknabe, einer Figur aus *Bebuquin*, im Ohr, wenn dieser sagt: „Ich bedaure, daß sich Kunst und Philosophie die Aufgabe stellen, dies immer Fragmentarische als ruhende Form zu geben“ (82). Dennoch soll genau dies mit einer Begrifflichkeit aus den Nachlassfragmenten versucht werden. Hinzu kommt, dass auch der Aspekt der Verbegrifflichung, der linguistischen Verfasstheit der Welt, in diesem Zusammenhang problematisiert werden muss. So hat sich Einstein oftmals weder um Sprachrichtigkeit noch um genauere Klärung der terminologischen und theoretischen Konkurrenz ähnlicher Begriffe gekümmert und zudem nie auf stringente und richtige Verwendung einschlägiger Begrifflichkeiten geachtet (vgl. Kiefer, Diskurswandel 309). Erich Kleinschmidt, der in seiner Untersuchung zur Kunst des 20. Jahrhunderts genau eine erste solche Problematisierung der Begriffsverwendung von Einstein leistet, konstatiert ein Oszillieren zwischen begrifflichem Fixieren und dynamisierendem Öffnen der Bedeutungen, zwischen Anspruch auf Sonderung und noch gegebener Repräsentanz, das auch noch die Zwischenräume und Blindheiten der Sprache reflektiert („Rauschen der Begriffe“).⁶ So schreibt sich auch in die Verwendung einzelner Begriff

von Carl Einstein eine Strukturfigur ein, die im Hinblick auf die Schreibstrategie und den Inhalt des *Bebuquin* als eine „Gemütlichkeit der Vernichtung“ bezeichnet wurde.

Zu Beginn der „*Traité de la Vision*“ werden zunächst die historischen Bedingungen genauer betrachtet (236). Demnach gab es in mythischen Vorzeiten keine Trennung von Realem und Imaginärem, von Vision und Transvisuellem, von Transzendente[m] und Fiktivem, sondern alles war beständig präsent (Kiefer, *Diskurswandel* 435). „*Vision* und *Mythe* [sind] nicht Fiktionen, sondern frühe Phase und Beginn des Wirklichen [...]“ (Einstein, Braque 152). Der weitere historische Verlauf folgt – stark verkürzt – in etwa einer Linie von der „*utopie de l'imitation parfaite*“, einer ersten Spaltung zwischen Rationalität und dem Imaginativen, über den Subjektivismus zum Ästhetizismus bis hin zu einer „*transformation du réel*“ (237, 238).

Das Transvisuelle wird somit zunächst bezeichnenderweise jenseits des Realen, genauer: jenseits von „*le réalisme artistique et le réalisme „positiviste*““ (249), verortet. Die Abwendung gilt jedoch nicht dem Realismus schlechthin, sondern den epochenspezifischen Ausprägungen einer Affirmation der gegebenen Wirklichkeit, was von Einstein wiederholt als Tautologie und Verblödung verspottet wird. Einstein sehnt sich keineswegs zurück nach Arkadien und einem Mythisch-Ursprünglichen, vielmehr haben seine Überlegungen Implikationen für einen heutigen „[w]ahre[n] Realismus [...]“: nicht Gegenstände abbilden, sondern solche erschaffen“ (259) – eben eine „*transformation du réel*“.⁷ Sebastian Zeidler hat in diesem Zusammenhang sehr präzise nachgewiesen, dass Einstein in seinem Essay *Negerplastik* gegen den realistisch-mimetischen „*Optical Naturalism*“ („*Totality*“ 29) eines Adolf von Hildebrands oder Georg Simmels anschreibt und diesem einen „formalen Realismus, worunter nicht ein nachahmender Naturalismus verstanden wird,“ entgegenstellt (Einstein, *Negerplastik* 253; vgl. auch Zeidler, „*Totality*“ 42).

Das Transvisuelle ist das in jeder Kultur verborgene Archaische und Primitive, das in den jeweiligen Kunstwerken gleichfalls eine „mythische Realität“ erlangt (Einstein, „*Totalität*“ 253). Damit ist mit dem Mythos ein entscheidender Schlüssel zum Verständnis des Transvisuellen genannt: „die transvisuellen Elemente gehören der archaisch mythologischen Sphäre an“ (Einstein, „*Das Transvisuelle*“ 349). Zwar ist Mythos bei Carl Einstein durchgehend positiv konnotiert, bleibt als Begriff jedoch ähnlich unbestimmt wie das Transvisuelle. Klaus H. Kiefer sieht im Einsteinschen Mythos-Verständnis eine versteckte Rezeption von Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen

Formen, insbesondere da Mythos und Halluzination analog zur Arbitrarität des Zeichens skizziert werden, womit auch deutlich wird, dass dieses Mythos-Verständnis dieselben funktionalen Merkmale wie Jacques Derridas zentraler Begriff der „différance“ besitzt. (Diskurswandel 511ff.) Der Mythos bei Carl Einstein ist damit nicht einfach nur ein Aspekt oder Element des Wirklichen oder der Umwelt sondern vielmehr „die theoretisch nicht hintergehbare Differenz von Mensch und Umwelt.“ (Einstein, Braque 159; vgl. 247, 319) Für Einstein ist der Mythos somit ein Mittel der Kritik an der „Prädominanz der Zeichenfunktion“ (Kiefer, Diskurswandel 514) und der damit einhergehenden „begrifflichen Verarmung“ (Einstein, „Diese Aesthetiker“ 194).

