Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2015)

Heft: 44: Primitivismus intermedial

Artikel: Primitivismus und Avantgarde - Carl Einstein und Gottfried Benn

Autor: Kiefer, Klaus H.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006406

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Klaus H. Kiefer

Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn

1. Primitivismus – Begriff und Diskurs 1906-1936

Ein motiv- bzw. stilgeschichtlicher Begriff des Primitivismus hat sich im Bereich der Bildenden Künste nicht zuletzt dank der epochalen von William Rubin kuratierten Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art* am Museum of Modern Art, New York 1984, durchgesetzt.[1] Auch in geistesgeschichtlichem Sinne ist er – trotz postkolonialistischer Anfechtungen – längst Handbuchwissen geworden.[2] Wenn man jedoch genauer hinsieht und vor allem in die Anfänge dieses bis heute andauernden Prozesses hineinleuchtet, schwinden manche Gewissheiten. Das geschieht insbesondere dann, wenn man sich die Frage stellt: Gibt es einen literarischen Primitivismus? Denn anders als in Malerei, Tanz und Musik können hier der „Sprachbarriere"[3] wegen primi-

1 S. *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Kat. Museum of Modern Art, New York. Hg. William Rubin. München: Prestel, 1984 (dt. Ausg.). Ich selber habe mich mit dem Thema ‚Primitivismus' mehrfach auseinandergesetzt, worauf ich im Folgenden nicht mehr einzeln verweise: s. Klaus H. Kiefer. „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*". *Elan vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró und Calder*. Kat. z. Neueröffnung d. Hauses der Kunst, München. Hg. Hubertus Gaßner. München u. Bonn: Benteli, 1994. S. 90-103; *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer, 1994; „Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930". *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 12 (2008): S. 117-137; „Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden". *Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2011. S. 195-225.

2 S. Joachim Schultz. *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarde in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen: Anabas, 1995 sowie ders. „Primitivismus". *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hg. Hubert van den Berg/Walter Fähnders. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2009. S. 266-267. Der Lexikoncharakter der erstgenannten Arbeit bringt es mit sich, dass einerseits – sehr verdienstvoll – zahlreiche Belege angeführt werden, diese anderseits aber relativ unvermittelt auf einen allgemeinen Nenner ‚Primitivismus' gebracht werden.

3 Nicola Gess. „Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs". *Literarischer Primitivismus*, Hg. dies. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2013. S. 1-9,

tive Formen nicht einfach übernommen oder zumindest assimiliert werden. Problem ist dabei, was man „intermedial gap" nennt.[4] Und diese „Kluft" ist auch eine interkulturelle.[5] Von elementarer Bedeutung ist, dass die Naturvölker keine Schriftkultur besitzen, sich ihre wissenschaftliche wie produktive Rezeption in den Medien und Institutionen der Zivilisationsmedien vollzieht. Vom Problem der Geschichtlichkeit wird am Ende die Rede sein.

Ich gehe dieser komplexen Problematik so quellennah wie möglich nach, und zwar am Beispiel Carl Einsteins, der den Diskurs des Primitivismus begründet hat[6], und Gottfried Benns, dessen Werk nicht ohne Grund als „primitivistisch" bezeichnet wird.[7] Beide waren bekanntlich befreundet, und im Falle Benns zumindest ist die Wertschätzung Einsteins noch im hohen Alter bezeugt: „[...] der hatte was los, der war weit an der Spitze."[8] So 1951 an den gemeinsamen Freund Ewald Wasmuth. Allerdings begrenze ich meine Untersuchung auf den ungefähren Zeitraum von 1906-1936.[9] 1906 beginnt

---

S. 1. Der Begriff verliert an Sinn, wenn man ihn von seinen fremdkulturellen Ursprüngen löst, wie das Gess an anderer Stelle überlegt (dies. *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der litearischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*. München: Fink, 2013. S. 21), denn nur in Verbindung mit einer ‚primitiven' Fremdkultur kann er seine mythisch-integrative Kraft entfalten – so im Denken der Zeit: Kinder und Geisteskranke können keinen Mythos schaffen.

4 Vgl. Wolfgang Bock. „Intermedialitätsforschung". *Methodengeschichte der Germanistik*. Hg. Jost Schneider. Berlin u. New York: de Gruyter, 2009. S. 255-268, S. 256.

5 Der Fall ‚Einstein' bzw. ‚Primitivismus' lässt sich in den Modellen interkultureller Kommunikation nur unzulänglich abbilden; vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink. *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2005; wenig ergiebig: Michael Hofmann. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2006. S. 96ff., vgl. aber immerhin Kap. 3: Avantgarde, Kulturkritik und Interkulturalität: Carl Einsteins Analyse der afrikanischen Kunst und Alfred Döblins Romanpoetik.

6 Vgl. Friederike Schmidt-Möbus. „Nachwort". Carl Einstein: *Negerplastik*. Hg. dies. Stuttgart: Reclam, 2012. S. 150-182, S. 155. Zu bedenken ist, dass schon zuvor von Primitivismus bzw. Exotismus die Rede war. Einstein gelingt es jedenfalls, den Primitivismus-Diskurs auf die afrikanische Kunst zu fokussieren.

7 So zuletzt Marcus Hahn. *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*, 2 Bde. Göttingen: Wallstein, 2011. Bd. 2: 1921-1932, S. 444: „Dass Benn zu den literarischen Exotisten und Primitivisten gehört, ist [...] offensichtlich." Dass Hahn hier auch den Exotismus ins Spiel bringt, wird auch von meiner Seite noch zu bestätigen sein (Kap. 5). Bei Einstein gibt es keine scharfen Grenzen zwischen ‚primitiv', ‚exotisch' und ‚barbarisch'. Auf jeden Fall ist ‚Barbarei' für ihn eine negative Steigerung von ‚Primitive' (BA 3, 276).

8 Benn an Ewald Wasmuth, 27. März 1951. Ders.: *Ausgewählte Briefe*. Nachw. Max Rychner, Wiesbaden: Limes, 1957. S. 209.

9 Dabei grenze ich aus: die Propaganda-Schlacht um die ‚deutschen Barbaren' („Hunnen") etwa anlässlich der Beschießung der Kathedrale von Reims durch

Carl Einstein seinen *Bebuquin* zu publizieren und Picasso tritt in seine „negroide Periode" (K 1, 70) ein. 1933 kippt der primitivistische Diskurs ins Politische. Eine „falsche" Primitive ergreift die Macht.[10] Darüber muss hier, wo es um Intermedialität geht, nicht unbedingt gehandelt werden. 1937 jedenfalls öffnet die Münchner Ausstellung über „Entartete Kunst" ihre Pforten. Benn hat sich längst in die Innere Emigration zurückgezogen, und seit 1936 kämpft Einstein auf Seiten der Anarcho-Syndikalisten gegen Franco und Hitlerdeutschland.[11] Das ästhetische Potenzial der intermedialen und interkulturellen Beziehungen, die uns hier interessieren, ist – für Deutschland jedenfalls – ausgereizt.

2. Zwei „primitive" Käuze

„Ich habe noch nie 2 solche Käuze gesehen [...]" (E 10/8)[12], schreibt Einstein 1923 an seine Geliebte Tony Simon-Wolfskehl über sich und Gottfried Benn. Der Briefwechsel mit der Frankfurter Bankierstochter, die dann doch nicht

---

die deutsche Artillerie und sonstiger „atrocités" (s. Kiefer. „Die Beschießung der Kathedrale von Reims: Bilddokumente und Legendenbildung – Eine Semiotik der Zerstörung". Ders. *Die Lust der Interpretation* (wie Anm. 1). S. 147-176; vgl. auch ders. „‚Das Deutsche ist ein Abgrund' – Deutscher Krieg und deutsche Kultur in Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*". Osaka Gakuin University. *International Colloquium 1991: What Is National Identity?* Osaka 1992. S. 1-31. Diese Barbaren-Debatte hatte mit dem Primitivismus-Diskurs der Avantgarde wenig Berührungspunkte (vgl. aber Alfred Döblin. „Reims" [1914]. AW, 17-25). Man beachte auch die zahlreichen Arbeiten von János Riesz zu den „forces noires" im Ersten Weltkrieg („tirailleurs sénégalais", afrikanische Kriegsgefangene und Besatzungstruppen).

10 Der Begriff findet sich bei Döblin (zit. Gess. *Primitives Denken* [wie Anm. 3]. S. 425) in einer früheren Fassung zu: „Prometheus und das Primitive" (1938). AW, 346-367. In einem Interview (B.J. Kospoth. „A New Philosophy of Art". *Chicago Sunday Tribune. European Edition* 4932 [18. Januar 1931]: S. 5) begrüßt Einstein den „primitive barbarism" der Vereinigten Staaten von Amerika gegenüber dem „European estheticism": „it has a real chance creating the great art of the future"; vgl. Kiefer. „Einstein in Amerika – Lebensbeziehungen und Theorietransfer". *Carl-Einstein-Kolloquium 1994*. Hg. ders. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1996. S. 173-184, S. 178.

11 S. *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*. Hg. Marianne Kröger/Hubert Roland. München: Fink, 2007; vgl. BA 3, 641ff.

12 Das vollständige Zitat lautet: „Wenn ein Mensch eine Ahnung hätte, wie ich primitiv bin: kein Aas würde mich noch lesen. Ich finde eben, daß es besser ist eine nette Frau neben sich im Bett zu haben, als von onanierenden Knaben oder unbefriedigten Mädchen gelesen zu werden; und das ist noch unser bestes Publikum."

„Madame Einstein" (E 10/46) wurde, enthält etliche Bekundungen[13] einer, wie gesagt, bekannten, aber im Detail doch wenig erforschten Freundschaft.[14] Sicher ist es dem Zeitgeist geschuldet, dass in ihrem Kontext relativ häufig Wörter wie „primitiv" oder auch „barbarisch" auftauchen. Zwei Individuen partizipieren an einer geistesgeschichtlichen Strömung, „internalisieren"[15] sie, entdecken das Primitive in sich – vor wenigen Jahren noch undenkbar.[16] Soweit wie Rimbaud gehen beide freilich nicht, Rimbaud, den aber Hugo Ball in Zürich zitiert: „Ich bin ein Tier, ein Neger [...]."[17] Auch André Breton identifiziert sich wieder mit dem „homme primitif".[18]

---

13 Briefe zwischen Benn und Einstein sind nicht überliefert; allerdings sind die wechselseitigen Kommentare gegenüber Dritten keineswegs so „spärlich", wie Baßler vermutet („spärlich" ist freilich sehr relativ, verglichen etwa mit dem Goethe/Schiller-Briefwechsel); vgl. Baßler. „‚Ewigkeit der Accent' – Benns und Einsteins Widmungsgedichte ‚Meer- und Wandersagen' und ‚Die Uhr'". *Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk*. Hg. Matías Martinez. Göttingen: Wallstein, 2007. S. 71-84, S. 72.

14 Nur ältere und größtenteils überholte Studien führen Benn und Einstein gemeinsam im Titel, s. Rhys W. Williams. „Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn". *Journal of European Studies* 13 (1983): S. 247-267; Brian Keith-Smith. „Gottfried Benn and Carl Einstein". *Gottfried Benn. The Galway Symposium.* Hg. Paul Foley Casey/Timothy J. Casey. Galway UP, 1990. S. 141-154 (für Zusendung des Artikels danke ich Hans-Walter Schmidt-Hanissa, Galway); Johann Siemon. „Einstein und Benn – Geschichte einer Entfernung?". *Carl-Einstein-Kolloquium 1994* (wie Anm. 10). S. 89-104.

15 Vgl. Roland Posner. „Der Mensch als Zeichen". *Zeitschrift für Semiotik* 16/3-4 (1994): Der Mensch als Zeichen. S. 195-216. Zum „Gedanken eines ‚inneren Wilden'" s. Michael C. Frank. „Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts". *Literarischer Primitivismus* (wie Anm. 3). S. 159-187, S. 183.

16 Vgl. Hermann Bahr. „Barbaren". *Die neue Rundschau. XIX^ter^ Jahrgang der freien Bühne* 4 (1908): S. 1774-1781, S. 1774: „Hätte damals einer gesagt: Laßt doch die Barbaren kommen! oder gar: Ja, ich bin ein Barbar, ich will einer sein, weil ich unsere ganze Kultur und Zivilisation nicht mag oder weil sie mir wenigstens ihre Kosten nicht wert scheint [...]!, so würde kaum irgend jemand auch nur begriffen haben, wie sich denn solche Gedanken in einem menschlichen Kopf einstellen können [...]."

17 Hugo Ball. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: Stocker, 1946. S. 134, vgl. S. 96f. Ball zitiert Arthur Rimbauds „Une saison en enfer" (Œuvres. Paris: Garnier Frères, 1960. S. 217): „Je suis une bête, un nègre."

18 Vgl. Philippe Sabot. „Primitivisme et surréalisme: une ‚synthèse impossible'"? *Methodos. Savoirs et textes* 3 (2003): Figures de l'irrationnel. http://methodos.revues.org/109 sowie Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1996.

Nicht nur Einstein stattete seine Wohnung mit afrikanischen Plastiken aus.[19] Diese Wahlverwandtschaft zwischen „art nègre" und Avantgarde prägt auch seit 1913 etliche Ausstellungen. Allerdings hätten sich nicht alle Sammler und Galeristen, etwa der Großbürger Kahnweiler, selber als ‚primitiv' bezeichnet; Künstler wie Picasso dagegen wohl schon (Abb. 1)[20], obwohl er bei einer Umfrage zur „art nègre", von Einstein zitiert, behauptet: „J'en connais pas" (K 1, 70).[21]

Dieser persönliche „Primitivenrummel" (BA 1, 136), so Einstein bereits 1912, oder diese „Negermode", wie es dann in den 20-er Jahren hieß[22], stellen ein intermediales Phänomen dar, insofern Körper und Interieurs Medien, d.h. Zeichenträger darstellen. Was wären die „revues nègres" ohne die schwarze Haut – sehr viel schwarze Haut! – der Josephine Baker, die Einstein im Übrigen verschweigt[23], Benn dagegen wohl wie die ville de Paris „épatante" findet (Abb. 2)?[24]

Ich gebe zunächst einmal einige Belege, ohne mich in die recht unterschiedlichen Konnotationen zu vertiefen: Carl z.B. gesteht Tony, wie „primitiv" er sei, und Benn schreibt am 6. April 1923 an Egmont Seyerlen:

---

19 Von den 48 Tafeln zu seiner *Afrikanischen Plastik* stammten sieben aus Einsteins eigener Sammlung (s. BA 2, 91-93). Sowohl Einsteins Kunstsammlung als auch seine große Bibliothek, die mehrfach bezeugt sind, fielen wirtschaftlichen Zwängen zum Opfer und wurden zerstreut.

20 Abb. 1: Picasso in seinem Atelier im Bateau-Lavoir (1908), in: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 1). S. 306. Die afrikanischen Objekte, mit denen sich Picasso umgab, werden im Fall von Josephine Baker lebendiges Subjekt, s. Abb. 2.

21 Picassos Aussage ist vermutlich witzig gemeint, auf jeden Fall aber vieldeutig; Einstein dient sie zur indirekten Charakterisierung Picassos, um dessen kreative Freiheit zu unterstreichen. Das im Übrigen falsch wiedergegebene Zitat stammt aus einem Interview der v. Florant Fels u. Marcel Sauvage hg. Zeitschrift *Action. Cahiers individualistes de philosophie et d'art* 1/3 (April 1920), in dem zeitgenössische Künstler nach ihrer Meinung zur afrikanischen Kunst befragt wurden („Opinions sur l'art nègre". S. 23-26); Picassos kurze Replik hatte nur gelautet: „L'art nègre? Connais pas!" (S. 25). *Action* ist online einsehbar http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/ref/collection/dada/id/29379.

