

AV

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée  
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata  
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

*Redaktion:*

Jens Herlth (Universität de Fribourg), Thomas Hunkeler (Universität de Fribourg),  
Ariane Lüthi (Universität de Haute-Alsace); Roger W. Müller Farguell (Zürcher  
Hochschule der Angewandten Wissenschaften, Winterthur), Michèle Stäuble (Uni-  
versité de Lausanne), Ralf Simon (Universität Basel), Maria A. Terzoli (Universität  
Basel), Michel Viegnes (Universität de Fribourg), Patrick Vincent (Universität de  
Neuchâtel), Markus Winkler (Universität de Genève)

*Präsidium:*

Markus Winkler, Université de Genève, Département de langue et de littérature alle-  
mandes, Faculté des lettres / UNI-Bastions, Rue de Candolle 5, CH-1211 Genève 4  
(Markus.Winkler@unige.ch)

*Sekretariat:*

Melanie Rohner, Université de Genève, Département de langue et de littérature alle-  
mandes, Faculté des lettres / UNI-Bastions, Rue de Candolle 5, CH-1211 Genève 4  
(Melanie.Rohner@unige.ch)

Beiträge zu Themenschwerpunkt oder Varia können beim Sekretariat eingereicht  
werden. Über die Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines  
Peer-Review.

Weitere Informationen zum Colloquium Helveticum sowie zur Mitgliedschaft bei  
der SGAVL: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

44/2015

## Primitivismus intermedial

herausgegeben von

Nicola Gess

Christian Moser

Markus Winkler

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2015

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften  
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1098-6  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Thema

## **PRIMITIVISMUS INTERMEDIAL**

Nicola Gess, Christian Moser, Markus Winkler

Vorwort ..... 9

Hartmut Böhme

Das Primitive, das Orale und die Kulturgeschichte.

Michel Mettler und die Folgen ..... 15

Agnes Hoffmann

„Those Primitive Hours“.

Vom Kind als Künstler bei Henry James ..... 43

Alexander Schwan

Queer Stupidity.

Ornament und Primitivismus in *Le Sacre du Printemps* ..... 69

Julia Kerscher

Negerplastiken und Wachsfiguren.

Afrikanische und europäische Puppen als Medien

des Primitivismus bei Carl Einstein ..... 91

Matthias Berning

Kubistische Lyrik?

Carl Einsteins Gedichte in der Zeitschrift *Die Aktion* 1916/17

im Kontext von *Negerplastik*, *Negerliedern* und kubistischer

Kunsttheorie ..... 115

Klaus H. Kiefer

Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn 131

Stefan Weiss

Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘.

Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur

im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ..... 169

Regine Strätling	
Fetische intermedial.	
Die Zeitschrift <i>Documents</i> .....	183
Julian Reidy	
„Das Elementare in der Musik“.	
Zeitkritik und ‚primitive‘ Musik in Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i>	213
Beiträgerinnen und Beiträger .....	235
Prospectus	
Band 45 (2015) .....	239

Thema

Primitivismus intermedial





Nicola Gess, Christian Moser, Markus Winkler

## Vorwort

Das Phänomen des Primitivismus in Kunst, Musik und Literatur der Moderne ist ein Arbeitsfeld, das für die Komparatistik besonders ergiebig zu sein verspricht, von ihr bislang aber nur in Ansätzen erforscht wurde. Im Primitivismus bündelt sich eine Vielzahl von Problemkomplexen, die eine vergleichende Vorgehensweise geradezu unabdingbar macht, sei dies auf dem Feld der interkulturellen Hermeneutik, der Wissensgeschichte oder der Intermedialitätsforschung. Insofern der Primitivismus eigene (europäische) Traditionszusammenhänge, Weltbilder und Denkmodelle infrage stellt und mit einem ambivalent besetzten Bild des Anderen konfrontiert, berührt er die komparatistischen Forschungsbereiche der Imagologie und der Xenographie sowie der kulturellen Identitätsstiftung. Insofern er auf einem Wechselverhältnis von Ethnologie/Anthropologie, Kunstwissenschaften und Künsten basiert, ist auch die wissenschaftliche Perspektive hier von besonderem Interesse. Und insofern der Primitivismus der Moderne schließlich auch eine ausgeprägte intermediale Dimension besitzt, ist ebenfalls eine medienkomparatistische Analyse gefragt, die im Zentrum des vorliegenden Bandes steht. Er versammelt ausgewählte Beiträge zu einer internationalen Fachtagung, die im Oktober 2013 in Basel stattfand und von der SGAVL, dem NCCR eikones-Bildkritik und der DGAVL gemeinsam organisiert wurde.

Die Forschung ging lange Zeit davon aus, dass der Primitivismus eine primär bildkünstlerische Erscheinung war, und seit William Rubins epochemachendem Ausstellungskatalog *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* verstand man darunter eine europäische Kunstrichtung, die sich Artefakte westafrikanischer und ozeanischer Stammeskulturen zum Vorbild nahm, indem sie vor allem deren Formgebung aufgriff, wie dies z.B. der Kubismus tat.<sup>1</sup> Inzwischen ist aber nicht nur dieser vergleichsweise enge Primitivismus-Begriff seitens der Kunstgeschichte historisch und semantisch erweitert worden, wobei überdies auf die Vielfalt seiner künstlerischen Rezeption hingewiesen wurde.<sup>2</sup> Sondern es rücken auch zunehmend parallele Phänomene in anderen Künsten, etwa der Literatur<sup>3</sup>, in den Blick der Forschung. So stark

---

1 *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hg. William Rubin. München: Prestel, 1984.

2 Zum Beispiel bei Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1994; Karla Bilang. *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Kohlhammer, 1990.

3 Zum Beispiel bei: Marianna Torgovnick. *Gone primitive. Savage intellects, modern lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990; Jean-Claude Blachère. *Les*

sich diese Phänomene einerseits gerade durch ihre Abgrenzung vom bildkünstlerischen Primitivismus und seiner vermeintlichen Nachformung von Stammeskunst distanzieren, so deutlich zeigen sie doch, dass sich der Primitivismus der Moderne von Anfang an in einem Feld intensiven intermedialen Austauschs entwickelt hat. Die Arbeitshypothese, die dem vorliegenden Band zugrunde liegt, lautet daher: Intermedialität stellt für den modernen Primitivismus ein konstitutives und bestimmendes Moment dar.

Unter dieser Prämisse untersuchen die Beiträge, wie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein europäischer Diskurs des Primitivismus im Wechselspiel verschiedener künstlerischer und technischer Medien (Malerei, Plastik, Literatur, Musik, Theater, Film, Photographie) herausgebildet hat. Welche Rolle spielen Verfahren des Medientransfers und der intermedialen Collage für die Konzeptualisierung und Repräsentation des ‚Primitiven‘, z.B. in Igor Stravinskys auf Musik, Tanz und „Bilder aus dem heidnischen Rußland“ setzendem *Sacre du Printemps* oder auch in der von Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift *Documents*, die vor keinen Gattungs- und Mediengrenzen halt zu machen scheint? Welche innovativen Darstellungstechniken sind aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Medien hervorgegangen, etwa in den Versuchen kubistischen Schreibens bei Carl Einstein oder Gottfried Benn oder auch bei Henry James, der auf das Sehen des Kindes, als einer weiteren Figur des Primitiven, Bezug nimmt? Und wie lässt sich die Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Medien und Wissensmedien im Diskurs des Primitivismus beschreiben?

Hartmut Böhmes Beitrag nimmt Michel Mettlers Roman *Die Spange* zum Anlass, um über den Mundraum als Quelle primitivistischer Phantasmen nachzudenken. Im Mund bzw. in den kariösen Zähnen des Protagonisten Anton Windl stößt eine faszinierte Ärztezunft auf älteste Zeugnisse der Kulturgeschichte des Menschen, ähnlich wie dies gut 200 Jahre zuvor schon die Doktoren in Clemens Brentanos und Joseph Görres Satire vom Uhrmacher Bogs getan hatten, als sie die hintersten Höhlen von Bogs Gehirn erkundeten. Aufbauend auf seiner Mettler-Lektüre geht Hartmut Böhme dann der These nach, dass die zweite, die soziokulturelle Geburt des Menschen sich in und aus der Mundhöhle vollziehe (als Grenze von Körperinnenwelt und objekthafter Außenwelt; als Szene des Spracherwerbs etc.), und widmet sich

---

*totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire.* Paris: L'Harmattan, 1996; David Pan. *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism.* Lincoln u. London: University of Nebraska Press, 2001; Erhard Schüttpelz. *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960).* München: Fink, 2005; Sven Werkmeister. *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900.* München: Fink, 2010; *Literarischer Primitivismus.* Hg. Nicola Gess. Berlin: De Gruyter, 2012; Nicola Gess. *Primitives Denken. Kinder, Wilde und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin).* München: Fink, 2014.

dafür wirkmächtigen Metaphoriken der Höhle ebenso wie intersensoriellen oralen Aktivitäten, die er als Vorstufen zu später entfaltenen Vermögen und Weltverhältnissen versteht. Das mündet in den Entwurf einer umfassenden Systematik der „Mundhöhlen-Poetik“.

*Agnes Hoffmann* untersucht in ihrem Beitrag über Henry James, wie dieser Autor Kindheit und künstlerische Produktivität aufeinander bezieht. Zwar könne der Begriff des Primitivismus als einer avantgardistischen künstlerischen Strömung bei James nicht nachgewiesen werden, doch die Beschäftigung des Autors mit dem Kind als Künstler sei jener Strömung wie auch zeitgleichen Tendenzen in den Humanwissenschaften verwandt. Im Hinblick auf diese ästhetischen und wissenschaftlichen Kontexte analysiert Hoffmann exemplarische Figurationen des Kindes in James' Reiseschriften, seiner Autobiographie und seinen fiktionalen Werken, insbesondere in dem Roman *What Maisie Knew*. In den Reiseschriften verbinde sich die Figur des Kindes z.B. mit der des ‚guten Wilden‘ oder auch mit Formen der Schauspielkunst. In der Autobiographie und in dem Roman werde u.a. die Spannung zwischen kindlicher Kunstproduktion und normativen Vorstellungen der Erwachsenen gestaltet; dabei sei aber James' Interesse an kindlichen Darstellungspraktiken von der Rhetorik und den Kunstpraktiken der Avantgarden durchaus verschieden, wie Hoffmann abschließend durch einen Vergleich mit Paul Klee veranschaulicht.

*Alexander Schwan* geht in seinem Beitrag über Igor Stravinskys Ballett *Le sacre du printemps* der Frage nach, inwieweit sich in Vaslav Nijinskys legendärer Choreographie der Uraufführung das primitivistische Konstrukt einer archaischen Vergangenheit mit Elementen der Avantgarde-Ästhetik verbindet. Ausgehend von Jacques Rivières im November 1913 publiziertem Essay über das Ballett, den Schwan als Manifest des Modernismus im Tanz liest, rekonstruiert der Beitrag Nijinskys innovativen Umgang mit dem Ornament, stellt Bezüge zwischen der geometrisch-angularen Formensprache seiner Choreographie und der zeitgenössischen Architektur (Adolf Loos) sowie Anthropologie (Cesare Lombroso) her und deutet das Gesamtkonzept Nijinskys als offensive Absage an traditionelle Ideale tänzerischer Grazie und Schönheit. Der im Zeichen des Primitivismus stehende ästhetische Normbruch, so Schwan, bringe zudem das Kunstverständnis der Pariser Homosexuellenszene der 1910er Jahre auf subversive Weise zur Geltung.

*Julia Kerscher* untersucht in ihrem Beitrag das Wechselverhältnis von Ethnologie, Kunstgeschichte und Literatur, wie es sich im Diskurs des Primitivismus ausdrückt. Ein privilegiertes künstlerisches Medium, das diese verschiedenen Wissensformen zusammenführt, ist, so lautet ihre These, die Puppe. Kerscher weist zunächst auf die wichtige Rolle hin, die die Figur der Puppe in

Carl Einsteins Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, aber auch in seiner kunsttheoretischen Abhandlung *Negerplastik* spielt. In der Folge zeigt sie die vielfältigen Bezüge auf, die zwischen Einsteins Puppenfiguren und der modernen europäischen Schaufensterpuppe einerseits, den rituell funktionalisierten Puppen afrikanischer Provenienz andererseits bestehen. Was die moderne Schaufensterpuppe mit den kultischen Figuren aus Afrika verbinde, sei die Gestaltung nach kubistischen Formprinzipien, aber auch die Präsentationsform, in der sich kommerzielle und museale Inszenierungstechniken miteinander verschränken. Einsteins literarische Adaptation des Puppenmotivs bringe die komplexen intermedialen und interdiskursiven Überlagerungsverhältnisse, die sich in dieser Figur verdichten, auf paradigmatische Weise zur Anschauung.

*Matthias Berning* wirft in seinem Beitrag über die in den Kriegsjahren 1916/17 publizierten Gedichte Carl Einsteins die Frage auf, ob diese Texte als kubistische Lyrik verstanden werden können und welchen Darstellungsprinzipien sie unterworfen sind. Kubistische Lyrik, so argumentiert Berning, sei ein paradigmatischer Testfall primitivistischer Intermedialität, beruhe sie doch auf einem Medienwechsel, der die Übertragung der plastisch bzw. visuell realisierten kubistischen Raumanschauung in die Linearität der Schrift vollziehe. Der Beitrag analysiert zunächst Einsteins Auffassung von der kubistischen Raumwahrnehmung, ehe er die Gedichte *Nacht* und *Tölicher Baum* als experimentelle Umsetzungen einer solchen Wahrnehmungsform in Sprachkunstwerke dechiffriert. Berning kritisiert Bemühungen, Einsteins Lyrik der Kriegsjahre als hermetische Dichtung im Sinne Gottfried Benns und August Stramms zu klassifizieren. Ihrem innovativen Potenzial werde man eher gerecht, wenn man sie als Synthese primitivistischer und kubistischer Darstellungstechniken deute.

*Klaus H. Kiefer* betont in seinem Beitrag über „Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn“, der dem Zeitraum von 1906-1936 gilt, dass die Rede vom avantgardistischen literarischen Primitivismus aus intermedialitätstheoretischer Perspektive problematisch ist. Denn Erzeugnisse primitiver, schriftloser Kulturen können, wie er hervorhebt, nicht adäquat im Medium der Schrift rezipiert werden; so gesehen, bestehe ein Unterschied zu den Medien Malerei, Tanz und Musik. Dementsprechend sei Einsteins *Bebuquin*-Roman vor und unabhängig von seiner Kenntnis afrikanischer Plastiken (einer der Quellen der primitivistischen Strömung) entstanden, und in den ‚afrikanistischen‘ Schriften des Autors, allen voran *Negerplastik*, dienten die ‚afrikanischen Masken und Skulpturen, denen ein mimetisch-narratives Element fehle, allein dazu, einen kulturellen Erneuerungswillen zu artikulieren. Kiefer zufolge lassen sich auch bei Benn keine eindeutigen Zeugnisse eines literarischen Primitivismus finden. Bei beiden

Autoren und in ihrem Umkreis sind überdies, wie seinen Ausführungen zu entnehmen ist, die Begriffe „primitiv“ und „barbarisch“ weitgehend synonym; ferner gehen Primitivismus, Kubismus und Surrealismus ineinander über. Folglich ist Kiefers Einschätzung der Bedeutung, die der Begriff des Primitivismus für die avantgardistische Moderne hatte, von Skepsis geprägt.

*Stefan Weiss'* Beitrag setzt sich mit Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* als einem epochemachenden Werk des musikalischen Primitivismus auseinander. Er führt aus, dass die Rezeption des *Sacre* als primitivistisch durch einen Diskurs vorbereitet ist, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Westeuropa herausbildet und der russischen Musik insgesamt die Rolle einer vergleichsweise ‚primitiven‘ Kunstform zuweist. Nach dem Erfolg des *Sacre* wird in der Rezeption an diese Denkfigur angeschlossen, allerdings nun verstärkt in einem bejahenden, positiven Sinne, während sie vorher einen eher negativen oder bestenfalls unentschiedenen Beigeschmack hat. Stefan Weiss zeigt weiter, wie sich in den 1920er Jahren die Vorstellungen über russische Musik gleichzeitig weiter diversifizieren, sodass es dann zunehmend nicht mehr die Emigranten wie Strawinsky und Sergei Prokofjew, sondern sowjetische Komponisten sind, auf deren Werke der Westen seine Vorstellungen eines musikalischen Primitivismus projiziert.

*Regine Strätling* untersucht in ihrem Beitrag die von 1929 bis 1931 in Paris erschienene Zeitschrift *Documents*, da diese wie kaum ein anderes Periodikum zentrale dem Diskurs des Primitivismus zugerechnete Künstler und Philosophen, sowie kunst- und geistesgeschichtliche Phänomene zusammenführt. Die Zeitschrift präsentiert dabei ganz unterschiedliche Bezüge auf ‚primitive‘ Kulturen und ist maßgeblich von ihrer programmatischen Interdisziplinarität und Intermedialität geprägt. Regine Strätling sondiert diese divergierenden Primitivismen und skizziert darauf aufbauend unterschiedliche Text-Bild-Bezüge im Kontext primitivistischer Positionen. Die Spannung zwischen einem ikonographischen und einem ikonologischen Bezug des Textes zum Bildmaterial und einem Umgang mit Bildern, der auf direkte Affektion des Betrachters zielt, verfolgt der Beitrag dann abschließend exemplarisch und en détail in den Artikeln, die Georges Bataille für die Zeitschrift verfasste.

*Julian Reidy* weist in seinem Beitrag über Thomas Manns *Doktor Faustus* nach, dass dieser Roman als Musikroman einen wichtigen Beitrag zur Debatte über den Primitivismus im frühen 20. Jahrhundert wie auch zur Reflexion über die Intermedialität dieser Strömung leistet. Reidy geht von einem literatur- und kulturwissenschaftlichen Primitivismus-Begriff aus, der anders als der traditionelle kunsthistorische das Primitive nicht nur in exotischen – afrikanischen und ozeanischen –, Artefakten verortet, sondern

auch in europäischen, die mit Kindlichkeit, Wahn und Volkstümlichkeit assoziiert sind. Als in diesem Sinne primitivistisch lassen sich Reidy zufolge drei Merkmale von Adrian Leverkühns Musik bestimmen: erstens die Form des Klagelieds, das im Lichte von Bachofens *Mutterrecht* ein Indiz für die Regression auf eine matriachale, ‚barbarische‘ Kulturstufe ist; zweitens die Verabsolutierung der Dissonanz, die sich vor dem Hintergrund von Nietzsches *Tragödien-Schrift* ebenfalls als ‚primitiv‘ erweise; und drittens die Ersetzung des differenzierenden, humanisierenden Nacheinanders der musikhistorischen Entwicklung durch ein ‚wildes‘ Zugleich aller musikalischen Ausdrucksmittel, über die der Künstler dank des Teufelspaktes bewusst verfügen könne. Im Roman erfasst diese ‚Re-Barbarisierung‘ aber, wie Reidy betont, nicht nur die Musik, sondern auch Literatur, Malerei und Weltanschauung; der Roman attestiere ihr also eine intermediale Qualität. Und die Tatsache, dass ihre Quellen ins 19. Jahrhundert zurückreichen, spreche gegen jene Deutungen, die Leverkühns Kunst auf ein ästhetisches Pendant des Faschismus reduzieren.

Für die finanzielle Unterstützung, die das Basler Kolloquium ermöglicht hat, danken die Herausgeber der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), dem NCCR eikones-Bildkritik und der DGAVL. Unser besonderer Dank gilt Josephine Kenworthy und Julian Reidy (Zürich), Ralph Ubl, Orlando Budelacci, Helen Dunkel, Heike Freiburger und Agnes Hoffmann (Basel) sowie Daniel Warwel (Bonn).

*Colloquium Helveticum*, die Zeitschrift der SGAVL, wird fortan von Aisthesis verlegt. Der SGAVL-Vorstand dankt dem Leiter des Verlags, Herrn Prof. Dr. Detlev Kopp, für sein Interesse an der Zeitschrift. Der Verlagswechsel zog die mehrmonatige Verzögerung nach sich, mit der die vorliegende Ausgabe erscheint. Auch sie verdankt sich der großzügigen finanziellen Unterstützung des *Colloquium Helveticum* durch die SAGW.

Hartmut Böhme

## Das Primitive, das Orale und die Kulturgeschichte

Michel Mettler und die Folgen

Stellen Sie sich vor, Sie gingen zum Zahnarzt – und mittels seiner 3D-digitalen Mundinnenraumkamera demonstriert er Ihnen folgenden Befund, der Sie so fassunglos macht wie den Zahnarzt sprachlos. Immerhin, Ihre Karies hat den Molar so kunstgerecht gestaltet, dass er einem Acheiropoieton, einem von sich selbst gemachten, also heiligem Bild nahekommt. Und als hätte die Karies auf einem altsprachlichen Gymnasium ihr Werk begonnen, präsentiert sie Highlights der ägyptischen und römischen Antike, das Kolosseum und Tempelanlagen von Luxor und Abu Simbel. Nun, es handelt sich um eine CGI (computer generated imagery), die Visualisierung eines Objekts ohne jede Referenz auf Wirklichkeit, die von einer jungen Firma namens „Illusion“ für digitales Advertising in Bangkok produziert wurde: homo ludens. Alte Kulturen sind offenbar überall hoch im Kurs.

Wir werden sehen, warum es keineswegs abwegig ist, in den Zähnen bzw. im Mundraum der Kulturgeschichte zu begegnen, nicht nur den Zeugnissen der alten Hochkulturen, sondern auch der Prähistorie, also dem Primitiven. Der Mundraum ist eine außerordentlich reiche Quelle von Phantasmen, Bildern, kulturellen Semantiken, ästhetischen Urteilen und medialen Vergegenwärtigungen.

### 1. Ein mundarchäologisch einzigartiger Fund.

Michel Mettlers Roman *Die Spange*<sup>1</sup>

Im Mundraum des 33-jährigen, erfolglosen Musik-Studenten Anton Windl<sup>2</sup> wird eine „Entdeckung“ gemacht: der Zahnarzt findet „Reste einer prähistorischen Anlage“ (Mettler 13) im Mund, aber nichts zahnmedizinisch Einschlägiges. Der „mundarchäologisch einzigartige Fund“ (Mettler 64) wird später auf 5100 Jahre geschätzt, wobei sich noch weitere, ältere wie jüngere

---

1 Michel Mettler. *Die Spange*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. Fortan wird aus dem Roman zitiert als (Mettler + Seitenzahl).

2 ‚Windl‘ lässt sich mit ‚Windel‘ assoziieren: tatsächlich kann man Antons Zustand als eine Art symbolischer und praktischer ‚Pamperisierung‘ verstehen. – ‚Anton‘ verweist auf Antonius, den absoluten Altmeister der projektiven Phantasmen, worin es auch Anton zu ungeahnten Fertigkeiten bringt. Die Regression auf (subjektgeschichtlich) Archaisches beginnt schon beim Namen.



Material-Spuren und Artefakt-Fragmente im Mundraum Antons finden. In der Prähistorie wurde auch die Spange entwickelt, ein sakrales Mund-Artefakt, das, besonders in formaler Doppelung, „die ursprüngliche Ganzheit“ des Universums repräsentiert. Die mythisch erhöhte „Spange der Spangen“ ist sozusagen der Gral der frühen Mund-Kulturen (Mettler 30f.).<sup>3</sup>

3 Die Spange, vielen Kindern vertraut, fungiert hier als Metapher für die Urform des technischen Artefakts überhaupt. Bevor Spangen für Kinder und Jugendliche zum begehrten modischen Accessoire, zu einer Art Körper-Fetisch, wurden (wie dies heute verbreitet ist), waren sie, wie ich mich gut erinnere, eine Art technisches Folterinstrument mit wenigstens leichten traumatisierenden Folgen. Um Traumata aus der Kindheit geht es auch bei Anton Windl; man weiß nicht, um





---

welche es sich handelt, aber irgendwie hängen sie mit oralen Erfahrungen zusammen. ‚Spangen‘ sind zahnärztliche Regulationsinstrumente, sie gehörten oft zu den kindlichen Erfahrungen mit der Normalisierungsmacht der Gesellschaft, der Eltern, der Medizin. Daher mag sich erklären, dass hier im Roman ‚Spangen‘ generell nicht nur für kulturelle Artefakte, sondern auch für normierende Eingriffe in den kindlichen Körper stehen: früheste Form der Begegnung mit der Biomacht, deren Agenten Eltern und Ärzte sind. Es gehört zum Übergang von der Disziplinarmacht zur Regulationspolitik, dass die Bevölkerung insgesamt normalisierte Gebisse erhalten sollte: eine *idée fixe* besonders der Gesundheitspolitik der Nachkriegsgesellschaft, die später, im Zeichen des Neoliberalismus, den Subjekten und Familien als von ihnen zu verantwortende Selbstoptimierung aufgelastet wurde.

Immer wieder schaltet der Erzähler kleine Traktate über die Kulturgeschichte der Spangenkonstruktionen ein, die die Achse der Menschheitsgeschichte darstellen. Mettler spricht von einer „Expedition in ein abgedunkeltes Gebiet“. Ziel ist eine umfassende „Mundwissenschaft“ (Mettler 18). Sie reicht weit „zurück vor den Beginn der Zivilisation“ und umfasst die „Lehre vom Mund und seiner Beziehung zu den Göttern“ einerseits und andererseits „diverse Praktiken therapeutischer oder ritueller Art“ (Mettler 17). So wird über die steinzeitliche Mundkunde berichtet, etwa vom ideogramatischen „Zeichen O für Mund, aber auch Tor, Mond, Ursprung, Geburt und Mutter“. Das Mund-O wird zum Zeichen für alles, also auch für das „Himmelsgewölbe, den Urmund, dem alles entstammt“. Aus dieser Frühzeit entstammt auch die Vorstellung von der kosmologischen Dimension der Mundkunde. „So erhellt sich, weshalb die Mondkarten oft gleichbedeutend mit Diagrammen des nächtlichen Himmels sind. Entsprechend werden die Zahnstellungen mit Sternbildern assoziiert.“ (Mettler 27; vgl. 65/6) Man erkennt hier *in actu* das Analogie-Schema von Mikro- und Makrokosmos, Mensch und Himmel. Die Mundhöhle Antons wird zum „Kosmos Anthropos“.<sup>4</sup> Mundwissenschaft ist Kosmologie, ja sie ist der Ursprung allen Wissens. Die Mundhöhle ist ein fremdes Territorium und ein Territorium des Fremden, genauso wie das Weltall oder außereuropäische Kulturen für Expeditionsreisende im 17. Jahrhundert. Man erinnere sich an den Titel *Expeditionen in den dunklen Kontinent* von Christa Rohde-Dachsner (1991); hier handelt es sich, in Anlehnung an Freuds Metapher vom „dark continent“, um Reisen ins Unbewusste, besonders des Weiblichen. Man erinnere ferner das Diktum von Novalis: „*Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. — Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg.*“<sup>5</sup> Und erinnere schließlich von Robert Müller den Satz: „*Was war meine ganze Reise bisher mit ihren Abenteuern [...] anderes gewesen als ein kurzer Abriß gattungshafter Erfahrungen? Wohin anders reisen wir, als nach rückwärts in unser eigenes Gedächtnis.*“<sup>6</sup> Expeditionen des Ich, ins Ich oder in fremde oder uralte Kulturen: dies sind immer schon interdisziplinäre Unternehmungen. Und so verwundert es nicht, wenn die Ärzteschar um Anton durch Psychologen, Materialwissenschaftler, Archäologen, Kosmologen, Vermessungs- und Bergungsspezialisten etc. ergänzt wird.

4 Heinrich Schipperges. *Kosmos Anthropos. Entwürfe zu einer Philosophie des Leibes*. Stuttgart: Klett Cotta, 1998 (zuerst 1981).

5 Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hg. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Bd. II. München u. Wien: Hanser, 1978. S. 233 (= Blütenstaub-Fragment Nr. 16).

6 Robert Müller. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*. München: Hugo Schmidt, 1915 (Neudruck. Hg. Günter Helmes. Paderborn: Igel, 1990. S. 115). Vgl. dazu: Volker Zenk. *Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Oldenburg: Igel, 2003.

Antons Mundhöhle wird zum Schauplatz einer vorbildlichen, freilich auch wunderlichen interdisziplinären Team-Arbeit (aber auch der Konkurrenz).

Die Untersuchung Antons wurde durch den „Vertrauensarzt“ Dr. Berg veranlasst, bei dem er wegen „diffuser Beschwerden“ in Behandlung ist. Anton scheint herkunftslos, Verwandte lassen sich nicht finden, die Spuren einer Mutter führen ins Ungefähre. Eine Krankengeschichte existiert nicht. Anton ist unfähig, über sich Auskunft zu geben. Seine Phantasien treten an die Stelle von Erinnerung. Er ist ein erinnerungsloser Phantast. Ein anderer Kaspar Hauser, der ein klassischer Fall einer irregulären, autistischen Biographie früher infantiler Entfremdung und nachholender, wenn auch fehlgeschlagener Sozialisation ist.

Dr. Berg hegt also den Verdacht, dass mit Anton Windl „etwas Ernstes im argen lag“. Da die Symptome auf die orale Sphäre verweisen, schickt Dr. Berg seinen Patienten zu Dr. med. dent. Masoni, der die prähistorische Anlage entdeckt. Indes, dabei bleibt es nicht: Anton Windl legt in kürzester Zeit eine steile Karriere als Patient hin; so sagt er von sich: „Ein Spitzenpatient. Womöglich sogar der beste, den’s je gab.“ (Mettler 200) Internationale Forscherteams fördern immer wieder Neues zu Tage: kulturgeschichtliche Spuren aller Epochen, Reste eines Meteoriteneinschlags, uralte und komplizierte Spangen-Konstruktionen in der Tiefe der Mundhöhle etc.

So wird Anton Windl zum kostbaren Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er wird total versorgt und fühlt sich „zusehends aufgehoben“ (Mettler 16): ein vollberuflicher Patient. Das ist sein Krankheitsgewinn. Man kann es auch andersherum sehen: auf ärztlicherseits geäußerte Verdachtsmomente produziert Anton pausenlos Symptome, um sich von der Daseinsmühe zu entlasten und in einen Zustand der Ringsum-Versorgung zu flüchten, in eine Art primärnarzisstische Regression. Dazu passt, dass die reale Mutter verschwunden ist, „seit der Doktor sie zu kontaktieren versucht habe“ (Mettler 19). Dr. Berg ahnt, dass Antons Verhalten „ein Spiel mit unserer Erwartungshaltung“ (Mettler 67) sein könnte. Jedenfalls bildet Anton nunmehr das Zentrum, um das fortan die Welt kreist.

Anton gibt vor, keine Ahnung zu haben, wie all die wundersamen Objekte in seinen Mundraum gekommen seien; nie habe er sie bemerkt. Man darf annehmen, dass das, was zu Tage gefördert wird, zum Verschwiegenen und vermutlich zum Unbewussten Antons gehört. Man liegt auch nicht falsch, die freigelegten Mundhöhlen-Artefakte als Symptome, als eine Art kunstvoller Tumore früher seelischer Störungen zu verstehen. Die Expedition in die Mundhöhle fördert – man möchte sagen: getreu der Freud’schen Annahmen über die Parallelen von Onto- und Phylogenese – nicht nur biographisches, sondern auch fremdkulturelles, prähistorisches Material zu Tage.