Mehrmals wurde nun bereits mit der Halluzination eine weitere Möglichkeit der nicht-rationalen Wahrnehmung angesprochen. Analog zum Mythos interessieren Einstein die „éléments archaïques dans l'hallucination. la ‚primitivisation‘“ die schließlich zu „nouveaux signes“ führen kann („Traité“ 250). Mythos und Halluzination lassen ihrerseits das wohl wesentlichste Merkmal des Transvisuellen deutlich werden: das Transvisuelle ist eine immer präsente anthropologische Konstante, die nur der Aktivierung – und der Semiotisierung – beispielsweise in einer bewussten Vision oder Halluzination bedarf. Während zur Zeit des Mythos das Transvisuelle und die „Vision ein permanenter Akt“ (Einstein, „<Vision. Stil.>“ 346) waren, können sie nun nur noch in der Halluzination aktiviert werden. Der Zivilisationsprozess dissoziierte die ursprüngliche Vision „zum eigentlichen Sehen einerseits und zum Transvisuellen andererseits“ (Kiefer, Diskurswandel 435). Entsprechend wird bei Einstein das Sehen in seiner kubistischen Ästhetik erweitert zu einem Schauen oder zu einer Vision, (vgl. Hoffmann 172; Kiefer, Diskurswandel 457) so dass an die „Stelle des beobachtenden Sehens das halluzinative und irrationale Schauen tritt“ (Einstein, Braque 202). Die im halluzinierenden Erkennen entstehende Bilderflut wird in der Umsetzung in sprachliche und bildliche Kunstwerke, im Semiotisierungsprozess, in einen festen Zeichenvorrat gepresst, damit in einer Struktur arretiert – Einstein würde sagen: tektonisiert – und zum Diskurs. Hierin wurzelt auch Einsteins beständige Kritik an der Form, der Logik und an der Kausalität. Was wir sehen sind die Ergebnisse des in rationale Formen gepressten, ursprünglich halluzinativen Erkennens.

Unsere Person ist heute transvisuell [anti-]optisch geartet. [...] denn die wichtigen Aktionen funktionieren heute antioptisch abstrakt. (Einstein, „Transvisuelle. Perzeption“ 368)

Sehen heisst jetzt Visionieren, ein Symbol für ein transoptisches Erlebnis finden. das „innere“ Gesicht entscheidet. jetzt heisst sehen ein symbol oder ein objekt erfinden. Damit aber war der Accent auf die Differenz gelegt, die Regulierung des Sehens durch Sachwiderstände fehlte. (Einstein „Transvisuelle. Fiktion“ 353. Hervorhebungen im Original)

Hat Einstein im Zusammenhang mit dem Kubismus dem Sehen eine neue Qualität zugeschrieben, so wendet er sich mit Hinblick auf den Surrealismus vom Begriff des Sehens ab und der Vision zu. Die „optischen Introspektion“ und das „transoptische Erlebnis“ antizipieren dabei schon „l’Hallucination visuelle“ (Einstein, „Traité“ 249), wie es später heißen wird. Auch ist ein derartiges „Visionsobjekt“ ein Protest gegen den gegenwärtigen positivistischen Realismus. Wichtig an dieser Stelle ist, dass hier erneut ein „erfinden“ von neuen Objekten und Symbolen thematisiert wird, ja dem Symbol sogar die Fähigkeit zugeschrieben wird, „transoptische Erlebnisse“ darstellen zu können. Bezeichnenderweise wird aber nicht der Antagonismus von Realität und Fiktion beziehungsweise Vision betont, sondern vielmehr „der Accent auf die Differenz gelegt.“ Es ergibt sich eine Strukturfigur des „Dazwischen“ (vgl. Jentsch), der Bewegung zwischen zwei Polen, der Oszillation.

Im Nachlasstext „Gestalt und Begriff“ (oft auch „Diese Aesthetiker veranlassen uns“ genannt)⁸ wendet sich Einstein deutlicher wie in anderen theoretischen Texten gegen die sprachlich-begriffliche, logozentrische Verfasstheit der westlichen Kultur. Die Festschreibung von Erkenntnissen und Wahrnehmungen in Begriffen ist demnach eine Eliminierung und ein Abtöten der konkreten Gestalt; bestenfalls entsteht die „Illusion einer Uebereinstimmung,“ die in Wirklichkeit jedoch lediglich „sprachliche Tautologie“ ist (Einstein, „Dieser Aesthetiker“ 199). Dies erinnert frappant an Friedrich Nietzsches „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne,“ wo es heißt, dass „Jeder Begriff durch [...] Gleichsetzen des Nicht-Gleichen entsteht, weshalb das Erkennen und „die Wahrheiten [...] Illusionen [sind], von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ (880f.). Da für Nietzsche das Wesen der Sprache die Metapher und damit bloße