22 Vgl. Petrine Archer-Straw. *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames & Hudson, 2000.

23 Das ist angesichts seines Interesses am Tanz, etwa der Napierkowska (BA 1, 71ff.), und der Ballets Russes (BA 2, 471ff.) sowie der Ballets Suédois (BA 2, 206f.) überraschend.

24 Abb. 2: Bildpostkarte Benn an Emil Stumpp, 25. November 1927. *Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Kat. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach/N. Hg. Ludwig Grewe. 2., durchges. Aufl. 1986. S. 117. Stumpp hat, nebenbei bemerkt, sowohl Benn als auch Carl Einstein porträtiert.

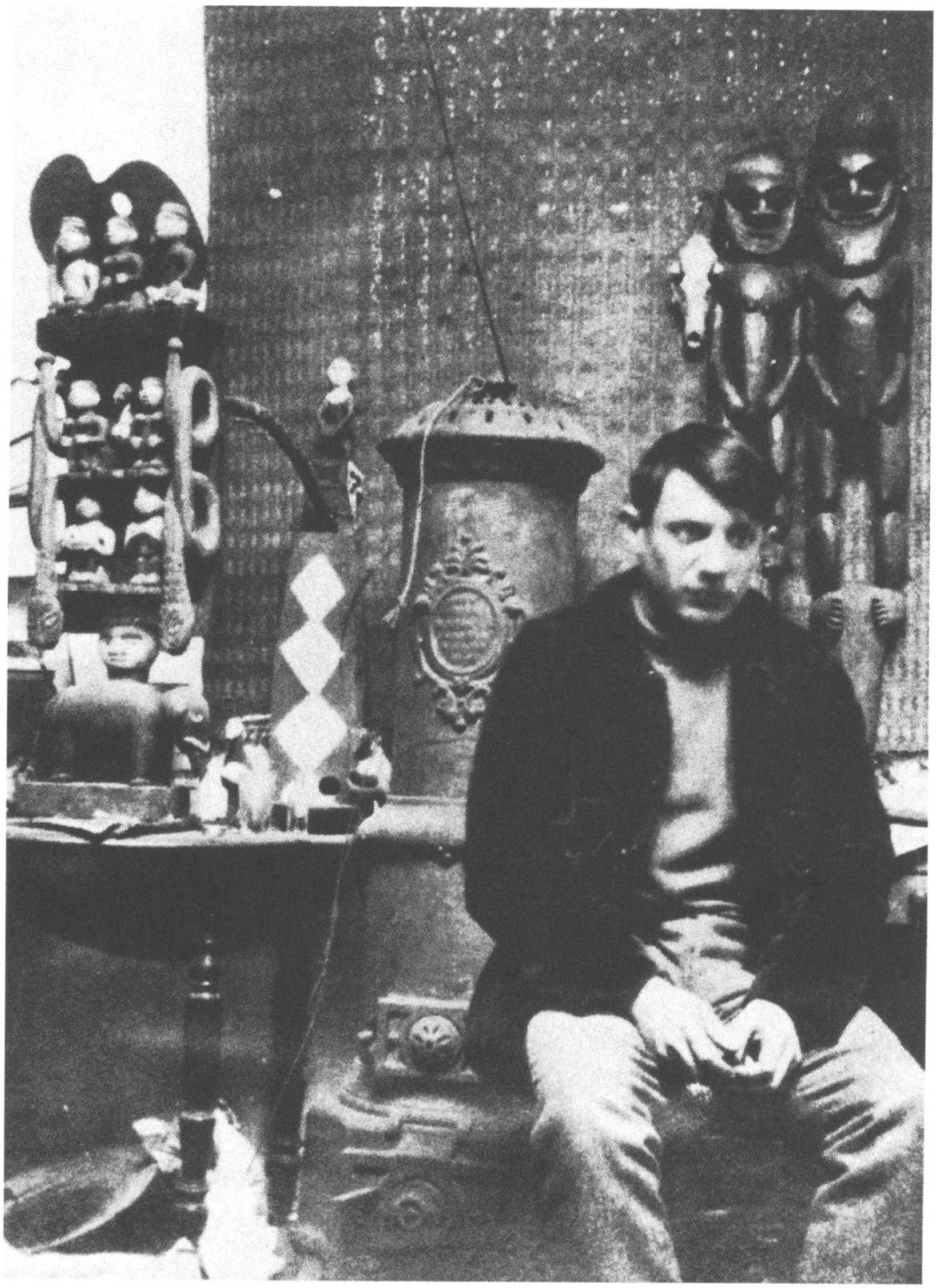

Abb. 1

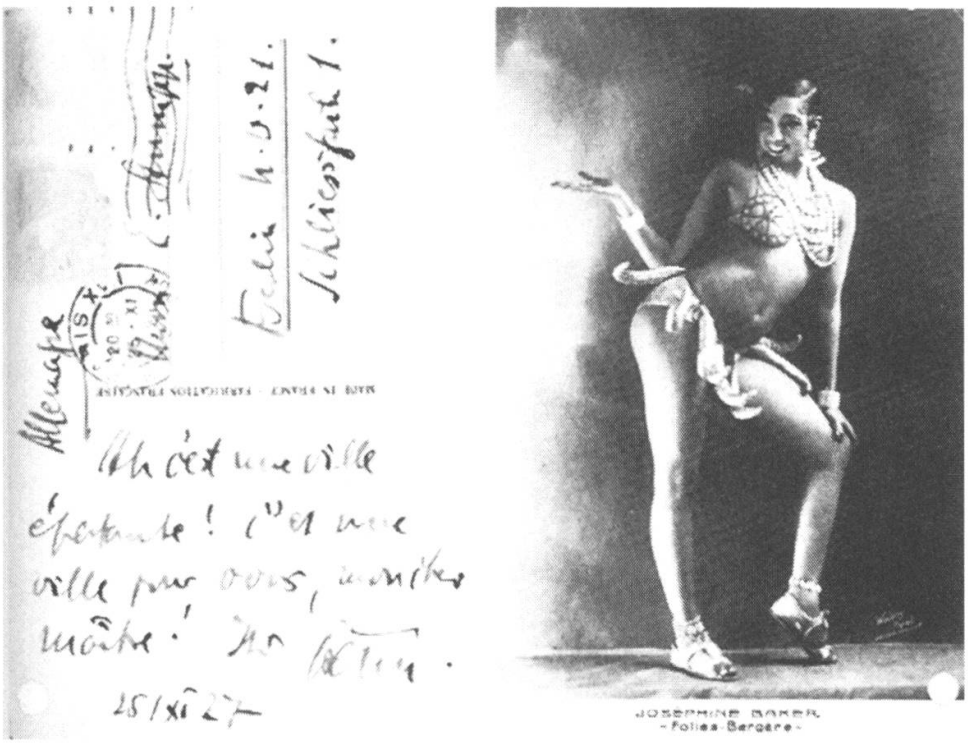

Abb. 2

„Ich bin eine primitive Natur [...]."[25] Else Lasker-Schülers 1917 veröffentlichte Liebesgedichte an den „Barbaren" Benn sind möglicherweise auch Einstein bekannt[26], und dieser zitiert schon 1911 Charles-Louis Philippe: „Man braucht jetzt Barbaren [...]" (BA 1, 89).[27] Hinter diesem zeitgeisti-

25 Benn an Egmont Seyerlen, 6. April 1923. *Gottfried Benn – Egmont Seyerlen. Briefwechsel 1914-1956.* Hg. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. S. 6-7, S. 6. Benn sieht sich nicht nur als Individuum, sondern auch als Vertreter einer Spezies: „Offenbar ist der Mensch etwas viel, viel Primitiveres, als die intellektuelle Clique des Abendlandes behauptet, etwas ganz Allgemeines hinter einem schemenhaften Ich" (SW 3, 344).

26 Else Lasker Schüler. „Dem Barbaren". *Die Gedichte 1902-1943.* Hg. Friedhelm Kemp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 219-220 u. S. 221 (entstanden wohl 1913, Erstveröff. 1917). In Benns an Else Lasker-Schüler gerichtetem und in der *Aktion* (1913) veröffentlichtem Gedicht „Drohungen" bezeichnet sich das Lyrische Ich als „Affen-Adam" (SW 2, 24-25, 24, V. 11). Dass der bedichtete „Barbar" den ‚transsexuellen' und kommunikativen Vorstellungen der Dichterin nicht ganz gerecht wurde, lässt sich aus ebd. S. 221, bes. V. 7f. u. 17f. erahnen; vgl. SW 3, 65 („Du-Charakter"); vgl. auch Gisela Brinker-Gabler. „The Primitive and the Modern. Gottfried Benn and Else Lasker-Schüler.Woman/Women in Expressionism". *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven.* Hg. Ernst Schürer/Sonja Hedgepeth. Tübingen u. Basel: Francke, 1999. S. 45-56, S. 55.

27 Original s. Charles-Louis Philippe. *Lettres de jeunesse à Henri Vandeputte.* 3. Aufl. Paris: Nouvelle Revue Française, 1911. S. 63f.

gen ‚Barbarentum' steckt zweifelsohne (auch) Friedrich Nietzsches „blonde Bestie"[28], wie sie vor allem in seinem Nachlasswerk, *Der Wille zur Macht*, zum Ausdruck kam: „Eine herrschaftliche Rasse kann nur aus furchtbaren und gewaltsamen Anfängen emporwachsen. Problem: wo sind die *Barbaren* des zwanzigsten Jahrhunderts?"[29] Doch so unmittelbar ist dieser Zusammenhang nicht zu belegen. Rönne z.B. hat Nietzsche noch nicht gelesen[30], und jedenfalls schöpfen die „Meer- und Wandersagen", die Benn seinem Freund Einstein 1925 und 1927 widmet[31], auch aus anderen Quellen – was noch genauer zu untersuchen sein wird.

Weder Anfang noch Ende der bewussten Freundschaft ist sicher zu erschließen. Einstein und Benn haben sich wohl nicht erst bei einer gemeinsamen Lesung auf dem 6. Autoren-Abend der *Aktion* am 7. März 1914 kennengelernt, sondern vielleicht schon zwei, drei Jahre früher.[32] Die Bemerkung von Einstein – gegenüber Tony –, „dass wir [d.h. Benn, Einstein und Seyerlen] so bis zum Tod von Frau Benn einen soidisant Stammtisch hatten

28 S. Friedrich Nietzsche. *Zur Genealogie der Moral*. KSA 5, 245-412, 275f.

29 Vgl. Benn. „Antwort an die literarischen Emigranten" (1933). SW 4: Prosa 2, 24-32, 32: „Problem: wo sind die Barbaren des 20. Jahrhunderts *(Nietzsche)*." Welche Nietzsche-Ausgabe Benn bzw. Einstein benutzten (die von 1906 oder 1911?), ist nicht zu ermitteln. Die „Kritische Studienausgabe" Nietzsches fällt der enormen Wirkung des freilich vom Verfasser so nicht intendierten *Willens zur Macht* gewissermaßen in den Rücken. Bewusst als Rezeptionsdokument ediert Walter Gebhard den *Willen zur Macht* (*Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgewählt und geordnet v. Peter Gast unter Mitwirkung v. Elisabeth Förster-Nietzsche. Nachw. Walter Gebhard. 13., durchges. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1996); das Zitat S. 592 (Aphorismus Nr. 868); vgl. Nietzsche: „Nachgelassene Fragmente November 1887 - März 1888". KSA 13, 18.

30 Vgl. Christian Schärf. „Das Ausstrahlungsphänomen. Gottfried Benns Nietzsche-Projektionen". *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Hg. Thorsten Valk. Berlin u. New York: de Gruyter, 2009. S. 231-245, S. 231.

31 SW 1, 62-63 folgt der Ausgabe der *Gesammelten Gedichte* von 1956, die entsprechend dem Wiederabdruck der „Meer- und Wandersagen" in den *Gesammelten Gedichten* von 1936 die Widmung an den jüdischen Freund („für Carl Einstein") peinlicherweise weglässt, auch wenn die Druckerlaubnis schwierig gewesen sein sollte. Aus antisemitischen Gründen blieb auch die Mitarbeit Einsteins an Jean Renoirs Film *Toni* – er verfasste das Szenario – im Vorspann unerwähnt. Der Film sollte 1940 im besetzten Frankreich laufen. Auch in diesem Film wird Primitivismus thematisiert, s. dazu Liliane Meffre. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris: Presses de l'univ. de Paris-Sorbonne, 2002. S. 285f.

32 Der von Benn hochgeschätzte *Bebuquin* erschien 1912 in Franz Pfemferts *Aktion* in Fortsetzungen und im selben Jahr als Buchausgabe im Verlag der *Aktion*.

in einer alten Bierkneipe"[33], bezieht sich auf den Tod von Benns erster Frau Edith, geb. Osterloh, am 19. November 1922. Einstein fährt fort: „Wir wollen uns jetzt wieder öfters sehen; aber bei aller Abneigung von Benn und mir gegen Intellektuelle und gaischtige [sic!] Gespräche wird wohl nichts daraus werden. Vielleicht schafft man es alle 4 Wochen."[34] Benns ungeselliges Wesen[35] und sein „nihilistischer Akzent"[36] waren offenbar dem als „kaltschnäuzigen Skeptiker"[37] bekannten Einstein im Unterschied zu anderen ‚Kollegen' gut bekömmlich, auch wenn sein Desinteresse an Literaturbetrieb und Intelligenzija à la Benn etwas geheuchelt sein mag.[38] Einstein liebte Auftritte und große Gesten (Abb. 3).[39]

Das Ende dieser Freundschaft bringt die Forschung mit Benns kurzem Engagement für den Nationalsozialismus in Zusammenhang. Konkret belegbar ist Einsteins Reaktion allerdings nicht. Zwar schreibt er an Wasmuth am 24. September 1932 aus Paris: „übrigens finde ich seit langem den guten Benn etwas reichlich banal. schliesslich kann man das auf die dauer weder mit medizinischen terminis [sic!], noch mit metafern verdecken. die medizinerei bei Benn ist falsche, allegorische moderne" (DLA).[40] Zu diesem Zeitpunkt

33 Der einzig (undatierte) erhaltene Brief Einsteins an Seyerlen aus vermutlich dieser Zeit handelt von einer Weinbestellung (DLA). Die Zeitangabe dürfte sich kaum auf den Tod von Benns Mutter, Caroline Jequier, 1912 beziehen.

34 Einstein gebraucht mehrfach den badensischen Dialekt, um Begriffe und Sachverhalte zu diskreditieren („Kunscht!").

35 Vgl. Döblin. „Einleitung zu einer Lesung Benns im April 1932". *Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung...* (wie Anm. 24). S. 154-157, S. 154: „einsiedlerisch anonym".

36 Leo Matthias an Seyerlen, 31. März 1922. *Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung...* (wie Anm. 24). S. 81; Matthias konnte Benns Zynismus nicht ertragen.

37 Georg Poensgen. Rez. Carl Einstein. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50 (1929): S. 45-46, S. 45. Einsteins „Arroganz" war sprichwörtlich; s. Ball. „Totenrede" (auf Hans Leybold, 1915). Ders. *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften.* Hg. Burkhard Schlichting. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 25-28, S. 27.