Bei einem filmisch festgehaltenen Bergungsversuch, den Anton über einen Monitor verfolgt, macht er „im innersten Ring der arenaförmigen Anlage“ eine winzige „zweite Ich-Person“ aus, ein Ich, „aus dessen Mund Ge-

schichte sprach, dreitausend Jahre menschlichen Bemühens“ (Mettler 32) – allerdings auch ein kindisch-ungelenkes Liedchen erklingt, das Anton „unwillkürlich“ mitsummt, denn er ist ja selbst diese „zweite Ich-Person“ – wie alle weiteren Ichs. Denn im hohlen Zahn des einen sitzt ein weiteres Ichlein, in dessen hohlem Zahn noch ein Ich sitzt – *et sic in infinitum*. Anton nennt diese im Mundbergwerk verborgenen Zweit-Ichs fortan Tom, eine vertraut-fremde Figuration des eigenen Ich. Anton ist der Zeitgenosse aller Zeiten. War dies nicht die tiefe Überzeugung Freuds: dass unser präsentisches Bewusstsein grundiert ist in tieferen Schichten der Historie, von der wir nichts wissen, wenn wir nicht wie ein Archäologe die Tiefenschichten und verborgenen Objekte freilegen oder wie ein Höhlenforscher ins unerforschte Dunkel vordringen?<sup>7</sup>

Man bemerkt, dass Dr. Berg, der für Anton zwischen Vater und Mentor steht (Mettler 25) und sich als „Spezialist für das Degenerative bezeichnet“ (Mettler 29), nicht zufällig so heißt: wohnte Sigmund Freud doch in Wien, Berggasse 19. Man darf die Expedition, die nun anläuft, als eine Maskierung der psychoanalytischen Kur verstehen. Die Mundhöhle ist vieles zugleich: der Raum einer wissenschaftlichen Exploration; die Sphäre eines grandiosen Phantasmas, das von Anton und den Ärzten gemeinsam kreierte wird; eine archaische Höhle, in die Anton regrediert, gleichsam in die temporalen Tiefenschichten der eigenen Existenz und der Menschheitsgeschichte, ja der Naturgeschichte und des Kosmos; schließlich ein Bergwerk des Ich. Wir erinnern daran, dass schon Romantiker, wie Novalis, Hoffmann oder Tieck, die subterrane Erd-Innenwelt in eine Topographie des Menscheninneren, in einen Raum des Unbewussten verwandelten.<sup>8</sup> Man steigt in das eigene Innere wie in Schacht und Stollen und begegnet einer unentdeckten, auch ästhetisch höchst wunderbaren Welt, neu und uralt, befremdlich und vertraut, ein Mund-Kino, das zugleich ein Kino des Unbewussten, nämlich seiner vergrabenen, verschütteten Phantasien ist. Wir dürfen an Platons Höhlengleichnis denken (Platon, *Politeia* 514a-515b): die Mundhöhle Antons wird zum projektiven Theater der Illusionen, Kino eben.

Die produktive Einbildungskraft Antons kennt keine Grenzen; darin ist er echter Romantiker. Er füllt mit seinen oralen Phantasie-Implantaten allen Raum und alle Zeit aus. Ständig begegnen sich die Zeugnisse der

<sup>7</sup> Zur Archäologie-Metapher vgl. *Freud und die Antike*. Hg. Claudia Benthien/Hartmut Böhme/Inge Stephan. Göttingen: Wallstein, 2011. Bes. S. 11-19, 117-158, 431-441 (dort auch weiterführende Literatur).

<sup>8</sup> Hartmut Böhme. „Geheime Macht im Schoß der Erde“. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie“. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 67-144. Wendy Lesser. *The Life below the Ground. A Study of the Subterranean in Literature and History*. Boston u.a.: Faber & Faber, 1987.

Frühgeschichte mit den Aufzeichnungs- und Bildgebungsmaschinen der Hightech-Medizin. Alles wird protokolliert, exploriert, instrumental und medial erfasst und in den internationalen Medizin-Diskurs eingespeist. Man kann sagen: das Primitive und Archaische ist zu pathologischen, doch bedeutungsvollen Einlagerungen des Mundraums geworden, ein Museum der Frühgeschichte, in welchem sich indes auch die kranke Gegenwart Antons darstellt. Wenn Antons Mundkunstwerke auch noch wie Museumsobjekte der Öffentlichkeit präsentiert werden, so kann sein Mundraum insgesamt als eine Kunst- und Wunderkammer gelten. Die Kunstwerke im Mundraum sind sozusagen die physiologisierten Metonymien unausgesprochener Erzählungen.

Darum versucht Dr. Berg, an die wunderbaren Verwachsungen im Mund, der die Urhöhle der Sprache ist, mittels eines Narrators heranzukommen. Diese Maschine soll bei Fällen „manifester Erzählschwäche“ „Blockaden in den entsprechenden Hirnregionen lösen, vor allem natürlich im Erzählzentrum, der *Insula fabulans*“ (Mettler 147f.). Denn bei Anton bestehe, so Dr. Berg, „Afabulie“, die sich als „Dysfabulie“ zeige, ein „Scheinerzählen“, eine „Parafabulation“ (Mettler 150). Man ahnt, dass es, metapoetisch, auch um die ‚Geburt‘ des Autors geht oder um den „Geist der Erzählung“, wie ihn Thomas Mann ironisch zu Anfang des Romans *Der Erwählte* beschwört.<sup>9</sup> *Die Spange* ist nämlich auch ein Künstlerroman. Im E.T.A. Hoffmann'schen Sinn geht es um das Narrativ des Künstler-Dilettanten. In den Narrator also wird Anton eingesperrt, um das Erzählen ihm abzuhorchen. Dr. Berg will in Anton „Schicht für Schicht“ alles abtragen, „um dahin zu gelangen, wo alles begonnen hat. Bedingung ist, daß Sie alles nochmals durchlaufen.“ (Mettler 158) Das ist eine, freilich parodistische Anleihe an die psychotherapeutische Praxis Freuds, besonders an die Schrift *Totem und Tabu* von 1913, in der Freud im Schema des damaligen Primitivismus die Muster moderner Lebensgeschichte in der menschheitlichen Urgeschichte spiegelt.<sup>10</sup>

Für Anton wird Dr. Berg so zu einem „Sherlock Holmes meines Innenlebens, von dem aber ungewiß war, welchen Anteil er selbst an den Unregelmäßigkeiten hatte, die er aufzuklären vorgab“ (Mettler 170).<sup>11</sup> Darum setzt Anton sich nachts allein in den Narrator (Mettler 175ff.), um dort gewaltige

9 Thomas Mann. *Der Erwählte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1956. S. 8, oder: Ders. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990. Bd. VII, S.12.

10 Vgl. dazu besonders Nicola Gess. *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*. München: Fink, 2013.

11 Man kann hier an Carlos Ginzburg denken: „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fahrte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München: dtv, 1983. S. 78-125.

Bilderfluten zu erleben, die der „Erzählfluß vor mir“, der „Ideenstrom“ vor ihm ausbreitet (Mettler 181).

Die Medizin hat zum poetischen und therapeutischen Erzählen ein bloß technisches Verhältnis. Neben dem Narrator werden weitere Maschinen eingeführt. Eine Art Abhör-Spange (88ff.), die nicht im Mund, sondern um den Kopf verbaut wird, soll den Kontakt zwischen Ich und Welt herstellen, sie ist das Medium zwischen Innen und Außen, über das der Patient Botschaften sendet und empfängt. Eine verdinglichte, maschinisierte Form von Sprache und Kommunikation, Erzählung und Therapie. Die „Auditor“-Maschine wiederum (Mettler 206ff.) ist ein umgekehrter Narrator: „So wie wir mit dem Narrator versuchen, Ihnen Dinge zu entlocken, so muß es mal ein Gerät gegeben haben, mit dem Ihnen etwas eingespeist wurde.“ Wie Fremdvorstellungen in das Subjekt eindringen und dort sich zu den verkapselten Artefakten der Mundhöhle transformieren, so versucht Dr. Berg umgekehrt den dort eingekapselten Erzählungen die Zunge zu lösen, also die Rätselobjekte in Kommunikate zu verwandeln.<sup>12</sup>

Kein Zweifel also: tatsächlich handelt es sich um eine wenn auch absonderliche *talking cure*. Sie wird mehrfach überlagert: durch die Primitivismen der individuellen wie menschheitlichen Prähistorie; sie sind in den oralen Symptomen Antons verkapselt. Ferner wird das psychosomatische Geschehen Antons überlagert durch die maschinelle Hochrüstung der Mediziner-Teams, die mit Anton ihre Karriere befördern wollen. Und drittens wird die ‚Psychohistorie‘ überlagert durch die Geschichte eines gescheiterten Künstlers, dessen grandioses Ich kollabiert.

Es versteht sich, dass ein derart grandioses, in Wahrheit schizoides Ich, das fortlaufend pathologische Befunde erzeugt, sich so in die medizinische Versorgung einnistet, wie sich in seinen Mundraum die Menschheitsgeschichte eingemischt hat. Aufschlussreich ist auch, dass Anton in einem vom Tageslicht abgeschirmten Raum verbracht wird und sich meist in einem

---

12 Antons Phantasmen erinnern in vielen Zügen an Daniel Paul Schreber. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903; Frankfurt a.M., Berlin u. Wien: Ullstein, 1973), über die wiederum Freud 1911 eine Abhandlung publizierte: Sigmund Freud. „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia“. *Studienausgabe*. Bd. 7. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1973. S. 133-203. Auf die paranoiden Maschinen, wie den Narrator oder den Auditor bzw. den Beeinflussungshelm, von denen der Roman berichtet, passt sehr gut: Viktor Tausk. „Über die Entstehung des ‚Beeinflussungsapparates‘ in der Schizophrenie“. *Psyche. Zs. f. Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 23 (1969): S. 354-385. Zur Rückverwandlung von ‚eingekapselten Erzählungen‘, die wie Klischees oder mechanische Muster wirken, in angeeignete Narrative, die der Patient mit dem Therapeuten zusammen entwickelt vgl. Alfred Lorenzer. *Spracherstörung und Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, sowie weitere Veröffentlichungen dieses Autors.

„Dämmer Schlaf“ befindet. Der Preis, den Anton für seine Rundum-Versorgung, seine infantile Passivität und Verantwortungsentlastung zu entrichten hat, ist die Krankheit. Aber die Krankheit ist Flucht – aus der Wirklichkeit in vielfach ineinander geschachtelte Höhlen. Mehr Primitivismus in einer modernen Klinikmedizin kann man kaum erwarten. Wenn Anton technische wie naturgeschichtliche, literarische wie paranoide Arrangements produziert, so stellen diese eine künstliche Mutter, eine mütterliche Matrix dar: Regression auf archaische Zustände im High-Tech-Umfeld.

Das archäologische Forschungsfeld in seinem Mund wird, zwischen den Zeiten für Sondierung und Grabung, von den Ärzten zwecks Konservierung gekühlt. Manche Ärzte schlagen vor, den gesamten Kopf zu klimatisieren, also aus Anton eine Art Experimental-Leiche zu machen (Mettler 25). Des Öfteren geht es in den Diskussionen der Ärzte gar um das Einfrieren von Antons Kopf, weil die Konservierung der prähistorischen Anlagen im Mund wichtiger erscheint als das Leben des Patienten: Auch das, vielleicht gerade das ist Wissenschaft. Als eine Art kryomedizinischer Schaupatient wird Anton bei sechs Minusgraden ausgestellt, während eine Sichtenanlage das Innere von Antons Mundraum freigibt (Mettler 30).

In diesen Verwilderungen der Phantasie steckt, neben den Archaismen, sehr viel Parodistisches und Groteskes, eine barocke Hybridität, die sich da im Munde entfaltet. Vielleicht kann man das Hybride der oralen Konstruktionen mit den wuchernden Körpern vergleichen, die Michail Bachtin in der Frühen Neuzeit und besonders bei Rabelais entdeckt hat.<sup>13</sup> Indes ist der Roman auch eine gewaltige Satire auf die Wissenschaften und ihre verborgenen Phantasmen sowie natürlich auf die Psychoanalyse. Ferner ist der Roman eine Art Speläologie, eine Höhlenforschung, eine Expedition in eine *spelunca* oder *spelygx*. Die Expeditionen ins Menschen-Innere sind, für Mettler, Erkundungsreisen in unterirdische Reiche, aus denen wir kommen und die phantastische Figurationen enthalten. Athanasius Kircher schrieb 1664 seine Abhandlung *Mundus subterraneus*<sup>14</sup>, ein Werk, in dem Wissenschaft und Phantastik, Mythologie und Archäologie, Naturforschung und Theologie, Bild- und Schriftkunst zum letzten Mal ein gewaltiges Ganzes bildeten, bevor sich endgültig die Wissenschaften und die Künste trennten. In Mettlers imaginärer Mundhöhlenforschung werden diese Grenzen wieder eingerissen – allerdings in der Form, in der solche Grenzüberschreitungen, Gattungsvermischungen und Hybriditäten in der Moderne einzig möglich sind: nämlich als Fall einer poetisch losgelösten Phantasie, als psychopathologische

13 Michail Bachtin. *Rabelais und seine Welt, Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. Ders. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien: Ullstein, 1985.

14 Athanasius Kircher. *Mundus Subterraneus, in XII Libros digestus*. 2 Bde. Amsterdam: apud Joannem Janssonium & Elizeum Weyerstraten, 1665/1678.

Symptomatik. Ähnlich Gregor Samsa in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* hat sich Anton in ein (zahnmedizinisches) Monstrum verwandelt, das gerade darum menschlich und poetisch wird.

Gewiss hat Mettler mit seinen Etüden zur Mundhöhle mehr als ein literarisches Phantasma abgeliefert, sondern im Oralen eine ungeheure kulturelle Semantik entdeckt. Nur kurz erinnere ich an Hans Blumenbergs Werk *Höhlenausgänge* von 1989.<sup>15</sup> Blumenberg verwendet als Motto den Tagebucheintrag Kafkas vom 24. Januar 1922: „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.“<sup>16</sup> Ungeborenes, oder nicht zu Ende geborenes Leben: das ist ein Leben in der Geburtshöhle, der Inbegriff der Höhlenexistenz überhaupt. Man denke an Kafkas Erzählung *Der Bau* von 1923/4, wo die Höhlenphantasie ins Paranoide gewendet wird. Auch Anton Windl ist ein Höhlenbewohner, der sich eine künstliche Höhle schafft und seinen Mundraum zum Schoß sonderbarer, aber kunstvoller Gebilde verwandelt, ohne sich zu erinnern oder von sich erzählen zu können.

Der Mensch, so Blumenberg, kommt aus den Höhlen, sie sind sein umhüllender Schutzraum und zugleich der primitive Ausgangsraum des Lebens, aus dem die Geschichte herausstrebt, um ein Leben im Licht der (Erd-)Oberfläche zu führen. *Höhlen sind der geschichtslose Grund des Geschichtlichen*. Das ist das Archaische par excellence. Man denke daran, dass schon der Prometheus des Aischylos (*Der gefesselte Prometheus*, Vers 436-506, bes. 447-454) die prähistorische Menschheit aus ihrem primitiven Höhlendasein befreit, indem er ihnen Kulturtechniken vermittelt. Die gelichtete Erdoberfläche aber kann, so Blumenberg, im Fortgang der Zivilisation zerstört werden, sodass am Ende der Geschichte die Rückkehr in die Höhlen stehen könnte, eine Re-Barbarisierung (wie dies auch in vielen postkatastrophischen Filmen der Fall ist).

Ähnlich kollabiert bei Anton Windl die Oberfläche des Lebens und er kehrt in die Höhle zurück, die Mundhöhle seiner primären und frühzeitlichen Lebendigkeit. Winfried Trimborn spricht von einer narzisstischen Höhle, einer Festung, einem Kokon sowie, mit Donald Meltzer, vom depressiven und phobischen Claustrium; er würde bei Anton Windl eine „Flucht in die Bewegungslosigkeit angesichts der Katastrophe“, ein „extremes schizoides Rückzugsverhalten“ und eine „blockierte Individuation“ annehmen, also eine sehr frühe Stockung der Separationsphase, wie sie Margaret S. Mahler beschrieben hatte.<sup>17</sup> Die Höhle Antons ist nicht mehr ein naturhafter und

15 Hans Blumenberg. *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

16 Franz Kafka: „Tagebücher“. Hg. Hans Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley. *Kritische Ausgabe*. Hg. Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2002. S. 888.

17 Winfried Trimborn. *Narzissmus und Melancholie. Zur Problematik blockierter Individuation*. Gießen: psychosozial, 2011. S. 18-24. Donald Meltzer. *Das*



archaischer Ausgang des Lebens, auch nicht die nirwanische Umhüllung durch ein versorgendes Primärobjekt – also kein ‚primitiver‘ Ursprung –, sondern sie ist erfüllt mit kulturellen Semantiken und womöglich malignen Artefakten der Kulturgeschichte – mithin eine komplexe kulturelle Figuration. Anton ist selbst die Höhle, in die er sich verkapselt, und er ist, so eigen dasjenige sein mag, was in ihm zutage tritt, sich selbst so fremd wie fremder eine andere Kultur nicht sein kann.

In der Moderne kann es eine reine Phänomenologie des Archaischen und Fremden nicht geben. Im Gegenteil: sie treten nur unter den Bedingungen der modernen Ästhetik (hier des Romans), und der Wissenschaft (hier der Medizin) auf. Blumenberg liefert eine philosophische Anthropogenese auf Grundlage der Höhlen-Metapher. Mettler zeigt die Umkehrung: die Regression zu einem autistischen Höhlenbewohner, der indes kein moderner „Walden; or, Life in the Woods“ ist<sup>18</sup>, sondern ein Fall der Medizin und der Psychoanalyse. Das Archaische ist nicht das Gesunde, sondern gerade das Kranke. Doch in dieser seltsamen Figuration aus Modernität und Archaisch lässt sich vieles entdecken. Der Expeditionsraum zur Erkundung des modernen Primitiven sind nicht länger Südsee und Urwald, sondern der Körper und die Seele des Stadtmenschen, welche die Metaphoriken des Archaischen absorbieren.

Wie viel Totes, Abgestorbenes, Ruinöses, wie viele *survivals* haben wir in uns? Antons Mundraum ist, mit Hegel zu sprechen, geradezu das „Beinhaus“ der Geschichte, eine Art tote Magazinierung der Vergangenheit. Diese Verknöcherung des Gedächtnisses lässt das lebendige Erinnern einer Vergangenheit sterben. Nur darum, so kann man für Anton Windl sagen, ist so viel therapeutischer Aufwand nötig, weil es kein Erinnern mehr gibt. Hegel, erklärter Gegner der klassischen *ars memoria*, umschreibt das Gedächtnis als ein „seelenloses Gerippe im Beinhaus der Wirklichkeiten“<sup>19</sup>, das Erinnern dagegen etymologisch als „Sich-innerlich-machen, Insichgehen“<sup>20</sup>. Da haben wir es: die Reise in sich, das Insichgehen. Das Gedächtnis kann nur eine bewusste Aufbewahrung der Anschauungsbilder im „nächtlichen

---

*Clastrum. Eine Untersuchung klaustrophobischer Erscheinungen.* Tübingen: edition diskord, 1992. Margaret S. Mahler/Fred Pine/Anni Bergman. *Die psychische Geburt des Menschen. Symbiose und Individuation.* Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1980.

18 Henry David Thoreau. *Walden; or, Life in the Wood.* Hg. Jeffrey S. Cramer. Yale University Press, New Haven CT, 2004.

19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Werke in zwanzig Bänden.* Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845. Hg. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. Hier: Bd. 1, S. 346, vgl. 432: „Gedächtnis ist das Grab, der Aufbewälter des Toten. Das Tote ruht darin als Totes. Es wird wie eine Sammlung Steine gewiesen“.

20 Hegel. *Werke* (wie Anm. 19). Bd. 19, S. 44.

Schacht“ der Intelligenz bieten.<sup>21</sup> Dieser Schacht ist bei Anton die Mundhöhle. Was in ihr geborgen, verborgen, eingekapselt, *contained* ist, sind die Objekte einer Introjektion, die – um den Preis des Verstummens – gerade noch Kunst-Gebilde als Spuren des verschütteten Ich (= Tom, der Zwilling) produziert, Zeugnisse einer archaischen Vorgeschichte, die unentzifferbar ist und bleibt. Der Roman verzeichnet Antons unbewusste, nachholende Phantasien. Seine Triebe kommen im Roman nur im Status der Erfüllung der Phantasie vor. Darum ist auch die ‚Kur‘ nicht als psychoanalytische Kur zu erkennen. Die erzählte Wirklichkeit ist die Projektion-Introjektion, das Korrelat seiner unbewussten Phantasien.

Am 1. Februar 1922 notierte Kafka: „Mit primitivem Blick gesehn ist die eigentliche, unwidersprechliche, durch nichts außerhalb (Märtyrertum, Opferung für einen Menschen) gestörte Wahrheit nur der körperliche Schmerz. Merkwürdig, daß nicht der Gott des Schmerzes der Hauptgott der ersten Religionen war...“<sup>22</sup> Diesen Schmerz aber, doch auch seine Sehnsüchte und Begabungen, hat Anton verdrängt, eingeschlossen in seine kunstvollen Implantate oder Tumore. In ihnen, nur in ihnen liegt seine Wahrheit.

## 2. Explorative Mundforschung

In unserem Buch *Das Orale*<sup>23</sup> fügen wir der angedeuteten oralen Vorstellungswelt viele weitere Varianten hinzu. Wir sagen: die zweite, soziokulturelle Geburt des Menschen findet in und aus der Mundhöhle statt. Gerade als Subjekte werden wir durch die Mundhöhle geboren. Dies kann ich nur in wenigen Zügen skizzieren.

Das Motto für unsere Untersuchungen stammt von Durs Grünbein: „Man stelle sich vor, es gäbe ein Denken, das an bestimmte, sonst nur schwer zugängliche Stellen kommt, wie Zahnseide zwischen die hinteren Backenzähne oder ein Endoskop in den Magen. Gewisse Stellen wird es überhaupt zum ersten Mal anschaulich machen, einzelne Nebengänge des unüberschaubaren seelischen Höhlensystems, das sich durch die Körper aller Menschen

---

21 Hegel. „Die Intelligenz als diesen nächtlichen Schacht, in welchem eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen aufbewahrt ist, ohne daß sie im Bewußtsein wären, zu fassen...“ (*Encyclopädie* § 453: Hegel. Werke [wie Anm. 19]. Bd. 10, S. 260). Vgl. auch den Schriftsteller Michael Lentz. „Schreiben schöpft aus dem ‚nächtlichen Schacht, in welchem eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen aufbewahrt ist‘, die es ins Bewusstsein wieder-holt. Diesen nächtlichen Schacht verkörpert mein Schreibzimmer mitsamt Schreibtisch, Computer und Büchern.“ *Die WELT* v. 7. Sept. 2013.

22 Kafka. Tagebücher (wie Anm. 15). S. 899.

23 *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*. Hg. Hartmut Böhme/Beate Slominski. München: Fink, 2013.

zieht und nur durch findige, kühn in die noch ungesicherten Stollen vorstoßende Phantasie entdeckt werden kann. Dieses Denken ist das poetische Denken, und es ist keine Domäne der Dichter und Literaten, vielmehr die Methode vieler kleiner Suchtrupps, die aus verschiedenen Richtungen aufgebrochen sind, ohne voneinander zu wissen, ein Heer von Phänomenologen, das daran arbeitet, die uns allen gemeinsame Vorstellungswelt zu erweitern.“<sup>24</sup>

Man erkennt, dass Grünbein die im Abendland reich differenzierte Metaphorik der Höhle nutzt und mit hygienischen bzw. medizinischen Praktiken kombiniert. Die Seele ist nicht ortlos und immateriell, sondern wird als ein unüberschaubares Höhlensystem charakterisiert, das sich nicht nur durch den einzelnen Körper, sondern durch die Körper aller Menschen hindurchzieht. Eben weil die Höhle das allen Menschen Gemeinsame ist, kann sie als anthropologische Master-Metapher der Anthropologie gelten. Wissen wird in Analogie zum Montanwesen und zur Speläologie verstanden, als Expedition in einen dunklen Untergrund, von dem es erst Anschauungen und Vorstellungen zu gewinnen gilt. Das Medium dieses Wissens ist die kühne Phantasie, ein poetisches, sprich: exploratives, suchendes, untersuchendes, im besten Sinn essayistisches und experimentelles Denken. Dieser Modus speläologischer Menschenforschung ist nach Grünbein kein Privileg der Dichter, sondern diese teilen ihr Verfahren mit einem „Heer von Phänomenologen“. Sie zielen indes nicht auf die kolonisierende Besetzung eines unbekanntes Landes, sondern auf die Expansion der Vorstellungswelt, die vom Menschen existiert. Der Mensch ist das Tier, das immer neue Vorstellungen seiner selbst bildet. Es gibt kein feststehendes, festgestelltes Menschen-Bild. Phänomenologie meint hier nicht eine Spezialdisziplin der Philosophie, die eine phänomenologische Anthropologie zum Ziel nähme, wie sie etwa Maurice Merleau-Ponty, Hermann Schmitz oder Bernhard Waldenfels entwickelt haben. Es geht gerade nicht um eine erkenntnistheoretisch, methodologisch oder schulmäßig gebundene Wissensproduktion, sondern um „unabhängige Suchtrupps“, also solche Explorateure der psychophysischen Stratigraphie oder Tektonik des Menschen, die ihre Suchbewegungen frei zwischen Wissenschaft und Poesie entwickeln, doch aber streng an den Phänomenen orientiert sind, auf die sie bei ihren Expeditionen stoßen, in diesem Fall: bei den Explorationen der Mundhöhle. Dabei spielt die Metaphorologie als Verfahren zur Produktion eines nicht-begrifflichen, vielmehr alle Begriffe fundierenden Wissens eine zentrale Rolle. Darum ist nicht das semantisch neutralisierte Wort ‚Mundraum‘ unser Ausgang, sondern die ‚Mundhöhle‘, *cavum*, die Höhlung, Höhle, Grube, Vertiefung, das Loch und der Hohlraum, sowie *cavatio*, *cavea*, *caverna*, *cavernosus*, *cavus*, *cavare* mit ihren semantischen Spielarten und schließlich alle aktiven und passiven Tätigkeiten,

<sup>24</sup> Durs Grünbein. *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 93f.

Sensationen und Emotionen, die in den Höhlen des Körpers, insonderheit der Mundhöhle ihren Ort oder ihren Ausgang finden. So haben wir in der Tat aus den verschiedensten Provinzen der Natur- und Geisteswissenschaften, der Künste und der Literatur „unabhängige Suchtrupps“ zusammengestellt, die, ohne voneinander zu wissen, „die uns allen gemeinsame Vorstellungswelt“ erweiterten und dabei das anthropologische Wissen um neue Anschauungen bereicherten.

### 3. Orale Aktivitäten

Im Folgenden gehe ich nicht auf die zahllosen Visualisierungen des Mundraums und des ‚inneren Höhlensystems‘ ein, die aus der Bildgeschichte, doch seit Langem auch aus dem Film unverzichtbare Beiträge zum anthropologischen Wissen des Oralen und Dentalen geliefert haben.<sup>25</sup> Dies gilt auch für die Literatur und den Mythos, und zwar weltweit. Hier können, überwiegend in phänomenologischer Einstellung, nur wenige Beispiele von oralen Aktivitäten demonstriert werden, die den Ausgang bilden sollen für die systematische Entfaltung der Grundthese, nämlich der zweiten Geburt des Menschen in und aus der Mundhöhle.

Beginnen wir damit, dass über den Mund/Nasenraum die beiden entscheidenden Achsen des Metabolismus initialisiert werden: Atmen und Essen. Wir *saugen*, *lutschen*, küssen, züngeln, *beißen* nicht nur im triebdynamischen Feld der oralen Libido, sondern wir *packen mit den Zähnen zu*, *zermalmern*, *verschlingen*, *vernichten*, *(zer)knirschen* und folgen damit der Triebdynamik oraler Aggressivität (die durchaus libidinös getönt sein kann). Diese Dualität der frühesten und sich lebenslang erhaltenden Triebdynamik ist, um hier einen Terminus von Sigmund Freud aufzunehmen, in „Anlehnung“<sup>26</sup> an die Dynamiken der Nutrition und des Atmens strukturiert.

---

25 Zur Bild- und Literaturgeschichte des Oralen vgl. Böhme/Slominski. Das Orale (wie Anm. 23).

26 „Anlehnung“ meint die Vergesellschaftung oder Anlehnung von Sexualtrieben an Selbsterhaltungs-Bedürfnisse bzw. wichtige Körperfunktionen. So lehnt sich libidinöse Lusterfahrung zunächst und ausschließlich an die Nahrungsaufnahme an und wird nach Freud erst sekundär autonom. Indessen kann eine Anlehnung von libidinösen Strebungen auch lebenslang an eine Zone, wie den Mundraum, gebunden bleiben. Man kann sagen, dass der Sex sich seine Quelle, sein Objekt und seine Beziehungsform zuerst vom Mundraum entleiht – und diese orale Strukturierung bleibt auch dann erhalten, wenn sie durch das Hinzutreten anderer und genitaler Muster differenziert wird. Freud entwickelt das Konzept der Anlehnung zuerst in den „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905). Wer dieser Spur weiter nachgehen will, vgl. den Artikel „Anlehnung“. *Das Vokabular*

Atmend folgen wir dem Rhythmus von Ein und Aus, der Diastole und Systole, wie es Goethe nennt. Heute spricht man eher von Systole und Diastole des Herzens. Beides, Atem und Herzschlag, sind unvermeidbare, lebenserhaltende, darum basale Prozesse. Sie sind weniger eine Aktivität als ein unwillkürliches Geschehen, auch wenn man auf sie pharmakologisch oder therapeutisch Einfluss nehmen kann. Doch erfahren wir schnell, dass dem Versuch, den Atem oder das Herz über Intentionen zu steuern, enge Grenzen gesetzt sind. Immerhin lernen wir den fließenden Rhythmus des Atmens kennen, und spüren das stetige Ineinander-Übergehen von Engung und Weitung. Damit wird der Grundrhythmus aller leiblichen Gefühle erschlossen, die in „Anlehnung“ an den Atem und den Herzschlag sich postnatal erst entwickeln müssen.

Doch wir atmen nicht nur ruhig, sondern – je nachdem – wir *hecheln, schnaufen, schnauben, keuchen, hyperventilieren, sind außer Atem, in Atemnot, ringen um Atem*, empfinden Angst in *erstickender Enge* und Freiheit schenkende *Weitung* in der Frische der Luft. Im Atmen leben wir. Luft ist unser erstes Lebensmittel. Dies ist in der mythologischen Fassung der Bibel gut erfasst, wenn der aus Erde skulpturierte Adam erst durch das Einblasen des Odems (*ruach, pneuma, spiritus*; Gen 2,7) zu Leben kommt. Odem ist Lebenshauch. Atem ist Animation, darum die beglückende Erfahrung, wenn der/die gerade Geborene den ersten Atemzug schöpft und dann schreit: Stimme haben heißt, lebendig sein, im Atem seinen ersten Ausdruck finden.