Rhetorik ist, kann er die philosophische Forderung nach wahrer Erkenntnis kritisierten. Einsteins Sprachkritik ist durchaus noch radikaler als Nietzsches, indem er mit der Metaphorik in der Literatur, der Perspektive in der Malerei und der Narration in der Plastik die Genetik und Literarizität und damit verbunden die Innerlichkeit der westlichen Kultur kritisiert und demgegenüber die unmittelbare – und „prior to any articulation in form or concept“ (Haxthausen, [Introduction] 169) – visuelle Erfahrung aufwertet (Rumold, „Painting“ 75). Es „ist genau diese Ablehnung westlicher literarisch-begrifflicher Kultur und die Hinwendung zum Visuellen, weshalb Einsteins Werk mittlerweile wiederholt als exemplarisch für eine „visuelle Wende der Moderne“ beschrieben worden ist (Kiefer, „Zur Einführung“ und „Didaktisches;“ vgl. auch Rumold „Carl Einstein“ und „Painting“).⁹

la déchéance de l'imagination devant le rationalisme.
 dévalorisation des symboles en allégories et métaphores.
 l'imagination com[m]e prolongation du réel. (dieux,
 enfer, ciel [et cetera])
 réalité et imagination com[m]e complémentaires.
 la scission entre le réel et l'imagination. (Einstein,
 „Traité“ 239f.)

Der hier beschriebene Bruch zwischen dem Realen und der Imagination macht erneut auf eine Differenz aufmerksam. In der Differenz zwischen Imagination und Realem manifestiert sich das Transvisuelle in seiner Nicht-Manifestierbarkeit. Insbesondere erscheint in diesem Zusammenhang die Verhältnisbestimmung des Realen, Fiktiven und des Imaginären von Wolfgang Iser hilfreich. Iser bestimmt aus anthropologischer Perspektive das Imaginäre und das Fiktive als Konstitutionsbedingungen von Literatur und macht deren Zusammenwirken durch eine Spieltheorie des literarischen Textes greifbar. Literatur geht demnach aus einer beständig neuen Interaktion von Imaginärem und Fiktivem hervor. Diese Interaktion ist als ein Spiel mit immer neuen „differentiellen Bestimmungen“, als ein Oszillieren oder Gleiten und als eine Grenzüberschreitung zu Fiktion und in einem fiktionalen Text operationalisierbar (15). Da das Imaginäre per se jedoch jenseits der Erkennbarkeit liegt, ist es nur insofern in einem Text als dessen organisatorische Offenheit präsent, insofern es sich überhaupt auf eine „Versprachlichung“ einlässt. Anders gesagt, das Imaginäre ist zwar nicht greifbar, aber im Text anwesend. Es ist der latent-abstrakte –

mit Einstein: „antioptische“ - „Ermöglichungsgrund“ eines fiktionalen Textes (Iser 50).

Analog hierzu wurde beschrieben, dass das Transvisuelle nur nach erfolgter Arretierung oder Tektonisierung im sprachlichen oder bildlichen Zeichenvorrat wirksam werden kann. Und entsprechend erhalten transvisuelle Elemente in Kunstwerken insofern eine Präsenz, als „le réel optique“ überschritten wird und, so könnte man weiter paraphrasieren, in derartiger Hintergebarkeit über das Optische hinaus, das Transvisuelle als Ermöglichungsgrund des Textes gegenwärtig wird (Einstein, „Traité“ 252). Imaginäres und Transvisuelles können analog nur durch eine Konkretisierung einer derartigen Grenzüberschreitung wirksam werden. Das Transvisuelle oszilliert zwischen begrifflicher Fixierung und einem nicht-referentiellen Bereich eines genuin Visuellen. Eine entsprechende Umschreibung des Transvisuellen in der „Traité de la Vision“ lautet:

c'est grâce à l'intégration du Transvisuel dans la vision que l'hom[m]e dépasse dans les œuvres d'art le „réel optique“. [...] l'écriture n'imité pas les faits et les choses, elles les évoque par des signes, , étrangers à l'aspect des choses)(; elle crée l'association. (252) ¹⁰

Sowohl das Problem der Versprachlichung des nicht in Worte zu fassenden Phänomens wie auch der Virtualität des Transvisuellen werden in diesem „écriture“-Konzept von Einstein vergleichbar mit Iser's Analyse des Imaginären beschrieben.