38 Einstein verkehrte in Berlin auch mit anderen skurrilen Figuren wie Mynona (Salomo Friedlaender) oder Paul Scheerbart; in Paris waren seine ersten Auftritte und später Diners legendär; s. Fritz Max Cahén. *Der Weg nach Versailles. Erinnerungen 1912-1919. Schicksalsepoche einer Generation.* Boppard/Rh.: Boldt, 1963. S. 14f. u. Michel Leiris. *Journal 1922-1989.* Hg. Jean Jamin. Paris: Gallimard, 1992. S. 154 u. 202.

39 Abb. 3: Einstein u. Gottlieb Friedrich Reber, Mai 1930 in Chexbres, GP. Vgl. auch nach Tony Simon-Wolfskehls Tagebuch sein „Verlobungsgeschenk", zit. Sibylle Penkert. *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 96.

40 Diese kurze Briefäußerung ist wohl so zu interpretieren, dass der medizinische Diskurs, der Benns Schreiben grundiert (z.B. SW 3, 263ff. oder 340ff.),

Abb. 3

der Moderne nicht gerecht wird. In Einsteins Pariser Nachlass findet sich die Notiz: „DIE GROSSE FRAGE BEBS. WIE WERDE ICH DIREKT OHNE UMWEG; diese Frage fuehrt zum nackten ich." (B II, 40) Eine Kritik des „Umwegs" findet sich bei Einstein öfter: „Landschaft ist ein Umweg – eine archaische Frechheit – zerhauen wir uns direkt." So, auch auf Französisch, auf einem Subskriptionsformular (GLL) zum „Entwurf einer Landschaft" (AWE, 12 u. 165 = BA 3, 83). Auch die Wissenschaft erscheint Einstein 1924 als ein „Umweg zum Erreichen einer banalen Erkenntnis [...] oder eine besondere Methode, die es erlaubt, allgemein Bekanntes vollkommen unerträglich und unverständlich zu machen" („Der Verfall der Ideen in Deutschland". Übers. a. d. Russ. Christoph Braun. *Carl-Einstein-Kolloquium 1988*. Hg. Kiefer. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 1988. S. 247; anders übers. BA 2, 533). Vgl. auch W 4, 252, 410 u.ö.

waren Benns kompromittierende Schriften von und zu 1933 noch gar nicht erschienen, und Benns wie Einsteins Hang zu kollektiven, quasi ‚primitiven' Mythen war Anfang der 30er Jahre gewiss nicht inkompatibel[41], ja, Benn hätte sich mit dem Schluss des von Einstein nach eigenen Angaben 1931-1932 verfassten, aber erst 1934 exilbedingt auf Französisch publizierten *Georges Braque*[42], einverstanden erklärt:

> L'accentuation romantique de l'irrationnel implique une primitivisation, ou, si l'on veut, une barbarisation. On ne se contente plus, enfin, de dérivations sublimées, de cette superstructure acquise à force de culture, et qui exclut les forces fondamentales de l'homme et du devenir. Nous sommes de nouveau poussés par un besoin de destin et de contrainte. (GB, 140)[43]

Ein Rätsel ist daher eine von Liliane Meffre übermittelte Erinnerung Maria Jolas', Einstein habe Benn „en visite à Paris"[44] aus politischen Gründen nicht treffen wollen, zumal von einer Paris-Reise Benns nach 1933 nichts bekannt ist. Merkwürdig wäre es freilich schon, wenn sich die beiden bei Benns sicher bezeugten Aufenthalt in Paris Sommer 1929 und einer von Helmut Berthold erschlossenen dritten Reise 1931 nicht begegnet wären.[45] Eugene

---

41 „[L]a création d'un mythe collectif" fordert André Breton (noch) 1935 in: „Position politique de l'art d'aujourd'hui" (OC 2, 439). Ein solcher Mythos, der als primitiv gedacht werden müsste, wäre freilich nichts Anderes als eine Religion (oder ein totalitärer Staat). Bedingungen und Konsequenzen dieses Projekts scheint niemand hinreichend bedacht zu haben. „Hier wittern religiöse Rudimente", erkennt zumindest Einstein in FF, 22. Der Ausdruck „mythe social" (kursiv GB, 33; BA 3, 280: „sozialer Mythus") deutet Maria Stavrinaki zufolge („Apocalypse primitive. Une lecture politique de *Negerplastik*". *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* 14 N.S. (2011): Carl Einstein et les primitivismes. S. 57-77, S. 63ff.) auf eine späte Georges Sorel-Rezeption Einsteins hin: Über die Gewalt (Réflexion sur la violence). Vorw. Gottfried Salomon u. Nachw. Edouard Berth. Innsbruck: Universitäts-Vlg. Wagner, 1928.

42 Ursprünglich wohl seine geplante Ästhetik oder Teile davon, vgl. Einstein an Wasmuth (DLA, 1930?).

43 Dass Einstein der Publikation eigens hinzufügt: „Ce livre a été écrit en 1931-1932" (GB, 10), kommt einer Distanzierung gleich; das Zitat im deutschen Manuskript s. BA 3, 408; eine neue Übersetzung, die aber nichts am Sachverhalt ändert, s. *Georges Braque*. Hg. Meffre, Übers. Jean-Loup Korzilius. Bruxelles: La Part de l'Œil, 2003. S. 164.

44 Meffre. *Carl Einstein 1885-1940* (wie Anm. 31). S. 71, bes. Anm. 160.

45 S. Helmut Berthold. *Die Lilien und der Wein. Gottfried Benns Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 54. Einstein an Wasmuth, undat. [1930] (DLA): „Von Benn hoere ich hie und da." Und noch am 11. März 1931 nach einem Gastvortrag in der Berliner Staatlichen Kunstbibliothek an denselben: „Berlin fand ich, abgesehen von Benn, trostlos eingeschlafen." (DLA).

Jolas berichtet in seiner Autobiographie, *Man from Babel*, dass ihm Einstein wohl 1929 geraten habe[46], Repräsentanten des Expressionismus und die Kultur der Weimarer Republik kennenzulernen, bevor es mit beiden zu Ende ginge. Dass Einstein nicht seinen Freund Benn an erster Stelle nennt, sondern Alfred Döblin und George Grosz, und dass Jolas erst über Döblin zu Benn findet[47], ist wohl Jolas' Erinnerungsvermögen geschuldet. Jolas hat jedenfalls Winter 1929/30 engen Kontakt mit Benn, von dem er nicht nur einige Schriften in „transition" übersetzt und veröffentlicht[48], sondern, den er geradewegs verehrt.[49] Der „advisory editor" von *transition*[50], Einstein, hat jedenfalls nicht verhindert, dass Benn noch im Jahre 1935 nach seiner Meinung zur „malady of language"[51] befragt wurde.

In Einsteins Generalabrechnung mit Moderne und Primitive, der *Fabrikation der Fiktionen*, die auf jeden Fall nach 1933 entstanden ist (auch wenn frühere Sozialkritik wieder aufgenommen wurde)[52], aber nicht veröffentlicht

46 Eugene Jolas. *Man from Babel*. Hg. Andreas Kramer/Rainer Rumold. New Haven u. London: Yale UP, 1998. S. 123.

47 S. ebd. S. 126. Es gibt freilich mehrere Versionen des *Man from Babel*, die mir nicht alle vorliegen.

48 Benn. „The Island". Übers. Jolas [?] (*transition* 2 [Mai 1927]: S. 64-73 = „Die Insel". SW 3, 62-71); „The Birthday". Übers. Jolas (*transition* 5 [August 1927]: S. 32-44 = „Der Geburtstag". SW 3, 50-61); „Primal Vision". Übers. Malcolm Campell (*transition* 16-17 [Juni 1929]: S. 302-309 = „Urgesicht". SW 3, 202-212); „The Structure of the Personality (Outline of a Geology of the ‚I'". Übers. Jolas (*Transition. An International Workshop for Orphic Creation* 21 [März 1932]: S. 195-205 = „Der Aufbau der Persönlichkeit. Grundriss einer Geologie des Ich". SW 3, 233-277).

49 S. Jolas. „Gottfried Benn" (*transition* 5 [August 1927]). Ders. *Critical Writings. 1924-1951*. Hg. Kiefer/Rumold. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2009. S. 355-357.

50 Ders. „Transition: An Occidental Workshop (1927-1938)". *Transition Workshop*. Hg. ders. New York: Vanguard Press, 1949. S. 13-18, S. 14.

51 Ders. „Inquiry about the malady of language". *Transition. An Intercontinental Workshop for Vertigralist Transmutation* 23 (Juli 1935): S. 144; Benns Antwort ebd. S. 145-146 (= SW 4, 213-214). Einstein amtierte zu diesem Zeitpunkt vermutlich gar nicht mehr als „advisory editor". Benn und Einstein veröffentlichen in Flechtheims Almanach für das Jahr 1932 *Omnibus* gemeinsam; s. Benn. „Das Unaufhörliche" (S. 33-36) und Einstein. „Masks and Magic in the South Seas" (S. 103-111).

52 In einem Interview vom 24. Mai 1938 erwähnt er sie als abgeschlossen (BA 4, 645); vgl. Wolfhart Henckmann. „Zur Argumentationsweise in Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*". *Carl-Einstein-Kolloquium 1994* (wie Anm. 10). S. 135-161. Trotz eigener Erfahrungen hält es Einstein Anfang 1933 noch allen Ernstes für möglich, im laufenden Jahr bei Paul Klee in der Kunstakademie Düsseldorf „6-9 Vorlesungen" zu halten, so einem Brief an Klee vom 5. Januar 1933 zufolge,

wurde, fallen kaum Namen, aber vieles trifft gewollt oder ungewollt auf Benn zu: „Die monologische Dichtung ist erledigt." (FF, 327; vgl. auch 30, 58, 121, 124, 137 u.ö.) Der Gesamtkomplex kann hier nicht erarbeitet werden.[53] Allerdings sei festgehalten, dass sich Einsteins Wertung der Primitive radikal umkehrt, ja die 1915 beklagte pejorative Terminologie (BA 1, 234) kehrt sogar wieder: „Man war in negerhafte (primitive) Magie zurückgesunken [trotz Wissens]" (FF, 15).[54]

Ich habe die Zeit zwischen offenem Anfang und Ende übersprungen: die Weltkriegsjahre 1916/17, als sich Benn und Einstein im Hause Carl Sternheims in Brüssel – bezeugt von Thea Sternheims Tagebuch – begegnen, mit dem sie zusammen eine *Encyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologien* planen[55], die allerdings über Fragmente nicht hinauskam.[56] Benn lebte auch hier weitgehend solitär, wie er es in „Epilog und lyrisches Ich" (SW 3, 127f.) selbst beschreibt, während Einstein das satirische Opfer Sternheims wurde, der sein „primitives" Zusammenleben mit Aga von Hagen in der Erzählung *Ulrike* karikiert:

---

der von Osamu Okuda in einer Schenkung der Familie Bürgi an das Zentrum Paul Klee, Bern, entdeckt und a.a.O. auf dem Carl-Einstein-Kolloquium (*Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser*), 7.-10. November 2013, vorgestellt wurde.

53 Vgl. Rumold. *The Janus Face of the German Avant-Garde. From Expressionism toward Postmodernism.* Evanston/Ill.: Northwestern UP, 2002. S. 99ff.

54 Alle Klammern in der vorliegenden FF-Edition.

55 S. Thea Sternheim. *Tagebücher 1903-1971.* Hg. Thomas Ehrsam/Regula Wyss i. Auftr. d. Heinrich Enrique Beck-Stiftung. Göttingen: Wallstein, 2002. Bd. 1: 1903-1925, S. 409 (16. Dezember 1917): „[Karl Sternheim] erzählt seine Pläne zu einem encyclopädischen Werk das unter seiner Führung unter der Mitarbeiterschaft von Benn, Einstein, Tagger usw. bei Hochstim herausgegeben werden soll." Dafür dass Einstein und Benn sich wegen Aga von Hagen, die früher ein Verhältnis zu Benn gehabt haben soll, wie Rhys Williams behauptet, nicht getroffen haben sollten, jedenfalls nicht zu dritt, gibt es keinen Beleg. Seitens Williams erinnere ich mich nur an eine mündliche Mitteilung bei einer Carl Einstein-Arbeitstagung 1987; er scheint die fragliche Information auch an Keith-Smith. „Gottfried Benn and Carl Einstein" (wie Anm. 14). S. 144 weitergegeben zu haben.

56 S. „Nachwort". *Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a.* Hg. u. Übers. Rainer Maria Kiesow/Henning Schmidgen. Berlin: Merve, 2005. S. 97-131, S. 105. Separat veröffentlicht: BA 2, 54 („Abhängigkeit"). Einstein greift das Projekt eines *Dictionnaire critique* in *Documents* wieder auf, s. BA 3, 30f. („Rossignol") u. 45f. („Absolu"); weiteres dazu s. Kiefer. „Carl Einsteins ‚Surrealismus' – ‚Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt'". *Surrealismus in Deutschland.* Hg. Isabel Fischer/Karina Schuller, ersch. in: Wissenschaftliche Schriften der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Reihe 12: Philologie (im Druck).

> Im großen Wohnzimmer hatte sie [Ulrike, lies: Aga von Hagen] den Kral an Pfählen aufgemacht, unter dem sie auf einer Löwenhaut die grellgeschürzten Lenden, fleischige Beine spreizte, einfachste Vorstellungen hatte. Quelle war sie, in der er, sich zu nässen, tauchen sollte, hielt sich rein, von anderem Verlangen ungetrunken. Kaum gab sie dem Licht nach, das nach ihr durch Gardinenschlitze leckte, doch war ohne ihn aus aller Wahrnehmung in lächernden Halbschlaf geschält, hörte das Murmeln ferner Meerbusen. Trat er aber ein, und es klirrten des Himmels Soffitten, entschränkte sich das ausgeruhte Weib, renkte Gelenke an Ketten hervor, motorisches Pochen klopfte aus allen Gliedern den Boden. Dann war Kilimandscharo, keine Zeit, heißer Wind im Halbdunkel, eine polierte Magd und ein saftiger Häuptling. Fast nur ein starker behaarter Affe und die berauschte Äffin. Von Entwicklungen tropfte Ulrike sich frei, schabte Ursprüngliches, in Geschlechtern verschüttet, aus sich heraus, bis sie blank und ihr dichtestes Ich war. Jahrtausende hatte sie rückwärts eingeholt und wünschte das späte Paradies nicht herrlicher. Lächelnd ließ sie sich von Posinski [lies: Einstein] die Häute bemalen und tätowieren; zu tiefem Schwarz das Haar färben. Lippen und Zitzen spitzte sie selbst zinnoberrot. Ganz im Glück hatte sie nur Gehorsam. Peitsche kam von selbst, nach der sie schwank und fröhlich tanzte.[57]

Als *Ulrike* 1918 bei Kurt Wolff erschien, wurde der Band „wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften" beschlagnahmt.[58] Ähnlich ‚wilde' Verhältnisse herrschten bei den Künstlern der *Brücke*.[59] Kirchner z.B. dekorierte sein Atelier mit erotischen Palau-Motiven und er und seine Freunde und Modelle führten Neger- und Indianertänze auf (Abb. 4)[60] wie ein paar Jahre später die Dadaisten in Zürich.[61]

Da Einstein seiner *Negerplastik* wegen als vorgeblicher Afrika-Kenner von der Front weg ins (ehemalige) belgische Kolonialamt abgeordnet worden war und sich sehr intensiv mit der Materie befasste – „ich negriere hier

57 Carl Sternheim. *Ulrike* (1917). GW 4: *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn. Novellen*, 137-156, 155f. Vgl. Thea Sternheim, zit. Roland. *Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie' in Belgien 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920.* Bern u.a.: Lang, 1999. S. 210: Einstein fühlt sich und sein Verhältnis zu Aga „bloßgestellt". Dieses und alle folgenden Einstein betreffenden Notizen Thea Sternheims finden sich in der *Auswahl*ausgabe ihrer Tagebücher (s.o.) nicht.