Was sollte hier die unsere Handlungsgrammatik fundierende, modale Trennung von Aktivität und Passivität für einen Sinn machen? Gewiss, wir *tun* etwas mit dem Herzen, wenn wir es durch autogenes Training oder Pharmaka beeinflussen; und wir *tun* etwas, wenn wir als Meditierender, Sportler, Schauspieler oder Sänger den Atem kultivieren. Aber dieses Wort ‚kultivieren‘ ist schon zu stark, weil der Atem so wenig wie das Herz anzueignen und womöglich zu beherrschen ist wie ein Objekt oder Instrument. Ja, wir tun etwas – im Rahmen eines basalen Geschehen-Lassens (des Herzschlags, des Atmens). Oft besteht das therapeutische Tun darin, gerade das Widerfahren zu lernen, die kulturelle Unruhe herauszuhalten, um das Getragenwerden durch den Atem zu verstehen. Was lernt man aus diesen einfachen Phänomenen? Nur indem wir eine Kultur des Gelassen-Seins entwickeln, sind wir in der Lage, aktiv zu handeln. Nur in Rücksicht auf beide Pole werden wir zum Subjekt.

Sehr bald nach der Geburt, oft noch vor dem ersten Saugen der Brust, streicht die Zunge über die Lippen und das Händchen fährt unkoordiniert an den Mund: Orale Eigenreizungen entstehen. Sie werden eingebettet in die ersten Geschehnisse der Nutrition, welche, in der Regel, über die

---

*der Psychoanalyse*. Hg. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. S. 69-72.

Mund-Brust-Koppelung von Mutter und Säugling abläuft.<sup>27</sup> Ernährung und damit Lebenserhalt erfolgt über eine Konfiguration, in der es eine Trennung von Subjekt und Objekt nicht gibt. Der Saugreflex ist gewiss die erste Quelle von Aktivität, ohne doch als objektbezogenes Handeln erlebt zu werden. Jedenfalls betonen Säuglingsforscher, dass im Strömen der Milch der Säugling sich eins mit der Brust fühle. Dies ist der Ursprung der auf Freud so befremdlich wirkenden „ozeanischen Gefühle“<sup>28</sup>, die er doch literarisch dicht beschreibt. Die Brust ist ein Selbst-Objekt, aber weder Selbst noch Objekt sind schon ausdifferenziert. Doch im *Saugen*, *Schmecken*, *Schlucken* wie im *Rülpsen*, *Würgen*, *Sich-Übergeben* wird im Transferraum des Mundes die sensorische Spur gelegt für ein doppeltes Register, das für unser Selbst basal ist: von Außen nach Innen und von Innen nach Außen. Diese Vorstufen für Prozesse der Interiorisierung (Inkorporation) und Exteriorisierung (Verkörperung) finden sich, weniger kathektisch besetzt, auch im Atmen.

Nach der Zahnung, einem oralen Epochenwechsel ersten Ranges, treten die Aktivitäten des *Packens mit den Zähnen*, des *Zerbeißens*, *Zermalmens*, *Zerkleinerns* der Nahrung hinzu. Damit ist die Basis für die Ausbildung eines anderen Typs der Triebdynamik geschaffen, nämlich für die orale Aggression, die auf das Zerstückeln und Vernichten des Objekts zielt. Von nun an sind Aktivität und Passivität sowohl dividierbar wie auch miteinander verflochten. Das kleine Kind spürt die Energie, die in seinen aggressionsfähigen Zähnen sitzt: eine mächtige, ja die mächtigste Kraft unserer selbst. Schon beim Kauen, Wälzen und Einspeicheln des Essens wird die aktive Arbeit der Zerkleinerung und Vorverdauung geleistet; aber zugleich wird passiv gespürt, gefühlt, gerochen und geschmeckt. Mit der oralen Libido und den ihr angeschlossenen *flow*-Erlebnissen narzisstischer Lust einerseits sowie andererseits mit der oralen Aggression und den ihr angeschlossenen Energien zur Destruktion des Anderen haben wir die duale Triebdynamik, die sich allen späteren Stufen der Triebentwicklung aufprägen. Doch schon diese frühen, primordialen Dynamiken der oralen Libido sind bipolar organisiert: dem narzisstischen *flow* entspricht sein Gegenteil: die narzisstische Leere als oft traumatische Wurzel der Depression; und der oral-dentalen Aggression korrespondiert jene Kontakt aufnehmende und Friedlichkeit signalisierende Mimik des Lächelns, das vermutlich koevolutiv mit der dentalen Aggression

27 Nach dem Modell dieser Koppelung haben Deleuze und Guattari eine emphatische, aber in narzisstischen Dynamiken sich verfangende, oft delirierende Philosophie entwickelt, die in den 1970er Jahren eine bedeutende Rolle für die erhsehnte politische wie psychische Befreiung von den ödipalen Strukturierungen der Lebensläufe wie der Gesellschaft spielte. Gilles Deleuze/Félix Guattari. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (frz. zuerst 1972).

28 Sigmund Freud. *Das Unbehagen in der Kultur* (wie Anm. 12). S. 197-205.

ins kulturelle Repertoire der mimischen Ausdrücke eingefügt wurde. Das noch heute beobachtbare Fletschgrinsen zeigt eine eigenartige Ambivalenz: das Eusoziale des Zähnezeigens signalisiert Freundlichkeit, initialisiert Kommunikation, hat ansteckende Wirkung und schafft eine Atmosphäre verfriedlichter Sozialität während das ins Lächeln eingeschmolzene Fletschen der Zähne Drohung und Vernichtung ankündigen, also Angst auslösen soll. Vielleicht ist das eusoziale Lächeln ein evolutionsgeschichtliches Derivat ursprünglicher Feindseligkeit, das Fletschgrinsen dagegen die Überblendung älterer Mimik, ein *survival*, nämlich des Vernichtung androhenden Fletschens, wie es bei allen Monstern und bei Menschen (die gelegentlich wie Jürgen Klopp von Aggressionen überflutet werden) zu beobachten ist. Das entspricht dem mittelhochdeutschen ‚zannen‘, das ‚Zähne blecken‘: „wie zannten schwarze teufel mit den zähnen, / dasz uns’res wirthes hund als lamm erschien“<sup>29</sup> Der nächtliche Bruxismus (Kraniomandibuläre Dysfunktion, CMD) wiederum zeigt, dass das nach außen adressierte Blecken oder das Nahrungszerkleinern ins Autoaggressive gewendet werden kann, ein heute weitverbreitetes Stress-Symptom, das nur schwer therapierbar ist, weil das nächtliche Knirschen, anders als die Träume, dem Subjekt zumeist völlig unzugänglich ist.

Die Nutrition ist ferner mit zwei weiteren sensorischen Leistungen des Mund-Nasenraums verbunden, nämlich dem Riechen und dem Schmecken, abgesehen davon, dass im Kontakt mit der Mutterbrust und der Milch bzw. dem Nahrungsbrei immer eine taktile Erfahrung mitspielt (‚im Kontakt‘ heißt zunächst ‚in Berührung‘). Gustus, Olfactus und Tactus operieren von vornherein im Verbund. Alle drei sind bipolar strukturiert, zwischen den Polen der lustvollen und widrigen Reize gefächert. Hier bilden sich die Vorstufen der Urteilskraft der Sinne sowie die Vorstufen zu einer Reihe wichtiger Gefühle, welche unsere Einstellung zu Objekten bestimmen. Wie schon die positiven oder negativen Gestimmtheiten von Gustus, Olfactus und Tactus sind auch die Gefühle von Lust, Genuss, Freude, Gier, Ekel, vomitiver Abwehr keine intentionalen Handlungen, sondern Pathêmata, Widerfahrnisse unseres Weltbezugs. Auf der Grundlage der kooperierenden Sinne Gustus, Olfactus und Tactus baut sich die Mannigfaltigkeit des *mundus sensibilis* auf, der indes immer auch kulturell geprägt ist. Erst auf dieser Basis können wir die jeweilige Befindlichkeit und Gestimmtheit unseres Daseins finden und die Ästhetik unseres Weltverhältnisses ausbilden – also das Reich der Gastrosophie, die Welt der Düfte und Essenzen und schließlich die Welt der Stoffe, mit denen wir in schmeichelnde oder abstoßende Berührung geraten.

---

29 Grimm's Wörterbuch. Bd. 31, Sp. 256.

#### 4. Zweite Geburt

Ich fasse zusammen. 1. Mundraum ist ein intersensorischer Raum; an seine kulturelle Semantik kommt man nur heran, indem man intermediale Konstellation seiner Erkundung schafft. 2. Der Mundraum birgt eine unabsehbare Menge an *survivals* und ihrer Transformation in sozial habitualisierte Aktionsformen. 3. Das kultivierte Ich basiert auf uralten, scheinbar primitiven Funktionen des Oralen.

Die zweite Geburt des Menschen, sagte ich, erfolgt im und durch den Mundraum. Die erste Geburt wird, wie jeder weiß, durch die Trennung vom Mutterleib realisiert. Von der zweiten Geburt wird oft in dem Sinn gesprochen, dass durch den Erwerb sozialer und kommunikativer Kompetenzen der werdende Mensch als interaktiv eingebettetes Lebewesen in Gemeinschaften sich behaupten lernen und Anerkennung finden muss, um überhaupt ein Subjekt zu sein. Der Beginn dieses Prozesses wird in die Individuations-Phase gesetzt, in der das Kleinkind beginnt, sich aus der Symbiose mit der Mutter zu lösen. In der Regel ist dies ko-evolutiv mit der Zunahme motorischer und manueller Fähigkeiten, mit der Ausdifferenzierung der oralen Triebdynamik, ferner mit erweiterten Sinnes- und Kognitionsleistungen sowie vor allem mit dem Spracherwerb verbunden. Entscheidend ist die gewonnene Fähigkeit zur Innen-/Außen-Gliederung der Welt, die Grenzbehauptung zwischen der Ich-Sphäre und dem Objekt-Universum. Sehr viele dieser das Subjekt konstituierenden Leistungen finden ihre archaische Herkunft im Mundraum. Darum sprechen wir von der „zweiten Geburt“.

Der Mundraum ist ein einzigartig polyfunktionales Organ-Ensemble des menschlichen Körpers. Seine Höhlung öffnet sich über Lippen und Mund in die Außenwelt und über den Schlund in die Innenwelt des Körpers. Dieser bi-direktionale Transitraum ist für unser Weltverhältnis basal: Sowohl Prozesse der Einkörperung und Verinnerlichung wie der Entäußerung und Verkörperung durch Mimik und Sprache werden hier grundgelegt. Der Mundraum bildet mithin die Kontaktgrenze von Körperinnenwelt und objekthafter Außenwelt.

Mund, Zunge und Zähne bilden zusammen ein abgestimmtes, über Jahrmillionen entwickeltes biomechanisches Ensemble. Sie besorgen das erste Kapitel der Nutrition, die in der Ausscheidung endet. Weltstoffe müssen durch den Mund ins Innere, damit wir leben können. Damit beginnt der auch gar nicht zu überschätzende Vorgang der Verinnerlichung, durch die das Fremde, sofern es ‚mundet‘, in Eigenes verwandelt und, sofern es fremd bleibt, wieder ausgeschieden wird. Der Mundraum ist der Zensor, der das Urteil darüber fällt, was man ‚bei sich behält‘ oder ‚ausstößt‘. In der physiologischen Nutrition beginnt die Politik der Assimilation und Dissimilation, der Inklusion und Exklusion.



Für den Säugling in seinem ganz auf die Oralität konzentrierten Lebenswillen ist der Mund das erste Welterschließungsorgan. Die Nahrung wie auch die Dinge werden im Mund getestet. Das kleine Kind folgt noch ganz dem archaischen Antrieb, alles in den Mund zu nehmen, um so die Dinge mit Mund und Hand zu erkunden. Alles will belutscht, geschmeckt, beleckt, besaugt werden – eine fast noch symbiotische Enklave. Übergangsobjekte nehmen, nach Donald Winnicott, eine Brückenfunktion für die Überschreitung der Symbiose ein. Der Mundraum ist nicht nur die Vorkammer der Verdauung, sondern auch der Versuchsraum des Schmeckens und Kostens, der Lustraum gastrosophischer und sexueller Genüsse. Ferner ist die Mundhöhle, zusammen mit dem Stimmapparat, der Produktionsraum einer eigenen akustischen Welt des Schmatzens, Malmens, Schnalzens, Stöhnens, Knirschens, Knurrens, Jauchzens, Schreiens usw. Diese expressiven Laute oder Lautfolgen sind überwiegend unwillkürlich, entweder beiher spielende Geräusche (das Schmatzen) oder starke Gefühlseruptionen, die überwältigend nicht nur von der Stimme, sondern vom ganzen Körper Besitz ergreifen (das Jauchzen, das Sich-Ausschütten vor Lachen).

Diese Gefühlslaute des Mundes sind vielen Menschen peinlich. Sie gelten, gerade wegen ihres ungezügeltten Charakters, als Verstoß gegen die Etikette. Man hat seine stimmlichen Expressionen zu kultivieren und zu steuern. Hingegen dürfen Torschützen oder Medaillengewinner im Moment ihres Triumphes in aller Öffentlichkeit hemmungslos jauchzen (und machen damit dem Publikum Freude). Das wäre nach gelungenem Vortrag auf einer Tagung beim anschließenden Come-Together deplatziert. Hier werden die logosförmigen Sprechakte bevorzugt, die, auch wenn sie eine performative Qualität haben, doch stets die distanznehmende Vergegenständlichung von Affekten, Leibregungen oder Genüssen anzeigen. Man bemerkt an diesen Beispielen, dass in unserer Kultur im Allgemeinen solche Akte, die einem widerfahren und darum eher dem Passiven zuzuordnen sind, stärker reglementiert werden als etwa die stimmlich gemäßigte Rede, die von vornherein ein selbstbeherrschtes, seine Handlungen aktiv kontrollierendes Subjekt zu erkennen gibt. Im Grenzfall ist der Verzicht auf das Lautwerden der Stimme, also das Schließen des Mundes und das Schweigen der Rede, nicht etwa ein Ausdruck des Lassens (wie beim überwältigten Sprachlos-Werden), sondern die Signatur einer besonderen Selbstbeherrschung, die das lose Mundwerk zu beherrschen und die Rede zu zügeln vermag.

Damit haben wir die vielleicht großartigste Fähigkeit des Mundraums schon berührt, nämlich sein Vermögen, gegliederte und semantisch gehaltvolle Laute hervorzubringen, die von Partnern verstanden werden.<sup>30</sup> Mit

---

30 Vgl. hierzu Jürgen Trabant, „Von der Hand in den Mund? Über den Zusammenhang von oraler Artikulation und Gebärde“. Böhme/Slominski. *Das Orale* (wie Anm. 21). S. 33-42.

dieser kommunikationsbegründenden Leistung ist der Mundraum die Quelle eines evolutionsgeschichtlichen Sprungs (auch wenn er sich über Jahrhunderttausende hinzieht). Er bringt das Universum der menschlichen Sprache mitsamt ihrem medialen Träger, der Stimme, hervor. Damit zugleich wird die Welt der Musik eröffnet. Kein Zweifel: Der Mundraum, der zwischen Lebensvorgängen des Essens und Atmens und semantisch differenzierten Phonemen mühelos hin- und herwechselt, verrichtet eine unschätzbare Arbeit an der Kultivierung des Menschen. Ohne Weiteres bewältigt er so entgegengesetzte Modi wie die des Einverleibens und der extrovertierenden Verkörperung von Bedeutungen (allerdings verbietet die Etikette, mit vollem Mund zu reden). Im Kontakt des Mundes mit Fremdoobjekten bildet sich die Polarität von *abstoßend und anziehend*, von *lustvoll und eklig*, also die Grunddynamiken des ästhetischen Urteils – lange bevor das Menschenkind ‚urteilen‘ kann; es agiert mit dem Mund Quasi-Urteile. Der Mund gibt die Grundform aller Ästhetik, den guten Geschmack her und das basale Medium aller Kommunikation, die Stimme.

Diese evolutionäre Selbstkonstitution des Menschen steht seltsam im Schatten der Hand und des Hirns und erst recht des Geistes und der Seele.<sup>31</sup> Dagegen zeigt sich, dass die somato-sensorischen Areale der kortikalen Repräsentation für die Hand und die Mundzone sich ungefähr entsprechen, während sie im Verhältnis zu den übrigen Körperteilen überproportional groß sind. Aristoteles hatte die Bedeutung der Hand für den Menschen und sein technisches Können herausgestrichen, wenn er schreibt: „...und die Hand scheint nicht ein Werkzeug zu sein, sondern mehrere: denn sie ist wie das Werkzeug für Werkzeuge“ (Aristoteles: *De partibus animalium* IV, 687 a 19ff.). Diese anthropologische Hochschätzung der Hand für die Selbstkonstitution des Menschen hat eine starke Tradition, während – im fiktiven Paragone der Organe – der weitaus komplexere Mundraum deutlich unterschätzt wurde. Dies liegt nicht zuletzt an der Bevorzugung des aktiven Handlungsmodus der Hand, während der Mund mit den drei unteren Sinnen viel stärker auch passive Momente beherbergt. Und selbst wenn der Mund als Produzent der Lautsprache agiert und in der Mund-Ohr-Koppelung den aktiven Part innehat, so wird dies von der Hand gekontert, welche die Sprache als Schrift und die Visualität als Bild erobert. Die Allianz von Schreib- und Malhand und Auge erfährt in unserer Kultur eine ungleich höhere Achtung als die von Mundwerk und Ohr (nur im Gesang ist dies anders). Es ist jedoch an der Zeit, die fundierende Bedeutung des oralen Ensembles in die historische

---

31 Thomas Metzinger zeigt indes, dass das Denken zum kleinsten Teil eine rational von Intentionen gesteuerte Aktivität ist, sondern eingebettet ist in unwillkürliche, unstrukturierte, gleichsam ‚rauschende‘ Abläufe des Gehirns. Thomas Metzinger. *Der Ego-Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst: Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik*. Berlin: Berlin Verlag, 2009.

Anthropologie aufzunehmen – ähnlich wie dies Didier Anzieu hinsichtlich des Haut-Ich getan hat.<sup>32</sup>

Für den körperlichen wie kulturellen Erwerb der Aggression nehmen das Orale und besonders die Zähne eine Leitfunktion ein. Die diffus im Körper aufsteigenden, auf Abfuhr drängenden Aggressionsimpulse finden – vielleicht koevolutiv zum Zupacken der Hand – ein ursprüngliches Handlungsformat im Zuspinnen, Zubeißen, Zerkleinern, Zermalmern, Zerfetzen, kurz: im Anihilieren des Objekts. Der orale Aggressionsmodus hängt mit der Objektbeziehung in der Nahrungsaufnahme zusammen, bei der das lebenserhaltende Objekt vernichtet werden muss. Umgekehrt hat sich in die Imaginationsgeschichte der Menschheit eingegraben, dass man selbst zum Objekt der dentalen Zermahlung werden kann – und zwar nicht nur im Jahrhunderttausende langen Kampf mit den Großraubtieren, sondern auch in der innerartlichen Konkurrenz.

Es gehört zum latenten Wissen eines jeden von uns, dass unsere Zähne das Aggressivste und Kraftvollste an uns sind. Zwischen die Zähne eines anderen, sei's Mensch, Löwe oder Drache, zu geraten, ist die entsetzlichste Phantasie überhaupt. Sie zieht ihre Spur von den ältesten Monster-Legenden bis zu den Fantasy-Filmen oder zum Vampirismus. Der Konzentration der Gewalt in den Zähnen entspricht die abgründigste unserer Ängste, die Angst vorm Gefressenwerden. Der oral beseligende Strom der Milch ist das erste Nirwana, die oralsadistische Zermahlung ist die erste Hölle. So hat die Psychoanalyse, namentlich Melanie Klein<sup>33</sup>, gezeigt, dass schon der Säugling von einer quälend hilflosen Wut erfüllt sein kann; er möchte unbewusst den Körper der Mutter zermalmern und zerfetzen. Gut ist es, wenn die Mutter diese Gefühle aufnehmen und ‚entgiften‘ kann, wie Wilfred R. Bion<sup>34</sup> sagt. Sind beide in einem positiv empathischen Gleichgewicht, etwa nach lustvoller Stillung, teilen sie den Ausdruck beseligter Ruhe. Beide aber, destruktive Wut wie satte Seligkeit, entstammen dem Mund. Sind die Zähne erst einmal durchgebrochen, ist die Erfahrung nicht mehr fern, dass hier dem werdenden Menschen eine gewaltige Waffe zuwächst. Der Oralsadismus, bei dem Zähne und Aggression legiert werden, ist stammesgeschichtlich wie psychogenetisch ein Erbe, dass im Interesse des Zusammenlebens, also der Kultur, kanalisiert, sublimiert, gezähmt, beherrscht werden muss.

---

32 Didier Anzieu. *Das Haut-Ich*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991 (frz. zuerst 1985).

33 Melanie Klein. *Die Psychoanalyse des Kindes*. 2. Aufl. München: Kindler, 1979 (zuerst englisch 1932).

34 Wilfred R. Bion. *Transformationen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. Ders.: *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Nach Elias Canetti (in „Masse und Macht“, 1966)<sup>35</sup> kommt dem bezahnten Mund sowie seinen Praktiken eine weite kulturgeschichtliche Dimension zu, die bis in die Ur- und Frühgeschichte zurückreicht. Canetti bringt über die Physiologie der Zähne hinaus jene historischen Semantiken zur Geltung, welche sich vom Mythos bis zu den Redewendungen der Sprache um das Zahnwerk entwickelt haben. Wir dürfen trotz der Verwissenschaftlichung des Dentalen davon ausgehen, dass auch heute noch die Zähne für das kulturelle Selbstverhältnis des Menschen konstitutiv sind. In signifikanter Weise bestimmen die Zähne die aggressiven Dynamiken und die seriellen Ordnungen der Macht mit. Zähne sind niemals nur Zähne, sondern stellen komplexe kulturelle und psychologische Figurationen dar. Und der Mundraum ist nicht nur Quelle von Zeichen, den phonetischen Lauten und physiognomischen Ausdrücken, sondern er ist selbst in der langen Geschichte der Hominisation und der Kulturgeschichte zu einem semiotisierten Raum geworden, der voller unsichtbarer Codes und empfindlicher Bedeutungen steckt, die sich in ihm inkarniert haben.

## 5. Mundhöhlen-Poetik, systematisch

Man darf also sagen, dass im Mundraum das Subjekt geboren wird. Sieht man näher zu, so wird diese These auch von Psychoanalytikern wie Linguisten nahegelegt. Gewiss gibt es seit der Antike bis heute eine Anthropologie, die aus dem „aufrechten Gang“<sup>36</sup> hergeleitet wird. Sie ist, ebenso wie die These vom Haut-Ich, immerhin eine Gegenposition zu jenen Ansätzen, die alles, was wir sind und können, als Projektionen und Objektivierungen des Gehirns darstellen. Beides ist nicht neu. Es geht mir auch nicht darum, mit der Theorie des Oralen eine Drehung mehr im Paragone um die Königsposition der Organe einzuleiten. Aber es geht schon darum, die im Körper selbstgefühl stets präsente Mundhöhle mit ihrer strukturellen und funktionalen Einzigkeit in den anthropologischen Diskurs zu *integrieren*. Die orale, geschmackliche wie taktile Selbstwahrnehmung, die elementare Disjunktion von Innen und Außen, die primäre Rhythmisierung der Triebwelt in Hunger und Sättigung, die orale Libido und die dentale Aggression sowie schließlich die Sprachbildung, durch die allererst semiotische Vergegenständlichung und kommunikative Teilhabe möglich werden – sie alle haben eine absolut erstrangige Bedeutung für die Ontogenese des Individuums und die historische Ausdifferenzierung der Gattung Mensch. Der Mund wird dabei als

35 Elias Canetti. *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1966 (das Kapitel „Die Eingeweide der Macht“).

36 Kurt Bayertz. *Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*. München: C.H. Beck, 2012. Der Mundraum kommt hier nicht vor.

einzigartiger Schwellenraum von Außen und Innen, als Ein- und Ausgangsraum, als Transit vielfältigen, materialen, phonetischen und symbolischen Verkehrs erkennbar. Man muss weiter gehen: Der kultivierte Mensch ist fundiert in uralten physiologischen Evolutionen des Mundraums, in einer Zeitentiefe, die von fast allen Wissenschaften als das ‚primitive Zeitalter‘ angesehen wird. – Zum Abschluss fasse ich die Ergebnisse in einem Strukturgitter zusammen, das die Systematik anzeigt, in der sich eine historisch-anthropologische Mundforschung einfügen könnte.

**Analyseebenen des Oralen I**

Systemebene	Metabolismus I	Metabolismus II
Funktionsebene	Atmung	Nutrition/ Gustus/ Gastrosophie
Aktivitäten/ Sensorien	atmen, hecheln, schnaufen, schnauben, keuchen, hyper- ventilieren, therapeutisches Atmen...	riechen, schmecken, ein- speicheln, kauen, zermal- men, schlucken, würgen, übergeben...
Praxistypen	Kulturen/ Therapien des Atmens	Ernährungsstile, Esskultu- ren, Etiketten
Affekttypen	Engung/Weitung Rhythmus Angst/Befreiung	appetitive Begleitaffekte zwischen Genuss und Ekel: freuen, gieren, ekeln, abwehren, (sich) unterhal- ten, sich enthalten...
Scheitern und Störungen/ Krankheiten	Ersticken  Apnoe, Tabakkonsum, Atemwegserkrankungen	Verhungern  Anorexie, Bulimie
Exteriorisierung vs. Interiorisierung	Innen-Außen-Rhythmus	a. Von Außen nach Innen b. Attraktion vs. Repulsion
Physiologische Kooperationen, Ensembles	Mund-Nasen-Raum, Lun- gen/ Zwerchfell/ Bauchraum	Gustus – Tactus – Olfac- tus. Nase, Zähne, Zunge, Schlund, Magen, Darm

Analyseebenen des Oralen II		
Systemebene	Kommunikation I	Kommunikation II
Funktionsebene	Semiotik I: Sprache	Semiotik II: Mimik, Gestik, Physiognomik, Pathognomik
Aktivitäten/ Sensorien	sprechen, schreien, tönen, singen, flüstern, stottern, tuscheln, ...	grimassieren, fletschen, stöhnen, lächeln, zannen, jauchzen, brüllen, knirschen, ...
Praxistypen	Sprach-/ Sprechkulturen, performative Sprechakte	Histrionische Dimension: Expressionen Verkörperungen Performativität
Affekttypen	Freude vs. Frustration, sich vertraut vs. sich fremd fühlen, verbunden vs. isoliert	Wut, Schrecken, Angst, Strenge, Sympathie, Sehnsucht, Hingabe, Freude, Verführung, ...
Scheitern und Störungen/ Krankheiten	nicht verstehen, nicht sagen können, schweigen Stottern, Aphasie, Autismus, kommunikative Störungen	Ausdrucksleere, Starre, Maskenhaftigkeit ,Unlesbarkeit', mimisches ,Rauschen'
Exteriorisierung vs. Interiorisierung	Von Innen nach Außen [korrespondierend: Rezeption durch Ohr]	Von Innen nach Außen [korrespondierend: Rezeption durch Auge]
Physiologische Kooperationen, Ensembles	Zunge, Zähne, Lippen, Mundraum, Stimmapparat, Atmungsorgane	Zunge, Zähne, Lippen, Gesicht, Hände, Leib

Analyseebenen des Oralen III

Systemebene	Triebdynamik I	Triebdynamik II
Funktionsebene	Orale Libido/ orale Lüste	Orale Aggressivität – Traumatisierung
Aktivitäten/ Sensorien	lutschen, saugen, küssen, schmecken, züngeln, ...	mit den Zähnen packen, zubeißen, zermahlen, ver- schlingen, vernichten, (zer) knirschen
Praxistypen	Objektbesetzung nach dem Typus ANLEHNUNG und VERSCHMELZUNG: ohne Reziprozität; nar- zisstische Beziehungen; Subjekt-Objekt-Diffusion: Immersion, Entgrenzung, Fetischismus: Ich bin klein, aber ein Teil von Dir	Objektbemächtigung nach den Typen der MACHT: ohne Reziprozität, dest- ruktive Beziehungen; Sub- jekt-Objekt-Vernichtung: Vampirismus, Zerstücke- lung, Folter; Ich bin groß und Du bist ein Teil von mir
Affekttypen	Sehnsucht nach Verschmel- zung mit Objekt: ozeanische Gefühle, flow-Erlebnisse, Paradies, Grandiosität, All- Einheit, ...	Begehren nach Ernied- rigung des Objekts: Verachtung, Terror, Hass, Schmerz, Triumph, Qual, ... → Sadismus, S/M-Konstellationen.
Scheitern Störungen/ Krankheiten	Größen-Ich, Narzisstischer Mangel, Regression, Uner- reichbarkeit, Verlassenheit. Narzisstische Neurose	Ohnmacht, ‚Leere‘, Ein- samkeit, Bruxismus, Per- versionen, Anankasmus, Persekutive Paranoia
Exteriorisierung vs. Interiorisierung	Von Innen nach Außen + von Außen nach Innen. Projektive Identifikation	Von Innen nach Außen + von Außen nach Innen. Projektive Identifikation
Physiologische Kooperationen, Ensembles	Beteiligung weiterer ‚Leibin- seln‘, bes. Hände und Haut	Evtl. muskulärer Apparat, Hände

Die Mundhöhle initialisiert drei fundamentale Achsen der Reproduktion: den Metabolismus in den zwei Modi von Atmen und Essen/Trinken; die Kommunikation auf lautsprachlicher und averbal-fazialer Ebene; die Triebdynamik in begehrender und aggressiver Ausrichtung. Letztere Ebene ist für die ersten beiden grundlegend: Ohne oralen *drive* keine den Stoffwechsel einleitenden Akte und keine Motive zu interaktiver Verständigung, die auf sprachlicher und mimischer Artikulation beruht. ‚Trieb‘ ist hier weit gefasst:

von instinktiven Antrieben und Reflexen (was Freud primäre ‚Bedürfnisse‘ nennt) über psychosomatische Triebe (Begehren, Libido) bis zu kulturell ausdifferenzierten Motiven, Strebungen, Sehnsüchten, Intentionen, Wille. Der zwingende Charakter biologischer Programmierung nimmt auf diesen drei Stufen ab, was der kulturgeprägten Sozialisation überhaupt erst Chancen für Eingriffe und sekundäre Prägungen einräumt. Umgekehrt kommen Aktivitäten, die nur und allein von Instinkt und biologischem Bedürfnis beherrscht sind, nur noch in extremen Randlagen von physischer Not, totaler Entsublimierung und Regression vor. Die drei Grundformen der Triebdynamik sind hinsichtlich der hierbei typischen Verflechtungen von sozio-biologischen und kulturellen Prägungen in jedem Einzelfall von Verhalten sorgfältig zu analysieren.

Diese Verflechtung von biologischer Determination und kultureller Offenheit entspricht den von Helmuth Plessner beschriebenen drei, durchaus paradoxen Strukturmerkmalen des Menschen: exzentrische Positionalität, vermittelte Unmittelbarkeit, natürliche Künstlichkeit.<sup>37</sup> Sie finden sich auf allen drei Systemebenen und den sechs Funktionsebenen des Oralen – der Triebdynamik, dem Metabolismus und der Kommunikation – wieder.

Ein entscheidendes Strukturmerkmal von oralen Aktivitäten sind die räumlichen Direktionen. Sie ordnen die exteriorisierenden und interiorisierenden Aktivitäten. Die Bi-Direktionalität ist im Vergleich zu Augen, Ohr und Haut etwas Eigentümliches und hat zur Folge, dass nur die oralen Aktivitäten sowohl aktive wie passive Momente, sowohl verinnerlichende wie entäußernden Handlungsformen aufweisen.<sup>38</sup> Doch auch diese polare Skalierung von Mundraum-Aktivitäten ist hinsichtlich der wechselseitigen Durchdringung von biologischen und kulturellen Prägungen in jedem Einzelfall sorgfältig zu analysieren. In jedem Fall ist die Organisation von Aktions-Typen nach den beiden Grundrichtungen der Interiorisierung und Exteriorisierung fundamental für jede Theorie der Kultur.