Dem Symbol wurde bereits die Fähigkeit attestiert, „transoptische Erlebnisse“ mit Sprache evozieren zu können. Um Symbol und Allegorie¹¹ für eine Untersuchung des Transvisuellen fruchtbar machen zu können, sei zunächst die klassische Unterscheidung von Johann Wolfgang von Goethe rekapituliert, der in seinen Maximen und Reflexionen die Allegorie als die Verwandlung einer „Erscheinung in einen Begriff“, das Symbol hingegen als die Verwandlung einer „Erscheinung in Idee“ definiert (470). Diese Gegenüberstellung von Begriff und Idee scheint Einstein im Essay „Gestalt und Begriff“ implizit wieder aufzunehmen. Und analog zum bereits erwähnten Problem der Versprachlichung des Transvisuellen, wird auch der Idee-Aspekt des Symbols – in einer für unsere Zwecke höchst prägnanten Formulierung – als das „in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich“ bleibende beschrieben (ebd.).

Im „Brief an die Tänzerin Napierkowska“ beschreibt Einstein die Unmöglichkeit, eine symbolische Kunst wie den Tanz mit Wörtern wiederzugeben – das was Goethe als „unerreichbar“ beschreibt –, möglich sei nur „ein Bild möglichst rasch seinem Dasein der Form zur Allegorie“ zu entziehen. Dies verfehlt das Wesen der Kunst, weil eine derartige allegorische Schilderung nichts „außer dem Eindruck“ vorstellen kann (57). Im einem Beitrag zum *Dictionnaire critique* der Zeitschrift *Documents* bezeichnet Einstein die Allegorie gar als „eine Art Mord“ (26). Diese Überlegung taucht dann in der „*Traité de la Vision*“ in der bereits zitierten Formel „*dévalorisation des symboles en allégories*“, also in einer Entwertung der Symbole zu Allegorien, wieder auf. Im „Brief an die Tänzerin Napierkowska“ folgert Einstein schließlich entsprechend: „Ich sehe nur ein Mittel, hier im Richtigen zu bleiben. Eine Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert [...]“ (57).

So wie jedwede Interpretation letztlich auf eine Allegorisierung selbst noch des Symbols hinausläuft, wie das Transvisuelle schließlich nur in allegorisierender Begrifflichkeit fassbar wird, so lässt sich allgemein jede sprachlich-rhetorische Äußerung nur als allegorische Übung vorstellen. Es fragt sich nun, ob eine „Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert“ nicht der Versuch (inter-)medialer Sprachbilder zu sein scheint, die in der Thematisierung des Blickes und des Sehens über bloße Eindrücke von Allegorien hinausgehen und die Qualität eigener Kunstsymbole zu erreichen, damit das Unaussprechliche des Sichtbaren in Sprache zu verwandeln vermögen. So heißt es entsprechend im *Bebuquin* an einer bedeutenden selbstreflexiven Stelle: „Er sah ein, daß es verfehlt sei, sich Dichter zu nennen; [...] noch immer fand er, daß die sprachliche Darstellung eben nur unreine Kunst sei, gemessen an der Musik“ (BDW 77-8). Die Musik hat in dieser Vorstellung stets die Qualität eines Kunstsymbols, ist unmittelbare und konkrete Gestalt, die nicht einer sprachlichen-metaphorischen Zwischenstufe bedarf und demnach nicht einer Trennung in einen eigentlichen und einen uneigentlichen Ausdruck wie die Metapher unterliegt.

Nun wird deutlich, warum die Analyse des Vor-Augen-Stellens im *Bebuquin* eine Figuration von Einsteins Poetik des Transvisuellen ist. Das Transvisuelle kommt als Begriff in seiner ganzen „Unbegrifflichkeit“ (Blumenberg; Todorow, Landfester und Sinn) einer ästhetischen Programmatik gleich, weshalb die hier vorgeschlagene Verwendung als poetologischen Kernbegriff eine Rechtfertigung erfährt. Hans Blumenberg bezeichnet interessanterweise den Vorgang, die Störung der konventionellen Sprache durch die „Fremdkörper“ der

Metaphern einem Verstehen zuzuführen als ein „Wunder“ – wenn auch nicht als das Wunder von Dilettanten (78). Eine „Theorie der Unbegrifflichkeit“ muss sich demnach gerade des Vorfeldes solcher Konsistenz- oder Begriffsbildungen zuwenden. Einstein beschreibt ein derartiges Vorfeld in einem seiner Nachlasstexte, indem er dem Begriff – und darunter lassen sich andere einschlägige Aspekte aus dem Werk Einsteins wie Form, Logik, Kausalität, Metapher oder Allegorie subsumieren – entsprechend die (konkrete, unmittelbare) Gestalt entgegenstellt, einer Gestalt, der durch Verbegrifflichung eine (Gemütlichkeit der) „Vernichtung“ droht („Diese Aesthetiker“ 195). All diese Ausführungen problematisieren damit zugleich auch die hier gewählte Herangehensweise, Einsteins Poetik in einer zentralen Begrifflichkeit beschreiben zu wollen – auch wenn das „unbegriffliche“ Transvisuelle dies als Begriff im Sinne eines „figurativen Wissens“ durchaus adäquat spiegelt (Konersmann 7-21).¹² Die Interpretation des literarischen Textes *Bebuquin* oder die *Dilettanten des Wunders* hat gezeigt, dass die Visualität der Einsteinschen „Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert“ mit einer metaphorologischen Analyse nicht hinreichend beschrieben werden kann. Für eine adäquate Analyse bedarf es schon eines Aspektes, der selbst nur als Randphänomen der Rhetorik beschreibbar ist, dem *Vor-Augen-Stellen*. Vielleicht wird eine zukünftige „Visual Narratology“ (Ryan) präzisere Begrifflichkeiten anbieten, für den Moment erscheint das Transvisuelle eine Annäherung ermöglicht zu haben.¹³