58 Vgl. Sternheim. „Ulrike 1919". GW 6: *Vermischte Schriften*, 265-267.

59 S. Barbara Nierhoff. *Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der ‚Brücke'*, Essen: Klartext, 2004. S. 66-73 u. S. 82.

60 Abb. 4: Ernst Ludwig Kirchner, Werner Gothein, Hugo Biallowons u. Erna Schilling in Kirchners Atelier 1915, Kirchner Museum Davos.

61 S. Ball. *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen. Roman* (1918). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 104 u.ö. sowie ders. *Die Flucht aus der Zeit* (wie Anm. 17). S. 80 u.ö.

gänzlich"[62], schreibt er 1916 an Franz Blei –, würde es Wunder nehmen, wenn primitive Kunst und Literatur nicht häufig Thema der Unterhaltungen im Hause Sternheim und auch im Umgang mit Benn gewesen wären. Theodor Tagger spricht geradewegs von einer „Negermanie"[63] Einsteins, der gelegentlich wohl auch flunkerte, selber in Afrika gewesen zu sein[64], aber er hat zumindest mehrfach Freunde und Bekannte in die Bibliothek des Kolonialamts und ins Kongo-Museum Tervuren geführt, so z.B. Wilhelm Klemm, der davon berichtet (CEM 1, 188).

Abb. 4

62 Zunächst plant er dem Brief an Franz Blei zufolge (CEM 1, 138) ein zweibändiges Werk über Afrika (*Die Kunst der Kongovölker*?), später, 1919, verwahrt er sich in einem Brief an den Verleger Kurt Wolff, „aus der Okkupation Belgiens literarische oder pekuniäre Vorteile zu ziehen" (BRB).

63 Theodor Tagger, zit. Roland. *Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie'*... (wie Anm. 57). S. 67.

64 Thea Sternheims einschlägiger Tagebucheintrag vom 13. April 1916: „Er [Einstein] war in Afrika", zit. Roland. *Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie'*... (wie Anm. 57). S. 64. Mittlerweile gibt es Belege für eine Reise Einsteins zusammen mit Hedwig Fechheimer, der Verfasserin einer *Plastik der Aegypter* (Berlin: Cassirer, 1914) und wohlwollende Rezensentin der Einstein'schen *Negerplastik* (CEM 1, 112-115), zumindest nach Kairo, also nicht gerade nach „Schwarzafrika", was eigentlich Einsteins Feld gewesen wäre; s. Sylvia Peuckert. *Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst*. Berlin: Akademie Vlg., 2014; vgl. Kiefer. *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins* (wie Anm. 1), S. 164ff.

3. Texte und Paratexte

Keineswegs „zufällig", wie Marcus Hahn meint[65], taucht in Benns „Erkenntnistheoretischem Drama" *Der Vermessungsdirigent* – im Erstdruck mit dem Motto „Immer hinter dem Fremden her" (das geradewegs von Einstein inspiriert sein könnte) – als antipodische Figur zu Jef van Pameelen, dem Arzt und radikaleren Rönne-Nachfolger, „Picasso" auf. Benn hatte in München und Berlin Gelegenheit[66], Picassos Werke zu sehen; freilich ist gegebenenfalls unklar: welche und welche auch eventuell in Printmedien? In der Tat dürften aber Benns Kontakte zu Einstein in Berlin und Brüssel, wo das Drama 1916 entstand, seinen Blick auf den jungen ‚Primitiven' gelenkt haben, den Einstein in mehreren Schriften schon 1912 und 1913 als den „stärksten der heutigen Künstler" (BA 1, 179) gepriesen hatte. Zwar experimentiert Einstein noch mit Vergleichen u.a. zu ägyptischer Kunst und gotischer Architektur (Letztere seit Vasari Prototyp des Primitiven), aber er bringt Picasso auch schon in Bezug zur „unerbittlichen Negerplastik" (BA 1, 175).[67] Benn wiederum setzt den xenologischen Impuls, so es denn einer war, kunstpsychologisch, eher noch: -physiologisch um. Er bleibt also auf den ‚Schienen', die er mit der Rönne-Figur betreten hatte, aber er dramatisiert[68] „die Frage nach der Wirklichkeit" (SW 4, 171) „noch direkter [...], noch grausamer, noch bodenloser" (ebd.). Pameelens „Trieb nach Definition" (SW 7.1, 35 u. SW 4, 175), der ihm Picassos Spott „Alter Vermessungsdirigent!" (SW 7.1, 62) einbringt, wird neurologisch zugrunde gerichtet bis hin zum – man staune – „letzten Europäischen": „Primitivität, das sind die kalten Reserven." (SW 4, 175). Benn braucht also gar nicht den fremdkulturellen Einfluss, für ihn ist alles schon in der Gehirnstruktur angelegt[69], was auch immer die Figur Picasso an operativen Eingriffen („Tierauge", „Kurare" etc.) über sich ergehen lässt (oder nicht). Das absurde – und man darf wohl sagen: das

65 Hahn. *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne* (wie Anm. 7). Bd. 1: 1905-1920, S. 232.

66 Vgl. Edward Frey. *Der Kubismus.* Übers. Irmtraud Schaarschmidt-Richter. Köln: DuMont Schauberg, 1966. S. 202f. Zu Kriegszeiten in der Brüsseler Etappe konnte Picasso nur *Gesprächs*thema, eben z.B. zwischen Einstein und Benn, sein.

67 Vgl. Ron Manheim. „Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm-Galerie. Zu Einsteins Texten für zwei Ausstellungskataloge der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914". *Kritische Berichte* 13/4 (1985): S. 10-19.

68 Die dramatische Personifikation eines Werks bzw. einer physiologischen Kunsttheorie ist hier der Medientransfer; semantisch liegt freilich eher eine nicht sachgerechte, zumindest: partielle Interferenz vor, d.h. weder der Benn'sche noch der Einstein'sche Picasso ist der authentische Picasso.

69 Vgl. Regine Anacker. *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 30ff.

surrealistische – Stück[70] kann und soll auch nicht völlig erhellt werden; Picasso, der Kreative, überbringt jedenfalls dem faustisch strebenden und dann sterbenden Pameelen (der sich – schlimmer als bei Goethe – einen zweifachen Kindsmord zuschulden kommen lässt) die „frohe Botschaft": „Pameelen, wir werden nicht geboren, wir erschaffen uns." (SW 7.1, 67) Damit rechtfertigt Benn mit Picasso und Nietzsche die „Welt als ästhetisches Phänomen" (SW 4, 195). Picasso ist ihm der Prophet der „Ausdruckswelt" (SW 4, 175). Ursula Kirchdörfer-Boßmann erkennt: „Der konstruktive kunstfähige Teil der Persönlichkeit erscheint in *Der Vermessungsdirigent* auf die Figur Picasso ausgegliedert."[71] In seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* verknüpft auch Einstein die epistemologische und lebensphilosophische Bedeutung des Kubismus: „Wiederholung oder Erfindung – man wollte sich entscheiden." (K 1, 56) Pameelens Problem klingt bei Einstein Jahre später nach: „Sinnlichkeit ist eben nicht das beschränkt gleiche Material, das nur von begrifflicher Deutung umgewertet wird; Anschauung und Sehen ändern und verbrauchen sich, und optische Anschauung zwingt zur Abänderung [...]; denn nicht um Abbilden, sondern [um] Bilden geht es." (K 1, 57)

Benns Picasso-Kenntnisse scheinen nichtsdestoweniger gering: die Dramenfigur erwähnt z.B. „die häufigen Rote auf meinen Bildern" (SW 7.1, 44), die zwar an das aufschwärmende Rot der Benn'schen „Untergrundbahn" erinnern – „Das große Blut steigt an." (SW 1, 26. V. 3) -; allerdings hat der historische Picasso, auf den sich Benn notwendigerweise bezieht, gerade den analytischen Kubismus geschaffen, der, wie Einstein 1926 betont, jeden Kolorismus meidet und sich „auf Grau und Braun" (K 1, 71) beschränkt. Im Begriff der „Form" finden Einstein und Benn einen Konsens, der allerdings schon im Kern auseinanderfällt: Benn verankert ‚Form' im Anthropologischen, Psychologischen, Physiologischen, während Einstein am ästhetischen Gegenstand festhält. Am 10. November bekennt er gegenüber Wasmuth: „[...] lange bin ich dem Psychologischen ausgewichen; eine Art Flucht."[72]

---

70 Vgl. Friederike Reents. „Vom ‚absoluten Traum' zum ‚verbalen Alptraum'. *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. dies. Berlin u.a.: de Gruyter, 2009. S. 71-86.

71 Ursula Kirchdörfer-Boßmann. *„Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis". Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns*. St. Ingbert: Röhrig, 2003. S. 199. Daraus, dass Pameelens Vater seinen Sohn und Picassos verwechselt, schließt die Verfasserin, dass Pameelen und Picasso zwei „unterschiedliche Möglichkeiten" (ebd. S. 198) menschlichen Verhaltens darststellen, die Rönne noch zu integrieren vermochte. Sie betont auch die Anteile des von Benn hochgeschätzten Semi Meyer (*Probleme der Entwicklung des Geistes. Die Geistesformen*. Leipzig: Barth, 1913) an der Gestaltung der Picasso-Figur; Benn reagiert also auf den Einfluss seines Freundes Einstein wie bei *seinem* „Südsee-Primitivismus" durchaus eigenwillig.

72 Einstein an Wasmuth, 10. November 1923 (DLA).

Auch in einem anderen Bereich des Primitiven findet sich eine Varianz zwischen Einstein und Benn, die zwischen ‚komplementär' und ‚konträr' changiert, wie im Folgenden darzulegen ist.[73]

Entstehung und Struktur von Einsteins epochemachender *Negerplastik* habe ich mehrfach untersucht, desgleichen seinen Weg zur Ethnologisierung[74] und schließlich seine „ethnologie du Blanc".[75] Während Letztere – als konsequenter Schritt einer antikolonialistischen Bewusstwerdung – nur im Projektstadium verblieb, müsste Benn zumindest die Einstein'schen Hauptschriften, *Negerplastik*, *Afrikanische Plastik* oder *Afrikanische Legenden* gekannt haben, auch wenn sie sich nicht (mehr?) in seiner Nachlass-Bibliothek finden[76], denn wie Benn am 27. März 1951 gegenüber Wasmuth bekundet, liest er oft „in seinen [Einsteins] Büchern".[77] Unmittelbar gewirkt hat

73 Gess (*Primitives Denken*. S. 335ff.; wie Anm. 3) weist auf mögliche Anleihen Benns bei Max Raphael hin (*Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* [1913]. Hg. Klaus Binder. Frankfurt a. M. u. Paris: Qumran, 1983). In der Tat belegt schon Werner E. Drewes („Max Raphael und Carl Einstein. Konstellationen des Aufbruchs in die ‚klassische Moderne'". *Etudes Germaniques* 53/1 (1998): Carl Einstein. S. 123-158), den Gess kennt, dass sich Einstein und Raphael als Studenten in Berlin trafen (S. 124) und bei denselben Professoren studierten (Georg Simmel und Heinrich Wölfflin). Die von Gess einem Raphael-Einfluss auf Benn zugewiesenen Begriffe wie „synthetische" oder „objektive" Kunst finden sich allerdings bei dem vier Jahre älteren und erfahreneren Einstein früher (s. BA 1, 46, 55); vgl. auch Anm. 87 zu Benns Begriff des Absoluten mit Verweis auf Einstein.

74 Zur Vertiefung von Einsteins Ambitionen s. Heike M. Neumeister. „Masks and Shadow Souls. Carl Einstein's Collaboration with Thomas A. Joyce, The British Museum and *Documents*". *Carl Einstein und die europäische Avantgarde/Carl Einstein and the European Avant-garde*. Hg. Nicola Creighton/Andreas Kramer. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2012. S. 135-169.

75 Einstein, zit. Kospoth. „A New Philosophy of Art" (wie Anm. 10). S. 5; das Interview wurde vermutlich von Jolas vermittelt. Als ethnographischer Selbstversuch kann Einsteins *BEB II*-Projekt gesehen werden; vertiefend dazu s. Kröger. *Das „Individuum als Fossil" – Carl Einsteins Romanfragment „BEB II". Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil*. Remscheid: Gardez!, 2007.

76 Vgl. Teilbibliothek des Autors (Gottfried Benn), http://www.dla-marbach.de/?id=51888.

77 Benn an Wasmuth, 27. März 1951. Ders. *Ausgewählte Briefe* (wie Anm. 8). S. 208-210, S. 209. Merkwürdigerweise hat sich in Benns umfangreicher Bibliothek nur ein einziges Einstein-Bändchen, *Anmerkungen* (Berlin: Vlg. d. Wochenschrift *Die Aktion* 1916; Aktions-Bücher der Aeternisten), erhalten, und zwar in der Akademie der Künste Berlin, so die Auskunft von Jutta Bendt (DLA) vom 30. Juli 2013. Diesen Band leiht Benn des darin enthaltenen „Vathek"-Aufsatzes wegen am 19. Februar 1951 an F.W. Oelze aus, s. Benn. *Briefe an F.W. Oelze*

der „Afrikanismus" Einsteins[78] jedoch nicht, denn die, wie schon bemerkt: Einstein gewidmeten, „Meer- und Wandersagen" Benns kultivieren einen „Südseetraum" (SW 1, 62-63, V. 4 u. 36), der Einsteins Mitte der 20er Jahre einsetzenden Südsee-Studien[79] geradewegs konträr erscheint. Mai 1926 betont Einstein im Geleitwort zur Ausstellung *Südsee-Plastiken* der Berliner Galerie Flechtheim, „die dämonische Zerrissenheit und Gespanntheit dieser Insulaner" (BA 2, 405), die „quälende Unruhe" ihrer „übergroßen Differenzierung" (BA 2, 401).[80] Benn dagegen entwirft eine mythengeschützte Idylle, die fast schon exotistisch anmutet – freilich als archaische Vision, auch wenn einige Motive der „Osterinsel" historisch belegt sind.[81] Vielleicht will die

---

1950-1956. Hg. Harald Steinhagen/Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982. S. 87.

78 Vgl. Paul Béchié N'guessan. *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang, 2002. S. 164.

79 Die in der Erstausgabe der *Negerplastik* von 1915 enthaltenen beiden polynesischen Skulpturen (Nr. 85-87) wurden in der zweiten Auflage von 1920 entfernt; der Text wurde unverändert übernommen, ein Kommentar fehlt weiterhin.

80 Philippe Peltier („Flechtheim, Einstein. Introduction". *Gradhiva* 14 N.S. [2011]: S. 187-188, S. 187) behauptet, dass Einstein ausgiebig aus Augustin Krämers Buch *Die Málanggane von Tombára* (München: Georg Müller, 1925) schöpfe. Zwar nennt Einstein den Ethnologen am Ende seines Beitrags (BA 2, 405), aber seine durchweg kritische Darstellung der „kunstsinnigen Kannibalen" – wie Krämer seine Frau, die Ethnologin Elisabeth Krämer-Bannow, zitiert (ebd. S. 8) – findet sich nicht in diesen Quellen. Bei Benn ist eine Rezeption Krämers nicht nachgewiesen.