Ferner sollen die Diagramme deutlich machen, dass den mannigfaltigen motorischen Aktivitätsformen des Oralen unausweichlich eine Ebene begleitender sensorischer Reizungen und Gefühle entspricht. Ja, man könnte sagen, dass aus den lebensgeschichtlich frühesten oralen Aktivierungen überhaupt erst der *mundus sensibilis* und der *mundus affectationis* sich aufzubauen

---

37 Helmuth Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. 3. Aufl. Berlin u. New York: de Gruyter. 1975.

38 Bidirektionale Fähigkeiten weist allerdings, neben der Vagina, die darum immer auch etwas Orales hat, auch der Hautsinn aus, insofern jede Objekt-Wahrnehmung auch eine Selbst-Wahrnehmung auslöst. Die Porosität der Haut kennt Bewegungen nach außen, etwa im Schwitzen, wie nach innen (z.B. Wärmeleitung). Vgl. Claudia Benthien. *Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.



beginnen, also die sensitive und die gefühlsmäßige Welt. Des Weiteren schließen sich an die oralen Aktivitäten ganze kulturelle Universen an, etwa die bedeutsame und überall regional ausdifferenzierte Ess-Kultur, das reiche Feld der Sprachen und der Kommunikationsstile, die kulturell wie lebensgeschichtlich eigentümlich ausgeprägten Formen der oral libidinösen und oral aggressiven Antriebe.

Nahezu alle oralen Aktivitäten weisen aufgrund ihrer bipolaren Organisation eine Mittelzone auf, die man die Normalform nennen darf, die von einer mehr oder weniger großen Zahl von alltäglichen bis pathologischen Störungen bzw. Krankheiten gerahmt werden.

Ganz besonders wichtig, aber in einem Diagramm schwer zu fassen sind die Objektbeziehungsformen, die von den beiden Achsen der oralen Triebdynamik gebildet werden. Problematisch ist das Diagramm deswegen, weil die kulturelle Vielfalt von oral fundierten Beziehungen, die wir zu Objekten aufnehmen und unterhalten, nicht schematisch zu fassen ist. Die triebdynamische Doppelmatrix ist deswegen so wichtig, weil sie – nach dem Gesetz der Erhaltung psychischer Energien wie auch ihrer lebenslangen und kulturgeschichtlich unabschließbaren Transformation – eine enorme generative Kraft auf individueller wie kultureller Ebene hat. Diese Ausdifferenzierungen reichen von individuellen Dispositionen (z.B. orale Abhängigkeiten, die zu Ess-Störungen führen; sadomasochistische Dynamiken, Volkskrankheit Zähneknirschen) bis zu kulturellen Übersetzungen (z.B. die Konjunktur des Vampirismus) und politischen Figurationen (projektive Identifikationen im Führer-Staat, paranoide Abwehrdynamiken oder Vernichtungswünsche). Hier sind noch viele historische Untersuchungen in interdisziplinärer Ausrichtung nötig, um die vorgestellten Diagramme mit Leben zu füllen und gegebenenfalls weiterzuentwickeln. In jedem Fall belehrt der Mundraum darüber, dass die für die Anthropologie grundlegende Doppelmatrix ihre erste Formatierung durch die aktiven und passiven, motorischen und sensorischen Aktivitäten des Mundes erfährt. „Der Urgrund aber ist das Wasser“, meinte Thales. Der Urgrund unserer physischen und sozialen Existenz aber ist der Mundraum. Wenn in dieser Weise von Anthropologie gesprochen wird, so ist damit sowohl eine strukturelle (in Teilen überhistorische) wie auch eine historische Anthropologie gemeint. Sie ist gewiss nicht durch die multiplen Aktivitäten des Mundraums erschöpft. So werden z.B. die Richtungsräumlichkeit (z.B. oben/unten; rechts/links; vorne/hinten) und damit auch die kinetische Erschließung des Raums (durch den aufrechten Gang) durch andere Unterscheidungen und Leistungen gebildet als diejenigen des Mundraums. Menschenbildung kann nicht auf einen mythischen oder historischen Ursprung, aber auch nicht auf eine privilegierte Körperzone oder Leistung reduziert werden, sondern es handelt sich um einen komplexen Multi-Level-Selektionsprozess, der ebenso biologisch programmiert wie kulturgeschichtlich transformiert wird. Allerdings aber werden bestimmte

Differenzierungen wie z.B. die von Innen und Außen, von Aktiv und Passiv, von Angenehm und Widrig, von Libido und Aggression zuerst ‚im‘ Munde gelernt. Diese oralen Matrixen prägen sich dann späteren Entwicklungsstufen auf, ohne die Offenheit der Bildungsprozesse und die Ausdifferenzierung der uns charakterisierenden Leistungs-, Empfindungs- und Erkenntnisniveaus zu determinieren.

Fast am Ende des Romans von Michel Mettler sagt der Therapeut Dr. Berg, der unterdessen über Anton ein Buch schreibt: „Wir können ja keine Expedition in vergangene Zeiten schicken. Wir müssen mit dem vorliebnehmen, was uns geblieben ist: Ihr Mund.“ (Mettler 324)

Agnes Hoffmann

„Those Primitive Hours“

Vom Kind als Künstler bei Henry James

Im Vorwort zu seinem Roman *What Maisie Knew* (1898/1908) beschreibt der Autor Henry James anschaulich seine Hauptfigur. Maisie ist ein sensibles und phantasievolles Kind, dessen Sicht auf die Erwachsenenwelt für James außerordentliche poetische Qualitäten besitzt:

I lose myself, truly, in appreciation of my theme on noting what she does by her ‚freshness‘ for appearances in themselves vulgar and empty enough. They become, as she deals with them, the stuff of poetry and tragedy and art; she has simply to wonder, as I say, about them, and they begin to have meanings, aspects, solidities, connexions – connexions with the ‚universal!‘ – that they could scarce have hoped for.<sup>1</sup>

Maisies Wahrnehmung wird mit einem künstlerischen Schaffensprozess verglichen – unter dem Blick des Mädchens scheinen sich die alltäglichen Dinge mit einer Fülle von Bedeutungen und Resonanzen aufzuladen; sie sind nicht länger „vulgar and empty“, sondern „the stuff of poetry and tragedy and art“. Vor dem Hintergrund des Romans, der selbst eine familiäre Tragödie erzählt – jene von Maisie Farange, der Tochter eines geschiedenen Paares, die zwischen die Fronten ihrer Eltern gerät und zum Spielball ihrer Streitigkeiten wird – insistiert James in diesem Zitat auf dem schöpferischen Potenzial einer kindlichen Wahrnehmung, die staunend und phantasievoll die umgebenden Verhältnisse gleichsam neu erschafft. Auch wenn die übergeordneten Zusammenhänge, die Maisie überall erkennt, dabei ironisch eingeklammert werden („connexions with the ‚universal!‘“) und im Roman selbst die äußeren Umstände zumeist mächtiger scheinen als das Mädchen, konstruiert der Autor hier einen regelrechten Schöpfungsmythos von der Neuerschaffung einer Welt – mit einer Sechsjährigen in seinem Zentrum.

Dies ist nicht das einzige Mal, dass bei Henry James Kinder und künstlerische Produktion zusammengedacht werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Kinder und Kindheit in fiktionalen, autobiographischen und poetologischen Texten des Autors zum Anlass werden, gleichsam *en miniature* vom Ursprung ästhetischer Schöpfungen zu erzählen. So wird beispielsweise die kindliche Gestik zum Ausdruck einer natürlichen Schauspielkunst erklärt; Kinderzeichnungen und Kinderspiel werfen Fragen nach bildlicher,

---

<sup>1</sup> Henry James. *What Maisie Knew*. Hg. und kommentiert von Adrian Poole. Oxford: Oxford University Press, 1996. S. 9.

sprachlicher und figurativer Repräsentation auf und rücken die Aufmerksamkeit auf künstlerische Aspekte im kindlichen Tun. James' Verdienst für die literarische Darstellung von Kindheit ist kaum zu überschätzen. Darüber herrscht in der Forschung kein Zweifel.<sup>2</sup> Seine Affirmation kindlicher Kreativität scheint dabei kaum noch deckungsgleich mit jener romantischen Idealisierung des Kindes, die im 19. Jahrhundert durch Autoren wie Baudelaire, Ruskin oder Pater prominent im ästhetischen Diskurs verankert wurde. An die Stelle eines zumeist topischen Bezugs auf eine idealisierte, dabei wenig bestimmte „perception infantine“<sup>3</sup> (Baudelaire) oder eine „childlike perception“<sup>4</sup>, wie sie etwa Ruskin dem modernen Künstler anempfahl, tritt bei Henry James die genaue Beobachtung kindlichen Verhaltens sowie die kritische Anamnese seiner psychosozialen und kulturellen Bedingungen. Von einer Verklärung des Kindes, wie sie bei den Autoren der Jahrhundertmitte zu beobachten war, ist diese Position denkbar weit entfernt – dazu ist James viel zu sehr an der gesellschaftlichen Existenz seiner Kinderfiguren interessiert, an ihren Verstrickungen in die sozialen Spannungen, die sie umgeben und beeinträchtigen, an ihrer Unzugänglichkeit und ihrem Scheitern innerhalb gesellschaftlicher Normen. Doch etwas von der künstlerischen Verheißung, die in die romantische Figur des Kindes gelegt wurde, ist auch in James' Darstellungen erhalten, und am stärksten äußert sie sich dort, wo der Autor den spontanen Ausdruck und konkrete Praktiken seiner Vermittlung beschreibt.

James' Interesse am künstlerischen Potenzial von Kindern hat, so die im Folgenden auszuführende These, einen historischen Ort. Seine Texte entstanden zu einer Zeit, in der die Aufmerksamkeit für kindliche Kreativität und die Wertschätzung für Kinderkunst als Sammlungs- und Studienobjekt beständig wuchs.<sup>5</sup> Im Feld der bildenden Kunst genau wie in den ‚Child

2 „James gave the child a psychic identity he had rarely had before“ fasst Muriel Shine dies in ihrer grundlegenden Monographie zur Figur des Kindes bei Henry James zusammen (dies. *The Fictional Children of Henry James*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969. S. 176), und seine luzide, erzähltechnisch innovative Darstellung von Diskursstrukturen und Machtverhältnissen, in denen sich Charaktere wie Maisie, das mysteriöse Geschwisterpaar Flora und Miles (*The Turn of the Screw*, 1898), Morgan Moreen (*The Pupil*, 1891) und andere Charaktere bewegen, hat Literaturgeschichte geschrieben.

3 Charles Baudelaire: „Le peintre de la vie moderne“. *L'Art Moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1885 (= *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, III). S. 51-114, hier S. 68.

4 John Ruskin. *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*. London: Smith, Elder & Co, 1857. S. 6.

5 Die bis dahin umfassendste Studie zu Kinderkunst legte 1887 der Kunsthistoriker Corrado Ricci vor (ders. *L'Arte dei Bambini*. Bologna: N. Zanichelli, 1887); in den darauffolgenden Jahren wurde das Thema im Rahmen

Studies‘ der Humanwissenschaften wurde das Kind als Künstler entdeckt und modellhaft mit Narrationen des Ursprungs von Kunst und Kultur verknüpft.<sup>6</sup> Auch wenn der Begriff ‚Primitivismus‘ Henry James noch nicht bekannt sein konnte<sup>7</sup> und er unter ‚primitiver‘ Kunst in der Tradition John Ruskins ausschließlich die Kunst der Frührenaissance verstand, nicht aber ein ästhetisches Phänomen oder einen Stilbegriff, den er in irgendeiner Weise positiv auf die Kunstpraktiken seiner Zeit anzuwenden gewusst

---

entwicklungspsychologischer Studien u.a. bei James Mark Baldwin (ders. *Mental Development in the Child and the Race*. New York: Macmillan & Co, 1894) und James Sully (ders. *Studies of Childhood*. New York: D. Appleton & Co, 1896) ausführlich behandelt. In der Pädagogik wurden Richtlinien für die Förderung künstlerischer Kreativität im Kindesalter z.B. 1884 auf der „International Conference on Education“ in London grundlegend debattiert (s. dazu Donna Darling Kelly. *Uncovering the History of Children's Drawing and Art*. London: Praeger Publishers, 2004. S. 51-68). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich in den westlichen Ländern ein fast inflationäres Wachstum von Publikationen zu Kinderkunst, vor allem zu den zeichnerischen Fähigkeiten des Kindes und ihrer pädagogischen Förderung verzeichnen, deren Anzahl sich allein zwischen 1901 und 1905 etwa verfünffachte (s. Marcel Franciscano. „Paul Klee and Child Art“. *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*. Hg. John Fineberg. Princeton: Princeton University Press, 1998. S. 25-121; hier S. 101). Die Bezugnahme auf Kinder als Künstler wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den westlichen Avantgarden ein zentraler Topos; Kinderkunst wurde systematisch gesammelt und zum Modell eigener künstlerischer Praktiken, zu ihrer Popularisierung trug bei, dass Beispiele in zahlreichen Manifesten (z.B. des russischen Futurismus und des deutschen Expressionismus) als Anschauungsobjekte zwischen erwachsenen Kunstwerken abgebildet wurden.

- 6 Ein umfassender Überblick über die interdisziplinäre Konjunktur dieser Narrative in den Humanwissenschaften im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, insbesondere in der Entwicklungspsychologie, zuletzt bei Sally Shuttleworth (dies. *The Mind of the Child: Child Development in Literature, Science, and Medicine, 1840-1900*, Oxford: Oxford University Press, 2010) sowie, mit Schwerpunkt auf der Übernahme durch die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, in: Nicola Gess. *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- 7 Erste Definitionen sowie eine Adaption des Begriffs durch die Kunstgeschichte finden sich in den 1930er Jahren: *Webster's Dictionary* nimmt den Begriff 1934 auf; 1935 erscheint der erste Band einer groß angelegten historischen Studie von Arthur O. Lovejoy und Georg Boas (dies. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935). 1938 publizierte Robert Goldwater *Primitivism in Modern Painting* (New York u. London: Harper & Brothers, 1938), auf dessen Kategorisierungen sich kunstwissenschaftliche Studien bis heute beziehen. Goldwater widmet dem ‚Child Cult‘ der bildenden Künste ein gesondertes Kapitel; auch für Boas und Lovejoy gehört das Kind zu einem der ausgewiesenen Bezugfelder des Primitivismus.

hätte<sup>8</sup>, erweist sich seine Aufmerksamkeit für die ästhetischen Qualitäten kindlicher Ausdrucksformen der Idee vom Kind als ‚primitivem Künstler‘ verwandt, die sich in diesem Zeitraum in den genannten Kontexten herausbildete. So scheint es von Maisies phantasievoller Re-Kreation ihrer Umwelt nicht weit zur Beschreibung mythopoetischer Anteile der kindlichen Phantasie in der noch jungen Entwicklungspsychologie, etwa bei James Sully und Stanley Hall, deren Verbindungen zu Henry James’ literarischer Prosa in jüngerer Zeit mehrfach Gegenstand der Forschung waren.<sup>9</sup> Und der Autor mochte die Ausstellungen von Kinderkunst, die sein Freund Roger Fry ab 1917 initiierte, nicht mehr erlebt haben, doch scheint seine Beschreibung von Maisies „wonder“ Frys Charakterisierung des Kindes als ‚primitive artist‘ zu antizipieren. So heißt es bei Fry im Kontext seiner ersten Ausstellung von Kinderzeichnungen, der „primitive artist“ sei „intensely moved by events and objects, and [...] his art is the direct expression of his wonder and delight in them“ und gleiche darin dem Kind – „[I]t is just here that untaught children have an enormous superiority.“<sup>10</sup>

- 
- 8 James verwendet ‚primitive‘ als Attribut für die italienische Kunst vor der Renaissance vereinzelt in Kunstkritiken sowie in der Textsammlung *The Italian Hours* (Boston u. New York: Houghton Mifflin Company, 1909), wo er sich auch in anderer Hinsicht explizit auf Ruskins Kunsttheorie bezieht. Zur Begriffsgeschichte siehe etwa Elazar Barkhans und Ronald Bushs Einleitung in dies. (Hg.). *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1995. S. 1-22.
- 9 So bei Shuttleworth. *The Mind of the Child*. (wie Anm. 6) und Holly Virginia Blackford. „Apertures in the House of Fiction. Novel Methods and Child Study 1870-1910“. *Children’s Literature Association Quarterly* 32.4 (2007): S. 368-389. Sully und Hall standen über den intensiven freundschaftlichen Kontakt mit William James auch in einer gewissen biographischen Nähe zu Henry.
- 10 Roger Fry. „Children’s Drawings“. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 30.171 (1917): S. 225-227 u. 231. Fry, in dessen legendärer Postimpressionismus-Ausstellung 1910 (Grafton Galleries, London) erstmals für eine breite Öffentlichkeit zeitgenössische Kunst von Gauguin, Picasso, den Fauves u.a. als Vertreter einer ‚barbarischen‘ und ‚primitiven‘ französischen Farb- und Formsprache präsentiert wurde, widmete sich Kinderkunst im Zusammenhang seiner Beschäftigung mit ‚primitiver‘ Kunst. James war mit Fry gut bekannt und wurde über ihn mit der Ästhetik zeitgenössischer Kunst vertraut gemacht, der gegenüber er große Vorbehalte hegte. Virginia Woolf berichtet von mindestens einem Besuch Henry James’ in der zweiten großen Postimpressionisten-Ausstellung, die Fry 1912 in London organisierte, wobei James Gelegenheit hatte, sich von Fry ästhetische Strategien der beteiligten Künstler und der modernen Kunst im Allgemeinen erläutern zu lassen – und offen sein eigenes Unverständnis auszudrücken (s. Peter Brooks. *Henry James Goes to Paris*. Princeton: Princeton University Press, 2008. S. 1). Ob James auch die erste Ausstellung 1910 sah, ist leider nicht bekannt.

Die folgenden Überlegungen möchten vor diesem Hintergrund Figurationen des Kindes als Künstler bei Henry James exemplarisch herausarbeiten. Sie erheben dabei keinen Anspruch auf eine erschöpfende Rekonstruktion des historischen Kontextes, vielmehr sollen ausgehend von textimmanenten Strukturen signifikante Verknüpfungen zu benachbarten Diskursfeldern aufgezeigt werden. Im Zentrum stehen zunächst Texte aus James' Reisesschriften, in denen der Autor als Zuschauer die Theatralik kindlicher Gesten beschreibt; der zweite Teil widmet sich Akten des Schreibens und Zeichnens in Autobiographie und Fiktion, um anschließend in einem dritten Schritt im Rekurs auf *What Maisie Knew* auf sprachliche Repräsentation und Kinderspiel einzugehen.

## Die kindliche Geste als Ausdruck natürlicher Schauspielkunst

Auf seinen Reisen sind Kinder für James ein beliebtes Beobachtungsobjekt – sie sind „ubiquitous“, omnipräsent in der sozialen Szenerie der Städte, die der Reisende besucht. Insbesondere in *The American Scene*<sup>11</sup>, dem Bericht über eine mehrmonatige Reise in die USA, die er 1904/05 unternahm, beschreibt James am Beispiel der Kinder die kulturellen Veränderungen im Amerika der Progressive Era. In den Großstädten sieht er ihre Zahl beständig wachsen, und er betrachtet mit Sorge das Ungleichgewicht zwischen „[t]he school-boy or the school-girl who is accustomed, and who always quite expect, to move up“ [...], [t]hose ubiquitous children of the public schools who occupy everywhere, in the United States, so much of the forefront of the stage“ (179) und einer Kultur, die in blindem Fortschrittsglauben gerade dabei zu sein scheint, ihre tragenden Institutionen – „a visible Church, a visible State, a visible Society, a visible Past“ (135) – abzuschaffen. Wie soll der Staat auf so defizitärer Grundlage die Bedürfnisse und Erwartungen dieser ganzen Kinder erfüllen? Wie Maeve Pearson dargestellt hat, korrespondiert James' Kritik mit seiner häufigen Charakterisierung der zeitgenössischen amerikanischen Kultur über Attribute wie ‚childish‘ oder ‚childlike‘ – was der Autor am Beispiel der amerikanischen Kinder wahrnimmt, ist zuvörderst ein unbedachter und kindlich-naiver Glaube einer Nation an den eigenen Progress: „This massive cultural investment in childhood, for all its wishful aspiration to securing an ideal futurity, actually holds the nation in a regressive perpetual present that is both socially and spiritually bankrupt.“<sup>12</sup>

11 Henry James. *The American Scene*. London: Chapman and Hall, 1907. Seitenangaben im Folgenden im Text.

12 Maeve Pearson: „Re-Exposing the Jamesian Child: The Paradox of Children's Privacy“. *The Henry James Review* 28.2 (2007): S. 101-119, hier S. 104.

Der Umgang einer Gesellschaft mit ihren Kindern indiziert für James gleichsam ihren inneren Zustand. Dies lässt sich auch an anderer Stelle festmachen – bei seinen Reisen durch das ‚alte Europa‘ und insbesondere Italien wird die Beobachtung von Kindern zu einer reflexiven Figur, die dazu dient, soziale Machtverhältnisse zu beschreiben. Als der Autor in Venedig auf eine Gruppe bettelnder Kinder trifft, begreift er die Szene als ein gesellschaftliches Rollenspiel, wie er in seinen Aufzeichnungen berichtet:

A delicious stillness covered the little campo at Torcello [...] There was no life but the visible tremor of the brilliant air and the cries of half-a-dozen young children who dogged our steps and clamoured for coppers. These children, by the way, were the handsomest little brats in the world, and, each was furnished with a pair of eyes that could only have signified the protest of nature against the meanness of fortune. They were very nearly as naked as savages, and their little bellies protruded like those of infant cannibals in the illustrations of books of travel; but as they scampered and sprawled in the soft, thick grass, grinning like suddenly-translated cherubs and showing their hungry little teeth, they suggested forcibly that the best assurance of happiness in this world is to be found in the maximum of innocence and the minimum of wealth.<sup>13</sup>

Aus sozialer Benachteiligung wird erst ein pittoresker Anblick, dann gar ein Glücksversprechen – die Beschreibung der Szene auf der venezianischen Piazza zeugt von einer gewissen Arroganz und einem quasi-imperialen Blick, der aus der Entfernung eines amüsierten Zuschauers das kindliche Spektakel betrachtet. Die Kinder werden mit „Savages“ verglichen, der Verweis auf die „Cannibals“ in Illustrationen von Reiseberichten verstärkt diesen Kontrast von weltgewandtem Reisenden und seinen ‚unzivilisierten‘ Beobachtungsobjekten – und entlarvt ihn zugleich als ironische Maskierung, es sind natürlich Kinder und keine „Cannibals“, die der Reisende ohnehin nur aus Büchern kennt. In der Bricolage solcher kulturellen Stereotype macht die Beschreibung dabei ihre eigenen Mittel kenntlich: Die sprachliche Darstellung greift auf Formen zurück, deren diskursive und insbesondere mediale Prägung offenkundig ist.

Das gesamte Setting ist von Beginn an dramaturgisch erfasst; die Lebendigkeit der Szene bietet sich vor dem Hintergrund der sie umgebenden Stille umso effektvoller dar, wobei das Lachen der Kinder und ihr Herumtollen im Gras als der eigentliche Show-Effekt beschrieben wird, der den Betrachter als Zuschauer restlos einnimmt. Die Beschreibung einer Alltagsszene als Schauspiel sowie vor allem die Hervorhebung ihrer bildhaften Qualitäten durch den Bezug auf Buchillustrationen oder klassische Gemälde („grinning

13 Henry James: „Venice. An Early Impression“ (im Folgenden abgekürzt „Venice“) – der Text wurde 1872 verfasst und erschien 1909 als Teil der Sammlung *The Italian Hours* (wie Anm. 8), S. 71-86, hier S. 76.



like suddenly-translated cherubs“) stellt die Darstellung in die Tradition pittoresker Reisebeschreibungen, deren Rhetorik im 19. Jahrhundert bei Italienernreisenden von Goethe bis Ruskin tonangebend war. James war sich dieses mächtigen stilistischen Erbes deutlich bewusst, wie die Auseinandersetzung mit der bzw. der oft ironische oder betont ostentative Rekurs auf die Topik des Pittoresken insbesondere in seinen frühen Reiseschriften zeigt.<sup>14</sup> Während zeitgenössische Kritiker in der Folge John Ruskins pittoresken Darstellungen vorwarfen, Szenen des realen Lebens vorschnell als idealisierte Bilder zu begreifen und auf diese Weise von tatsächlichen sozialen oder politischen Situationen abzusehen, die ihnen zugrunde liegen<sup>15</sup>, dient James der Verweis auf die theatralen und bildhaften Qualitäten der Szene in Venedig gerade nicht dazu, die Situation als singuläres ‚Bild‘ zu fixieren. Vielmehr unternimmt er in seiner Beschreibung ein ironisches Spiel mit Klischees und Rollenzuschreibungen, indem er die Kinder als Verkörperungen unterschiedlicher Typen aus Literatur und Kunst imaginiert und dem Treiben so groteske, phantasmagorische und, wie gezeigt wurde, latent sozialkritische Züge einschreibt.

Im vorliegenden Zusammenhang ist dabei insbesondere auf die Identifikation des kindlichen Treibens mit der schöpferischen Natur zu verweisen. Die Vorstellung des Kindes und des ‚edlen Wilden‘ scheinen für James in einer unkomplizierten Verwandtschaft zu stehen, in der eins für das andere einsetzbar ist – ein traditionsreicher Topos, der seit der Aufklärung immer wieder dazu diente, den Prozess der Zivilisation zugleich individual- und zivilisationsgeschichtlich zu denken. Gerade zu James’ Zeit erfährt diese Denkfigur, wie bereits eingangs erwähnt, eine Wiederbelebung in Modellen der Kinder- und Entwicklungspsychologie. So ist der Vergleich von Kindern

---

14 Ruskin unternimmt in *Modern Painters* eine berühmte Unterscheidung zwischen ‚niedrigen‘ und ‚hohen‘ Formen des Pittoresken – Ersteres meint eine einfache Übertragung des Kriteriums der Bildhaftigkeit auf realweltliche Szenen, um diese zu nobilitieren. Ruskins Beispiel ist die Ansicht einer verfallenen Scheune als ‚pittoresk‘, was für ihn einer hartherzigen Ästhetisierung gleichkommt: Visuell attraktiv kann das Gebäude nur für den sein, der die Gründe für den maroden Zustand der Scheune (etwa die finanzielle Notlage des Besitzers) nicht mitdenkt. Das „higher picturesque“ erkennt er dagegen in der Kunst Turners, welche die Bildhaftigkeit dargestellter Naturszenen im Medium der Malerei transzendiere. Zur Rezeption des Pittoresken bei Henry James siehe insbesondere Peter Rawlings: „Grotesque Encounters in the Travel Writing of Henry James“. *The Yearbook of English Studies* 34 (2004): S. 171-185. Sowie Kristin Boudreau: „Passionate Pilgrimages: Henry James’ Travel in Italy and the United States.“ In: dies. *Henry James’ Narrative Technique. Consciousness, Perception, and Cognition*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. S. 139-180.

15 Carrie Tirado Bramen: „The Urban Picturesque and the Spectacle of Americanization“. *American Quarterly* 52.2 (2000): S. 444-477.

und ‚primitiven‘ Kulturen beispielsweise in James Mark Baldwins *Mental Development in the Child and the Race* (1894)<sup>16</sup> und James Sullys *Studies of Childhood* (1896)<sup>17</sup> eine grundlegende Figur, die dazu dient, die Entwicklung des kindlichen Denkens und des Spracherwerbs als einerseits individuelles Geschehen und andererseits überindividuelle evolutionäre Dynamik (vom ‚primitiven‘ zum ‚kultivierten‘ Menschen) zu erfassen. Sully formuliert dies programmatisch:

If we proceed on the biological principle that the development of the individual represents in its main stages that of the race, we may expect to find through the study of use of language hints as to how our race came by the invaluable endowment.<sup>18</sup>

Tatsächlich führt die Analogie auch James im Fortgang dieses Textes dazu, auf kindliche Bildung und zivilisatorischen Fortschritt zu sprechen zu kommen. Einen der Jungen beschreibt er über eine neuerliche Kunstanalogie als „the most expressively beautiful creature I had ever looked upon – he had a smile to make Correggio sigh in his grave“<sup>19</sup> – der Charme des italienischen Knaben ist zwar einem Gemälde der klassischen Hochkultur ebenbürtig, aber für James meint ‚gute Natur‘ eben nicht automatisch auch ‚gutsituiert‘: Niemals wird einem der italienischen „Savages“ eine so erfolgversprechende Zukunft beschert sein wie einem amerikanischen Schulkind, „straight-haired, pale-eyed and freckled, duly darned and catechised, marching into a New England schoolhouse [...] often seen and soon forgotten“ (ebd.). Klar ist zwar, wer hier in künstlerischer Hinsicht das bessere Los gezogen hat: „I think I shall always remember with infinite tender conjecture, as the years roll by, this little unlettered Eros of the Adriatic strand.“ (Ebd.) Doch auch dies macht die Analogie von ‚gutem Wilden‘ und ‚ungebildetem Kind‘ bei ihm nicht zu einer optimistischen zivilisatorischen Fabel, wie sich etwa Sullys oder Baldwins Gebrauch der Figur im Rahmen der Entwicklungstheorie verstehen lässt, sondern sie transportiert ein eher pessimistisches Statement: Am Horizont steht bei James nicht die Evolution in Richtung einer Entfaltung und Förderung angelegter Fähigkeiten. Vielmehr hat das ‚ungebildete Kind‘, genau wie der ‚gute Wilde‘, nur begrenzten Anteil am zivilisatorischen Progress; es bleibt, als dessen Anderes, auf seinen Ort in den Mythen von Kunst und Entdeckertum verwiesen.

In seinen Reiseberichten steht James als Zuschauer gleichsam auf der Schwelle zwischen unbeteiligter Beobachtung und Anteilnahme. Kinder

16 James Mark Baldwin. *Mental Development in the Child and the Race* (wie Anm. 5).

17 James Sully. *Studies of Childhood* (wie Anm. 5).

18 Ebd. S. 134f.

19 James: „Venice“ (wie Anm. 13). S. 77. (Weitere Seitenangaben im Text.)

werden als Teil der sozialen Szene zu Objekten seiner Beschreibung. Zugleich stellt James sie als Akteure dar, die unbewusst oder intentional in den beobachteten Situationen die Regie übernehmen. Hatte Charles Baudelaire in seinem programmatischen Essay „Le Peintre de la Vie Moderne“ das Kind als soziale Randfigur konzipiert, die – neben der Figur des Dandys und des Geisteskranken – dem modernen Künstler zur Identifikation dienen sollte<sup>20</sup>, verlagert sich bei James die Perspektive eher auf die Rolle des Kindes innerhalb der modernen Gesellschaft, die für ihn selbst auf einer Kultur der ‚social manners‘ und Spektakel gründet. Dem Künstler obliegt bei ihm, anders als bei Baudelaire, nicht die unmittelbare Identifikation mit dem Kind, sondern zunächst die reflektierte Beobachtung – dank seiner Erfahrung mit dramatischen und ikonischen Konventionen sieht James sich offenkundig befähigt, Kinder in ihrem gesellschaftlichen Umfeld zu beschreiben und dabei soziale Regeln genau wie spielerische Freiräume zu identifizieren, die sich seiner ästhetischen Wahrnehmung eröffnen.