Wolfgang Iser kann das Fiktive und das Imaginäre auch deshalb als anthropologische Disponiertheiten bezeichnen, weil es sich bei beiden Aspekten um „Evidenzerfahrungen“ handelt (15). Auf den ersten Blick mag dies für das Imaginäre überraschen, wurde doch dargelegt, dass es sich des Erkennens und der Versprachlichung entzieht. Doch wie im Lügen und Täuschen sind wir Menschen auch in Träumen, Halluzinationen und in unserer Phantasie „über das hinaus [...], was ist“ (ebd.) und nehmen dies dennoch wie eine Wirklichkeit war. Der Begriff der „Evidenzerfahrung“ verweist nicht bloß in einer metaphorischen Verwendung auf den rhetorischen Terminus der *evidentia*. Denn nachdem das Imaginäre bei der Produktion in den fiktionalen Text eingegangen ist, muss es in der Perzeption auch wieder mobilisiert werden, um Imaginäres gleichfalls „vor Augen zu stellen“. Anders formuliert manifestiert das *Vor-Augen-Stellen* derartig Carl Einsteins Poetik des Transvisuellen. Eingangs wurde dieses Transvisuelle in einem Zitat als „[anti-]optisch“ geartet“ vorgestellt, wobei sich in der Berliner Ausgabe der Herausgeberfehler „optisch

geartet“ findet (Einstein, „Das Transvisuelle. Perzeption“ 368; vgl. Anm. 1). Ironie dieser Textgeschichte: im Gegenüber dieser beiden scheinbar konträren Bedeutungen – in der „optische[n] Kluff“ (Einstein, „Abhandlung“ 479) zwischen „optisch“ und „anti-optisch“ – macht sich ein Spielraum, ein Oszillieren, ein Gleiten und Kippen bemerkbar, so dass diese Differenz bereits eine erste Fixierung des optisch nicht Wahrnehmbaren, des Imaginären oder Transvisuellen ist. Die „optische Kluff“, die sich zwischen Gemütlichkeit und Vernichtung, zwischen Realem und Imaginärem, zwischen Begrifflichkeit und Unbegrifflichkeit als einem diskursiv „leeren Dazwischen“ auftut, ist der Raum des Transvisuellen. Einstein versucht nun gerade mit dem Hintertreiben herkömmlicher rhetorischer Veranschaulichungsintentionen, mit Sprache mehr zum Sehen zu bringen. So wird ersichtlich, dass das Transvisuelle als „Ermöglichungsgrund des Textes gegenwärtig“ (sic!) (Iser 51) gemacht wird, wenn in einem Spiel mit Sichtbarkeiten die eigene mediale Machart und sogar noch das Vor-Augen-Stellen „vor Augen gestellt“ wird.

Anmerkungen

- ¹ Die Primärtexte von Carl Einstein werden nach der Berliner Ausgabe zitiert. Ausgerechnet an dieser Stelle findet sich ein sinnentstellender Herausgeberfehler, auf den Klaus H. Kiefer aufmerksam macht. In Band 4 der Werke heißt es „transvisuell optisch“ (Einstein 1992: 368). Richtig muss es heißen: „transvisuell anti-optisch“ (Kiefer, Diskurswandel 550, Fußnote 53).
- ² Vgl. Boehm 11-38. In dieser Untersuchung des Transvisuellen wird der Begriff der „visuellen Wende“ anderen Konzepten wie „semiotic turn“ (Bal/Bryson) oder „pictorial turn“ (Mitchell) vorgezogen. Klaus H. Kiefer konstatiert, dass sich im Werk Carl Einsteins eine solche visuelle Wende „exemplarisch spiegelt“ (Kiefer, „Zur Einführung“ 10; vgl. auch Rumold, „Painting“ 273-288).
- ³ Die Konsensbildung wird, so die hier vertretene These, an eine Grenze geführt. Diese Formulierung proklamiert bewusst nicht eine Unmöglichkeit des Verstehens. Lediglich beispielhaft sei mit Reto Sorg, Nikolaus Scholvin und Joseph L. Brockington auf drei Arbeiten verwiesen, die versuchen sämtliche hermetisch wirkende (absolute) Metaphern des ersten Kapitels des *Bebuquin* in eine kausale Erzählung zu „übersetzen.“ Vgl. Sorg 101-204; Scholvin 129-146; Brockington 83-118. Das hier angedeutete Oszillieren zwischen Hermetik und Hermeneutik des Textes vermag dabei auch für die Interpretationspraxis eine Strukturfigur der „Gemütlichkeit der Vernichtung“ anzudeuten. Im übrigen entzieht sich jede begriffliche Grenzziehung der Wahrnehmung: „Die Grenze ist nur die Spur eines schon längst gesehenen Ereignisses. Wenn man Zeichen als Grenzphänomene ansieht, so ist die Imagination einer Zeichenlosigkeit auch der Verzicht auf Spuren: sie verwischen (Kleinschmidt, „Rauschen der Begriffe“ 247, Fußnote 51).
-

Was aber verwischt wird, mit einem bereits angeführten Zitat, ist „antioptisch abstrakt“ oder eben: transvisuell.