81 Benn als „virtuoser Kompilator", als den ihn Hahn (*Gottfried Benn und das Wissen der Moderne* [wie Anm. 7]. Bd. 1, S. 7) bezeichnet, hat sich sowohl für „Meer- und Wandersagen" als auch für „Osterinsel" insbesondere bei Kurt von Boeckmanns *Vom Kulturreich des Meeres* (1924) ausgiebig bedient (s. Hahn: ebd. Bd. 2, S. 447ff.), wobei er freilich mehrfach seine dichterische Freiheit in Anspruch nimmt: z.B. gibt es weder eine europäische Flora (Rosen, Schleierkraut), noch eine afrikanische Fauna (Gazelle) auf der (*heutigen*) Gazellen-*Halb*insel (ehem. Neupommern/Deutsch-Neuguinea, jetzt: Matupi). Diese hat wie die Blanche-Bucht ihren Namen von einem deutschen (Gazelle) bzw. britischen Kriegsschiff (Blanche), die beide Anfang der 1870er Jahre Vermessungen auf der Insel durchführten. Anders als Einstein übergeht Benn die kolonialgeschichtlichen Dimensionen seines Themas völlig. Die Rongorongo-Schrift wird bei Benn nur „des Reimes wegen" mit einer „Haifischgräte" („Alphab*ete*") statt mit Haifisch*zähnen* geritzt. Vgl. Bretons primitivistisches Gedicht über die Gazellen-Halbinsel, betitelt „Dukduk", von dem zumindest behauptet werden kann, dass seine Bildlichkeit, „Comme une locomotive de femmes nues / Au sortir d'un tunnel de sanglots" (OC 3, 415f., V. 6f.), in diesem Kontext etwas befremdet. „Duduk" bezeichnet einen maskentragenden Männergeheimbund, die (konisch zugespitzte) Maske selber oder – hier wahrscheinlich – den Dukduk-Maskentanz (Abb. s. http://de.wikipedia.org/wiki/Duk-Duk). Dass „Là-haut cône"

Benn'sche Einstein-Widmung den Freund ‚eines Besseren' (oder zumindest ‚Anderen') belehren. Da Einstein alle erhaltenen primitiven Plastiken als spätzeitlich einstuft (BA 1, 235), mochte er wohl Benns regressive Vision tolerieren, obwohl er schon in der *Negerplastik* „falsche Phrasen [...] wie Völker ewiger Urzeit" (BA 1, 234) anprangert. Zumal Einstein 1927 Benns *Gesammelte Gedichte*, in der sich auch das Widmungsgedicht findet, sehr positiv bespricht, muss es so etwas wie einen gemeinsamen Nenner geben. Moritz Baßlers These ist *zu* pointiert, als dass sich die beiden Autoren *nur* einen Freundschaftsdienst geleistet hätten. Einstein hat sich nie gescheut, auch mit guten Freunden, so z.B. Rubiner oder auch Pfemfert, einen ideologisch motivierten Streit vom Zaune zu brechen. Auch sich selber hat er mitnichten geschont (BA 2, 66 und FF).

Einstein war 1927 dabei, seine ‚surrealistische' Wende zu vollziehen, was sich in den auf Benn applizierten Begriffen wie „zwanghaft geschaute Welt" oder „halluzinativer Egoismus" spiegelt (BA 3, 504), die geradewegs Leitmotive seiner kunsttheoretischen Schriften von 1928-1933 werden: „C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginatif comme une dominante." (BA 3, 26). Die politische Seite des Einstein'schen Primitivismus, die sich schon in seinem frühen Manifest „Zur primitiven Kunst" regte (BA 2, 27)[82], scheint stillgelegt, oder aber er hofft noch, seine politische Utopie über kollektive Mythen zu erreichen, erkennt er doch in Benns *Gesammelten Gedichten* und damit wohl auch in den „Meer- und Wandersagen" einen „Entwurf zu heutigem Mythus" (BA 3, 506).

Der veränderten Konstellation wegen sollte man auch gar nicht – was Baßler freilich mit anderer Absicht tut – Benns Einstein-Widmung von 1927 mit einer Benn-Widmung Einsteins von 1915 vergleichen, die sich in einer Prosa-Studie à la *Bebuquin* findet; der Titel ist: „Die Uhr". Bei dieser Widmung ist zu einem späteren Zeitpunkt „dem Freunde" gestrichen (AWE, 165 = W 4, 45; Abb. 5)[83]; es ist im Übrigen fraglich, ob Benn das Manuskript jemals gesehen hat.

Doch die folgende Frage ist weitaus gravierender, ob man überhaupt eine Verbindung zwischen den afrikanistischen Studien Einsteins und seinem *Bebuquin*-Roman herstellen kann, dessen „absolute Prosa" Benn als eine Art

(V. 8) als „Laocoon" gelesen werden kann und damit ein Imitations-/Beschreibungsverbot andeutet, wie der Kommentar (OC 3, 1282) vermutet, ist ebenso fraglich, wie unter „Gare" (V. 9) „Vorsicht" oder eben doch „Bahnhof" zu verstehen, obwohl doch zuvor auch von „Lokomotive" und „Tunnel" gesprochen wird...

82 Die revolutionäre Primitivierung soll durch die proletarische Masse erzwungen werden, doch Einstein hat später Bedenken gegenüber dem sowjetischen Proletkult (BA 3, 276).

83 Abb. 5: Einstein. „Studie. Die Uhr" (Ausschnitt; CEA).

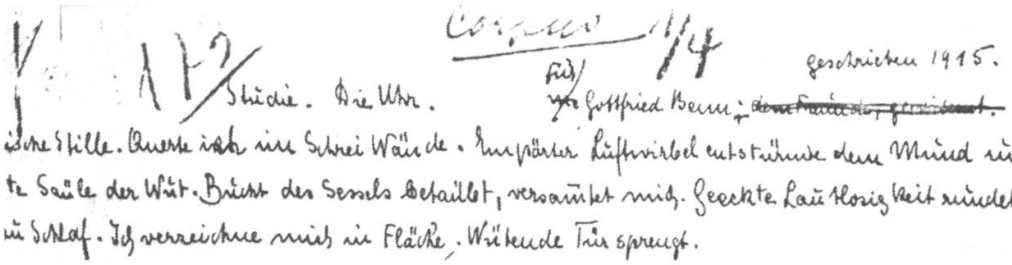

Abb. 5

Vorbild sehr viel später, aber mehrfach rühmt.[84] Rein chronologisch gesehen, kann die Antwort nur negativ sein, denn der *Bebuquin*" wurde abgeschlossen, bevor Einstein Kenntnis von afrikanischen Plastiken erlangte und mit ihrer Hilfe den Kubismus zu verstehen begann (oder umgekehrt). Dabei waren die afrikanischen Bildzitate in den *Demoiselles d'Avignon*[85] zweifelsohne Auslöser – unter anderen – für den kubistischen Stilwandel, den Einstein quasi post festum registriert, d.h. ohne Picassos „laboratoire"[86] – so Breton über die *Demoiselles* – zu kennen. Allerdings war das Werk lange Zeit kaum zugänglich.[87] Einstein erwähnt es erst 1931 in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* (K 3, 89).

84 S. Benn. *Briefe an F.W. Oelze 1932-1945* (wie Anm. 77). S. 364 (31. Mai 1944) u. Benn an Max Niedermayer, 18. September 1948. Ders. *Ausgewählte Briefe* (wie Anm. 9). S. 126f.

85 Die *Demoiselles*, die zeitgleich mit *Bebuquin* entstanden – die aber erst viel später von Einstein gesehen wurden – enthalten noch genauso viel „Anekdote", im Sinne Benns: „Handlung", wie Einsteins Text; s. Kiefer: „‚Mit dem Gürtel, mit dem Schleier...' – Semiotik und Dialektik der Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso". Ders. *Die Lust der Interpretation* (wie Anm. 1). S. 127-145, S. 136ff. Rubin („Pablo Picasso". *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [wie Anm. 1]. S. 249-353, S. 271f.) betont, dass zur Zeit ihrer Entstehung keine Vorbilder für die afrikanischen Köpfe der Demoiselles nachweisbar sind, was m.E. jedoch nicht ausschließt, dass er solche gesehen haben mag, ja muss, etwa bei dem obskuren (nur fiktiven?) Médéric, der aus Afrika zahlreiche Erinnerungsstücke auf die butte Montmartre schleppte; vgl. André Salmon. *La négresse de Sacré-Cœur. Roman* (1920). Vorw. Jacqueline Gojard, Nachw. d. Verf. Paris: Gallimard, 2009. S. 86ff.; vgl. auch Maria Grazia Messina. *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea.* Torino: Einaudi, 1993. S. 249ff.

86 André Breton (auch erst) am 6. November 1923 an Jacques Doucet (zit. François Chapon. *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet.* Paris: Lattès, 1984. S. 294), der daraufhin das Werk erwarb.

87 Ein erster photographischer Abdruck mit dem Titel „Study" erfolgte 1910 in einer entlegenen amerikanischen Zeitschrift (Gelett Burgess. „Reportage über ‚The Wild Men of Paris'"), ein zweiter 1925 in *La Révolution surréaliste.*

Wie *Bebuquin* geht auch „Die Uhr" auf Anregungen vor der Jahrhundertwende zurück: Mallarmé, Bergson, Mach vor allem.[88] Interessanterweise bekennt Einstein erst Juni 1923 im sog. Kahnweiler-Brief, dass ihm „die Arbeiten der ‚Kubisten' [...] eine Bestätigung [waren], dass eine Umnüancierung der Empfindung möglich ist" (EKC, 140). Er habe solches „unsicher und zaghaft" (EKC, 140) im *Bebuquin* begonnen – ohne jeden Hinweis auf afrikanische Kunst!

4. Intermedialität – Interkulturalität

Ebenso komplex sind die intermedialen und auch interkulturellen Verhältnisse, denn die Quelle der primitivistischen Strömung sind ja anfänglich und primär afrikanische Kultgegenstände, insbesondere Masken und Skulpturen, denen vorderhand das Prädikat ‚Kunst' weder zugebilligt wurde, noch auch rechtens zustand. Dass sie, so zufällig ausgewählt und verschiedenartig sie auch waren[89], „isoliert die reinen plastischen Formen gezüchtet" hätten (BA 1, 240), ist eine ‚starke' These von Einsteins *Negerplastik*, in der der Begriff ‚absolut' im Übrigen nicht vorkommt, im Gegensatz zu seinen früheren kunstkritischen Schriften, von denen Benn „Vathek" insbesondere schätzt.[90] Um es mit Kahnweiler zu sagen: eigentlich war die *Negerplastik* „eine wunderbare Abhandlung über Skulptur überhaupt" (EKC, 125), wobei ich aus ‚wunderbar' ein höfliches ‚mysteriös' heraushören möchte[91], denn, von

Lediglich 1916 – zu Kriegszeiten – sind die *Demoiselles* in Paris ausgestellt. Zu all diesen Angaben s. Judith Cousins u. Hélène Seckel. „Eléments pour une chronologie de l'histoire des *Demoiselles d'Avignon*". *Les Demoiselles d'Avignon*. Kat. Musée Picasso, Paris. Hg. Seckel. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1988. Bd. 2, S. 547-623. Daniel Henry [Kahnweiler] (*Der Weg zum Kubismus*. München: Delphin, 1920. S. 17) *sah* die *Demoiselles* Anfang 1907, nennt sie aber ein „seltsames, großes Gemälde mit Frauen, Früchten und Vorhängen, das unvollendet blieb".

88 Wie schon Reinhold Grimm mitteilte (*Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1963. S. 301, Anm. 7 [S. 358]), unterstrich Benn in seinem Widmungsexemplar von Einsteins *Anmerkungen* im Claudel-Essay (S. 18-28 = BA 1, 186-193) alle auf Mallarmé bezogenen Stellen, insbesondere die, dass für Mallarmé „das Gedicht zu einem Mysterium absoluter Sprache" (S. 19 = BA 1, 187) geworden sei.

89 Vgl. Jean-Louis Paudrat. „Aus Afrika". *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 1). S. 134-183, S. 161ff. sowie ders. u. Ezio Bassani. „Le opere illustrate in *Negerplastik*". *Critica d'arte ‚africana'* 2/2/2 (1985): S. 33-43.

90 N.B. William Beckfords *Vathek* ist ein orientalistischer Roman, die französische Ausgabe von Mallarmé bevorwortet.

91 Die zeitgenössischen Rezensenten der *Negerplastik* haben das „seltsame Gemisch von Genie und Konfusion" (Oskar Bie, 1915. CEM 1, 109) durchaus erkannt.

terminologischen u.a. Problemen einmal abgesehen, zwischen Text- und Abbildungsteil gibt es keinen unmittelbaren Bezug.[92] German Neundorfer hat Einsteins „ekphrastische Strategien" detailliert und wo nötig auch kritisch untersucht. Einsteins Abhandlung verarbeitet ästhetische Konzeptionen Fiedlers und Hildebrands, auch Wölfflins, Worringers u.a.[93], mittels „einer über den Gegenstand weit hinausreichenden Schriftlichkeit".[94] Das ist purer (ironischer?) Euphemismus. Die afrikanischen Objekte sind gewissermaßen das unschuldige Opfer eines künstlerischen bzw. kunsttheoretischen, inklusive kulturkritischen[95] Erneuerungswillens, und *das* hat das Publikum auch Einsteins (kubistischem) Manifest[96] entnommen. Innovation darf immer ein gerüttelt Maß an Unverständlichkeit in Anspruch nehmen; im Falle der *Negerplastik* ist sie geradewegs ein Zeichen dafür, vor allem in den Kapiteln „Das Malerische" und „Kubische Raumanschauung". An Tony Simon-Wolfskehl schreibt Einstein daher zurecht: „Die *Negerplastik* hätte ohne die Bilderchen keine Sau gelesen und kapiert haben sie nur paar Leute in Frankreich." (E 10/36) Diese lassen sich zwar nicht konkret nachweisen[97], aber man kann getrost festhalten, dass Benn aus der *Negerplastik*, so er sie gelesen hätte, auch nicht schlau wurde und populärwissenschaftliche

92 Freilich nicht ganz unüblich zu dieser Zeit; vgl. Hermann Bahr. *Expressionismus*. München: Delphin, 1916. S. 81 u. Herwarth Walden. *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. 7. Aufl. Berlin: Vlg. *Der Sturm*, 1924. Einer der Gründe war wohl auch, dass die bislang im europäischen Kulturkreis verbliebene mimetische/illusionistische Malerei außergewöhnliche Zeichen von Avantgardismus zeigte, den Kunst- und Literaturkritikern aber das kunstwissenschaftliche bzw. ethnologische Rüstzeug fehlte, um dieser „visuellen Wende" gerecht zu werden; vgl. Kiefer. „Zur Einführung". *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts"*. Hg. ders. München: Fink, 2003. S. 7-18, S. 13.

93 Vgl. Sebastian Zeidler. „Totality Against a Subject: Carl Einstein's *Negerplastik*". *October* 107 (2004): Carl Einstein, S. 15-46.

94 German Neundorfer. *„Kritik der Anschauung". Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 39.

95 Vgl. Hermann Korte. „‚Europa. Dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase'. Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressionismus". *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne* 2 (2010/11): S. 3-29; problematisch der Hinweis auf Einstein ebd. S. 21. Zu Einstein vgl. N'guessan. „Carl Einsteins Kolonisations- und Evolutionskritik. Ein vorzeitiger Beitrag zum postkolonialen Diskurs und zur interkulturellen Kommunikation". *Carl Einstein und die europäische Avantgarde* (wie Anm. 73): S. 210-222.

96 Dass die afrikanischen Objekte „auf der Basis prinzipieller kubistischer Anschauungen" anvisiert werden, kündigt schon Pfemferts *Aktion* an (CEM 1, 112). Der Manifestcharakter ist insbesondere über die zahlreichen Modalverben wie „müssen" o.ä. zu belegen, die jeder analytischen Erfassung spotten.