Die Verbindung von Kindern, Schauspiel und Kunst rückt James in *The Italian Hours* noch in einem weiteren Zusammenhang ins Licht. In Siena ist er zugegen, als ein Kind in einem Café einen Löffel zurückfordert, den seine Mutter ihm aus den Händen genommen hat:

It was no stupid squall, and yet he was too young to speak. It was a penetrating concord of inarticulately pleading, accusing sounds, accompanied by gestures of the most exquisite propriety. These were perfectly mature; he did everything that a man of forty would have done if he had been pouring out a flood of sonorous eloquence. He shrugged his shoulders and wrinkled his eyebrows, tossed out his hands and folded his arms, obtruded his chin and bobbed about his head – and at last, I am happy to say, recovered his spoon. If I had had a solid little silver one I would have presented it to him as a testimonial to a perfect, though as yet unconscious, artist.<sup>21</sup>

Die Szene illustriert für James nicht zuletzt das Temperament der italienischen Bevölkerung, das er bereits zuvor notierte. Belustigt beobachtet er, wie der Junge Gestik und Mimik genau wie die Erwachsenen einsetzt, um diese mit allen Mitteln der Eloquenz von seinem Anliegen zu überzeugen; er rollt seine Augen, ringt die Hände über dem Kopf etc. Genau wie im Fall der schäkernden Straßenkinder in Venedig erblickt James in der non-verbalen, schauspielerischen Artikulation eines Kindes gleichsam eine natürliche Form von Kunst, die absichtslos in ihrer Gestaltung, absichtsvoll in ihrer Wirkung auf einen Zuschauer, dessen Aufmerksamkeit auf sich zieht. In seinen *Studies*

20 Baudelaire: „L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant“. *Le Peintre de la Vie Moderne* (wie Anm. 3). S. 58-67.

21 James: „Siena Early and Late“. *The Italian Hours* (wie Anm. 13). S. 343-372, hier S. 350.

of *Childhood* bezeichnet James Sully die präverbale gestische und mimische Artikulation von Kindern im selben Sinne als Vorform der Kunst:

Here, it is evident, we get something closely analogous to histrionic performance. A child pantomimically representing some funny action comes, indeed, very near to the mimetic art of the comedian.<sup>22</sup>

Für Sully wie auch für James bleibt dabei unentschieden, ob die kindliche Gestik tatsächlich jene der Erwachsenen oder die „mimetic art“ eines Komödianten imitiert, oder ob der Junge unbewusst zu analogen Formen greift.<sup>23</sup> Es scheint in dieser Hinsicht umso wichtiger, darauf zu verweisen, dass das ‚Schauspiel‘ des Sieneser Jungen für James restlos in seiner kommunikativen Funktion aufgeht; seine Darbietung ist offenbar kein Selbstzweck, sondern als Mitteilung eines Wunsches auf die Erwachsenenwelt bezogen. In der vorherigen Szene ist dies weniger eindeutig – zwar fühlt James sich als Betrachter angesprochen, doch die theatrale Exponiertheit der herumtollenden Kinder *scheint* sich eben nur auf die Konventionen von Literatur und Kunst zu beziehen, was ja gerade ihren Reiz ausmacht. Was die beiden Situationen vereint, ist ihr Effekt auf den Betrachter, der angesichts der szenischen Qualitäten unversehens zu einem Zuschauer wird, den am Gebaren der Kinder vor allem ihr nonverbales Ausdruckspotenzial fasziniert.<sup>24</sup>

In seinem Interesse unterscheidet sich James grundsätzlich von späteren Formulierungen insbesondere bei Walter Benjamin, der, wie Nicola Gess in ihren Forschungen zum Kind als Figuration des Primitiven in der literarischen Moderne darlegt, der kindlichen Geste und dem Spiel eine schöpferische Macht zurechnet, die der Erwachsenenwelt und ihren Regeln

---

22 Sully, *Studies of Childhood* (wie Anm. 5). S. 323.

23 Die Frage nach den Ursprüngen kindlicher Gesten wurde in der Entwicklungstheorie des 19. Jahrhunderts viel diskutiert. Für das frühe Kleinkindalter schließt sich Sully der u.a. von Charles Darwin vertretenen These einer nicht-imitativen Herkunft frühkindlicher Gestik und Mimik an – beide gehen von der Möglichkeit einer spontanen Genese expressiver Gesten aus; gestützt wird diese These u.a. durch das Beispiel von Kindern, die taub und blind sind, und dennoch viele Gesten genau wie andere Gleichaltrige ausüben, ohne dass diese in mimetischer Absicht von Erwachsenen übernommen worden sein können.

24 Sully dagegen fasst auch die performativen Aspekte vorsprachlicher Artikulation grundsätzlich als Teil eines selbstbezogenen, nicht-mimetischen Spiels auf: „the pleasure of a child in what we call ‚dramatic‘ make-believe is wholly independent of any appreciating eye.“ Ders. *Studies of Childhood* (wie Anm. 5). S. 326. In künstlerischer Hinsicht steht diese Vorstellung eines Selbstbezugs des kindlichen Spiels, das dennoch (oder gerade deswegen) ästhetisch reizvoll ist, der Idee einer Anmut unbewusster körperlicher Bewegungen nah, die Kleist in „Über das Marionettentheater“ (1810) am Beispiel des Dornausziehers entwickelt.

prinzipiell radikal und anarchisch gegenübersteht.<sup>25</sup> Auch bei James gehört destruktives Verhalten durchaus zur Welt der Kinder – so dient kindliche Grausamkeit ihm in *The American Scene* als Vergleichsbeispiel, um den rücksichtslosen, unbedachten Umgang der amerikanischen Nation mit ihrer eigenen Geschichte zu beschreiben, wo „new landmarks crushing the old quite as violent children stamp on snails and caterpillars“<sup>26</sup>. Doch es sind eben „violent children“, und James ist in diesem Fall weit davon entfernt, dem zerstörerischen Potenzial kindlichen Eigensinns positive Qualitäten abzugewinnen. Auch darin steht er den Vorstellungen James Sullys nahe, der im Zusammenhang mit kindlichen Moralvorstellungen auf aggressive Impulse von Wut, Brutalität und Grausamkeit eingeht und sie, als „outbursts of savage instinct“<sup>27</sup>, in den Rahmen seines zivilisatorischen Entwicklungsmodells einrückt. Die „violent children“ bleiben bei James wie bei Sully eingebettet in eine Vorstellung kultureller Fortschrittlichkeit, innerhalb derer sie als – noch unterentwickelte – Abweichung erscheinen. Als solche dienen sie James immerhin dazu, die Funktionsregeln der modernen Kultur zwar nicht, wie Benjamin es später beschreiben würde, anarchisch zu sabotieren, aber doch mit kritischer Aufmerksamkeit auf ihr Funktionieren bzw. ihre Grundlagen hin zu befragen.

## Kritzeln, Zeichnen und Schreiben: Kindlicher Ausdruck und didaktische Instruktion

Das Malen, Zeichnen und Schreiben gehört in Henry James' erzählerischem Kosmos selbstverständlich zur kindlichen Alltagskultur. Zwar werden Kinder nur selten bei der Ausübung dieser Tätigkeiten beschrieben, doch wird das regelmäßige Praktizieren an einigen Stellen zum Thema. Die kleine Flora in *The Turn of the Screw* etwa erhält den Auftrag, nach dem Modell ihrer Gouvernante Schönschrift zu üben – was sie allerdings verweigert:

I turned and saw that Flora, whom, ten minutes before, I had established in the schoolroom with a sheet of white paper, a pencil, and a copy of nice, round o's, now presented herself to view at the open door.<sup>28</sup>

Das Nachzeichnen der Buchstaben auf dem Papier wird hier, zu Beginn der Handlung, zum Sinnbild für das erzieherische Ideal von Miss Jessel bzw. für

25 Vgl. Gess. Primitives Denken (wie Anm. 6). S. 370-376 und 384-391.

26 James. *The American Scene* (wie Anm. 11). S. 81.

27 Sully. *Studies of Childhood* (wie Anm. 5). S. 335.

28 Henry James. *The Turn of the Screw*. New York u. London: W.W. Norton, 1999. S. 11.

die Irritationen, die ihre Schützlinge Flora und Miles bei ihr hervorrufen, insofern sie sich ihren Anweisungen entziehen. In *What Maisie Knew* ist es umgekehrt Maisie, welche die zeichnerischen Fähigkeiten ihrer Erzieherinnen bewertet, wobei sie einen kritischen Blick für die Qualitäten der Darstellungen beweist. Über eine von ihnen, Mrs. Wix, befindet sie eindeutig:

[S]he was not nearly so ‚qualified‘ as Miss Overmore, who could [...] state the position of Malabar, play six pieces without notes and, in a sketch, put in beautifully the trees and houses and difficult parts. Maisie herself could play more pieces than Mrs. Wix, who was moreover visibly ashamed of her houses and trees and could only, with the help of a smutty forefinger, of doubtful legitimacy in the field of art, do the smoke coming out of the chimneys.<sup>29</sup>

Die ‚schöne‘ Darstellung von Objekten und „difficult parts“ ist für Maisie ein solider Ausweis von praktischem Wissen; genau wie Miss Overmores überlegene Kenntnisse in Geographie und ihre musikalischen Fähigkeiten zeichnet sie die Beherrschung der zeichnerischen Technik als „qualified“ aus. Gegenüber der smarteren Kollegin schneidet die ungebildete Mrs. Wix für Maisie auf ganzer Linie schlecht ab – was ihr am Ende des Romans allerdings eher zum Vorteil gereicht; schließlich entscheidet sich Maisie dafür, nicht länger bei dem einen oder anderen Elternteil und den wechselnden Erzieherinnen zu leben, sondern unter der Obhut der gutherzigen Mrs. Wix.

Die Unterscheidung zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Malweise, die Maisie hier in der Gegenüberstellung der beiden Bezugspersonen unternimmt, ist im zeitgenössischen Diskurs eine signifikante Differenz, wenn es darum geht, die Entwicklung kindlicher Darstellungspraktiken zu verstehen. Die kritische Bewertung eigener Werke setzt einen Außenblick voraus – ein gemaltes Bild oder eine Zeichnung wird einem Kind als ‚schlecht‘ oder ‚gut‘ erscheinen, wenn es entsprechende Standards internalisiert hat.<sup>30</sup> In der Entwicklungspsychologie fasst Baldwin dies als Eintreten des Kindes in die soziale Ordnung, die den Bezug auf andere Darstellungen oder Vorbilder – „the sense of the social ‚copy‘ or example from which the lesson was learned“ (147) – überhaupt ermöglicht. Die kindliche Kunstpraxis ist für ihn insofern ein genuin sozialer Akt: „The performances of the self cannot in any case be freed from the sense of possible inspection by others, and the child shrinks

29 James. *What Maisie Knew* (wie Anm. 1). S. 32.

30 Womit nicht behauptet werden soll, dass die Frage nach der Bewertung von Kinderkunst bzw. internalisierten Standards nicht schon in früheren Zeiten Gegenstand von Interesse war. In seinem historischen Überblick bezieht sich Werner Hofmann auf Autoren und Künstler von J.J. Rousseau bis zur englischen und deutschen Romantik, wie etwa Sir J. Reynolds und P.O. Runge. Siehe Werner Hofmann: „The Art of Unlearning“. In: *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism* (wie Anm. 5). S. 3-25.

from this inspection“ (ebd.). Sully, der sich in seinen *Childhood Studies* auch mit Kinderzeichnungen auseinandersetzt, bezeichnet den Übergang von einer unbewussten Kunstpraxis zu einer kritischen Sicht auf das Gelingen bzw. Nicht-Gelingen von Bildern als einen Verlust der kindlichen Unschuld – eine Bezeichnung, die in Bezug auf *What Maisie Knew* besonders interessant ist, da der Roman bekanntlich die vorzeitige Konfrontation des Kindes mit erwachsenen Verhaltensmustern beschreibt und die Frage danach, „Was Maisie wusste“ – nämlich von den Lügen und Intimitäten ihrer Eltern –, die Romanhandlung vorantreibt. Bei Sully ist dies zwar weit weniger dramatisch gefasst, doch auch er spricht von einer ‚Korruption‘ des Kindes durch ein Zuviel an rationalem Wissen:

All this shows that the child's eye at a surprisingly early period loses its primal ‚innocence‘, grows ‚sophisticated‘ in the sense that instead of seeing what is really presented it sees, or pretends to see, what knowledge and logic tell it is there. In other words his sense-perceptions have for artistic purposes become corrupted by a too large admixture of intelligence.<sup>31</sup>

Mrs. Wix' fehlende Zeichenkünste scheinen sie vor diesem Hintergrund für Maisie mit der Position eines Kindes gleichzusetzen, dessen soziale Vermögen wenig ausgebildet sind – im Gegensatz zu Miss Overmore und, so suggeriert Maisies abwertende Haltung, idealerweise auch dem Mädchen selbst. Weder erscheint Mrs. Wix im sozialen Vergleich konkurrenzfähig, noch hält sie sich an standardisierte Wertekriterien (die ihr ihre unkonventionellen Methoden wie den Einsatz eines Spuckfingers verbieten würden), sondern agiert intuitiv und spontan. Eine Lesart, die sich im weiteren Verlauf des Romans insofern bestätigt, als sich die ungebildete Mrs. Wix mit ihrer direkten und herzlichen, im wahrsten Sinne ‚ungekünstelten‘ Art letztlich als einzige erwachsene Person fähig erweist, sich unbeirrt von den Verstrickungen und Intrigen im Umfeld der Familie Farange zu lösen und Maisie Empathie und aufrichtige Zuneigung entgegenzubringen.

Neben der Entwicklungspsychologie und reformpädagogischen Ansätzen, die ihrerseits nach neuen Methoden suchen, die malerischen/zeichnerischen Fähigkeiten von Kindern zu fördern<sup>32</sup>, interessierten sich auch Künstler und Kunstkritik ab der Jahrhundertwende nicht nur für Kinderkunst im Allgemeinen, sondern gerade auch für den bei Sully skizzierten Topos einer ‚Verbildung‘ des Kindes samt dem damit einhergehenden Verlust ursprünglicher

31 Sully, *Studies of Childhood* (wie Anm. 5), S. 396.

32 Als Meilenstein für die Auseinandersetzung mit Kinderkunst im pädagogischen Diskurs gilt die *Conference on Education*, die 1884 im Rahmen der Weltgesundheitsausstellung in London stattfand. Siehe Donna Darling Kelly, *Uncovering the History of Children's Drawing and Art* (wie Anm. 5), S. 51-68.

Originalität. Im Almanach der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* von 1912 schreibt dazu Wassily Kandinsky:

Das Praktisch-Zweckmäßige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen. Das Praktisch-Zweckmäßige wird erst später durch viele, oft traurige Erfahrungen langsam kennengelernt. So entblößt sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst. Die Erwachsenen, besonders die Lehrer bemühen sich, dem Kinde das Praktisch-Zweckmäßige aufzudrängen und kritisieren dem Kinde seine Zeichnung gerade von diesem flachen Standpunkte aus: „dein Mensch kann nicht gehen, weil er nur ein Bein hat,“ „auf deinem Stuhl kann man nicht sitzen, da er schief ist“ usw. Das Kind lacht sich selbst aus. Es sollte aber weinen.<sup>33</sup>

Kandinsky erhebt hier die „ungewohnten Augen“ eines Kindes, das noch unbeeinträchtigt von einer ‚praktisch-zweckmäßigen‘ Anschauung der Welt ist, zum Ideal einer künstlerischen Wahrnehmungsweise. Genau wie Maisie, die für James das Potenzial besitzt, durch ihre Phantasie Alltägliches in Kunst zu verwandeln, schreibt auch Kandinsky dem Kind eine relative Unabhängigkeit gegenüber den Konventionen der Erwachsenenwelt zu. Darin liegt seine Angreifbarkeit – vor allem aber sein schöpferisches Potenzial, das Kandinsky wie auch die anderen Mitglieder des Blauen Reiters in diesem Manifest heranziehen, um die Konturen einer neuen, von der Erbschaft klassischer Darstellungsformen befreiten Kunst zu entwerfen. Maisies „connections with the ‚universal!‘“ scheinen hier die Anführungszeichen abgenommen worden zu sein: Während James nur dem Eigenrecht der kindlichen Vorstellungskraft das Wort redete bzw. deren Einschränkungen und Überforderungen durch die umgebende Erwachsenenwelt aufzeigte, schreibt Kandinsky dem Kind einen fast metaphysischen Auftrag zu – die „ungetrübte“ kindliche Wahrnehmung entbirgt das „Ding als solches“ und den „Klang des Gegenstands“ und macht sie dadurch zum Vorbild einer spirituell gesättigten Kunstproduktion. So sehr sich Kandinskys Argument hier von James’ Charakterisierung der kindlichen Wahrnehmung unterscheidet,

33 Wassily Kandinsky. „Über die Formfrage“. *Der Blaue Reiter*. München 1912. S. 74-102, hier S. 92. In seiner Besprechung der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters* in München spricht Paul Klee, ähnlich wie James Sully, von einer „Korruption“ des Kindes durch Erziehung: „Es gibt nämlich auch noch Urfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser [...]). Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie; denn es gibt auch hier schon eine Korruption: wenn die Kinder anfangen, entwickelte Kunstwerke in sich aufzunehmen oder gar ihnen nachzuahmen.“ Paul Klee: „Ausstellungsrezension, Dez. 1911“ *Die Alpen* VI.5 (1912): S. 302.



verbindet sie der Zugriff auf ihren Gegenstand – beiden, dem literarischen Autor wie dem bildenden Künstler, geht es darum, das Potenzial der kindlichen Phantasie hervorzuheben wie ihre Beeinflussung durch einen (erwachsenen) Kontext zu betonen, dessen Wertmaßstäbe allzu oft als Beschränkung oder sogar Gefährdung seiner Entwicklung erscheinen.

Von eigenen bildnerischen Versuchen berichtet Henry James selbst in *A Small Boy and Others*, dem 1913 publizierten ersten Band seiner Autobiographie.<sup>34</sup> Dort schildert er, wie er als Kind von acht oder neun Jahren regelmäßig damit beschäftigt war, kleine Theaterstücke zu verfassen und sie anschließend zu illustrieren. Der Besuch verschiedener (Kinder-)Theateraufführungen in seiner Heimatstadt New York hatte den Jungen zur Komposition eigener kleiner Szenen angeregt – so jedenfalls will es die autobiographische Erzählung, die zuvor von verschiedenen Theatererlebnissen berichtet. Der kleine Henry schrieb demnach ganze Dramen in einzelnen Szenen nieder und ergänzte sie auf jeder vierten Seite durch ein Bild:

I sacrificed to it with devotion – by the aid of certain quarto sheets of ruled paper bought in Sixth Avenue for the purpose [...] grateful in particular for the happy provision by which each fourth page of the folded sheet was left blank. When the drama itself had covered three pages the last one, over which I most laboured, served for the illustration of what I had verbally presented. Every scene had thus its explanatory picture, and as each act – though I am not positively certain I arrived at acts – would have had its vivid climax.<sup>35</sup>

Die Illustrationen sollten als „explanatory picture“ die geschriebenen Szenen erläutern und dabei zugleich verdichten, ein „vivid climax“ der vorangehenden Handlung. Leider ist von den kindlichen Kunstwerken nichts erhalten, und über den Inhalt der Stücke verliert *A Small Boy and Others* kein weiteres Wort. Was am Ende tatsächlich auf dem Papier zu sehen war, scheint dem Autor hier weniger der Erinnerung wert als die mentalen, materiellen und technischen Bedingungen des Entstehungsprozesses selbst – diese nämlich hält James fest, indem er etwa die Wahl des geeigneten Papiers für die Umsetzung seiner Vorstellungen beschreibt („certain quarto sheets of ruled paper“), ein paar Absätze zuvor die Konkurrenz mit den Zeichenkünstlern seines Bruders William erwähnt oder ganz konkret die Auseinandersetzung mit den gestalterischen Mitteln, der perspektivischen Konstruktion von Raum und Figuren und dem richtigen Gebrauch von Bleistift und Wasserfarben wiedergibt:

[T]he one difficulty was in so placing my figures on the fourth page that these radiations [gemeint sind die Fluchtlinien der perspektivischen Konstruktion,

34 Henry James. *A Small Boy and Others*. New York: Scribner & Sons, 1914.

35 Ebd. S. 260f.

A.H.] could be marked without making lines through them [...] I nursed the conviction, or at least I try [sic] to, that if my clutch of the pencil or of the watercolour brush should once become intense enough it would make up for other weaknesses of grasp.<sup>36</sup>

Erneut, wie im Beispiel aus *What Maisie Knew* und implizit natürlich auch in den Schreibübungen von Flora in *The Turn of the Screw*, ist es vor allem das Kriterium der Richtigkeit, das dem Kind das Gelingen oder Nicht-Gelingen der Darstellung anzeigt. Während das ästhetische Programm dem Jungen klar vor Augen stand (d.h. der Ablauf der Stücke und der Rhythmus, mit dem die Bilder als Höhepunkte der Szenen eingesetzt werden sollen), haperte es an einer angemessenen Ausführung. Am Ende würden die Schwierigkeiten überwiegen – das Schreiben der Stücke gelang ihm bereits zufriedenstellend, doch für die bildliche Darstellung, so das rückblickende Fazit, fehlte es ihm grundsätzlich an Geschicklichkeit:

I was capable of learning, though with inordinate slowness, to express ideas in scenes, and was not capable, with whatever patience, of making proper pictures; yet I aspired to this form of design to the prejudice of any other, and long after those primitive hours was still wasting time in attempts at it. [...] [I]n the house of representation there were many chambers, each with its own lock, and long was to be the business of sorting and trying the keys.<sup>37</sup>

Mit James Sully oder Kandinskys Pathos gesprochen, hat sich damit eine allzu anspruchsvolle, allzu ‚praktisch-zweckmäßige‘ Vorstellung der bildlichen Darstellung durchgesetzt, die es Henry unmöglich machte, seine Machwerke für etwas anderes als unvollkommen anzusehen. Mit dem „House of Representation“ spielt der erwachsene Autor dabei auf einen prominenten Topos seiner Fiktionstheorie an: In seinem Vorwort zu *The Portrait of a Lady* spricht er 1908 vom „House of Fiction“, das mit seiner Vielzahl möglicher Ausblicke für ihn das vielseitige Potenzial erzählerischer Darstellungsweisen repräsentiert. Genau wie narrative Instanzen in jedem literarischen Text individuell und gewissermaßen maßgeschneidert zu entwickeln sind, ist also auch das Kind aufgefordert, sich zwischen allen möglichen Formen der Darstellung zu orientieren und sich eigene Artikulationsformen zu er-,schließen. *A Small Boy and Others* zufolge hat das kindliche Alter Ego des Autors am Ende die selbstbewusste Entscheidung getroffen, von seinen frustrierenden Malversuchen abzusehen und stattdessen im Medium des Textes, dessen technische Konditionierungen ihm offensichtlich mehr lagen, seine Talente auszubauen.

---

36 Ebd. S. 261.

37 Ebd.

Die Förderung kindlicher Kunstproduktion jenseits normativer Vorstellungen, die kreative Impulse u.U. im Keim ersticken bzw. an denen sich abzarbeiten Henry als enorme Frustration erlebte, fand im selben Zeitraum von verschiedener Seite programmatische Umsetzung. Die sprunghafte Zunahme von Publikationen ab 1900, zu denen etwa Georg Kerschensteiners einflussreiche Schrift *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung beim Kinde* (1905) gehörte, wurde bereits erwähnt. Ähnlich wie die Studien der Entwicklungspsychologie stützten ihre Beobachtungen und Theorien neue pädagogische Praktiken, die für einen Eigenwert kindlicher Kunstpraktiken eintraten und insbesondere über motorische Schulung<sup>38</sup> oder die Förderung der Artikulation innerer Bilder<sup>39</sup> durch gezielte Übung das Selbstvertrauen von Kindern in die eigenen künstlerischen Fähigkeiten stärken wollten.

Für James ist, wie deutlich geworden sein sollte, in seinen Beschreibungen insbesondere das Offenlegen impliziter Wertmuster von Interesse – in allen vorangehenden Beispielen unterzieht er Kriterien, unter denen schriftliche oder bildnerische Praktiken beurteilt werden, einer Art axiologischer Anamnese. So scheinen sich Miss Jessels Disziplinierungsideale in ihrem Gefallen an „nice ‚round o’s“ zu spiegeln; Miss Overmore, Mrs. Wix und Maisie werden über ihr Verhältnis zu normativen Vorstellungen ‚guter‘ bzw. ‚schlechter‘ Malweisen charakterisiert, und im Fall der eigenen Biographie meint der Autor die frühzeitige Entwicklung seiner ästhetischen Standards in seiner Auseinandersetzung mit bildnerischen Praktiken wiederzuerkennen. Wohlgemerkt geht es dabei nie um die kindliche Perspektive allein, sondern stets um ihre Bedingung und Rahmung durch einen sozialen Kontext, der seinerseits von Normen, Ideologien und regulativen Strukturen geprägt ist. Sich von diesen loszusagen, wurde, wie bereits gezeigt, zu einer der Kampfansagen der klassischen Avantgarden, die u.a. in der Kunst von Kindern die primitiven Ursprünge menschlicher Ausdrucks- und Schöpferkraft zu erkennen meinten. Von ihrer Rhetorik ist James relativ weit entfernt; dagegen lässt sich sein Interesse an der Eigenlogik kindlicher Darstellungspraktiken in der Nähe zu analytisch-kritischen Ansätze der Reformpädagogik oder der Bloomsbury-Group verorten, welche kindliche Darstellungspraktiken über die individuellen und institutionellen Rahmenbedingungen zu begreifen

---

38 Dass bei James Baldwin und in verschiedenen reformpädagogischen Schulen die motorische Bewegung von Kindern als Ursprung gestalterischer Fähigkeiten angesehen wurde, zeigt anschaulich Barbara Wittmann in: dies. „Zeichnen, im Dunklen. Psychophysiologie einer Kulturtechnik um 1900“. *Randgänge der Zeichnung*. Hg. Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. S. 165-186.

39 „Mental images“ als Gehalt kindlicher Darstellungen sind in dem zitierten Artikel von Roger Fry zentral, vgl. auch Clive Bell. *Art*. New York 1913. S. 286.

suchten, um sie – wie Roger Fry oder Clive Bell – zugleich mittels formaler Beschreibungen als ästhetische Objekte in den Diskurs der Kunstkritik zu integrieren.<sup>40</sup>

### Puppenspiele: *What Maisie Knew* mit Paul Klee gelesen

Im Eingangszitat dieses Textes war von Maisies schöpferischer Energie die Rede, die gewöhnliche Dinge in „stuff of poetry and tragedy and art“ verwandelt. Im Roman selbst bleibt dem Mädchen allerdings nur selten Gelegenheit, sich in einem positiven Sinne phantastische Kunst-Welten zu erschaffen; vielmehr ist sie herausgefordert, das sie umgebende Geschehen zu begreifen. Ausnahmen bilden vereinzelte Szenen des Spiels, u.a. die bereits zitierte Zeichenszene mit Mrs. Wix, sowie das Spiel mit ihrer Puppe Lisette, das James über ein halbes Kapitel lang wiedergibt. Im Roman zieht Maggie sich mit Lisette zurück, als sie ahnt, dass ihr Vater und Miss Overmore ihr gegenüber Geheimnisse haben – vor allem hinsichtlich der Intensität ihrer Beziehung. „She didn’t feel at all as if she had been seriously told, and no such feeling was supplied by anything that occurred later“ heißt es, und Maisie beschleicht „the idea that this was another of the matters it was not for her, as her mother used to say, to go into.“<sup>41</sup> Das Mädchen hat gelernt, den Erwachsenen in ihrem Umfeld nicht zu viele Fragen zu stellen – „Everything had something behind it: life was like a long, long corridor with rows of closed doors. She had learned that at these doors it was wise not to knock – this seemed to produce from within such sounds of derision.“<sup>42</sup> Ausgeschlossen von der Welt der Erwachsenen und allein mit ihrem Unverständnis beginnt sie, Zwiesprache mit ihrer Puppe zu halten:

Little by little, however, she understood more, for it befell that she was enlightened by Lisette’s questions, which reproduced the effect of her own upon those for whom she sat in the very darkness of Lisette. Was she not herself convulsed by such innocence?<sup>43</sup>

Das Kinderspiel hat für Maisie hier eine ganz konkrete Funktion – dem Mädchen gelingt es über ihr imaginiertes Gegenüber, eigene Gefühle von Machtlosigkeit und Unwissenheit auf die Puppe zu übertragen und gleichsam zu

40 Richard Schiff: „From Primitivist Phylogeny to Formalist Ontogeny: Roger Fry and Children’s Drawings“. In: Fineberg. *Discovering Child Art* (wie Anm. 5). S. 157-200.

41 Henry James. *What Maisie Knew* (wie Anm. 1). S. 35f. Weitere Seitenangaben im Text.

42 Ebd., S. 36.

43 Ebd.

externalisieren. Mit Lisette zusammen ist es ihr möglich, Fragen zu formulieren, die sie sich gegenüber den Erwachsenen nicht erlaubt.