- ⁴ Analog zur bereits erwähnten Überwindung des deutschen Subjektivismus und der damit verbunden Innerlichkeit (vgl. Rumold „Painting“ 76) ist in diesem neuen Sehen – allgemein die Verwendung des Begriffes „Sehen“ bei Einstein“ – auch eine Überwindung der platonischen Unterscheidung, dass wir mit dem äußeren Auge sehen und mit dem inneren Auge dagegen erkennen, festzustellen. Dies entspricht der Gundunterscheidung, die die „philosophischen Metapher“ „Sehen“ definiert. (Vgl. Schleusener-Eichholz 368-75).
- ⁵ Eine Ausnahme wäre die transmediale Intermedialität. (Schröter 136 ff. Vgl. Paech „Mediales Differenzial“ und Paech „Film.“)
- ⁶ Die tiefe „Spaltung zwischen Sehen und Sagen“ spiegelt dabei die „Selbstentfremdungserfahrung der Moderne“ (Kleinschmidt, „Rauschen der Begriffe“ 244).
- ⁷ So ist es auch falsch, komplementär zu diesen Ausführungen im Begriff des Transvisuellen eine Apologetisierung der Abstraktion zu sehen. Das Transvisuelle ist keineswegs Einsteins Begriff für Abstrakte Kunst, weil diese das Undarstellbare zum Thema erhebt (vgl. Kiefer, Diskurswandel 435). Einsteins Position hierzu ist durchaus differenzierter. Heißenbüttel weist darauf hin, dass Einstein letzte noch bürgerliche Methoden zwar radikalisiert, aber zugleich Misstrauen gegenüber der Radikalisierung der Gegenstandlosigkeit – für Einstein ist dies nur mehr bloße Dekorationskunst eines „Tapezier“ (s. Einsteins gleichnamigen Aufsatz) oder reine Artistik – hegt (vgl. Heißenbüttel, „Auskunft“ 8). Der Expressionismus als Kunstepoche ist bekanntlich eine Revolte gegen alles Bürgerliche. Erich Kleinschmidt wiederum zieht aus Einsteins Essay „Snobb“ poetologische Folgerungen und erkennt so eine „Dialektik von ästhetischer Öffnung und typologischer Begrenzung“; darin wiederum „eine zentral neue Schreiberfahrung der Jahrhundertwende, die in solch scharfer Pointierung indes nur selten wie im Bebuquin zum Ausdruck kommt.“ („Dilettantische Welt“ 374).
- ⁸ Obwohl dieses Nachlassfragment im Carl-Einstein-Archiv der Berliner Akademie der Künste den Titel „Begriff und Gestalt“ trägt, ist es in der Berliner Ausgabe unter „Diese Aesthetiker veranlassen uns“ abgedruckt (4: 194-221).
- ⁹ Rumold sieht in dieser Wende eine Hinwendung zu einer „visual language“ und fügt dieser Beobachtung die These an, dass sich eine solche visuelle Sprache aus und zunehmend gegen den „linguistic turn“ of modernist literature“ entwickelt hat („Painting“ 77).
- ¹⁰ „)“ ist in Einsteins Nachlassfragmenten die Abkürzung für „und so weiter“.
- ¹¹ Nach Christoph Braun ist das Symbol bei Carl Einstein mit Nietzsches Begriff des Mythos‘ vergleichbar (Braun 55).
- ¹² Man muss diese Ausführungen im großen Zusammenhang der Verschärfung der sprachkritischen Reflexionen seit Mitte des 18. Jahrhunderts sehen, in dem, insbesondere in der Philosophie, die Vernunftkritik zugleich eine Sprachkritik (und Metaphernkritik) ist. Sprachkritik und Rhetorikritik reichen freilich zurück bis in die Antike. Seit Kant allerdings gilt die philosophische Metaphernkritik vor allem der trügerischen Evidenz, und damit dem bildlichen Vor-Augen-Stellen, der metapherngeleiteten Argumentationswege (vgl. Todorow, Landfester und Sinn 7-16; Konersmann 2007: 7-21). Hans Blumenberg erkennt dann im 20. Jahrhundert im Zuge seiner „Metaphorologie“ die metaphorologische Verstrickung sämtlicher wissenschaftlichen Theorien (und damit des Wissens allgemein). Eine weitere Rechtfertigung, den unbegrifflichen Begriff des Transvisuellen ins Zentrum einer Analyse zu stellen, denn: „Metaphern können Begriffe nicht ersetzen, denn es gibt kein Denken ohne Begriffe; aber es genügt nicht, Begriffe zu haben, um zu denken.“ (Konersmann 10). Einstein proklamiert im Essay „Gestalt und Begriff“

ein Denken, ein Erkennen und Sehen jenseits der Begriffe und unabhängig von diesen.