97 Vermutlich hat erst die zweite (Nachkriegs-) Auflage der *Negerplastik* das französische Publikum erreicht.

Publikationen vorzog (wenn er nicht medizinische Fachliteratur las). Allenfalls dienen Einsteins afrikanistische Schriften einer Benn'schen Umorientierung, denn wie Marcus Hahn hervorhebt:

> Bis 1920 dominieren in Benns Texten Südwörter, die in die Tradition der deutschen Italien- und Griechenland-Begeisterung gehören, danach treten ihnen eine Reihe von Kolonialwörtern an die Seite. Reicht 1914 den unglücklichen Jung-Pathologen Rönne, Kautski und Lutz noch die Flucht nach Ithaka, so befindet sich der philosophische Privatdozent aus dem „Garten von Arles" sechs Jahre später bereits „auf dem Wege nach Batavia".[98]

Doch wäre dann Benns „Negerbraut" (1911) primitivistisch avant la lettre? Erst Einsteins ‚écriture' verschafft ja den afrikanischen Objekten Autonomie und Wertigkeit, wobei festzuhalten ist, dass diese ‚Autonomie' ursprünglich einem Medieneffekt, nämlich der Studiophotographie, geschuldet ist.[99] Hier sind sowohl „Umgebungsassoziationen" (BA 1, 236) ausgeschaltet (über die Einstein auch gar nicht verfügte; das Postulat ist also ein Bluff) als auch die museale Überdeterminierung.[100] Die Übertragung von plastischen Strukturen auf die zweidimensionale Leinwand mag noch allgemein verständlich sein, auch die tradierte Zentralperspektive betreibt sie ja auf ihre Weise, schwierig wird es – wie oben schon angedeutet – mit dem literarischen Primitivismus.

Was immer auch Missionare und Kolonialbeamte bewog, die im Volk umlaufenden (oralen) Erzählungen zu sammeln, zu verschriften und zu übersetzen, Einstein greift diese Publikationen vor allem auf in der Hoffnung, daraus ikonographischen Gewinn zu ziehen[101], ganz wie es bei der griechischen und christlichen Mythologie üblich und möglich gewesen war und ist. Doch dieses Verfahren erwies sich als problematisch, da den afrikanischen Masken und Skulpturen, wie Einstein ja eigentlich erkannt hatte, ein mimetisches, mithin narratives Element weitgehend fehlt. Einstein muss

98 Hahn: *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne* (wie Anm. 7). Bd. 2, S. 445. Allerdings bleibt Benns humanistische Bildung, d.h. das antike Erbe, zeitlebens dominant. Alle sonstigen Assoziationen sind Lesefrüchte.

99 Bekanntlich hatte Einstein von dem Kunsthändler Josef Brummer in Paris ein Bündel Photographien erhalten, die der kaum Dreißigjährige enthusiastisch auswertet: „Eine fast unbeschreibbare Erregung bemächtigt sich des Überlegenden [...]" (BA 1, 243).

100 Vgl. Uwe Fleckner. *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie Vlg., 2006. S. 293ff.

101 Vgl. Erwin Panofsky. *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: Dumont, 2006 u. BA 2, 63f.: „Man möchte sich mitunter der erklärenden Hilfe der Mythen bedienen, um wenigstens den Sinn der Darstellung zu bestimmen."

zudem erkennen, dass „Mythen und Plastiken oft gänzlich verschiedenen Überlieferungsströmen" (BA 2, 64) angehören.[102] Des Gattungsunterschieds zwischen Literatur und Kunst ist er sich ohnehin voll bewusst; er polemisiert: „Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her" (EKC, 139).[103] Und er verzweifelt je länger, je mehr an der „hoffnungslosen Kluft zwischen Rede und Bild" (BA 3, 253).[104]

---

102 Auf das Problem der ‚Beziehungen' zwischen afrikanischer Plastik und afrikanischer Poesie, wie sie Leo Frobenius in *Und Afrika sprach* (1912) zusammengestellt hatte, macht schon Friedrich Markus Huebner in seiner Rezension der *Negerplastik* aufmerksam. Z.S. Strother („A la recherche de l'Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein". *Gradhiva* 14 N.S. [2011]: S. 31-55) unterstellt Einstein, Frobenius' Anthologie übergangen zu haben – was nicht außergewöhnlich wäre. Das Huebner-Zitat, das Strother als Kritik an Einstein versteht (ebd. S. 45), „Leo Frobenius zeugt wider Carl Einstein" (CEM 1, 110), bestätigt jedoch im Gegenteil die Verschiedenheit der beiden Kunstgattungen, auch wenn Huebner am Ende kühn postuliert: „In Wahrheit wird die Negerdichtung auch stilistisch mit der Negerplastik eine vollkommene Übereinstimmung aufweisen." (CEM 1, 111).

103 In K 1, 171 gibt er eine Erklärung: „Der Maler erprobt in willigerem, flinkeren Material [...]", hier allerdings im Vergleich zum Bildhauer. Einstein konzentriert sich also daher auf die Bildende Kunst, weil hier die materiellen Gegebenheiten des Zeichensystems leichter umzugestalten waren als z.B. in den Sprache mit deren grammatikalischen Bindungen. Erst die philologisch unkontrollierbare bzw. schlecht übersetzte ‚fremdsprachliche' „poésie nègre", so bei Tristan Tzara („Poèmes nègres". Œuvres complètes. Hg. Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1975. Bd. 1: 1912-1924, S. 441-489 sowie ders. „Negerlieder. Aufgefunden und übersetzt". *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Hg. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920. Nachdr. Hamburg: Nautilus, 1980. S. 141-143), bzw. die Lautdichtung Balls, Hausmanns u.a. schütteln diese ab – um den Preis der Unverständlichkeit. Zu Jolas' ähnlichen Sprachexperimenten vgl. Kiefer. „Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre". *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930*. Hg. Meffre/Olivier Salazar-Ferrer. Brüssel: P.I.E. Lang, 2008. S. 153-172 u. ders. „‚Wortkunst' in Paris – Eugene Jolas und der deutsche Expressionismus". *Frankreich und der deutsche Expressionismus/France and German Expressionism*. Hg. Frank Krause. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. S. 141-159. Zu den reichlich sophistizierten und mystifizierten Verfahren des Surrealismus „going wild" (was auf Joseph Conrad zurückzugehen scheint) s. Sabot. „Primitivisme et surréalisme" (wie Anm. 18) u. Blachère. *Les totems d'André Breton* (wie Anm. 18). S. 227ff. In Analogie zur Lautdichtung wären Kandinskys okkulte Abstraktionen zu sehen, über die Einstein spöttelt: dieser „bedichte" die Farbtube (K 1, 138).

104 Die These findet sich eingangs von *Georges Braque*, wie bemerkt: geschrieben 1931-1932; 1922 hatte Einstein etwas weniger radikal noch von der „Distanz

Nichtsdestotrotz beginnt er schon in Brüssel, Negerlieder und -mythen zu sammeln, aus dem Französischen und auch Englischen zu übersetzen, vereinzelt zu veröffentlichen[105] und schließlich – wohl mit einiger Verspätung – in einer Anthologie, *Afrikanische Legenden*, herauszugeben.[106] Es fehlt auch hier ähnlich der *Negerplastik* jeder Kommentar[107], doch vermutlich aus einem anderen, nunmehr nicht kriegsbedingtem Grund, nämlich der (eingangs erwähnten) intermedialen Differenz: Einstein musste erkennen (oder hätte erkennen müssen), dass die mündlichen Erzählungen ganz anders als die seiner Ansicht nach sakral bestimmten ‚absoluten' Plastiken durchaus auf

---

zwischen Wort und Bild" (BA 2, 231) gesprochen. In seiner surrealistischen Phase behauptet er freilich *zugleich*, dass das Malen ein Dichten sei; doch man darf das nicht wörtlich nehmen: Einstein akzentuiert die Wende von der ‚Mimesis' zur ‚Poesis', dem freien, halluzinatorischen Schalten und Walten mit Bildelementen („Psychogramm"). Vgl. auch Meffre. „Les rapports du texte et de l'image dans les trois éditions de *L'art du XXe siècle* de Carl Einstein". *Die visuelle Wende der Moderne* (wie Anm. 92). S. 249-256.

105 S. Einstein. „Drei Negerlieder. Nachdichtung" (BA 1, 256-257), „Negergebet" (ebd. 257f.), „Negermythen" (ebd. 275-291). Ob Konkurrenz oder Freundschaft – Einsteins Verhältnis zu Blaise Cendrars ist ungeklärt. Ivan Goll übernimmt (und übersetzt ins Französische) in der Abteilung „Les Nègres d'Afrique" die o.g. drei Tanzlieder (BA 1, 256-257) aus dem Bestand Einsteins in: *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris: La Renaissance du Livre, 1922. S. 297f.

106 Die Neudrucke lassen die ausführliche Bibliographie beiseite (die sich auch mit leichten Unterschieden in Cendrars' *Anthologie nègre* findet, allerdings nur in der Ausgabe Cendrars. *Poésies complètes*. Paris: Denoël, 1963. Bd. 1: Du monde entier au cœur du monde. Anthologie nègre), sodass prinzipiell auf die Originalausgabe (*Afrikanische Legenden*. Hg. Einstein. Berlin: Rowohlt, 1925) zurückzugreifen ist.

107 Allerdings ist die Provenienz angegeben. Cendrars gliedert thematisch. Die starke Bearbeitung der 1925 veröffentlichten „Legenden" im Sinne einer vermeintlichen „poésie nègre" und der in der *Afrikanischen Plastik* von 1921 sich abzeichnenden Ethnologisierung spricht dafür, dass die Sammlung tatsächlich früher konzipiert wurde, wie es auch eine Verlagsankündigung des Hochstim-Verlags aus dem Jahr 1917 (in Taggers *Marysas* 1917 als „Neger*mythen*") nahelegt. Mit Hochstim waren Benn, Einstein, Tagger und Sternheim auch wegen ihrer *Enzyclopädie* in Verbindung s.o. Vgl. Manuel Maldonado Alemán. „Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden". *Carl Einstein und die europäische Avantgarde* (wie Anm. 73). S. 170-185, S. 173: „Der ‚art nègre' ähnlich sollte die neue Lyrik sich auf eine Sprache gründen, die nicht mehr bloß die äußere Realität referenziell nachahmt und sich der Reflexion unterwirft, sondern einfach, autonom und an keinen festen Sinn gebunden ist."

Kommunikation angelegt sind.[108] Mit der Gattungsbezeichnung „Legenden" versucht er zwar einen religiösen Akzent zu setzen und lässt daher adressatenorientierte Moralismen oder pragmatische Erklärungen seitens der Erzähler einfach weg. Trotz zahlreicher Eingriffe in den Text[109] können diese Publikationen natürlich nicht als Einstein'sche Werke bezeichnet werden, auch wenn sie ihrem afrikanischen Ursprung entfremdet wurden und Einsteins Rezensenten (die ebenso wenig in Afrika waren wie er) in der Bearbeitung den O-Ton eines „schwarzen Märchenerzählers"[110] vernehmen wollten.

Zeugnisse eines eigenständigen literarischen Primitivismus, wenn mit dem Begriff irgendeine formale oder inhaltliche Verbindung mit Afrika oder Ozeanien verknüpft sein soll, finden wir bei Einstein – anders als z.B. bei André Breton, Blaise Cendrars oder Ivan Goll[111] – weiter nicht, was angesichts der einleitenden Zeilen der *Afrikanischen Plastik* nicht verwundert: „Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinism. Hilflos negert der Unoriginelle" (BA 2, 61), heißt es da, auf welchen Künstler und/oder Literaten auch immer bezogen. Zielt er auf den „Kolonialmaler"

108 Joyce Cheng („Immanence out of sight. Formal rigor and ritual function in Carl Einstein's *Negerplastik*". *Res: Anthropology and Aesthetics* 55/56 [2009]: S. 87-102, S. 87) weist nachdrücklich darauf hin, dass im letzten Kapitel, „Masken und Verwandtes" (BA 1, 250-252), „the social use of the objects, in particular their ritual function" gewissermaßen – nun in meinen Worten – durch ‚die Hintertüre wieder herein' kommt. Masken kommunizieren im Ritualtanz mit dem Stamm, dessen stille Andacht Einstein aus judäo-christlicher Perspektive – falsch – behauptet (bes. BA 1, 241f.).

109 Ausführlich s. Marion Pape. „Auf der Suche nach der dreidimensionalen Dichtung – Carl Einsteins *Afrikanische Legenden*". *Wahlverwandtschaften/Elective Affinities. Eine Gedenkschrift. Tributes and Essays on Germanic and African Studies in Memory of Edith Ihekweazu (1941-1991)*. Hg. Willfried F. Feuser/Marion Pape/Elias O. Dunu. Bayreuth: Boomerang, 1993. S. 125-144. Einstein archaisiert/primitiviert z.B. den „Gaukler der Ebene", indem er die frevelhafte Tötung des Totemtiers mit einem Speer, statt wie in der Vorlage mit einem Gewehr vollziehen lässt. Die von Cendrars quellentreu beibehaltene (afrikanische) Moral von der Geschicht' – es geht um den Verlust des Brautpreises, nachdem der gesamte Stamm der Braut kollektiven Selbstmord begangen hat – unterdrückt er. In „Negerlied" III (BA 1, 270f.) wiederum, das signiert ist (Kanyi Eweh), also zeitgenössisch, gibt es ein Telephon.

110 Max Herrmann-Neiße. Rez. Einstein: *Afrikanische Legenden*. Ders. *Gesammelte Werke*. Hg. Klaus Völker. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1988. Bd.: Die neue Entscheidung. Aufsätze und Kritiken, S. 580.

111 Ivan Goll schreibt im „Avant-propos" seiner Anthologie *Les cinq continents* zur afrikanischen Lyrik: „Poésie directe, intense, vraie. Nous tous, peuples civilisés, devons aller à leur école." (S. 11) Ein solches Nachahmungspostulat findet sich bei Einstein nicht, denn logischerweise konnte er nicht, ein zweiter Winckelmann, die Nachahmung der nicht-mimetischen Kunst fordern.

Emil Nolde (K 1, 118)[112] oder ungenannt auf Dada, etwa Hugo Balls Lautgedichte?[113] Die Dadaisten hatten in der Tat keine Ahnung von Afrika, außer dass da viel getrommelt wurde.[114] Nolde immerhin war 1913 „in das deutsche Südseegebiet" (K 1, 117) gereist, und die „Kunst des 20. Jahrhunderts" druckt u.a. eines der völlig unspezifischen Maskenbilder Noldes ab – sie erinnern eher an Ensor (Abb. 6)[115] –, an dem sich Einsteins Kritik entzündet haben könnte. Alle kritischen Kriterien der *Afrikanischen Plastik* finden sich auch im Nolde-Kapitel der Kunstgeschichte. Warum die Verwendung von Südseemotiven in Benns Gedichten, die schon genannten „Meer- und Wandersagen" (SW 1, 62f.), aber auch „Palau" (SW 1, 58f.), „Osterinsel" (SW 1, 66f.), „Ostafrika" (SW 1, 90f.) den Rezensenten Einstein nicht erzürnten

112 Nolde, obwohl im Dritten Reich als ‚entartet' eingestuft, war ein „glühender Nazi", s. Stefan Koldehoff. „Noldes Bekenntnis". *Die Zeit* 42 (10. Oktober 2013): S. 19.