Zu James' Zeit ist das Puppenspiel ein zentraler Topos in der Entwicklungspsychologie; James Sully etwa widmet ihm in seinen *Studies of Childhood* im Kapitel „The Age of Imagination“ längere Passagen. Dort betont er zunächst die mythifizierende Kraft der kindlichen Phantasie – er spricht von einem „vitalising and personifying instinct“<sup>44</sup>, der eine „magic transmutation of things“<sup>45</sup> unternehme, Transformationen von unbelebter zu belebter Materie und umgekehrt. Das Puppenspiel ist für ihn ein Beispiel für diese vom Kind vorgenommene Verlebendigung, dem er große Wichtigkeit zumisst: „Endless is the variety of role assigned to the doll as to the tiny shell in our last picture of play. The doll is the all-important comrade in that solitude a deux of which the child, like the adult, is so fond.“<sup>46</sup> Sully spricht von einer vollständigen Identifikation von Kindern mit ihren Puppen – „the impulse to take them into the innermost and warmest circle of personal intimacy, to make them a living part of himself.“<sup>47</sup>

Der „warmest circle“, von dem Sully hier spricht, ist im Fall von *What Maisie Knew* allerdings alles andere als konfliktfrei. Maisie reproduziert offenkundig das Verhalten ihrer Mutter, wenn sie vorgibt, die Puppe nicht in Geheimnisse und private Affären einweihen zu wollen, und sich über die ‚Neugier‘ Lisettes erhebt. „There were at any rate things she really couldn't tell even a French doll“ betont das Mädchen,

She could only pass on her lessons and study to produce on Lisette the impression of having mysteries in her life, wondering the while whether she succeeded in the air of shading off, like her mother, into the unknowable. Yes, there were matters one couldn't ‚go into‘ with a pupil. There were for instance days when, after prolonged absence, Lisette, watching her take off her things, tried hard to discover where she had been. Well, she discovered a little, but never discovered all. There was an occasion when, on her being particularly indiscreet, Maisie replied to her – and precisely about the motive of a disappearance – as she, Maisie, had once been replied to by Mrs. Farange: ‚Find out for yourself!‘<sup>48</sup>

In seiner Wiedergabe von Maisies inneren Monologen schließt der Roman einerseits an Sullys Verständnis des kindlichen Puppenspiels an. James macht explizit, dass das Mädchen in der Puppe ein vollwertiges Gegenüber sieht; die Identifikation geht so weit, dass Maisie ihre eigene Situation in Lisette gespiegelt sieht. Die Puppe scheint für sie die eigene kommunikative Isolation

44 Sully. *Studies of Childhood* (wie Anm. 5). S. 31.

45 Ebd., S. 35.

46 Ebd., S. 43.

47 Ebd.

48 James. *What Maisie Knew* (wie Anm. 1). S. 36f.

zu reproduzieren und eröffnet zugleich die Möglichkeit eines neuen, wenn auch imaginierten, dialogischen Umgangs damit. „A living part of himself“ (Sully) ist Lisette für Maisie somit allemal, doch klingt Sullys Beschreibung der Zweisamkeit von Puppe und Kind (oder „nature man“ – er berichtet, dass sich der Gebrauch von Puppen bei Kindern und ‚primitiven‘ Kulturen gleichermaßen findet) harmonischer, als es in der Darstellung des Romans den Anschein hat. Lisette spiegelt für Maisie schließlich vor allem ihre Isolation inmitten der Welt der Erwachsenen, „the very darkness“, die das Kind durchlebt, gefangen in ihrem „long, long corridor with rows of closed doors“. Der „innermost and warmest circle of intimacy“, den Sully beschwört, erscheint im Fall von Maisie aus der Perspektive des Erzählers als ein unsicherer Schonraum, dessen Inneres bereits infiltriert ist von den Strukturen und latenten Konflikten, den Geheimnissen der Erwachsenen und der Ablehnung durch ihre Mutter, die Maisie das Leben zur Hölle machen.<sup>49</sup>

Ein verstärktes Interesse am kindlichen Puppenspiel lässt sich ab 1900 auch in den bildenden Künsten verzeichnen. Das folgende Beispiel (Abb. 1) ist die erste einer Reihe von Darstellungen, die Paul Klee 1905 nach eigenen Worten „im Kinderstil“ verfasste, „d.h. so wie Kinder es zeichnen würden.“<sup>50</sup> 1902 hatte Klee eigene Kinderzeichnungen wiederentdeckt, die seine Schwester über Jahre aufbewahrt hatte, und die er aufgrund der Einfachheit und Expressivität ihres Ausdrucks als das Bedeutendste bezeichnete, was er bis dahin geschaffen habe. Einen Großteil von ihnen nahm er später in seinen Werkkatalog auf, der ab 1911 entstand – eine Geste, mit der er seine Kinderbilder offiziell zum Ursprung des eigenen künstlerischen Schaffens erklärte und ihnen den Rang von Kunstwerken zusprach. *Mädchen mit Puppe* nimmt motivisch keinen direkten Bezug auf eines der eigenen Kinderbilder; vielmehr entwickelte Klee ab 1905 eine eigene Motiv- und Formsprache in stilistischer Anlehnung an Kinderkunst – eine künstlerische Strategie, die er über sein gesamtes Leben hinweg weiterentwickelte.

Das Hinterglasbild zeigt die Figur eines Mädchens mit einer Puppe auf dem Arm; die Gestalt füllt das 18x13cm große Blatt großflächig aus: Breitbeinig, grinsend, mit einem feuerroten Haarschopf und einem gepunkteten Kleid steht sie dem Betrachter selbstbewusst gegenüber. Die Darstellung ist einfach bis ungelentk – die Proportionen sind unstimmig, die Figur ist von dicken Konturlinien umrahmt, die Binnendifferenzierung auf Mimik, Haare

49 In Sullys Darstellungen spielt die Einbindung von Kindern in soziale und damit potenziell konflikthafte Kontexte kaum eine Rolle. Bereits von Zeitgenossen wurde ihm daher eine Tendenz zur Romantisierung von Kindheit unterstellt. Dazu s. Shuttleworth. *The Mind of the Child* (wie Anm. 6). S. 285f.

50 Paul Klee in einem Brief an Lily Stumpf, 30.3.1905; zitiert nach Charles Werner Haxthausen. *Paul Klee: The formative Years*. New York: Garland Publishing, 1981. S. 173 (Fußnote 62).



Abb. 1: Paul Klee. *Mädchen mit Puppe*, 1905.  
Hinterglasmalerei; rekonstruierter Rahmen, 18 x 13 cm.  
Zentrum Paul Klee, Bern. Abdruck mit Genehmigung des ZPK.

und Kleiderstoff beschränkt. Die einfache Kleidung, die groben Schuhe und das ärmliche Aussehen der Puppe verweisen auf den sozialen Hintergrund des Kindes, ansonsten gibt die Darstellung keinerlei Aufschluss über die räumliche Situation oder irgendeine Form von narrativer Einbettung – „[k]eine Philosophie, keine Literatur, nur Linien und Formen“<sup>51</sup> hatte Klee

---

51 Ebd.

im zitierten Brief an Lily geschrieben. So einfach diese Darstellung „im Kinderstil“ auf formaler Ebene gehalten ist, desto mehr Fragen wirft sie im Detail auf. Von einem versunkenen Spiel des Mädchens mit seiner Puppe ist in diesem Bild nichts zu finden; das Spielzeug wird achtlos auf dem Arm gehalten, das Interesse des Kindes hingegen scheint sich frontal aus dem Bild heraus auf seine (erwachsenen) Betrachter zu richten. Die Darstellung wirkt karikaturhaft und grotesk vor allem in der starken Betonung des Kopfes der Figur, der durch seine überproportionale Größe, den roten Haarschopf sowie die überzeichnete Mimik ins Zentrum rückt. Irritierend ist dabei vor allem die Bewegung, die das Kind mit der rechten Hand vollführt – während die linke Hand die Puppe hält, ist die rechte auf Schoßhöhe in den Falten des Kleides verschwunden und bleibt vor den Betrachtern verborgen. Im Erscheinungsjahr von Freuds Abhandlungen zur kindlichen Sexualität<sup>52</sup> stattet Klee die Darstellung des Mädchens hier mit latent erotischen Untertönen aus, wozu auch die damenhaft wirkenden roten Ohringe und die Fülle der roten Haare beitragen.

Klee „parodiert die Vordergründigkeit der Idee bürgerlicher Wohlerzogenheit“<sup>53</sup>, wie Michael Baumgartner in Bezug auf das *Mädchen mit Puppe* schreibt. Zugleich lässt sich sein Spiel mit offensichtlichen und verborgenen Aspekten der kindlichen Persönlichkeit als künstlerische Evokation eines Themas betrachten, das mit der zunehmenden Beforschung und Diskursivierung von Kindheit im ausgehenden 19. Jahrhundert unübersehbar hervorgetreten war – der Schwierigkeit, objektivierbare Einblicke in kindliche Wahrnehmungswelten zu gewinnen.<sup>54</sup> Der Topos des verschlossenen, täuschenden, unzugänglichen Kindes durchzog die Literatur der Entwicklungspsychologie

---

52 1904/05 erschienen Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*.

53 Michael Baumgartner: „Paul Klee – die Entdeckung der Kindheit“. In: Kat. Klee und Kobra: Ein Kinderspiel. Hg. Vom Paul Klee Zentrum Bern. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011. S. 12-13; hier S. 12.

54 Insbesondere in der Entwicklungspsychologie war der beschreibende und hermeneutische Zugriff auf frühkindliche Wahrnehmung mangels soliden Quellenmaterials keineswegs unproblematisch. Viele Autoren, unter ihnen James Sully, führten detailliert Tagebuch über die Entwicklung ihrer eigenen Kinder und integrierten die Beobachtungen in ihre Studien. Auch die Texte literarischer Autoren, wie z.B. Romane und Autobiographien von George Sand, Pierre Loti, Edmund Gosse und anderen, wurden vielfach herangezogen, um deren eindrückliche Darstellungen kindlicher Wahrnehmung als Beispiele für mentale und kognitive Entwicklungen im Kindesalter zu nutzen. Zur Methodik der Erfahrungswissenschaften s. Gess, *Primitives Denken* (wie Anm. 6). S. 100-107. Die gegenseitige Beeinflussung von Literatur und Entwicklungspsychologie seit den 1880ern beschreibt Sally Shuttleworth: „Autobiography and the Science of Child Study“. In dies.: *The Mind of the Child* (wie Anm. 6). S. 290-303. – Insbesondere James Sully publizierte auch literarische Studien, verfasste z.B. einen



gewissermaßen als Schatten des positiven Glaubens an inhärente Gesetzmäßigkeiten der kindlichen Entwicklung und die Träume ihrer Disziplinierung.<sup>55</sup> Die Spannung zwischen diesen Polen – dem diskursiv zugänglichen und andererseits rätselhaft verschlossenen Kind – ist für Klees Darstellung des Kindes in *Mädchen mit Puppe* konstitutiv und fungiert auch in James' *What Maisie Knew* als zentrale poetische Signatur der erzählerischen Darstellung, wie im Folgenden abschließend gezeigt werden soll.

James gibt in seinem Romanvorwort Einblick in die Darstellungsstrategien des Romans, zu denen nicht zuletzt gehört, einen Gegenstand zu schildern, der sich dem erzählerischen Zugriff potenziell entzieht:

Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer, their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary. Amusing therefore as it might at the first blush have seemed to restrict myself in this case to the terms as well as to the experience, it became at once plain that such an attempt would fail. Maisie's terms accordingly play their part – since her simpler conclusions quite depend on them; but our own commentary constantly attends and amplifies.<sup>56</sup>

Ebenso wenig wie es Maisie gestattet ist, sich ein unmittelbares Bild von den Angelegenheiten der Erwachsenen zu verschaffen, erscheint es dem Autor möglich, den Reichtum der kindlichen Wahrnehmung direkt zur Darstellung zu bringen. Die Poetik der erzählerischen Perspektive, die James hier entwirft, hat den Roman zu einem Fallbeispiel diverser Erzähltheorien gemacht. Mieke Bal etwa bezeichnet James in Bezug auf Maisie als den „perhaps [...] most radical experimenter whose project was to demonstrate that [...] narrator and focalizer are not to be conflated.“<sup>57</sup> Maisies Unvermögen, die komplexen Strukturen der Erwachsenenwelt zu begreifen, erscheint vor diesem Hintergrund in gewisser Weise als eine metafiktionale Reflexion – als Spiegelung von James' eigenem Bemühen, das komplexe kindliche Innenleben einer erzählerischen Darstellung zugänglich zu machen, das in beiden Fällen in einer Entkopplung der sozialen Figur des Kindes (im Roman für Maisie repräsentiert oder ‚reproduziert‘ von Lisette) von dem reflektierenden Zugriff darauf mündet.

---

längeren Artikel zum ‚psychologischen Realismus‘ George Eliots und zu Kinderfiguren in der zeitgenössischen Literatur.

55 Vgl. Gess. *Primitives Denken* (wie Anm. 6). S. 84-93.

56 Henry James. *What Maisie Knew* (wie Anm. 1). Hier S. 8.

57 Mieke Bal. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Aufl. Toronto: University of Toronto Press, 1997. S. 147. Bal argumentiert damit gegen Gerard Genette, der Maisies Perspektive im *Discours du récit* als eingeschränkte Fokalisierung beschrieben hatte, ohne auf die kategorische Unterscheidung der narrativen Instanzen im Roman einzugehen.

Maisies Spiel beinhaltet jedoch einen Aspekt, der James' Darstellungsabsichten fremd ist, nämlich den der bewussten, manipulierenden Täuschung – so ist das Mädchen einerseits in die „meanings, aspects, solidities“ seiner Phantasiewelt absorbiert, scheint z.B. tatsächlich von der Beseelung der Puppe auszugehen, der gegenüber sie sich ausspricht wie gegenüber einer Freundin. Zugleich ist sie beständig darum bemüht, bei anderen bestimmte Eindrücke von sich zu erzeugen; möglichst möchte sie gegenüber Lisette den Anschein erwecken, „of having mysteries in her life“, und gegenüber den Erwachsenen in ihrem Umfeld übt sie aus, was sie „the pacific art of stupidity“<sup>58</sup> nennt: Sie stellt sich dumm und erzeugt so eine gewisse Undurchschaubarkeit – „that, [...] either from extreme cunning or from extreme stupidity, she appeared not to take things in“<sup>59</sup>. Während *What Maisie Knew* insofern einerseits die Intrigen und Lügen der Erwachsenen mit Maisies Wunsch nach Aufklärung und Wahrhaftigkeit konfrontiert, lässt der Roman zugleich Raum für unberechenbare Züge des kindlichen Charakters. Hierzu gehört Maisies Täuschungsmanöver ebenso wie die latente Sexualisierung ihres Verhaltens vor allem gegenüber einem der Liebhaber ihrer Mutter, Sir Claude. Der Roman spielt so, neben der Charakterisierung Maisies als unschuldig, wissbegierig und phantasievoll, auch opake Aspekte der kindlichen Persönlichkeit ein – gleichsam die ‚dunkle Seite‘ der spätviktorianischen Erziehungs- und Disziplinierungsutopien.<sup>60</sup>

James' erzählerisches Projekt entwirft gewissermaßen den Möglichkeitsraum, Maisies Persönlichkeit in allen diesen offensichtlichen und latenten Zügen zur Darstellung zu bringen. Die Unergründlichkeit des kindlichen Innenlebens, die der Autor im Vorwort zum Roman problematisiert, erweist sich in diesem Sinne als poetisches Zentrum der Erzählperspektive, und dabei zugleich als historische Signatur eines Verständnisses von Kindheit, das sich im Kraftfeld unterschiedlicher Diskurse und Disziplinen zwischen dem Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts ausbildete. Wie gezeigt wurde, entwickelte sich die Wertschätzung von Kindern als Künstlern seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auf vielfältige Weise zeitgleich in verschiedenen Diskursen. James partizipiert an dieser Bewegung und trägt seinen eigenen aufklärerischen Anspruch bei, implizite Werturteile und repressive Strukturen gesellschaftlicher Diskurse freizulegen, welche die Entwicklung kindlicher Kreativität beeinflussen oder sogar behindern. Sein Rekurs auf

---

58 Ebd., S. 63.

59 Ebd., S. 22.

60 Michèle Mendelsson: „I'm not a bit expensive“ – Henry James and the Sexualization of the Victorian Girl.“ *The Nineteenth-Century Child and Consumer Culture*. Hg. Dennis Dennisoff, Burlington: Ashgate, 2008. S. 81-94. Zum Topos des täuschenden, böswilligen, listigen Kindes in der Literatur der Entwicklungspsychologie; vgl. dazu Gess. *Primitives Denken* (wie Anm. 6). S. 84-93.

Kindheit bleibt dabei, wie in der vorangehenden Untersuchung in Bezug auf unterschiedliche Kontexte deutlich geworden sein sollte, grundsätzlich an eine distanzierende, ‚erwachsene‘ Perspektive gebunden. Von avantgardistischen Kunstpraktiken, deren Annäherung an kindliche Kreativität nicht selten wie in Klees *Mädchen mit Puppe* über die Imitation von Formsprache, Farbgebung und Motivwahl verläuft, ist James’ Schreiben insofern auf produktionsästhetischer Ebene grundsätzlich verschieden. Die poetische Innovation, die er in Kindern erkennt, ist für ihn nur auf dem Wege der erzählerischen Vermittlung und distanzierenden Reflexion zu erschließen. Doch sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch bei James die Annäherung an seinen Gegenstand über erzähltechnische Innovationen auf Ebene der *techné* vollzieht. Während einerseits die Autorität der erwachsenen Sicht auf Maisie und andere Kinder stets reflektiert und hinterfragt wird, geraten andererseits die unterschiedlichen Formen kindlicher Artikulation selbst in den Fokus der erzählerischen Aufmerksamkeit und werden, wenn nicht zum Reservoir avantgardistischer Ausdrucksformen, so doch zum zentralen Gegenstand der Darstellung und zum Ausgangspunkt der poetischen Formgenese.



Alexander Schwan

## Queer Stupidity

### Ornament und Primitivismus in *Le Sacre du Printemps*

#### I. Die Zurückweisung des Ornaments

„Ich esse mein Fleisch ohne Sauce Béarnaise“, bekennt Vaslav Nijinsky in einem Interview mit der „Daily Mail“ am 14. Juli 1913 und trifft mit dieser selbstexotisierenden Verneinung von Verfeinerung und Kultiviertheit in das Herz des Primitivismus-Diskurses vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Den Anlass für Nijinskys Äußerung bildet die Kritik an seiner Choreographie zu Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps*, deren Premiere im Pariser Théâtre des Champs-Élysées am 29. Mai 1913 den größten Skandal der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts auslöst.<sup>1</sup> Verbunden wird hier das primitivistische Konstrukt einer archaischen Vergangenheit von Menschenopfern mit der gleichzeitigen Vorwegnahme von Avantgarde-Traditionen wie Brechung, Schock und ausgesetzter Dummheit. Vor allem die Infragestellung der Bewegungsnormierungen und Sehgewohnheiten des Klassischen Balletts sind es, die Nijinsky in den Augen seiner Kritiker eines Verbrechens gegen die Grazie anklagen:

I am accused of a ‚crime against grace‘, among other things. It seems that because I have danced in ballets like *The Pavillon of Armida*, *The Spectre of the Rose* and *The Sylphides*, which aim at grace pure and simple, I am to be tied down to ‚grace‘ for ever. Really I begin to have horror of the very word; ‚grace‘ and ‚charm‘ make me feel seasick. [...] The fact is, I detest conventional

---

<sup>1</sup> Zum Skandal der Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* und dessen Bezug zu Barbarismus und Primitivismus siehe: Esteban Buch. „The Scandal at *Le Sacre*. Games of Distinction and Dreams of Barbarism“. *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. Hg. Hermann Danuser/Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Foundation u. London: Boosey & Hawkes, 2013. S. 59-78. Für einen aktuellen Forschungsüberblick sowie eine ausführliche Chronologie und umfangreiche Bibliographie zu *Le Sacre du Printemps*, siehe ebenfalls Danuser/Zimmermann. *Avatar of Modernity*. Vgl. außerdem das Programm der internationalen Konferenz *Tanz über Gräben. 100 Jahre „Le Sacre du Printemps“*, die vom 14.-17. November 2013 im RADIALSYSTEM V und im HAU Hebbel am Ufer, Berlin, stattfand: [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/buehne\\_und\\_bewegung/archiv/konferenz\\_sacre.html](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/buehne_und_bewegung/archiv/konferenz_sacre.html) [Zugriff am 07.11.2014]. Eine Auswahl von Vorträgen dieser Konferenz ist publiziert in *Sacre 101. An Anthology on „The Rite of Spring“*. Hg. Raphael Gyax. Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2014.

‚nightingale-and-rose‘ poetry; my own inclinations are ‚primitive‘. I eat my meat without sauce Béarnaise.<sup>2</sup>

Kurz nach dem Erscheinen des Interviews wird diese Äußerung von verschiedenen englischsprachigen Zeitschriften aufgegriffen<sup>3</sup> und genießt in den folgenden Monaten des Jahres 1913 eine so hohe Popularität, dass sie möglicherweise auch Jacques Rivière im November 1913 zum Beginn seines Essays in der *Nouvelle Revue Française* inspiriert, jenem ersten ausführlichen Kommentar zu *Le Sacre du Printemps*, dessen Reflexionen über das Verhältnis von Tanz, Modernismus und die Denkfigur des ‚Primitiven‘ wegweisend für die Tanzmoderne werden sollen:

Die große Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf die ‚Sauce‘. Das Werk ist vollkommen rein. Sauer und hart, wenn Sie so wollen; doch sein Geschmack wird von keinem Saft überdeckt, seine Struktur von keiner Kochkunst verändert oder überdeckt. Dies ist kein ‚Kunstwerk‘ mit all den üblichen kleinen Tricks. Nichts Verschwommenes, nichts durch Schatten Verwischtes; keinerlei Schleier und keine poetischen Abmilderungen; keine Spur von Atmosphäre. Das Werk ist unbehandelt und unverfälscht, die einzelnen Teile bleiben roh, sie werden uns ohne Zusatz von Verdauungshilfe überliefert. Hier ist alles direkt, unberührt, klar und grob.<sup>4</sup>

Die Verschränkung von Primitivismus und Modernismus in *Le Sacre du Printemps*, die 1913 ein Mitauslöser für den Skandal der Uraufführung gewesen sein dürfte, ist das Resultat eines komplexen Zusammenspiels verschiedener künstlerischer Techniken und Medien: Nijinskys Choreographie – ihrerseits beeinflusst von der über seine Assistentin Marie Rambert vermittelten Bewegungssprache Émile Jaques-Dalcrozes – konvergiert mit der Musik Igor Stravinskys und dem Bühnen- und Kostümbild Nicholas Roerichs. (Abb. 1.) Die primitivistische Aufladung erfolgt dabei auf allen Ebenen im Wechselspiel von Wiederholung und Differenz, der allmählichen Transformation und dem abruptem Wechsel von Figurationen, die wiederum zum Generator

2 *The Daily Mail*, 14. Juli 1913.

3 Zur Rezeption des Interviews mit Vaslav Nijinsky, siehe Hanna Järvinen. „The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend“. Dissertation Universität Turku (2003): S. 343-344.

4 Jacques Rivière. „Le Sacre du Printemps“. *La Nouvelle Revue Française* (November, 1913). Wiederabdruck in: *Igor Stravinsky. Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse/Press-Book*. Hg. François Lesure. Genf: Editions Minkoff, 1980, S. 38-48. Deutsche Übersetzung von Charlotte Bomy, Margrit Vogt und Inka Paul, in: *Tanz über Gräben. 100 Jahre „Le Sacre du Printemps“. Kongress, Gespräche, Aufführungen*. Hg. Kulturstiftung des Bundes/Zentrum für Bewegungsforschung. Berlin: o.V., 2013, S. 8f., hier: S. 8. [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/download/sacre\\_programmheft\\_ohneAbb.pdf](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/download/sacre_programmheft_ohneAbb.pdf) [Zugriff am 07.11.2014].



Abb. 1: *Comœdia illustrée. Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur 50 PB 172.

von Referenz werden. Das ekstatische Sich-zu-Tode-Tanzen einer jungen Frau als Frühlingsoffer für einen heidnischen Sonnengott vermittelt sich so über die rhythmischen Repetitionen von Musik und Tanzbewegungen und wird von der abstrakt-geometrischen Linien- und Farbgestaltung der Kostüme unterstützt.

Für Jacques Rivière ist diese Einschreibung von *Le Sacre du Printemps* in den Diskurs des Rohen, Groben, Paganen, Archaischen, Primitiven, Stupiden und Prähumanen – all dies sind Koordinaten in seinem Text – zunächst rein privativ gedacht: als Fehlen, Abzug und Zurückweisung von überflüssigem Dekor.<sup>5</sup> In Bezug auf *Le Sacre du Printemps* entfaltet Rivière diese puristische Zurückweisung des Überflüssigen in zweifacher Weise und rekurriert dabei zunächst auf Loïe Fullers Schleiertänze. Er interpretiert sie als Ausdruck von Verhüllung und Verbergung, als Versuch der Tänzerin, „sich im Ambiente zu verlieren, ihre Bewegungen in größere und weniger bestimmte Bewegungen einzutauchen und jede präzise Form in einer Art von buntem Erguss zu verstecken“.<sup>6</sup> Dieser verhüllenden Sauce, die laut Rivière von den Ballets Russes eindeutig vermieden wird<sup>7</sup>, stellt er eine zweite, sogenannte ‚dynamische Sauce‘ an die Seite, die noch Nijinsky selbst in *Le Spectre de la Rose* (1911) propagiert und von der er sich erst in *Le Sacre du Printemps* (1913) lösen wird. In dieser dynamischen Sauce verschwindet der Körper in den Bewegungen ebenso, wie sich Loïe Fuller in ihren wehenden Schleiern verbirgt. Doch Rivière konstatiert:

Die Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf diese dynamische ‚Sauce‘, die Rückkehr zum Körper, die Bemühung, seine natürlichen Regungen präziser zu beobachten, um nur noch auf seine direktesten, radikalsten und ursprünglichsten Signale zu hören. [...] Sein [Nijinskys] Tanz ist die Analyse, die Aufzählung aller von ihm entdeckten Varianten, sich zu bewegen. [...] Er möchte alle Wege des Körpers ergründen, er will jeder Senkung der Bewegung im Körper folgen. Aber da er nicht allen Wegen gleichzeitig folgen kann, verlässt er nach kurzer Zeit abrupt den einen Weg, bricht ihn ab, wendet sich um und sucht einen anderen. Ein Tanz, der sich treu bleibt und zugleich immer wieder unterbrochen wird!<sup>8</sup>

5 Rivières puristische Zurückweisung des Dekors steht dabei im deutlichen Zusammenhang mit seiner Konversion zum Katholizismus und der Hinwendung zu einer neoklassizistischen Ästhetik im selben Jahr 1913. Siehe Michael Einfalt. „... penser et créer avec désintéressement“. La nouvelle revue française sous la direction de Jacques Rivière“. *Études littéraires* 40.1 (2009): S. 37-53.

6 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8.

7 „Die Russen haben sich von Anfang an klar gegen diese erste Art von ‚Sauce‘ ausgesprochen. Sie haben den Körper unter den Schleiern wieder auftauchen lassen, sie haben ihn aus dieser wogenden Atmosphäre, in der er badete, herausgezogen, und wollten uns nur noch durch seine eigene Bewegung und durch die sichtbare und klare Figur berühren, die der Tänzer mit seinen Armen und Beinen zeichnet. Sie brachten dem Tanz die Klarheit zurück.“ Ebd.

8 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8.



## II. Ornament und Verbrechen

Es scheint mehr als eine bloße zeitliche Koinzidenz zu sein, dass Rivières Manifest des Modernismus' im Tanz mit seiner Emphase für unverschleierte Klarheit und unornamentierten Purismus im selben Jahr und am selben Ort erscheint wie die französische Übersetzung von Adolph Loos' Text *Ornament und Verbrechen*. Ursprünglich um das Jahr 1908 auf Deutsch geschrieben und 1913 erstmals in französischer Übersetzung publiziert<sup>9</sup>, entfaltet dieser Text Loos' Abneigung gegen den exzessiven Ornamentgebrauch in der Architektur der europäischen Art Nouveau und des amerikanischen Neoklassizismus. Die Zuflucht zum schmückenden Ornament folgt laut Loos nicht nur einer regressiven Nostalgie, sondern wird von ihm in direkten Zusammenhang mit Kriminalität und Verbrechen gestellt. In einer erstaunlichen Parallele zu Rivières Abwertung jener ornamentalen ‚Sauce‘, von der Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* vermeintlich frei sei, fordert Loos den Verzicht auf Ornamentik in der Architektur seiner Zeit, die er als der Phase des Schmückens und Ornamentierens entwachsen ansieht:

Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material und beides bedeutet vergeudetes kapital. Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur. Das ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung. Es ist nicht entwicklungsfähig.<sup>10</sup>

Loos' Verdikt gegen das Ornament aus dem Jahr 1913 gehen frühere anti-ornamentale Aussagen aus dem Jahr 1898 voraus, in denen er in misogyner Weise Ornament mit Weiblichkeit und Kindischsein verknüpft, während er

9 Loos hielt mehrere deutschsprachige Vorträge unter dem Titel *Ornament und Verbrechen*, die er offenbar retrospektiv auf das Jahr 1908 vordatierte, da Zeitungsberichte über diese Vorträge erst für die Zeit ab 1910 nachweisbar sind. Zum ersten Mal publiziert wurde *Ornament und Verbrechen* im Juni 1913 in französischer Übersetzung in den *Cahiers d'aujourd'hui*, dem ein Wiederabdruck in *L'Esprit Nouveau* am 15. November 1920 folgte. Eine deutschsprachige Version des Textes erschien erstmals am 24. Oktober 1929 in der *Frankfurter Zeitung*. Siehe Jimena Canales/Andrew Herscher. „Criminal Skins. Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos“. *Architectural History* 48 (2005). S. 235-256, hier: S. 251. María Ocón Fernández. *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930)*. Berlin: Reimer, 2004. S. 363-370.

10 Adolf Loos. „Ornament und Verbrechen“. *Trotzdem. 1900-1930*. Hg. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner, 1982 oder <sup>2</sup>1988. S. 83f.

dem puristischen Fehlen von Schmuck und Verzierung einen männlichen und progressiven Charakter zuschreibt.<sup>11</sup> Bereits in diesen frühen Texten und dann explizit in *Ornament und Verbrechen* bedient sich Loos zudem sozialdarwinistischer Denkschemata und greift dabei auf antiornamentale Argumente Charles Darwins und Friedrich Nietzsches zurück.<sup>12</sup> In deutlichem Bezug zu Ernst Haeckels Verschränkung von Ontogenese und Phylogenese parallelisiert er das schmückende Gestalten von Kindern mit dem Ornamentgebrauch vermeintlich primitiver Kulturen, die aus seiner Sicht idealtypisch von den Tätowierungen der Papua repräsentiert werden.<sup>13</sup> Der titelgebende Vergleich zwischen Ornament und Verbrechen ist schließlich eine direkte Übernahme von Cesare Lombroso, der u.a. in *L'uomo delinquente* (1876) Graffitiinschriften aus Gefängniszellen katalogisiert und sie als Resultat einer atavistischen Neigung der Delinquenten zur ornamentierenden Bekritzeln deutet.<sup>14</sup> Die bereits bei Lombroso vorherrschende Interpretation des Ornaments als Ausdruck von Kriminalität und behaupteter Degenerierung und Primitivität wird von Loos vehement verstärkt:

Das kind ist amoralisch. Der papua ist es für uns auch. Der papua schlachtet seine feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein verbrecher. Wenn aber der moderne mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein verbrecher oder ein degenerierter. Der papua tätowiert seine haut, sein boot, sein ruder,

- 
- 11 Siehe Adolf Loos. „Das Luxusfuhrwerk“. *Neue Freie Presse* (3. Juli 1889). Ders. „Damenmode“. *Neue Freie Presse* (21. August 1898). Beide Texte sind enthalten in Adolf Loos. *Ins Leere gesprochen. 1897-1900*. Hg. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner. 1981,<sup>2</sup>1987. S. 94-100, 126-132.
- 12 Siehe Charles Darwin. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 2. Auflage. Amherst (NY): Prometheus Books, 1998. S. 603. Friedrich Nietzsche. „Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. *Kritische Gesamtausgabe* III.1, Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Berlin u. New York: de Gruyter, 1972. S. 239-330, hier: S. 329f.
- 13 Siehe Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (wie Anm. 10). S. 78. Zur Parallelisierung von Phylo- und Ontogenese als Basis der Denkfigur ‚Primitivismus‘, vgl. auch Lucas Marco Gisi. „Die Genese des modernen Primitivismus als wissenschaftliche Methode. Konjekturen über eine primitive Mentalität im 18. Jh.“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston (MA): de Gruyter, 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 143). S. 141-158.
- 14 Siehe Cesare Lombroso. *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Turin: Bocca, 1876. Cesare Lombroso. *Palimsesti del carcere: storie, messaggi, iscrizioni, graffiti dei detenuti delle carceri alla fine dell'Ottocento: le voci di una realtà senza tempo*. Hg. Giuseppe Zaccaria. Florenz: Ponte alle Grazie, 1996. S. 37. Canales/Herscher. *Criminal Skins* (wie Anm. 9). S. 240-241.

kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.<sup>15</sup>

Obwohl Rivière in seinem langen Essay zu *Le Sacre du Printemps* anders als Loos das Ornament weder infantilisiert, feminisiert oder gar kriminalisiert – der spezifische Begriff ‚Ornament‘ fehlt sogar völlig – konvergieren seine Unterstützung für Nijinskys Zurückweisung der ‚Sauce‘ und Loos’ Herabsetzung überflüssiger Dekoration in ästhetischer Hinsicht. Beide, Rivière und Loos, nehmen Partei für formale Klarheit und argumentieren gegen das Zusätzliche und Verbergende von Verzierung. Auch in ihren jeweiligen primitivistischen Grundannahmen zeigen sie große Gemeinsamkeiten, sind doch beide nicht an der Beschäftigung mit einer etwaigen prähistorischen Vergangenheit interessiert, sondern benutzen das kulturelle Konstrukt des ‚Primitiven‘ als Gegenfolie, anhand derer sie vorherrschende ästhetische Paradigmen ihrer Zeit kritisieren. Ihre jeweilige Verschränkung von Primitivismus und Ornament unterscheiden sich jedoch beträchtlich: Während Loos das Ornament als Index für primitive Rückständigkeit betrachtet, die die Moderne zu überwinden habe, begrüßt Rivière die Aspekte von Primitivität, die er in *Le Sacre du Printemps* hineinlesen kann, eben weil keine ornamentale ‚Sauce‘ ihn daran hindert. In seiner Sicht konvergiert die Denkfigur des Primitiven geradezu mit dem Fehlen von verhüllenden und verbergenden Aspekten im Tanz. Anders als bei Loos werden hier nicht Ornament und Primitivität gleichgesetzt, vielmehr wird umgekehrt die Abwesenheit ornamentaler Überformung als Ausdruck einer emphatisch affirmierten Primitivität verstanden.