- ¹⁵ Bei aller Gefahr, die eine sprachliche Interpretation visueller Phänomene immer birgt. So wie Einstein die Gestalt nicht in einen Begriff fixiert sehen möchte, so lehnt er auch die Wissenschaft ab, die das Reale stets in einer Hypothese fixiert (vgl. Kleinschmidt, „Rauschen der Begriffe“ 234, Kiefer, Diskurswandel 336). Oder um ein letztes Zitat aus Gestalt und Begriff anzuführen: „Die vielfältige Beziehbarkeit der Begriffe beruht schlechthin in ihrer gestaltlosen Leere.“ (Einstein „Diese Aesthetiker“ 200).

Literatur von Carl Einstein

- Einstein, Carl. „Abhandlung vom Sehen.“ Werke 4: 465–86.
- . „<Diese Aesthetiker veranlassen uns> [= „Gestalt und Begriff;“ Anm. des Autors].“ Werke 4: 194–221.
- . Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Werke 1:73–114.
- . „Brief an Daniel-Henry Kahnweiler.“ Carl Einstein: Existenz und Ästhetik: Einführung mit einem Anhang und unveröffentlichter Nachlaßtexte, 2 Abbildungen und 2 Brief-Faksimiles. Hrsg. Sibylle Penkert Wiesbaden: Steiner, 1970. 18–9.
- . „Brief an die Tänzerin Napierkowska.“ Werke 1: 57–9.
- . Die Fabrikation der Fiktionen. Hrsg. Sibylle Penkert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.
- . Georges Braque. Werke 3:181–456.
- . Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Propyläen-Kunstgeschichte 16. Berlin: Propyläen, 1926.
- . „Nachtigall.“ Dictionnaire critique. Werke 3: 25–7.
- . Negerplastik. Mit 119 Abbildungen. Werke 1: 245–392.
- . „Paraphrase.“ Werke 1: 167–8.
- . „Der Tapezier.“ Werke 1: 170–2.
- . „Totalität I-V.“ Werke 1: 223–9.
- . „Traité de la Vision.“ Werke 4: 236–66.
- . <Das Transvisuelle. Fiktion. Ästhetizismus. Individualismus und Imagination.>“ Werke 4: 349–53.
- . „<Das Transvisuelle. Perzeption. Sehen und Darstellen. Stil.>“ Werke 4: 368–71.
- . „Über den Roman. Anmerkungen.“ Werke 1: 127–9.
- . „<Vision. Stil.>.“ Werke 4: 346–49
- . Werke. Hrsg. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. 5 Bände. Berlin: Fannei & Walz, 1980-1996.

Literatur von Anderen

- Aristoteles. Rhetorik. Hg. Franz G. Sieveke. UTB 159. München: Fink, 1989.
- Bal, Mieke und Norman Bryson. „Semiotics and Art History.“ Art Bulletin 73 (1991): 174–208.

- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.
- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 289. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1979.
- Boehm, Gottfried. „Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache.“ Boehm und Pfotenhauer 23–40.
- Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer, Hrsg. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995.
- Braun, Christoph. *Carl Einstein: Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*. München: Iudicium, 1987.
- Brockington, Joseph L. *Vier Pole expressionistischer Literatur: Kasimier Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm*. *Studies in Modern German Literature* 4. New York, N.Y. [u.a.]: Lang, 1987.
- Campe, Rüdiger. „Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung.“ *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hrsg. Gerhard Neumann. *Germanistisches Symposion: Berichtsbände* 18. Stuttgart: Metzler, 1997. 208–25.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Goethe, Johann W. „Maximen und Reflexionen.“ *Goethes Werke*. Hrsg. Erich Trunz. Band 12. München: Beck, 1953.
- Graf, Fritz. „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike.“ Boehm und Pfotenhauer 143–55.
- Haxthausen, Charles W. „[Introduction to] Carl Einstein: Gestalt and Concept (Excerpts).“ *Trans. and intro. by Charles W. Haxthausen*. *October* 107 (2004): 169–70.
- . „Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein.“ *October* 107 (2004): 47–74.
- Heißenbüttel, Helmut. „Auskunft über Carl Einstein.“ *Carl Einstein*. Sonderausgabe von text + kritik 95 (1987): 3–9.
- Heißeber, Dirk. *Negative Dichtung: Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. *Cursus* 5. München: Iudicium, 1992.
- Hoffmann, Gabriele. „Sehen und Wahrnehmen in der Kunsttheorie von Carl Einstein.“ *Etudes Germaniques* 53.1 (1998): 171–86.
- Imdahl, Max. *Bildautonomie und Wirklichkeit: Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*. Mittenwald: Maeander, 1981.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1993.
- Jentsch, Tobias. *Da/zwischen: Eine Typologie radikaler Fremdheit. Probleme der Dichtung* 37. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- Kiefer, Klaus H., Hrsg. *Carl-Einstein-Kolloquium: 1986*. *Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft* 12. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1988.
- . „Vorwort.“ *Kiefer, Kolloquium* 9–16.
- . „„Didaktisches für Zurückgebliebene“ – Rhetorik der Avantgarde in Carl Einsteins ‚Kunst des 20. Jahrhunderts.‘“ *Kiefer Wende der Moderne* 205–29.
- . *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins: Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. *Communicatio* 7. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- . Hrsg. *Die visuelle Wende der Moderne: Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Fink, 2003a: 7–18.
- . „Zur Einführung.“ *Kiefer Wende der Moderne* 7–18.
- Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800 □ 1900*. München: Fink, 2003.
- Kleinschmidt, Erich. „Das Rauschen der Begriffe – Zur Krise der Beschreibbarkeit in Carl Einsteins ‚Kunst des 20. Jahrhunderts.‘“ *Kiefer Wende der Moderne* 231–48.