113 Zu Einsteins problematischem Verhältnis zu Dada s. Andreas Kramer. „‚Versuch zur Freiheit?' Carl Einsteins Verhältnis zu Dada". *Die visuelle Wende der Moderne* (wie Anm. 92). S. 163-178; vgl. Kiefer. „Spül müt mür! – Dadas Wort-Spiele". Ders. *Die Lust der Interpretation* (wie Anm. 1). S. 177-194. Die Sprengung der Gattungsgrenzen im Rahmen eines *erweiterten* Kunstbegriffs – anders als von Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*. Nachw. z. 2. Aufl. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982) vermeint – scheint Einstein nicht goutiert zu haben. Clément Pansaers überliefert 1921 eine entsprechende Äußerung Einsteins: „Dada est un calembour qui pette trop longtemps!" (zit. Pansaers. „Dada et moi". *Bar Nicanor et autres textes Dada*. Hg. Marc Dachy, Paris: Lebovici, 1986. S. 199-208, S. 203.

114 Die Belege vor allem auch mit Bezug auf Richard Huelsenbeck sind zahlreich, s. Ball. *Die Flucht aus der Zeit* (wie Anm. 17). S. 72; vgl. aber auch Ball an Tzara, 27. September 1916, ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung zu Darmstadt in Zus.arb. m. d. Hugo-Ball-Gesellschaft, Primasens. Bd. 10.1: Briefe 1904-1927. Hg. Gerhard Schaub/Ernst Teubner. Göttingen: Wallstein, 2003. S. 130: „Ich werde trrrrrrrrommeln, dass die Trrrrrrrrrfeuer ein Trrrrrrreck dagegen sind." In einem Brief an N.F. (Berlin 1918?), veröff. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus* (1920). 2. Aufl. Hamburg: Nautilus, 1978. S. 5-8, S. 6f. bekennt Huelsenbeck: „Ich las selbstverfertigte Negergedichte, umba-umba-umba, die Neger tanzen auf den Bastmatrazen, obwohl mich die Neger einen Dreck angehen und ich sie wirklich nur aus Büchern kenne. Du siehst, wie unehrlich alle Dichterei ist." Mit Unterstützung des Wirts der Meierei, in der das Cabaret Voltaire ‚performte', Jan Ephraim, der in Afrika gewesen war und „die wildesten Neger als Menschen passieren" ließ (Huelsenbeck. „Zürich 1916". Ders. *Wozu Dada. Texte 1916-1936*. Hg. Herbert Kapfer. Giessen: Anabas, 1994. S. 57-60, S. 57), wagt sich Huelsenbeck auch an ‚echte' Negergedichte, s. ders. *Reise bis ans Ende der Freiheit. Autobiographische Fragmente*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1984. S. 107f. u. S. 120ff.

115 Abb. 6: K 1, 363 u. K 2, 359, nicht K 3.

– „qui sait" (nach SW 1, 76)? Vielleicht hat es etwas zu bedeuten, dass der Rezensent die exotistisch-primitivistischen Gedichte keines Wortes würdigt, sondern Benns frühe, antikische „Karyatide" (SW 1, 38) hervorhebt.

Abb. 6

Offenbar geht es Einstein gar nicht um primitivistische Motive, sonst hätte er auch die frühen Gedichte „Negerbraut" (SW 1, 12) oder „Alaska" (SW 1, 20)[116] erwähnen können, sondern es geht ihm um – es wäre einfacher zu sagen: ‚Kubismus', aber das neu konzipierte Picasso-Kapitel der zweiten Auflage der Kunstgeschichte 1928 entfaltet, ich habe es schon angedeutet, eine ‚surrealistische' Ästhetik, einen Surrealismus, aufbauend auf den kubistischen Errungenschaften – der proteischen Wandlungsfähigkeit Picassos war Rechnung zu tragen. „Zu Anfang wagte sich die kubistische Anschauung eher als Stilisierung oder Primitivierung hervor; nur allmählich entschied man sich zur Trennung vom Motiv. [...] Die Kubisten hatten [...] ein Anderes als einen Partipris der Primitive gefunden, nämlich eine neue Anschauung." (K 2, 76). Sowohl intermedial als auch interkulturell möchte Einstein jeden Anschein

116 „Alaska" ist weniger mit „nordisch" zu konnotieren – das wäre denn auch alles andere als ein „Südwort" – als vielmehr mit den primitiven Indianer-Kulturen Nordamerikas.

einer ‚imitatio' vermeiden.[117] Zur gleichen Zeit wie seine Gedichtrezension konstatiert bzw. konstruiert er eine Übereinstimmung[118] von Benns Stil mit Picassos „halluzinativ-tektonischer Art" (K 2, 81), denn höchstwahrscheinlich ist es Freund Benn, von dem in folgender Passage die Rede ist:

> Bei neueren Dichtern überrascht mitunter die Vorliebe für das Substantiv. Man eilt eben von Totalität zu Totalität, Schnelligkeit der Summationen. Das Tempo der Vorstellungen ist verstärkt; man reißt zusammen, die tektonischen Hauptmomente werden herausgestellt. Jedoch sind diese Substantive keineswegs rationale Begriffe, sondern komprimierte, abgekürzte Visionen [...]. Nicht anders die Teilformen in den Bildern der Kubisten [...]. (K 2, 81).[119]

Der Einstein'sche ‚Surrealismus', wie er ihn vor allem in seinen Schriften zu Braque und in *seiner* Zeitschrift *Documents*[120] ausführlich begründet, unterscheidet sich in einigen wesentlichen Zügen, insbesondere seinem Formbewusstsein, von der Breton'schen (auch der Bataille'schen) Variante, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Unmittelbar auf seine Benn-

117 Vgl. K 3, 82f.: „Zu Beginn wagte die kubistische Anschauung sich eher als Stilisierung oder Primitivierung hervor, doch mählich schaltete man die unerfundene Struktur aus." Der *vor*gefundenen ‚art nègre' wird also lediglich eine ‚Geburtshelferrolle' zugebilligt. Danach entfalte sich, so Einstein, der Erfindungsgeist, von konventionellen Vorstellungen befreit, autonom.

118 Einsteins Begriff „Gegenbeispiel [aus der Dichtung]" (K 2, 81) ist nicht als konträr, sondern als komplementär zu vestehen.

119 K 3, 88 ändert lediglich ein paar Wörter; die Kernaussage bleibt erhalten, wenn auch etwas ‚verwässert'. Einstein hat möglicherweise die Teilveröffentlichung von „Epilog und Lyrisches Ich" 1922 gelesen: „Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug." (SW 3, 133) Einstein vergleicht hier zwar die ästhetischen Verfahren von Benn und Picasso, aber weder den einen noch den anderen jemals mit einem afrikanischen Künstler. Von der futuristischen ‚brevitas', die schon K 1, 90 beschreibt, unterscheidet sich Benns Stil durch das Visionäre.

120 Denis Holliers Vorwort zum Nachdruck der *Documents* (*Documents*, Bd. 1 [1929]: *Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie*, Bd. 2 [1930]: *Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie – Variétés*. Hg. Denis Hollier. Paris: Place, 1991) unterschlägt die zentrale Rolle Einsteins bei Gründung und Ausrichtung der Zeitschrift zugunsten Bataille. Sowohl Meffre („Introduction". Einstein: *Ethnologie de l'art moderne*. Hg. dies. Marseille: Dimanche, 1993. S. 7-12 u. dies. *Carl Einstein 1885-1940* [wie Anm. 31]. S. 232ff.) als auch ich haben die Verdienste Einsteins herausgestellt. Danach scheint Hollier von seiner anfänglichen Annahme, die gleichwohl weiterwirkt, abgerückt zu sein, s. ders. „The Question of Lay Ethnography [The Entropogical Wild Card]". *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Kat. Hayward Gallery, London. Hg. Dawn Ades/Simon Baker, Cambridge/Mass: MIT Press, 2006. S. 58-64.

Interpretation angewendet: Das „Drama der Metamorphose" (BA 3, 612), wie es sich in Benns antidarwinistischen Bilderfluchten abspielt, wird tektonisch ‚in Form' gebracht.[121] Doch Vergleich oder Analogieschluss – beides ist weder sachlich, noch genetisch zwingend. Ein nominalistischer Reihungsstil, wie er sich in unterschiedlicher Ausprägung bei Benn[122], bei den Dichtern der „Wortkunst" (insbesondere Stramm) findet oder in Frankreich bei Pierre Reverdy, Max Jacob oder auch Apollinaire, ist per se weder kubistisch, noch surrealistisch, geschweige denn primitivistisch. Paul Hadermann stellt salomonisch fest: „Il n'y eut guère de poètes cubistes, mais il existe des poèmes qui *peuvent être considérés* comme tels."[123] Marinettis „Manifeste

121 Zu Einsteins von Heinrich Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) stammenden, aber psychoanalytisch ‚überdeterminierten' Begriff des Tektonischen s. Andreas Michel. „Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins". *Die visuelle Wende der Moderne* (wie Anm. 92). S. 257-271. Vgl. Einstein an Kahnweiler, 6. Januar 1939: „dominer les hallucinations, les mettre en rang, les utiliser" (EKC, 107).

122 Bei Klemm z.B. gibt es ihn, etwa in: „Meine Zeit" (*Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Mit Biographien und Bibliographien. Hg. Karl Pinthus. 8. Aufl. Hamburg: Rowohlt, 1968. S. 40). Auch Einstein selber zeigt in seinen Kriegsgedichten ähnliche Tendenzen (BA 1, 258f.). Er führt die Zerstörung der Syntax aber nicht auf Primitivismus zurück, sondern auf die „andere Zerstörung der Objekte" (K 1, 75) – und der Menschen – durch den modernen Krieg; zum „Kubismus des Krieges" s. Fleckner. „Der Kubismus an der Front. Militärische und künstlerische De(kon)struktion im Werk Fernand Légers". *1914. Die Avantgarden im Kampf*. Kat. Bundeskunsthalle, Bonn. Hg. Uwe M. Schneede. Köln: Snoeck, 2013. S. 236-245, S. 243. Einsteins von Karl Krauss in der *Fackel* (454-456 [April 1917]: S. 37) zerrissenes Gedicht „Tötlicher Baum" schildert eigentlich nur, was der Frontsoldat täglich zu sehen bekam, was in Kriegsphotographien zumindest für die Nachkriegszeit festgehalten wurde und was z.B. Otto Dix (*Der Krieg. Tryptichon*, 1929-1932) nach dem Krieg ausarbeitete; s. Richard Cork. „Das Elend des Krieges: Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg". *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs*. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Barbican Art Gallery, London, u. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Hg. Rainer Rother. Berlin: Ars Nicolai, 1994. S. 301-396, Abb. S. 394. Fernand Léger schreibt an seine spätere Frau Jeanne Lohy, 28. März 1915: „A tous ces ballots qui se demandent si je suis ou je serai *encore cubiste* en rentrant, tu peux leur dire que bien plus que jamais. Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatres points cardinaux." (zit. Georges Bauquier. *Fernand Léger – Vivre dans le vrai*. Paris: Maeght, 1987. S. 74).

123 Paul Hadermann. „Cubisme". *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, 2 Bde. Hg. Jean Weisgerber. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Bd. 2: Théorie, S. 941-943, S. 944 (Hervorh. Kf); vgl. weiter unten meine Ausführungen zum Interpretanten ‚Primitivismus'.

technique de la littérature futuriste" und sein „Supplément", beide aus dem Jahr 1912, leiten die Bevorzugung syntaktischer Kurzformen, des Substantivs oder des Infinitivs[124], aus einem dynamischen Modernismus ab[125], so selber abgekürzt zu sprechen. Sie propagieren einen völlig anderen Begriff von Primitivismus – wenn auch mit vergleichbaren Resultaten.[126] Obwohl das „Manifeste du Futurisme" 1909 „la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux"[127] fordert, denkt der Futurismus, wie schon an seinem programmatisch der Zukunft verschriebenen Namen abzulesen, progressiv, nicht regressiv. Umberto Boccioni hat diese Auffassung verdeutlicht: „Nous, les futuristes, nous sommes les seuls *primitifs d'une nouvelle sensibilité entièrement transformée*."[128] Wenn sich der Futurismus als Paradebeispiel des avantgardistischen Modernismus in der Affirmation der modernen Zivilisation, ja einem kruden Utopismus gefällt – „Unkonsequent genug, daß Marinetti zur Bekämpfung des Intellektuellen Geometrie und Mechanik anruft [...]" (K 1, 90), polemisiert Einstein –, stellt der (eigentliche) Primitivismus demgegenüber einen Archaismus dar – das ist auch Einsteins spätere Einsicht (FF, 129, 141 u.ö.), vor allem seit er frühgeschichtliche Kunstzeugnisse in seine Überlegungen einbezog, also Kunst der Kykladen (BA 3, 122), Bronze-Statuetten der Hethiter (BA 3, 222ff.) etc. Dabei datierte das faktische Alter der afrikanischen Kunst, auf die man sich bezog (nicht nur Einstein), meist nur aus Gründen der Haltbarkeit aus dem 19. Jahrhundert.

---

124 Vgl. Filippo Tommaso Marinetti. „Manifeste technique de la littérature futuriste". *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents.* Hg. Giovanni Lista. Lausanne: L'Age d'homme, 1973. S. 133-137, der in partieller Übereinstimmung mit Benn das Substantiv, substantivische Komposita, Analogien und einen „style orchestral" (S. 134) fordert, um das „Leben der Materie" („la vie de la matière") zu erfassen.

125 Ders. „Manifeste du Futurisme" (1909). *Futurisme* (wie Anm. 124). S. 85-89, S. 87.

126 Eine Aufforderung zum Vergleich statt zur Rivalität s. János Riesz. „Deutsche Reaktionen auf den italienischen Futurismus". *arcadia* 11/3 (1976): S. 256-271, S. 271. Die primitivistischen Stilmerkmale der Verknappung und Intensivierung, die sich mehr oder weniger ausgeprägt bei Benn, Döblin, Einstein, Marinetti, Stramm u.a. finden, stellt Peter Demetz zusammen (*Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934. Mit einer ausführlichen Dokumentation.* München u. Zürich: Piper, 1990. S. 88).

127 Ebd. S. 86.

128 Umberto Boccioni. „Dynamisme plastique". Ders. *Dynamisme plastique. Peinture et sculpture futuristes.* Hg. Giovanni Lista, Übers. Claude Minot u. Lista. Lausanne: L'Age d'Homme, 1975. S. 25-107, S. 60; vgl. Bocconi u.a. „Les exposants au public" (1912). *Futurisme* (wie Anm. 124). S. 167-171, S. 171.