### III. Gebrauch des Ornaments

Doch das Verhältnis von Ornament und Modernismus in *Le Sacre du Printemps* ist komplexer zu denken als die einfache Analogie zwischen der Zurückweisung choreographischer ‚Sauce‘ und dem Verzicht auf traditionellen Bauschmuck in modernistischer Architektur. Denn Nijinskys Choreographie kann selbst als ornamental beschrieben werden: Indem er es nach Rivière vermeidet, den Körper unter wehenden Stoffen zu verbergen und ihn in keiner verselbständigten Dynamik versteckt, eröffnet sich gleichzeitig die Möglichkeit, diese Choreographie als bewegtes geometrisches Ornament

---

15 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen (wie Anm. 10), S. 78.

wahrzunehmen.<sup>16</sup> Zu berücksichtigen ist hierbei, dass gerade die Ornamentalität in *Le Sacre du Printemps* nicht allein auf Nijinsky zurückgeht, sondern sich wesentlich seiner Assistentin Marie Rambert verdankt. Aufgrund des über sie vermittelten Einflusses der Rhythmischen Erziehung nach Émile Jacques-Dalcroze ist Nijinskys Choreographie strukturiert von Bewegungsmustern auf der Basis einfacher geometrischer Figuren wie Kreise, Dreiecke, Linien und Winkel, die die Tänzerinnen und Tänzern als Einzelne oder als Gruppe inkorporieren.<sup>17</sup> Diese Bewegungsmuster werden in langen Abfolgen wiederholt und dabei allmählich transformiert oder aber abrupt von anderen choreographischen Figurationen unterbrochen und reflektierten damit sowohl den repetitiven Charakter von Stravinskys Musik als auch den Gebrauch von Ornament und Farbe in Roerichs Kostümdesign.<sup>18</sup> Letztere ist in entscheidendem Maße von einer primitivistischen Grundhaltung motiviert, mit der Roerich, gestützt durch seine ethnologischen Studien, eine hybride russische Folklore konstruiert, die ihm dann als Inspirationsquelle für die Kostüme von *Le Sacre du Printemps* dient.<sup>19</sup> Das Resultat ist

- 
- 16 Zur generellen Rolle des Ornaments in Produktionen der Ballets Russes, siehe Gabriele Brandstetter. „Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes“. *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Hg. Claudia Jeschke/Ursel Berger/Birgit Zeidler. Berlin: Vorwerk 8, 1997. S. 147-163.
- 17 Hinzuweisen ist im Zusammenhang dieser Bewegungsbeschreibungen darauf, dass Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* als solche verloren ist und nur in Form nachkonstruierender Annäherungen betrachtet werden kann. Das Stück verschwand nach wenigen Aufführungen vom Spielplan der Ballets Russes und wurde erst 1987 von Millicent Hodson und Kenneth Archer dem Versuch einer Rekonstruktion unterzogen. Siehe Millicent Hodson. *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'*, Dance & Music Series 8. Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1996. Dies./Kenneth Archer. *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*. London: KMS Press, 2014.
- 18 Zum Kostümdesign von *Le Sacre du Printemps* allgemein, siehe *The Art of Ballets Russes. The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum Hartford, Connecticut*. Hg. Alexander Schouvaloff. New Haven (CT) u. London: Yale University Press, 1997. S. 291-295. *Ballets Russes. The Stockholm Collection*. Hg. Erik Näslund. Stockholm: Dansmuseet and Bokvörlaget Langenskiöld, 2009. S. 317-328. Sarah Woodcock. „Wardrobe“. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*. Hg. Jane Pritchard. London: V&A Publishing, 2010. S. 129-150.
- 19 Eine ausführliche Darstellung von Roerichs Selbstverständnis als Künstler und Ethnologe findet sich in John E. Bowlt. „Kingdom of Mystery. The Artistic Ideas of Nicholas Roerich“. Danuser/Zimmermann. *Avatar of Modernity* (wie Anm.1). S. 356-379. Siehe ferner die umfangreiche Biographie Ernst von Waldenfels. *Nikolai Roerich. Kunst, Macht und Okkultismus*. Berlin: Osburg,

eine pseudotribalistische Formgestaltung der Kostüme unter Verwendung rural konnotierter und für Ballettaufführungen ungewöhnlicher Materialien wie schwerem Wollstoff und Fell. Vor allem die Ornamentierung der Kostüme scheint dabei unwillkürlich Loos' primitivistisches Phantasma eines exzessiven Gebrauchs des Ornaments in vormodernen Kulturen zu bestärken. Und schließlich ließe sich die deutliche Ornamentaliät in der Bühnenrealisierung eines explizit ,primitivistischen Librettos auch als Visualisierung der Thesen zeitgenössischer Anthropologie, Völkerpsychologie und Kunstgeschichte (Wilhelm Wundt, Alois Riegl, Gottfried Semper, Alfred Haddon u.a.) interpretieren, nach denen die ‚primitiven‘ Anfänge von Kunst gerade im Ornament zu suchen seien.

Doch es wäre zu kurz gegriffen, Roerich unkritisch in seiner vorgeblich ausschließlichen Orientierung an russischer Volkskunst zu folgen, mit der er sich wie Nijinsky in selbstexotisierender Weise gegen eine verfeinerte westliche Kultur stellt. Aus dem Blick geraten würden dabei die Aspekte, die Roerichs Arbeiten gerade umgekehrt an den Kontext westlicher Avantgarde zurückbinden. Visuelle Parallelen sind vor allem zu den zeitgleichen Anfängen abstrakter Kunst in Paris auszumachen, insbesondere zu Arbeiten Sonia Delaunay-Terks, deren erstes Simultankleid aus demselben Jahr datiert wie Roerichs Kostüme für *Le Sacre du Printemps*.<sup>20</sup> Beide Stoffarbeiten ähneln sich in ihrer Verwendung leuchtend-farbiger, einfacher geometrischer Grundformen, die in rhythmischer Wiederholung das gesamte Kleidungsstück überziehen, wobei der Stoff die Konturen des Körpers überformt und so zu einem Bildträger abstrakter Formen wird. Diese erscheinen aufgrund ihrer rhythmischen Wiederholung wiederum ornamental, auch jenseits des Gebrauchs dekorativer und verzierender Elemente. So können die Kostüme von *Le Sacre du Printemps* in Kongruenz zu Tendenzen der frühen Abstraktion gesehen werden, die zwar das Ornament in seinen traditionellen historischen Erscheinungsformen verbannt, ihm jedoch gleichzeitig über den Rapport einfacher Grundformen eine immense Aufwertung angeeignet lässt.<sup>21</sup> (Abb. 2.)

---

2011. Zur besonderen Bedeutung der Denkfigur ‚Primitivismus‘ in der russischen Avantgarde, siehe ausführlich Aage A. Hansen-Löwe. „Vom Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in der russischen Avantgarde“. Gess. Literarischer Primitivismus (wie. Anm. 13). S. 269-314.

20 Siehe Juliet Bellow. *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Farnham: Ashgate, 2013. S. 129-166.

21 Siehe Markus Brüderlin. „Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe“. *Ornament. Motiv – Modus – Bild*. Hg. Vera Beyer/Christian Spies. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. S. 349-374.



Abb. 2: Kostüm für ein junges Mädchen im zweiten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.  
© Victoria and Albert Museum, London.

Eine ähnliche Verbindung zwischen Abstraktion und geometrischem Ornament lässt sich nun auch für Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* behaupten, deren extrem angulare und repetitive Strukturierung deutliche Parallelen zu zeitgleichen Avantgardebewegungen in der bildenden Kunst aufweist.<sup>22</sup> Vermutlich ohne willentliche Bezugnahme reflektiert Nijinskys

22 Siehe hierzu auch Gabriele Brandstetter. „Le Sacre du printemps 1913/2013“. *Sacre 101. An Anthology on ‚The Rite of Spring‘*. Hg. Raphael Gygax. Zürich:

Choreographie so kubistische Gestaltungsprinzipien und scheint geradezu Grundsätze der nur wenig später proklamierten englischen Avantgardebewegung des Vortizismus zu antizipieren. Zu nennen sind hierbei insbesondere die ihrerseits von den Ballets Russes inspirierten Bilder David Brombergs, die eine ähnliche Affinität zur rhythmischen Wiederholung von Formelementen und deren abrupten Unterbrechung aufweisen wie *Le Sacre du Printemps*.<sup>23</sup> Vor allem aber ließen sich visuelle Parallelen ziehen zu Nijinskys eigener abstrakter Malerei aus der Zeit kurz nach 1913 sowie zu zeitgleich entstehenden Arbeiten František Kupkas. Beide rufen mit ihrem intensiven Gebrauch von Kreis- und Spiralformen einen in aller Abstraktion ornamentalen Effekt hervor, der dem dominanten Auftreten von Zirkularformationen in den Gruppenbewegungen von *Le Sacre du Printemps* gleicht.<sup>24</sup>

Interessanterweise lässt sich für zeitgenössische Photographien und Journalberichte, die sich mit der Uraufführung auseinandersetzen, eine zusätzliche ornamentierende Gestaltung konstatieren, die die Ornamentik der Kostüme und der Choreographie aufgreift oder kontrastiert aufgreift. So sind etwa die Photographien Charles Gerschels, die die Tänzerinnen und Tänzer in typischen Posen der Choreographie zeigen, vor einem Wandhintergrund aufgenommen, dessen florales Muster mit der Ornamentierung der Kostüme korrespondiert.<sup>25</sup> Ebenso lässt sich die Bearbeitung, die die Photographien Gerschels erfährt, als ornamentierende Gestaltung beschreiben, etwa wenn die Figuren der Tänzerinnen ausgeschnitten, auf einen neuen Untergrund geklebt und mit künstlichen Schatten versehen werden, wobei gleichzeitig die Bordüren der Kostüme sowie die Schuhbänder nachgezeichnet und so hervorgehoben werden.<sup>26</sup>

---

Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2014. S. 151-161, hier: S. 155f.

- 23 Zum Verhältnis von Vortizismus und russischer Avantgarde, siehe Rebecca Beasley. „Vortorussophilia“. *Vorticism. New Perspectives*. Hg. Mark Antliff/Scott W. Klein. Oxford: Oxford University Press, 2013. S. 33-51. Zu David Brombergs Serie *Dancers*, siehe Susanne Kappeler. *Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915*. Bern u.a.: Peter Lang, 1986 (European University Studies Series 38, History of Art, Bd. 59). S. 46; *Vortizismus. Die erste englische Avantgarde*. Hg. Karin Orchard. Hannover: Nicolaische Verlagsbuchhandlung/Sprengel Museum, 1996. S. 144-149.
- 24 Zu Nijinskys abstrakten Zeichnungen und deren Parallelen zum Werk Kupkas, siehe *Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion*. Hg. Hubertus Gaßner/Daniel Koep. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2009. Siehe außerdem *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. Hg. Leah Dickerman. New York: Museum of Modern Art, 2012. S. 290f.
- 25 Siehe *Les ballets russes*. Hg. Mathias Auclair/Pierre Vidal. Paris: Bibliothèque nationale de France/Montreuil Cedex: Gourcuff Gradenigo, 2009. S. 77.
- 26 Siehe *Les ballets russes à l'Opéra*. Hg. Martine Kahane. Paris: Hazan, 1992. S. 82.

Eben jene ausgeschnittenen Figuren mit ihrer zusätzlichen Ornamentverstärkung sind es nun, die die *Comædia Illustré* in ihrer Berichterstattung zu *Le Sacre du Printemps* einsetzt, zusammen mit den Kostüm- und Bühnenbildentwürfen Nicholas Roerichs. (Abb. 3.) Deren primitivistische Anmutung kontrastiert dabei aufs Schärfste mit dem goldenen Rankenornament, das Text und Bilder umrahmt. Das radikal Neue der geometrisch strukturierten Ornamentalität, wie sie die Kostüme und die Posen der eingedrehten Beine und asymmetrisch gewinkelten Arme und Hände zeigen, wird nun in der *Comædia Illustré* wieder mit konventionell historistischem Dekor umgeben, genau jenem Ornament, gegen das Loos so vehement opponiert. Bordüren mit geometrischen Mustern, Rankenwerk, Blumen und kleinen Herzchen rahmen Roerichs Skizzen und Gerschels Photographien. (Abb. 1 und 3.) Damit wird mit einer weniger verstörenden Formsprache als in Nijinskys Choreographie, jedoch mit einer ähnlichen Strukturierung, die sich des Rapports und der Transformation einzelner Elemente bedient, die Ornamentalität der Bildinhalte in ihren jeweiligen Rahmungen fortgesetzt. Besonders eindrücklich ist dies im Fall der Gerschel-Photographie, die vor einer reich ornamentierten Wand sechs Tänzerinnen des Stückes in ihren Originalkostümen zeigt und dabei bereits für sich den Eindruck eines flächigen, teppichartigen Netzwerkes aus verschiedenen Musterungen hervorruft. Eingesetzt ist dieses Gefüge in die wiederum ornamentale Seitengestaltung der *Comædia Illustré*, die dem verzierenden Rahmenwerk jene vier ausgeschnittenen Figuren in charakteristischen Posen der Choreographie beigibt, die ebenfalls auf Photographien Gerschels zurückgehen. Das Resultat ist eine vexierbildartige Seitengestaltung, deren einzelne Elemente sich gegenseitig ornamentieren, wobei sie je nach Blick entweder vor- oder zurückzutreten scheinen und so in ihrer virtuellen Kinetik dem Bewegungsornament der Choreographie zumindest ansatzweise korrespondieren.<sup>27</sup>

#### IV. Angularität und Zirkularität

Begreift man Ornament nicht nur, wie es über viele Jahrhunderte getan wurde, als etwas Zusätzliches und Randstelliges, ein bloßes kosmetisches *epitheton* oder *parergon*, sondern konzipiert man mit Jean-Claude Bonne das Ornamentale als einen eigenständigen *modus operandi*, der sich auch in Figuration und Narration manifestieren kann, so hat dies Konsequenzen für die Interpretation von *Le Sacre du Printemps*.<sup>28</sup> Die hier im Rapport wieder-

<sup>27</sup> *Comædia illustré. Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913.

<sup>28</sup> Zur historischen Abwertung des Ornaments, siehe Danièle Cohn. „Der Gürtel der Aphrodite. Eine kurze Geschichte des Ornaments“. *Ornament: Motiv–Modus–Bild*. Hg. Vera Beyer/Christian Spies. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. S. 149-178, hier: 150-152. Zur Konzeption des Ornamentalen als *modus*



et rude se dégage de l'Ermitage des Vieux-Croyants, couvent perdu dans les profondeurs d'une forêt presque vierge de toute profanation humaine. Dans la dernière scène, où les Vieux-Croyants préfèrent périr brûlés vifs sur un bûcher plutôt que de céder au modernisme de Pierre le Grand, ce décor de l'Ermitage éclairé par le grand feu du bûcher prend un aspect terrible.

**SOUDEIKINE**

Soudeïkine est aussi un jeune. Il a fait ses études à l'école de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Elève du célèbre peintre-décorateur Korovine (dont le public parisien a vu quelques décors aux premiers saisons russes du Châtelet), il travailla pour le théâtre depuis l'âge de seize ans sous la direction des décorateurs officiels. Ses premiers décors furent, à Moscou (pour la Studia de M. Stanislavsky), ceux de *la Mort de Tintagile*, et plus tard, à Pétersbourg, ceux de *Sœur Béatrice* de Maeterlink. Après les décors de *la Tragédie de Salomé*, que nous verrons cette année, il composera ceux du nouveau ballet de Tchèrepine : *le Masque de la Mort rouge*.

Ce jeune homme a des idées très personnelles sur la peinture théâtrale. Si j'ai bien compris moi-même sa profession de foi assez compliquée, il veut donner une place à la peinture pure au théâtre : le décor est pour lui une unité qui a sa propre valeur et qui participe à l'action théâtrale. Soudeïkine est un coloriste par excellence qui professe la synthèse de la couleur. Il aime d'autre

part à faire du fantastique une réalité, et après avoir choisi le style du sujet qu'il traite il donne à son décor une facture qui s'accorde avec ce style. Vous ferez de ces théories philosophiques, un peu vagues pour moi, ce que vous voudrez. En attendant, voyons ce que sont les décors qu'il a faits pour la *Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt. A ce sujet voici ce qu'il m'a raconté lui-même. Le rideau se lève sur une grande toile peinte qui doit traduire les idées musicales de l'introduction du ballet dans le langage de la peinture, c'est-à-dire que la forme du développement musical est rendue par le dessin et les sonorités par la gamme des couleurs. Ses décors ne sont pas seulement des peintures, mais aussi, et même plutôt, des symboles. Ainsi la draperie d'or symbolise Salomé en tant que reine. Le ciel étoilé et les séraphins ailés des panneaux figurent le séjour de Jochanaan dans le désert. L'apparition de Salomé dans le ciel est une allusion à la légende de Salomé errant dans l'au-delà, et transformée en comète avec l'éternelle tête de Jean-Baptiste.

La coloration des décors n'est qu'un entourage qui concentre l'action. Soudeïkine considère l'or, le noir, le blanc et le rouge solféroino comme la définition de la gamme ultra-violette. Dans le costume on découvre aussi une innovation : le cubisme de la coupe, la simplification de l'ornementation qui n'enlève rien à la complexité du mouvement.

Et voilà. Est-ce bien compris? A vrai dire, pour moi, les décors de ce jeune peintre sont beaucoup plus séduisants et beaucoup plus significatifs que toutes ces théories de la philosophie cubiste. C'est le décor qui doit parler et non pas le peintre. Et je me prive volontiers de commentaires si la peinture me dit quelque chose. C'est précisément là le cas des décors de Soudeïkine.

VALÉRIEN SVETLOFF.

Danseurs et Danseuses du "Sacre du Printemps".  
(Photos Gerschel).

Abb. 3: *Comœdia illustré. Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur 50 PB 172.

*operandi*, siehe Jean-Claude Bonne. „L'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire“. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Hg. Jérôme Baschet/Jean-Claude Schmitt. Paris: Le Léopard d'or, 1996. S. 207-240, hier: 213.

kehrenden geometrischen Elemente können dann als Generatoren von Referenz, ja geradezu als Agenten von Handlung aufgefasst werden. Dies trifft in besonderem Maße auf die Figur des Kreises und die diversen Winkelfigurationen zu, die in vielfacher Weise in der Choreographie wie auch in der Mustergestaltung der Kostüme auftauchen. Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass beide Elemente, Winkel und Kreis, von Roerich und Nijinsky in extremer Weise primitivistisch aufgeladen werden, als stünden gerade diese geometrischen Figuren in besonderer Beziehung zum Konstrukt einer heidnischen, vermeintlich ursprünglichen und unverstellten Vorzeit.

Roerichs Kostüme sind sichtbar von Linearität geprägt, etwa in den Bordüren der Tuniken, der künstlichen Zöpfe oder der breiten Haarbänder. (Abb. 4.) Die dominantesten Winkel bilden sich dabei vor allem im Bereich der Schuhbänder, die kreuzweise über die gesamten Unterschenkel geschnürt sind und – kaum sichtbar für das Publikum, sondern primär für die Anwesenden auf der Bühne – in sich mit Streifen und Ringen ornamental strukturiert sind. Weitere auffällige angulare Formen sind die farbig abgesetzten Rauten in den Achseln, die nur dann aufblitzen, wenn die Tänzerinnen und Tänzer ruckartig ihre Arme heben. Eben jene Ruckhaftigkeit, der abrupte und schnelle Wechsel von einer Körperpose in die nächste, ohne einen kontinuierlichen und verschliffenen Übergang, ist es denn auch, der Nijinskys Choreographie einen dezidiert eckigen Charakter verleiht. Vor allem aber die ungewohnte Winkelstellung der Beine, einwärts gestellt anstatt wie im klassischen Ballett nach außen gedreht, und die immer wieder von den Armen in den Raum gestanzten Winkel tragen zu einer hohen Angularität von Bewegung bei.

Die Drastik dieser Eckigkeit mag innerhalb der Tanzgeschichte ein Novum sein, allenfalls vergleichbar mit der Bewegungssprache Valeska Gerts in den 1920er Jahren, doch einem angularen Prinzip folgen bereits frühere Tanzarbeiten Nijinskys. Laut Rivière zeigt sich ein eckiger Bewegungsstil in Nijinskys eigenen Bewegungen in *Petrouschka* (1911) ebenso wie in seiner Choreographie für *L'Après-midi d'un faune* (1912).<sup>29</sup> Vollständig neu ist in *Le Sacre du Printemps* jedoch die Verknüpfung der Angularität mit der primitivistisch motivierten Narration eines Menschenopfers. Hier sind besonders die Blöcke hervorzuheben, in denen sich die Tanzenden als Gruppe bewegen: phalanxartig stampfen sie aufeinander zu und schließen wie ein Sperrriegel aus Körpern das zum Opfer bestimmte Individuum aus. In der Angularität der Gruppenbewegung verkörpern sich somit soziale Gewalt, Exklusion und Viktimisierung. Das geometrische Bewegungsornament erscheint im *modus operandi* des Tötens: Ornament wird buchstäblich zum Verbrechen.<sup>30</sup>

29 Rivière, *Le Sacre du Printemps* (Frz. Original wie Anm. 4), S. 46.

30 Vgl. hierzu die Idee des ebenfalls angular strukturierten Richtungsschmucks bei Gottfried Semper als Ausdruck militärischer Hierarchien. Siehe Spyros



Abb. 4: Kostüm für einen jungen Mann in Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*,  
Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.  
© Victoria and Albert Museum, London.

Inspiriert von den Bewegungen in Blöcken reflektiert Rivière das primitivistische Phantasma des Librettos:

*Le Sacre du Printemps* ist ein soziologisches Ballett. Der außergewöhnliche Blick auf ein Zeitalter, das wir bisher nur schwer mittels wissenschaftlicher

---

Papapetros. „Denkraum als Ornament. Warburg, Semper und der kosmische Schmuck“. *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Hg. Martin Treml/Sabine Flach/Pablo Schneider. München u.a.: Fink, 2014. S. 91-119, hier: S. 101.

Dokumente rekonstruieren konnten und das nun unsere Vorstellungskraft anregt. [...] Wir werden Zeuge der Bewegungen des Menschen zu einer Zeit, als er noch nicht als Individuum existierte. Die Menschen hängen noch aneinander; sie gehen in Gruppen, in Kolonnen, in Schichten; sind gefangen in der schrecklichen Gleichgültigkeit der Gesellschaft; sie verehren einen Gott, den sie gemeinsam formen und von dem sie sich noch nicht lösen können. Nichts Individuelles zeigt sich in ihren Gesichtern.<sup>31</sup>

Vergleichbar zur Eckigkeit lässt sich auch die überaus sinnfällige Zirkularität innerhalb der Choreographie auf die Narration eines jährlich wiederkehrenden Opferrituals hin interpretieren. Die Kreisornamentik aus Roerichs Kostümen aufnehmend (Abb. 5.), macht Nijinsky in beiden Teilen des Stückes exzessiven Gebrauch von rotierenden, teilweise multizentrischen Kreisfigurationen, die von den Tänzerinnen und Tänzern mit ihren stampfenden Körpern etabliert werden.<sup>32</sup> Bezeichnenderweise variieren diese Kreise zwischen Ringen mit einem leeren Ringinneren und sich drehenden, wirbelnden Spiralen, wobei gerade mit letzteren Gestaltungsprinzipien des Vortizismus vorweggenommen werden. Die Zirkularität der Bewegungsornamente entspricht dabei dem ebenso zirkularen Geschichtsbild der hybriden Religion, wie sie der Primitivismus des Librettos konstruiert. Denn anders als das lineare heilsgeschichtliche Zeitverständnis der abrahamitischen Religionen verlangt der Kult von *Le Sacre du Printemps* die jährliche Wiederholung des Opfers, immer dann, wenn sich der Jahreskreis im Frühling schließt. Die primitivistische Fiktion einer solchermaßen zirkular strukturierten Religiosität liefert erneut Rivière, indem er über die Anhänger dieses Kultes schreibt:

Sie verehren einen Gott, den sie gemeinsam formen, und von dem sie sich noch nicht lösen können. [...] In keinem Augenblick ihres Tanzes verrät die Auserwählte den eigenen Schrecken, der ihre Seele erfüllen muss. Sie vollzieht ein Ritual, sie ist in einer sozialen Rolle gefangen, und ohne das geringste Anzeichen von Verstehen oder Erklärung bewegt sie sich nach den Wünschen und Forderungen eines höheren Wesens, eines Ungeheuers voll Ignoranz und ungestilltem Hunger, voll Grausamkeit und Finsternis. Hier wird der Moloch aus uralten Zeiten wieder zum Leben erweckt. Er zuckt und reißt sein Maul auf. Niedriger, geistloser Gott! Ein Gott, der auf vier Pfoten regiert und seine Kinder verschlingt wie eine weidende Kuh das Gras!<sup>33</sup>

31 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8f.

32 Siehe Gabriele Brandstetter. „Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von *Le Sacre du printemps*“. *Konzepte der Moderne*. Hg. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1999. S. 367-388.

33 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 9.



Abb. 5: Kostüm für einen Ahnen im zweiten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.  
© Victoria and Albert Museum, London.

## V. Stupidität

Die besondere Weise, in der im Ornamentgebrauch von *Le Sacre du Printemps* primitivistische Ideologie und Prinzipien der Avantgarde miteinander verschränkt sind, lässt sich als eine Herangehensweise vorsätzlicher und ausgesetzter Stupidität beschreiben. Bereits Jacques Rivière verwendet in seiner Interpretation des Stückes den Begriff *stupide*, wenn er in einer Radikalisierung des primitivistischen Konstrukts die Bewegungen auf der Bühne

mit intrazellulären Vorgängen beschreibt, wie sie unter dem Mikroskop zu beobachten sind: „[...] nous assistons aux mouvements obtus, aux va-et-vient *stupides*, à tous les tourbillons fortuits par quoi la matière se hausse peu à peu à la vie.“<sup>34</sup> Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Etymologie des Wortes *stupide*, mit seiner Abstammung vom lateinischen *stupidus* im Sinne von ‚stumpfsinnig‘ und ‚beschränkt‘, das auf das Verb *stupere* zurückgeht. Ausgehend von diesem Verb, das mit seinem Bedeutungsspektrum auf einen Zustand der Betäubung, Erstarrung, Verblüffung und Überraschung verweist, ließe sich jedoch auch eine Ableitung zum spätlateinischen Begriff *stupendus* ziehen, sodass die Bewegungen von *Le Sacre du Printemps* nicht nur als *stupide*, sondern auch als *stupend* im Sinne von ‚frappierend‘ und ‚verblüffend‘ beschrieben werden können. Denn es scheint gerade das Spezifische der Stückversion von 1913 zu sein, die volle Bandbreite von Stupidität auszuschöpfen und beständig zwischen *stupide* und *stupend*, Dummheit und Faszination zu oszillieren.<sup>35</sup>

Die doppelte und ausgestellte Stupidität betrifft bereits das Libretto Roerichs mit seiner hybrid-paganen Handlung sowie das Bühnenbild mit der Anmutung einer ruralen, nur kaum von Zivilisation gebändigtem Landschaft. Vor allem aber in Roerichs Kostümen mit ihrer groben fiktiv-bäuerlichen Ornamentierung verbinden sich das Tumb-Einfältige und das Überraschend-Verblüffende. Und in vielleicht noch stärkerem Maße gilt dies für die von Nijinsky choreographierten Bewegungsornamente, deren Stampfen und Schlagen wörtlich *frappierend*, *schlagend* und *erstaunlich* sind. So ist die primitivistische Aufladung von Kostümen und Choreographie verschränkt mit einer offensiven Absage an traditionelle Virtuosität, Grazie und Perfektion. Beide, Nijinsky und Roerich, kehren sich in *stupid*-stupender Weise ab von elaborierter Technik und Verfeinerung und unterwandern so die Normierungen eines gekonnten Gelingens. Für die Sehgewohnheiten ihres damaligen Publikums scheitern sie vorsätzlich und in geradezu anarchischer Weise. (Abb. 6.)

Besonders zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang auch die Kontextualisierung von *Le Sacre du Printemps* in der Pariser Homosexuellenszene der 1910er Jahre – ein Umstand, der in der tanzwissenschaftlichen Forschung zwar bekannt ist, aber nur selten gewürdigt wird.<sup>36</sup> Zu dieser Szene

34 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (Frz. Original wie Anm. 4). S. 47 [Hervorhebung A.S.].

35 Zur Theorie der Stupidität siehe Avital Ronen. *Stupidity*. Urbana (IL): University of Illinois Press, 2002; Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham (NC): Duke University Press, 2011.

36 Zur Kontextualisierung von *Le Sacre du Printemps* in der Pariser Homosexuellenszene der 1910er Jahre einschließlich der extensiven queeren Rezeption des Stückes, siehe Peter Stoneley. *A Queer History of the Ballet*. London u. New York: Routledge, 2007. S. 66-92. Kevin Kopelson. *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*.