-
- . „Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache: Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins ‚Bebuquin.‘“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989): 370–83.
- Konersmann, Ralf. „Vorwort. Figuratives Wissen.“ *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Hrsg. Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007: 7–21.
- Lessing, Gotthold E. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Paderborn: Schöningh, 1962.
- Martínez-Seekamp, Matias. „Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von ‚Kausalität‘ und ‚Form‘ bei Carl Einstein.“ *Carl Einstein*. Sonderausgabe von *text + kritik* 95 (1987): 13–22.
- Mitchell, William J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Neundorfer, German. „Ekphrasis in Carl Einsteins Negerplastik.“ *Carl-Einstein-Kolloquium 1998: Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen = Carl Einstein à Bruxelles: Dialogues par-dessus les Frontières*. Hrsg. Roland Baumann und Hubert Roland. *Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft* 22. Frankfurt aM [u.a.]: Lang, 2001: 49–64.
- Nieraad, Jürgen. „Bildgesegnet und Bildverflucht.“ *Forschungen zur sprachlichen Metaphorik. Erträge der Forschung* 63. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.“ *Sämtliche Werke*. Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1. München: de Gruyter, 1980. 871–90.
- Paech, Joachim. „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuretionen.“ *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Hrsg. Jörg Helbig. Berlin: Schmidt, 1998: 14–30.
- . „Intermedialität des Films.“ *Moderne Filmtheorie*. Hrsg. Jürgen Felix. Weimar: Bender, 2001: 287–312.
- Penkert, Sybille. *Carl Einstein: Beiträge zu einer Monographie*. Palaestra 255. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Riechert, Rüdiger. *Carl Einstein: Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung*. Europäische Hochschulschriften 1281. Frankfurt aM [u.a.]: Lang, 1992.
- Rumold, Rainer. „Carl Einstein: Die visuelle Wende der Avantgarde – Gegen literarische Kultur.“ *Kiefer Wende der Moderne* 273–88.
- . „„Painting as a Language. Why Not?“ Carl Einstein in Documents.“ *October* 107 (2004): 75–94.
- Ryan, Marie-L. „Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology“ *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Hrsg. Tom Kindt und Hans-Harald Müller. Berlin, New York: de Gruyter, 2003: 333–64.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun. „Sehen.“ *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Hrsg. Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007: 368–75.
- Scholvin, Nikolaus. „„Die Wirklichkeit der Dichtung ist Wortfolge:‘ Eine Analyse des ersten Kapitels von Carl Einsteins Roman *Bebuquin*.“ *Literatur für Leser* 2 (2006): 129–46.
- Schröter, Jens. „Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs.“ *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (1998): 129–54.
- Sorg, Reto. *Aus den „Gärten der Zeichen“: Zu Carl Einsteins *Bebuquin**. München: Fink, 1998.
-

-
- Todorow, Almut, Ulrike Landfester und Christian Sinn. Einleitung. Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne. Hrsg. Todorow, Landfester und Sinn. *Literatur und Anthropologie* 21. Tübingen: Narr, 2004: 7–16.
- Todorow, Almut. „Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays.“ *Essayismus um 1900*. Hrsg. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann. Beiheft *Euphorion*. Heidelberg: Winter, 2006: 223–46.
- Ueding, Gert. *Einführung in die Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Weixler, Antonius. *Die Gemütlichkeit der Vernichtung: Zur intermedialen Schreibstrategie in Carl Einsteins Bebuquin*. Magisterarbeit Universität Konstanz, 2006.
- Wolf, Werner. „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft.“ *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Hrsg. Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002: 163–92.
- Zeidler, Sebastian. „Totality Against a Subject: Carl Einstein’s Negerplastik.“ [sic] *October* 107 (2004): 14–46.
-