5. Primitivismus als Interpretant und geschichtlicher Begriff

Mein Resümee würde eine lange Reflexion über Fehldeutungen, Halbwahrheiten, Bedingtheiten, Stilisierungen, Abstraktionen, Reduktionen usw. voraussetzen, die es immerhin zu einem (scheinbar) soliden Fachbegriff gebracht haben: ‚Primitivismus'. Der Begriff hilft einen heterogenen Sachverhalt zu sortieren, aber er täuscht eine Einheitlichkeit vor, die niemals gegeben war. Im primitivistischen Diskurs, an dessen Historizität ich nicht zweifle, ist Platz für zahllose Widersprüche und Ungereimtheiten, an denen sich auch die Beteiligten mehr oder weniger aufrieben, und dies auch im Zuge der geschichtlichen Entwicklung, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ja als nichts weniger als dynamisch erwies. Der primitivistische Diskurs bietet im Sinne von Charles Sanders Peirce „Interpretanten"[129], die innerhalb der Gattungen und auch zwischen den verschiedenen Zeichensystemen, Malerei, Literatur, Tanz, Musik, aber auch Ethnologie, Anthropologie, Philosophie usw. Verbindungen herstellen. Diese sind nicht faktisch, sondern konstruiert, häufig eher – und schlimmer noch – ‚zusammengebastelt'.[130] Der Primitivismus ist also eher ein Mythos, ein „Poem", wenn man so will[131], der bzw. das es schwer hatte, Wissenschaft zu werden. Michel Leiris' Bericht von der Expedition „De Dakar à Djibouti (1931-1933), *L'Afrique fantôme*[132] leistet von ethnologischer Seite, was Einsteins *Fabrikation der Fiktionen* ideologiekritisch unternimmt: Primitivismus sollte nach den 30er Jahren nicht mehr möglich sein. Gleichwohl: Postulate, Manifeste, Kritiken, Theorien, die Werke selber stabilisieren, kanonisieren die Semiose.[133] Das Verhältnis von ikonischen und symbolischen Zeichen ist freilich immer nur ein komparatives bzw. wechselseitiges. Der Mensch hat fünf Sinne, die sich im Verbund

129 S. Winfried Nöth. *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, Register.

130 Zum Begriff des „bricolage" s. Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. S. 30.

131 Vgl. Gess. *Primitives Denken* (wie Anm. 3), S. 13, 57, 423 u.ö. Dass Signifikate Signifikanten werden können und umgekehrt (s. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage* [wie Anm. 130]. S. 35, zit. Gess. *Primitives Denken* [wie Anm. 3]. S. 388), hatte zuvor schon Roland Barthes erkannt („Le mythe aujourd'hui". *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. S. 191-247, S. 200). Gliedert man das Signifikat weiter auf, etwa hin zu einer Terminologie, schafft man Metasprache bzw. Wissenschaft; Poesie dagegen arbeitet wesentlich am Signifikanten.

132 Leiris. *L'Afrique fantôme* (1934). Paris: Gallimard, 1981.

133 Vgl. Hans Günther. „Literarische Dynamik und Mechanismen der Stabilisierung in der sowjetischen Kultursemiotik". *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht/Ursuala Link-Heer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 302-311, S. 304.

mit Sprache und Intellekt ergänzen oder auch behindern. Horaz' „ut pictura poesis"[134] wird seit Jahrhunderten unterschiedlichst ausgelegt. Insbesondere im sprachlichen Kunstwerk, wo jede Darstellung – zumindest bis zur Auflösung der Grammatik – ‚kulturiert' ist, haftet jedem fremdkulturellen Motiv mehr oder weniger Exotik, ja, perspektivenbedingt Kolonialismus und Rassismus an. Der Primitive in seinem kulturellen Kontext ist eben nicht ‚primitiv'. Primitivismus und Exotismus sind ebenso sehr miteinander verquickt wie Primitivismus und Modernismus[135]; z.B. ruht Benns „Negerbraut" ‚sanft' in einer zwar unordentlichen, aber gleichwohl modernen Klinik; das Triebleben des „modernen Ich" entfaltet sich in der Untergrundbahn. Robert Müllers abenteuernder Held entdeckt zwar im südamerikanischen Dschungel „die Tropen in sich"[136], berichtet aber eindeutig aus eurozentrischer Sicht. – Es geht auch nicht anders: Wahrnehmung heißt Perspektive.

Ich plädiere damit nicht für ein komplettes Durcheinander, ein „anything goes".[137] Es gibt immerhin einen historischen Widerstreit und es gibt auch die evoluierende Wissenschaft, die bei der Sedimentierung von Handbuchwissen[138] stets auf der Hut sein muss. Das gilt insbesondere für den Begriff

134 Horaz. „De arte poetica". *Sämtiche Werke. Lateinisch und deutsch.* Hg. Hans Färber. München: Heimeran, 1970. S. 250, V. 361.

135 Jill Lloyd (*German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven u. London: Yale UP, 1991. S. VI) spricht von einer „crucial pivotal dichotomy between the Expressionist's primitivism and modernity"; vgl. auch David Pan. *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*. Lincoln u. London: University of Nebraska Press, 2001.

136 S. Robert Müller. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* (1915). Hg. Günter Helmes, Stuttgart: Reclam, 1993. S. 64, 333 u.ö.

137 Das bekannte Dictum Paul Feyerabends: *Wider den Methodenzwang*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 11, das freilich nicht dem Wortsinn nach gemeint war. Allerdings gibt es in der Geschichte des Primitivismus tatsächlich keinen „klar formulierbaren Unterschied zwischen Mythen und wissenschaftlichen Theorien" (ebd. S. 385).

138 Hierzu nur ein paar Schlaglichter: In Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Hg. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000-2005) findet sich kein Primitivismus-Artikel, was jedoch weniger als Kritik (an der Avantgarde), denn als Manko (des Wörterbuchs) zu verstehen ist (und gerade bei diesem Herausgeber nicht verständlich); der Begriff ist in zahlreiche Aspekte zerfasert (s. Bd. 7, S. 590f.: Begriffsregister). Während das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, (3 Bde. Hg. Harald Fricke u.a. Berlin u. New York: de Gruyter, 1997-2003) keinen ‚Primitivismus' kennt, wohl aber ‚Exotismus', verfügt der einbändige „Wilpert" (Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 635) über einen entsprechend kurzen und prägnanten Eintrag. Ähnliches gilt auch für das *Lexikon Kunstwissenschaft* (Hg. Stefan Jordan/Jürgen Müller. Stuttgart: Reclam, 2012), das ‚Primitivismus' zu seinen

des Primitivismus, dessen Bedeutung im Rahmen der Moderne mit beträchtlicher Skepsis gewürdigt werden muss. Gewiss Gegenbild der Moderne war das Primitive im modernen Menschen und in der modernen Gesellschaft – Sex, Krieg, religiöser Mythos, politischer Kult usw., war all das, was mit ‚primitiv' assoziiert wurde und wird (oder auch nicht) – de-konstruktive Triebkraft eben dieser Moderne.

Bedenkenswert ist auch Rainer Rumolds Beobachtung, dass wir heute in puncto ‚Primitivismus' kaum über das Selbstverständnis der historischen Avantgarden „during the first decades oft he 20th century" hinausgekommen sind.[139] Rumold weist darauf hin, dass insbesondere Carl Einstein nicht bei den Errungenschaften stehen blieb, die für die Kanonisierung des Primitivismus, etwa in Rubins viel gelobter Ausstellungskonzeption, verantwortlich waren und sind. Während sich Rumold auf Einsteins „ethnographie du blanc" konzentriert, wäre erst recht dessen *Fabrikation der Fiktionen* in Betracht zu ziehen, die die primitivistische Avantgarde einer radikalen Kritik unterzieht (die auch eine Selbstkritik war). So wie Einsteins *Negerplastik* 1915 ein „Loch in den klassizistischen Schönheitskanon" (Hesse, zit. CEM 1, 98) schlug, bedeutet seine *Fabrikation der Fiktionen* nach 1933 die Zertrümmerung des primitivistischen Avantgarde-Kanons. Zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht, wurde sie nicht zur Kenntnis genommen.[140] André Breton hatte es verstanden, der Literatur- und Kunstgeschichte *seinen* Begriff des Surrealismus aufzuprägen und durch seine Bevorzugung der ozeanischen

---

„Hundert Grundbegriffen" zählt (S. 273-277), allerding ohne Carl Einstein zu nennen. Auf das *Gottfried Benn-Handbuch* (Hg. Friederike Reents/Christian M. Hanna. Stuttgart u. Weimar: Metzler, für 2014 angekündigt) darf man gespannt sein.

139 Rumold. „Seeing African Sculpture: Carl Einstein's ‚ethnographie du blanc'". *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Hg. Sachscha Bru u.a. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 408-422, S. 408.

140 Ob die *Fabrikation der Fiktionen* sein letztes Wort zur Avantgarde bzw. zum Primitivismus gewesen wären, kann man bezweifeln (vgl. W 4, 303 im *Handbuch der Kunst*, wo der Weg zu einer umfassenden „Kulturgeschichte" gewiesen wird), auch wenn damit ihre epochal einschneidende Bedeutung nicht gemindert wäre; vgl. Stavrinaki. „Le *Manuel de l'Art*: vers une histoire ‚tectonique' de l'art". *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 117 (2011): S. 17-24. Stavrinakis Querverweis auf die sog. Expressionismus-Debatte (s. Hg. Hans-Jürgen Schmitt. *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973) sollte mit Blick auf Heidemarie Oehms frühe Arbeit *Die Kunsttheorie Carl Einsteins* (München: Fink, 1976. S. 159ff.) kritisch vertieft werden, ohne freilich wieder einen Einstein'schen „Materialismus" konstruieren zu wollen. Vgl. auch Barck. „Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme: Carl Einstein". *Mélusine. Cahiers du centre de recherches sur le surréalisme* 7 (1985): L'age d'or – l'age d'homme. S. 183-204.

Kunst von Einsteins Afrikanismus abzulenken[141], von seinem Kampf gegen Einsteins *Documents* ganz zu schweigen.[142] Bretons spätes Bekenntnis zu den „plus profondes affinités [...] entre la pensée dite ‚primitive' et la pensée surréaliste"[143] erscheint daher so epigonal wie egoman. Vergessen die kollektivistischen Träume, die vordem mit primitiver Kultur verknüpft waren! Die faschistischen und sowjetischen Diktaturen hatten sie geschichtlich widerlegt. Verdrängt die Frage: Was hat denn der ‚edle Wilde' noch im späten 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert verloren? Das Problem aufgehoben in den antikolonialistischen Sympathiebekundungen! Wie hätte überhaupt eine ‚primitive Moderne' aussehen sollen? Auch bei Benns gern und auch schon von mir zitierten Einstein-Lob muss man sich fragen: Welchen Einstein meint er denn – nur den des *Bebuquin*? Als sich Benn als „erster Surrealist"[144] zu fühlen begann, hatte er sehr wahrscheinlich keine Kenntnis von den Kämpfen seines Freundes in den 30er Jahren.

Somme toute erscheint der Begriff des Primitivismus als ein geschichtlich paradoxer und ‚doppelter'. Zum einen geht es um die bekannte Frage Leopold von Rankes „wie es eigentlich gewesen"[145]; und hier ist die Avantgarde- und Primitivismus-Forschung stehengeblieben. Zum anderen weiß man seit Hans Robert Jauß' Konstanzer Antrittsvorlesung von 1967, dass

141 Wie Meffre auf dem Carl-Einstein-Kolloquium *Historiographie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser* (wie Anm. 52) mitteilte, hatte Einstein Breton eine Ausgabe der *Negerplastik* – mit Widmung – zukommen lassen. Bretons „refus africain" (Vincent Bounoure, zit. Blachère. *Les totems d'André Breton* [wie Anm. 18]. S. 34) wird von Blachère völlig unkritisch zur Kenntnis genommen; hinter der von Breton vorgeschobenen – und warum denn verabscheuten? – „plasticité" der afrikanischen Kunst steckt die intellektuelle Konkurrenz Carl Einsteins, der just daraus zu Recht oder zu Unrecht sein ‚Markenzeichen' gemacht hatte.

142 Allerdings nennt Breton Einstein nie bei Namen, sondern er attackiert Georges Bataille (OC 1, 824ff.), der *Documents* in der Tat zu einer „machine de guerre contre les idées reçues" umfunktionierte; demgegenüber erschien Einstein als ‚konservativer' outsider (zumal Deutscher); vgl. Leiris. „De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*". *Critique* 195/196 (1963): Hommages à Georges Bataille. S. 677-832, S. 689.

143 Breton. „Interview de René Bélance" (1945; OC 3, 586); vgl. ders. „Océanie" (1948; OC 3, bes. 836 unten); bezeichnend, dass der Augenzeuge Maurice Nadeau in seiner *Histoire du surréalisme* (*suivie de Documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1964) ‚Primitivismus' kaum erwähnt.

144 Friederike Reents. *„Ein Schauern in den Hirnen". Gottfried Benns „Garten von Arles" als Paradigma der Moderne*. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 180; vgl. Benn an Oelze, 19. März 1950. Ders. *Briefe an F.W. Oelze 1950-1956* (wie Anm. 77). S. 21.

145 Leopold von Ranke. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1874. S. VII.

„die Vorurteile des historischen Objektivismus abzubauen und die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren"[146] sei. Dieses Postulat gilt gerade dann, wenn man die Revisionen des Untersuchungsobjekts durch dessen Urheber in der Folgezeit ignoriert und nur die vom Surrealismus, dem glücklich überlebenden Erben, gepflegte Traditionslinie weiter verfolgt. „Dialektik der Aufklärung" ist gefordert, auch wenn die primitivistische Avantgarde die Vernunft tabuisierte und stattdessen Fiktionen fabrizierte. In den Materialien zu „BEB II" findet sich in Großbuchstaben die Notiz: „DIE BLUFFPRIMITIVE" (B II, 7 u. 37).[147]

Abgekürzt zitierte Texte und Quellen

Angaben bzw. Signaturen des Einstein-Nachlasses basieren auf dem Zustand des Nachlasses im Carl-Einstein-Archiv *vor* dessen Neuordnung 2002.

AW	Alfred Döblin. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. Walter Muschg, fortgef. Heinz Graber. Bd.: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Olten u. Freiburg/Br.: Walter, 1972
AWE	*Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona*. Hg. Klaus H. Kiefer. Frankfurt a. M. – Bern – New York: Lang, 1986
B II	Carl Einstein: BEB II-Materialien im CEA (die Zahl hinter dem Komma bezeichnet die Mappe)
BA 1, 2, 3	Carl Einstein. *Werke. Berliner Ausgabe*, 3 Bde. Hg. Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar. Berlin: Fannei & Walz, 1994 u. 1996
BRB	The Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University
CEA	Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin
CEM 1	*Carl Einstein-Materialien*. Bd. 1 (mehr nicht ersch.): Zwischen Bebuquin und Negerplastik. Hg. Rolf-Peter Baacke. Berlin: Silver & Goldstein, 1990
DLA	Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar
E 10/...	Carl Einstein – Tony Simon-Wolfskehl-Briefwechsel im CEA
EKC	*Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*. Hg. u. Übers. Liliane Meffre. Marseille: Dimanche, 1993

146 Hans Robert Jauß. „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft". Ders. *Literaturgeschichte als Provokation*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 197. S. 144-207, S. 171.

147 Zur weiteren Vertiefung der angeschnittenen Themen ist in Vorbereitung Kiefer. „Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie", ersch. in: *Historiographie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser*. Hg. Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg. München: Fink, 2016 (in Vorb.).

FF	Carl Einstein *Die Fabrikation der Fiktionen*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 4 (mehr nicht ersch.). Hg. Sibylle Penkert. Einl. Helmut Heißenbüttel, Beitr. dies. u. Katrin Sello. Reinbek/H.: Rowohlt, 1973
GB	Carl Einstein. *Georges Braque*. Übers. M.E. Zipruth. Paris: Chroniques du jour, London: A. Zwemmer, New York: E. Weyhe, 1934
GLL	Galerie Louise Leiris, Paris
GP	Galerie Pudelko, Bonn
GW	Carl Sternheim. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hg. Fritz Hofmann. Berlin: Aufbau, 1963
K 1, 2, 3	Carl Einstein. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 16. 2. u. 3., jeweils veränd. u. erw. Aufl. Berlin: Ullstein, 1926, 1928, 1931
KSA	Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München – Berlin – New York: de Gruyter u. dtv, 1980
OC	André Breton. Œuvres complètes. Hg. Marguerite Bonnet u.a. 4 Bde. Paris: Gallimard, 1988-2008
SW	Gottfried Benn. *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. Hg. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003
W 4	Carl Einstein. *Werke*. Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I. Hg. Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar. Berlin u. Wien: Fannei & Walz, 1992