Abb. 6: Kostüm für eine Frau im ersten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.  
© Victoria and Albert Museum, London.

gehören Sergei Diaghilev, Vaslav Nijinsky und sehr wahrscheinlich auch Igor Stravinsky ebenso wie viele Zuschauer des Publikums. Es kann daher mit Recht gefragt werden, ob die Umsetzung des Stückes nicht einer dezidiert

---

Stanford (CA): Stanford University Press, 1997. S. 187-196. Ramsay Burt. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London u. New York: Routledge, 1995. S. 74-100. Ein ausführlicher Vergleich zwischen dem Tanzverständnis Jacques Rivières und Vaslav Nijinskys aus der Perspektive der Queer Studies findet sich bei Andrew Hewitt. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham (NC) u. London: Duke University Press, 2005. S. 156-176.

queeren Ästhetik folgt, vor allem hinsichtlich des vorsätzlichen Normbruchs und der ausgestellten Inversion herrschender Schönheitsideale. Die extensive queere Rezeption des Stückes ließe sich dann nicht nur über die Handlung erklären, in deren Zentrum eine marginalisierte und viktimisierte Figur steht, die gerade homosexuelle Zuschauerinnen und Zuschauer zur Identifikation einlädt, unabhängig vom heteronormativen Fruchtbarkeitskult, den das Libretto des Stückes entwirft. Spezifisch queer wäre auch die Verschränkung von Avantgardismus und Primitivismus, die den Ornamentgebrauch der Kostümgestaltung und die Bewegungsmuster der Choreographie charakterisiert: sie unterwandern normative Ideale des Dekorativen und stellen im Ornament Andersartigkeit und Eigenwilligkeit selbstbewusst in den Mittelpunkt. So ließe sich die Stupidität des Ornamentgebrauchs, sein vorsätzliches Scheitern an Maßstäben des Schönen und Grazilen, als eine spezifisch queere Form des Scheiterns beschreiben, als *Queer Art of Failure*, wie sie Judith Halberstam konzipiert:

The Queer Art of Failure dismantles the logics of success and failure with which we currently live. Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmarking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.<sup>37</sup>

Doch auch der wilden und queeren Repräsentation von *Otherness* und Inversion in *Le Sacre du Printemps*, wie sie sich ikonisch in den eingedrehten Füßen der Tänzerinnen verdichtet, droht das Schicksal der Affirmation. Im verklärenden Rückblick auf die Uraufführung verliert sich deren stupende Anarchie und weicht einer bloß stupiden Archaik. Dies scheint insbesondere für die späteren Versuche zu gelten, die verlorene Choreographie zu rekonstruieren, denn hierbei verdoppelt sich der Aspekt des Vormaligen und Vergangenen, den das primitivistische Libretto des Stückes ja bereits bedient. Zusätzlich zum Konstrukt des heidnischen Russlands wird auch das Stück selbst zu einem archäologischen Objekt, das gleichsam ausgegraben, gesäubert und ausgestellt wird. Gerade indem solche Versuche der Rekonstruktion in Prozesse von Musealisierung übergehen, scheinen sie das anarchische Potential des Stückes zu zähmen.<sup>38</sup>

In anderer Weise trifft eine gesteigerte Archaisierung dagegen auf die Lektüre Rivières zu, wenn er Roerichs und Nijinskys Konstruktion des Vormals in einer gänzlich unkritischen Weise bekräftigt. Er monumentalisiert und totalisiert den Primitivismus von *Le Sacre du Printemps*, indem er der Choreographie neue narrative Ebenen hinzufügt.<sup>39</sup> Die Bewegung des Zurück

37 Halberstam. *Queer Art of Failure* (wie Anm. 35). S. 2.

38 Vgl. hierzu vor allem Hodson/Archer. *The Lost Rite* (wie Anm. 17).

39 Siehe Hewitt. *Social Choreography* (wie Anm. 36). S. 163-164.



erstreckt sich so nicht auf das Vormalige des heidnischen Russlands, sondern wird radikal ausgeweitet auf eine generelle Vorgeschichtlichkeit, bis hin zu frühen Stadien der Evolution. Seltsamerweise ist dabei der biologistische Primitivismus Rivières der Punkt, an dem sich die Überschwänglichkeit seiner Formulierungen wieder dem Unbotmäßigen von Nijinskys Choreographie annähert. Das Phantasma des Ultra-Archaischen konvergiert so mit dem mutmaßlich Anarchischen der ersten Aufführungen des Stückes. Zudem gelingt Rivière in der Ausweitung des Primitivismus' auf das Anfangsstadium belebter Natur eine Beschreibung des ornamentalen Prinzips, das Kostümgestaltung und Choreographie durchzieht. Differenz und Unterbrechung kreuzen sich hier mit potentiell endloser Wiederholung, Figuration verschränkt sich mit Defiguration. Rivières primitivistische Beschreibung von *Le Sacre du Printemps* – oder besser: die Fortsetzung des Stückes mit literarischen Mitteln – nimmt damit am Ende seines Textes selbst ornamentale Züge an:

*Le Sacre du Printemps* [...] ist ein biologisches Ballett. Es ist nicht nur der Tanz des primitivsten Menschen, es ist [...] der Tanz vor der Entstehung der Menschheit. [...] es ist die Geschichte der Zellteilung; die tiefe Notwendigkeit des Kerns, sich von sich selbst zu trennen und sich zu reproduzieren; Spaltung bei der Geburt, Teilung und Rückkehr der ruhelosen Materie in ihre Substanz; große sich drehende Haufen von Protoplasmen; Keimböden; Zonen, Kreise, Plazentas. [...] wir wohnen wirren Bewegungen bei, einem stumpfsinnigen Hin und Her, den zufälligen Wirbeln, durch die sich die Materie allmählich zum Leben erhebt. *Le Sacre du Printemps* ist ein Stück aus der primitiven Welt, das sich erhalten hat, ohne zu altern, und das weiterhin vor unseren Augen geheimnisvoll atmet, mit seinen Bewohnern und seiner Flora. Es ist ein wogendes Rudiment der Vergangenheit, zerfressen von einem vertrauten und ungeheuerlichen Leben. Es ist ein Stein voller Löcher, aus dem unbekanntes Ungeziefer kriecht, das sich in nicht entzifferbaren und längst überholten Beschäftigungen ergeht.<sup>40</sup>

---

40 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 9.



Julia Kerscher

## Negerplastiken und Wachsfiguren

### Afrikanische und europäische Puppen als Medien des Primitivismus bei Carl Einstein

Interessiert man sich im Hinblick auf den Primitivismus für das Wechselverhältnis von Ethnologie, Kunstgeschichte und den Künsten, versprechen Carl Einsteins kunstwissenschaftliche Schrift *Negerplastik* und sein kubistisch inspirierter<sup>1</sup> Text *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* aufschlussreich für eine Untersuchung zu sein. *Negerplastik* erörtert kunstgeschichtliche Fragestellungen zur Raumdarstellung am Verhältnis von kubistischer und primitiver Kunst und diskutiert letztere unter einem mit der Ethnologie geteilten Interesse an Kult und Ritual. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* wiederum macht kubistische Formprinzipien und die zirkensischen Künste als Importe des Primitiven in die moderne europäische Großstadt lesbar und betreibt dadurch eine literarische Variante innerkultureller Ethnographie.

Die Hypothese teilend, Intermedialität stelle für den modernen Primitivismus ein konstitutives Moment dar<sup>2</sup>, möchte ich ein Medium<sup>3</sup> des Primiti-

---

1 Vgl. dazu folgende Selbstaussage Einsteins: „Ich weiss schon sehr lang, dass die Sache, die man ‚Kubismus‘ nennt, weit über das Malen hinausgeht. Der Kubism ist nur haltbar, wenn man seelische Aequivalente schafft. Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft hinter her. Ich weiss schon sehr lange, dass nicht nur eine Umbildung des Sehens möglich ist, sondern auch eine Umbildung des sprachlichen Aequivalents und der Empfindungen. Die Litteraten glauben sehr modern zu sein, wenn sie statt Veilchen Automobile oder Aeroplane nehmen. Schon vor dem Krieg hatte ich mir um zu solchen Dingen zu kommen eine Theorie der qualitativen Zeit zurecht gemacht, rein für mein Metier, dann bestimmte Anschauungen vom Ich, der Person, nicht als metaphysischer Substanz sondern einem funktionalen, das wächst verschwindet und genau wie der kubistische Raum komplizierbar ist usf. Dann weg von der Deskription, d.h. eine Umbildung der Erlebnisinhalte, der Gegenstände usf. [...] Also Geschichten wie, Verlieren der Sprache, oder Auflösung einer Person, oder Veruneinigung des Zeitgefühls. [...] Solche Dinge hatte ich im *Bebuquin* 1906 unsicher und zaghaft begonnen.“ Carl Einstein. „Brief an Daniel-Henry Kahnweiler vom Juni 1923“. *Carl Einstein Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*. Hg. Liliane Meffre. Marseille: André Dimanche, 1993. S. 138-148. Hier: S. 139f.

2 Diese Annahme war als Arbeitshypothese für das Kolloquium *Primitivismus inter-medial* formuliert worden und wurde von einer Vielzahl der Beiträge bestätigt.

3 Unter Medium verstehe ich dabei einen Datenträger, also einen materiellen Gegenstand, der in spezifischer Form Information transportiert. D.h. ich akzentuiere

vismus in den Fokus rücken, das kulturelle Transfers bei der Konzeptualisierung und Repräsentation des Primitiven besonders greifbar und transparent macht: die Puppe.

Die Puppe erscheint in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* vor dem Hintergrund der modernen europäischen Großstadt in Gestalt einer Wachspuppe. In *Negerplastik* sind hauptsächlich Holzpuppen als Beispiele für afrikanische Kunst abgebildet. Es ist also zu fragen, wie das europäische und das afrikanische Primitiv in Einsteins Texten jeweils konzipiert ist und welchen spezifischen Beitrag die Puppe als Medium der Repräsentation dieser Konzepte leistet. Die Puppen weisen in ihrer konkreten Erscheinung Strukturanalogien auf und können daher einem gemeinsamen Formprinzip, welches die kubistische mit der primitiven Kunst teilt, subsummiert werden. Die spezifische Differenz der von den Puppen verkörperten Konzepte des Primitiven resultiert aus ihrer jeweiligen Einbettung in kulturgeschichtliche Kontexte und wissenschaftliche Horizonte.

Zunächst zu den europäischen Puppen:

## 1. Europäische Puppen: Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*

In Einsteins 1912 vollständig erschienenem Text *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* verweist bereits der Name der Titelfigur auf eine Vorfürpuppe bzw. eine Kunstfigur: Der zweite Teil des Namens *Bebuquin* kann als

---

den Charakter des Mediums als „*Kommunikationsinstrument*“<sup>[1]</sup> nach Siegfried J. Schmidt. (Siegfried J. Schmidt. *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück, 2000. S. 94.) Schmidt plädiert dafür, den „*Kompaktbegriff ‚Medium‘*“ in vier Komponenten zu untergliedern: in semiotische Kommunikationssysteme, das technisch-mediale Dispositiv bzw. die jeweilige Medientechnologie, die sozialsystemische Institutionalisierung und die jeweiligen Medienangebote. Unter Kommunikationsinstrumenten versteht Schmidt „alle materialen Gegebenheiten, die semiosfähig sind und zur geregelten, dauerhaften, wiederholbaren und gesellschaftlich relevanten strukturellen Kopplung von Systemen im Sinne je systemspezifischer Sinnproduktion genutzt werden können.“ (Ebd.) Als Prototyp von Kommunikationsinstrumenten betrachtet Schmidt die gesprochene Sprache, darüber hinaus rechnet er Schriften, Bilder und Töne zu den Kommunikationsinstrumenten (vgl. ebd.). Die Puppe verstehe ich also als ein ‚Medium‘ des Primitivismus in dem Sinne, dass sie als Kommunikationsinstrument dem für alle Medien „grundlegende[n] Prinzip der Sinn-Kopplung durch distinkte Materialitäten“ (ebd.) folgt und an ihre Materialität, den Puppenkörper, eine bestimmte Semantik, nämlich Konzepte des Primitiven, koppelt.

eine Verkürzung des Begriffs ‚mannequin‘ gelesen werden.<sup>4</sup> Zum Personal des Textes gehört außerdem die „Wachspuppe“<sup>5</sup> Euphemia. Kulturgeschichtlich ist die Puppe aufs Engste mit dem Jahrmarkt verbunden: Dort verwenden die Taschenspieler, Gaukler und Zahnbrecher Zauberpuppen.<sup>6</sup> Genau dieser Ort ist es, der in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* später als Zirkus deklariert und zum Auftrittsort für Euphemia umfunktioniert wird.<sup>7</sup> Euphemia erscheint im Text in unterschiedlicher Gestalt: als Bardame bzw. Varietékünstlerin, als Artistin im Zirkus<sup>8</sup>, und schließlich gibt sie sich auch als die „Wachspuppe aus der billigen Erstarrnis“<sup>9</sup> zu erkennen.

Die Schauplätze des Textes sind ein Jahrmarkt, ein Zirkus, eine Bar und das „Museum zur billigen Erstarrnis“<sup>10</sup>, eine Art Kuriositätenkabinett. Ihr Spezifikum besteht darin, dass sie Kunstformen beherbergen, die das Andere der bürgerlichen Kunst darstellen.<sup>11</sup> Jahrmarkt, Zirkus, Bar und alternative

4 Matthias Luserke-Jaqui. „Carl Einstein: Bebuquin (1912) als Anti-Prometheus oder Plädoyer für das ‚zerschlagene Wort““. *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Berlin u. New York: de Gruyter, 2008. S. 110-127. Hier: S. 114.

5 Carl Einstein. „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“. *Carl Einstein. Werke Band 1: 1908-1918*. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 73-114. Hier: S. 91.

6 Vgl. Gabrielle Wittkop-Ménardeau. *Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber*. Aus d. franz. übertr. von Justus Franz Wittkop. Zürich u. Stuttgart: Classen, 1962. S. 53.

7 Die „Bude der verzerrenden Spiegel“ (Einstein. Bebuquin [wie Anm. 5]. S. 73) auf dem Jahrmarkt erscheint später als „hohe Spiegelsäule“ (ebd. S. 109) im Zirkus.

8 An der Kasse des Museums zur billigen Erstarrnis sitzt „[d]ie dicke Dame, Fräulein Euphemia“ (ebd. S. 74). Sie hebt die von Bebuquin misshandelte Puppe vom Boden auf (vgl. ebd.), später erkennt sie sich selbst in dieser Puppe. Als Zirkusartistin wiederum schlägt Euphemia einen waghalsigen Salto mortale (vgl. ebd. S. 94). – Etymologisch kann der Begriff „Puppe“ von lateinisch „pupa“ hergeleitet werden, was soviel wie „kleines Mädchen“ bedeutet (vgl. Wittkop-Ménardeau [wie Anm. 6]. S. 22). Zum hier nicht weiter verfolgten Problem der stellvertretenden Zerstörung einer Puppe als symbolische Handlung gegen das Weibliche überhaupt vgl. Renate Berger. „Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe“. *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hg. Renate Berger/Inge Stephan. Köln, 1987. S. 265-290 und Anne Amend-Söchting. „Puppen, Phantasmen und Vampire – von androiden Frauengestalten in der Literatur des 19. Jahrhunderts“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 24 (2000): S. 353-380. Hier: S. 355f.

9 Einstein. Bebuquin (wie Anm. 5). S. 91.

10 Ebd. S. 73.

11 Vgl. dazu auch Burkhard Meyer-Sickendiek. „Primitivismus. Literarische ‚Anti-Kunst‘ im Spannungsfeld von Provokation und Diskriminierung“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2013. S. 315-333.

Museumsformen werden im Zug der Hinwendung der Avantgarden zum Primitiven als Orte erkannt und nobilitiert, an welchen das Primitive in moderner, europäischer Gestalt in Erscheinung tritt.<sup>12</sup> Literatur- und ästhetikgeschichtlich tritt Carl Einsteins *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* damit repräsentativ ein als Beispiel für eine Positivierung des Dilettantismus, die in der Nobilitierung ‚niederer‘ Künste wie den zirkensischen gründet. Verkörpert wird diese andere Kunst der anderen Orte in Einsteins Text prominent von Euphemia: „Euphemia trat in das Café ein. Das gelbe Licht gab ihren Röcken, – die sich wie Wogen von Rudern bewegten, über ihren straffen Beinen schäumten, – Konturen, die in ihrem Hut zusammenliefen und an dem weit überhängenden Federbukett des Hutes versprühten.“<sup>13</sup> Die Kassendame des Museums zur billigen Erstarrnis ist mit Attributen ausgestattet, die üblicherweise zeitgenössische VarietéKünstlerinnen kennzeichnen. 1904 wird eine in Deutschland gastierende französische Sängerin folgendermaßen beschrieben: „Ihre blendende Erscheinung wirkte geradezu verblüffend; solch farbenprächtiges Gemisch von Sammt und Seide, Spitzen und Juwelen, hatte man, in diesem eigenartigen Arrangement, selbst in Berlin noch nicht gesehen.“<sup>14</sup> Euphemia figuriert als „Gommeuse“<sup>15</sup>, als der Inbegriff der „pikanten“<sup>16</sup> Varietésängerin, mit deren Erscheinungsbild sich Euphemias Aussehen deckt: „Nach 1900 wurden paillettenstarre Kleider zur großen Mode der Gommeuses (parallel zu dem Paillettenanzügen der Clowns). [...]“

---

Meyer-Sickendiek ist ebenfalls der Ansicht, dass die Programmatik der „Nicht mehr schönen Künste“ (ebd. S. 318) im frühen 20. Jahrhundert, wie z.B. Kubismus, Dadaismus oder Expressionismus, in hohem Maße an Konzepten der Primitivität orientiert ist (vgl. ebd.) und dass der radikale Bruch mit der (ästhetischen) Tradition als Charakteristikum des Primitivismus ausgemacht werden kann (vgl. ebd. S. 317).

- 12 Möglich wird die Übertragbarkeit des Primitiven in den Kontext der modernen europäischen Großstadt im Rückgriff auf das Primitivismus-Konzept Johannes Fabians, dessen These von der „Allochronie“ oder „Anderszeitigkeit“ des Primitiven dazu führte, das Primitive bzw. den/die Primitive(n) nicht als Objekt, sondern als Kategorie zu begreifen (vgl. Erhard Schüttpelz. „Zur Definition des literarischen Primitivismus“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2013. S. 13-27. Hier: S. 18.). „*Primitive*, being essentially a temporal concept, is a category, not an object of Western thought.“ (Johannes Fabian. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York, 1983. S. 18.) Schüttpelz spricht sich dafür aus, diesen Ansatz in der aktuellen Forschung zum Primitivismus fruchtbar zu machen. Vgl. Schüttpelz. *Zur Definition*. S. 24.

13 Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 83.

14 J. Glück. „Die Störenfriede“. *Der Artist 1000* (1904). o. P.

15 Christine Schmitt. *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993. S. 166.

16 Ebd.

Riesige, phantasievolle Hutgebilde und jede Menge Schmuck komplettieren die glamouröse Erscheinung der Gommeuse.<sup>17</sup>

Euphemia tritt jedoch nicht nur als prototypische Unterhaltungskünstlerin der Großstadt um 1900 auf, sondern stellt später fest: „Oh, ich bin ja nur die Wachspuppe aus der billigen Erstarrnis.“<sup>18</sup> Die Wachspuppe, als die sich Euphemia zu erkennen gibt, ist „etwas dick, rot geschminkt mit gemalten Brauen“<sup>19</sup> und wirft „seit ihrer Existenz eine Kuschhand“.<sup>20</sup> Um 1900 war es bei der Herstellung von Wachspuppen bereits üblich, Haare, Augenbrauen und Augen in das warme Wachs zu implantieren.<sup>21</sup>

Alle diese Haare werden eins ums andere von geschickten Frauenhänden in das noch weiche Wachs implantiert; [...] Andere Spezialisten wiederum kümmern sich um Wimpern und Augenbrauen. Sie schneiden sie aus Nerzhaar-Pinseln, kleben sie einzeln auf ein Stoffband und fixieren dieses rund ums Auge. Schlussendlich schneiden sie sie direkt am Kopf in Form, biegen sie mit einer Wimpernzange und tuschen sie mit Mascara. Auch die Malerei perfektioniert sich zusehends und wird zur Schminkkunst.<sup>22</sup>

Auch wenn Euphemias Augenbrauen nicht implantiert, sondern gemalt sind, stellen sie – wie ihre gemalten Lippen – ein weiteres Beispiel für das Ineinandergreifen von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst dar: Hier ist es die Mischung von bildender Kunst und der Alltagshandlung des Schminkens. Über Euphemias Dreifachstatus als Puppe, Gommeuse und Artistin wird das Schminken außerdem in den zirkensischen Zusammenhang eingebunden. Denn das Kuschhände-Werfen, das für seine Wirkung einer besonderen Lippenröte bedarf, ist um 1900 dezidiert als Zirkusgeste bezeugt: So ist von „der Parforcereiterin, die trotz ihres gesetzten Alters die Reitpeitsche schwingend und Kuschhände werfend kokett hin- und hertänzelte“<sup>23</sup>, ebenso die Rede wie von der „Kunstreiterin, die vom Pferd herab auf den August schaut, der ihr Kuschhände nachwirft“<sup>24</sup>. Künstlerisch reflektiert wird das Kuschhände-Werfen im Zirkus von Malern wie Georges Seurat; auch Henri de Toulouse-Lautrec und Paul Cézanne sind für ihre Darstellungen von Zirkus-Szenen berühmt.<sup>25</sup>

17 Ebd. S. 169.

18 Einstein. Bebuquin (wie Anm. 5). S. 91.

19 Ebd. S. 74.

20 Ebd.

21 Nicole Parrot. *Mannequins*. Deutsch von Helena Zaugg. Bern: Edition Erpf, 1982 [orig. Paris, 1981]. S. 46.

22 Ebd. S. 47.

23 Johannes Richter. „Alles durch den ‚Artist‘“. *Der Artist* 1000 (1904). o. P.

24 Günter Bose/Erich Brinkmann. *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Berlin: Wagenbach, 1978. S. 129.

25 Vgl. *Der Zirkus* (1890/91) von Seurat, Toulouse-Lautrecs *Die Kunstreiterin im Zirkus Fernando* (1888) oder *Pierrot und Harlekin* (1888) von Cézanne.

Die Beschreibung Euphemias als Gommeuse, mit der Akzentuierung der Kreisbewegung sowie der zusammenlaufenden Konturen ihrer Röcke, deutet auf eine Geometrisierung der Figur im Sinne des Kubismus hin. Die Beschreibung Euphemias als Wachspuppe ordnet sie über das Motiv des Kuschhände-Werfens dem Zirkus und damit ‚niederer‘ Kunstformen zu. Der Ort der dicklichen, geschminkten Wachspuppe ist das „Museum zur billigen Erstarrnis“.<sup>26</sup> Damit ist sie an einem Übergangspunkt in der Funktionalisierung von Wachsfiguren situiert: War die Ausstellung von Wachsfiguren im 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil von Jahrmärkten, so übernimmt die Wachspuppe ab dem Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Funktion, nämlich als Schaufensterpuppe in Geschäften.<sup>27</sup> Dass Einstein vor dem Hintergrund dieser Entwicklung ein Museum bzw. Kuriositätenkabinett als Ort für die Wachspuppe wählt, legt eine Spur zur Überblendung von Museum und Schaufenster, der später noch nachgegangen werden soll.

Eine Puppe in einem literarischen Text regt außerdem zu poetologischen Überlegungen an: Denn Puppen stellen als Kunst-Menschen grundsätzlich exemplarische Artefakte dahingehend dar, dass sie in ihrer Menschenähnlichkeit „in einem sehr handgreiflichen Sinn Ausdruck [ihres] Produzenten [...] [sind]“.<sup>28</sup> Da die Puppe zugleich Realisation der kreativen Fähigkeiten des Menschen und dessen Abbild ist, kann der Kunst-Mensch Puppe als Chiffre des Kunst-Werks im engeren Sinn verstanden werden.<sup>29</sup> Die Tatsache, dass Einstein während seiner Studienzeit in Berlin als Schaufensterdekorateur gearbeitet hat<sup>30</sup>, besitzt in diesem Zusammenhang mehr als nur anekdotischen Wert. In seiner Person konvergieren der Puppen- und der Textarrangeur, d.h. die Lesbarkeit der Puppe als poetologische Chiffre ist auch biographisch verbürgt.<sup>31</sup>

26 Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 91.

27 Vgl. Marianne Vogel. „‘Einfach Puppe!’ Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne“. *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hg. Eva Kormann/Anke Gilleir/Angelika Schlimmer. Amsterdam u. New York: Rodopi, 2006. S. 105-115. Hier: S. 111.

28 Monika Schmitz-Emans. „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“. *Arcadia* 30 (1995): S. 1-30. Hier: S. 3.

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. Klaus H. Kiefer. „Ätneralistisches Finale oder Bebuquins Aus-Sage. Carl Einsteins Beitrag zur Postmoderne“. *Neohelicon* 21 (1994): S. 13-46. Hier: S. 34.

31 Zur zeitgenössischen Ansicht, im Schaufensterdekorateur verschmelze der praktische Fachmann mit dem Künstler vgl. Elisabeth von Stephani-Hahn. *Schaufenster Kunst*. Berlin: L. Schottlaender & Co., 1919. S. 8ff. (Den Verweis auf dieses Handbuch verdanke ich Uwe Lindemann. „Schaufenster, Warenhäuser und die Ordnung der ‚Dinge‘ um 1900: Überlegungen zum Zusammenhang von Ausstellungsprinzip, Konsumkritik und Geschlechterpolitik in der Moderne“.



Wie komme ich nun dazu, die Puppe als ein Medium des Primitivismus zu bezeichnen?

## 2. Europäische Puppen als Medien des Primitivismus

Auf der methodischen Ebene wird die Rede von der Puppe als Medium des Primitivismus ermöglicht durch ein Verständnis von Primitivismus, das neben der Nachahmung von Objektqualitäten auch Formen der Aneignung einer – evtl. nur unterstellten – primitiven Weltwahrnehmung und Weltanschauung berücksichtigt.<sup>32</sup> In *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* deutet schon der Name der Titelfigur eine Nähe zu den Parametern des primitiven Denkens an, wie es sich die Moderne um 1900 vorgestellt hat: Der erste Teil des Namens *Bebuquin* verweist auf „bébête“, also unsinnig oder kindisch<sup>33</sup>, oder bébé, Baby. Dieser Deutung leistet der Text auch in seinem Verlauf Vorschub, wenn *Bebuquin* als „Jüngling“<sup>34</sup>, „Knabe“<sup>35</sup> oder „Säugling mit der Denkerstirn“<sup>36</sup> betitelt wird. Nicola Gess hat nachgewiesen, dass die Literatur der Moderne von einer Verwandtschaft zwischen kindlichem Denken und primitivem Denken ausgeht.<sup>37</sup> Zwischen dem Großstadttext *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* von 1912 mit seinem kindlichen Helden und der Präsentation primitiver Kunst in der Schrift *Negerplastik* von 1915 besteht zudem im Werkkontext eine gewisse Nähe.<sup>38</sup>

---

*Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung.* Hg. Gertrud Lehnert. Bielefeld: transcript, 2011. S. 189-215. Hier: S. 204f.)

- 32 Diese Herangehensweise vertrat auch schon Colin Rhodes. *Primitivism and modern art.* London: Thames and Hudson, 1994. Nicola Gess empfiehlt diesen Ansatz speziell für die Bestimmung eines literarischen Primitivismus, da hier die Sprachbarriere – mit der die bildenden Künste nicht konfrontiert sind – kein zentrales Problem darstellt. Vgl. Nicola Gess. „Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs“. *Literarischer Primitivismus.* Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2013. S. 1-9. Hier: S. 3.
- 33 Luserke-Jaqui. Carl Einstein: *Bebuquin* (wie Anm. 4). S. 114.
- 34 Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 74.
- 35 Ebd. S. 101.
- 36 Ebd. S. 78.
- 37 Vgl. Nicola Gess. *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin).* München u. Paderborn: Fink, 2013. S. 9f. Es sind „drei Figuren der Alterität, die im frühen 20. Jahrhundert [...] als zeitgenössische Verkörperungen des Primitiven konzipiert werden: Wilde, Kinder und Wahnsinnige.“
- 38 Ich danke Klaus H. Kiefer für den Hinweis, dass Einstein erst nach Abschluss des *Bebuquin* mit afrikanischer Kunst in Berührung gekommen ist. Auch wenn also kein enger chronologischer Zusammenhang von *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* und *Negerplastik* behauptet und nachgewiesen werden kann, so ist

Einsteins Schrift *Negerplastik* ist aber nicht nur in Bezug auf das ‚bébé‘ ein zentraler Intertext, auch der ‚mannequin‘-Aspekt entfaltet seine gesamte Aussagekraft erst vor der Folie der afrikanischen Kunst. Euphemia, die in *Bebuquin* sowohl als Zirkusartistin wie auch als Wachspuppe erscheint, ist das figurale Mannequin des Textes, das zirzensische Kunst – also Aspekte des Primitiven – und Kunstmenschentum – also das Puppe-Sein – in sich vereint. Dass Euphemia in der Bar erkennt, „ja nur die Wachspuppe aus der billigen Erstarrnis“<sup>39</sup> zu sein, macht sie zur Scharnierstelle, die die Diskurse Variété bzw. Zirkus mit der Mode- bzw. Reklamewelt der Großstadt um 1900 und mit zeitgenössischen musealen Praktiken vernetzt.

Neben dem figuralen Argument, nämlich dass Euphemia in unterschiedlicher Gestalt und in verschiedenen Funktionen im Text erscheint, spricht aber noch ein gewichtigeres, strukturelles Argument für die Möglichkeit, europäische Schaufensterpuppen und afrikanische Plastiken aufeinander zu beziehen: Das verbindende Element ist der Kubismus. Denn zum einen orientierten sich die Konzeption und Manufaktur von Wachs- und Schaufensterpuppen um 1900 am Kubismus. Einsteins Interpretation der afrikanischen Plastiken anhand kubistischer Problemstellungen zum anderen, ist bekannt.<sup>40</sup>

Da Schaufensterpuppen für das moderne Frauenbild Modell standen und als Prototypen der großstädtischen Weiblichkeit um 1900 fungierten, wurden sie auch als Industrieprodukte erkannt, im Speziellen von der Modeindustrie.<sup>41</sup> Ein Mannequin ins Schaufenster zu stellen, bedeutete „up-to-

---

doch festzustellen, dass beide Texte an Diskursen und Kontexten teilhaben, die sich zumindest überschneiden: Die Analyse macht sichtbar, dass *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* und *Negerplastik* auf je spezifische Weise an den Primitivismusdiskurs andocken und in Beziehung zum kunstgeschichtlichen Kontext des Kubismus stehen.

39 Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 91.

40 „Vor wenigen Jahren [...] in Frankreich“ untersuchten Künstler „losgelöst von den üblichen Mitteln [...] die Elemente der Raumschauung [...]. Zugleich entdeckte man notwendig die Negerplastik und erkannte, daß sie isoliert die reinen plastischen Formen gezüchtet hat.“ (Carl Einstein. „Negerplastik. Mit 119 Abbildungen“. *Carl Einstein. Werke. Bd. 1: 1908-1918*. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 245-391. Hier: S. 250f.) Stellvertretend für die umfangreiche wissenschaftliche Aufarbeitung von Einsteins Umgang mit dem Kubismus vgl. David Pan. „Carl Einstein und die Idee des Primitiven in der Moderne“. *Carl-Einstein-Kolloquium 1998: Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen*. Hg. Roland Baumann/Hubert Roland. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, 2001. S. 33-48.

41 Vgl. Tag Gronberg. „Beware Beautiful Women: The 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement“. *Art History* 20 (1997): S. 375-396. Hier: S. 377.

date advertising<sup>42</sup> zu betreiben. Bezüglich des Aussehens der Schaufensterpuppen fand im frühen 20. Jahrhundert eine Entwicklung zu zunehmend gesichtslosen Köpfen statt. Die Werbethorie „invoked the non-figurative tendencies of avant-garde art in order to justify this erasure of the female physiognomy – to claim it as modern.“<sup>43</sup> Diese Anleihen bei der bildenden Kunst sind im vorliegenden Zusammenhang von großer Bedeutung. Denn wenn das Aussehen der Schaufensterpuppen eine Orientierung am kubistischen Formprinzip aufweist, werden sie in eine bemerkenswerte Nachbarschaft zu den afrikanischen Plastiken gestellt. Bislang gilt also: Carl Einstein arbeitet in *Negerplastik* eine künstlerische Verwandtschaft von Kubismus und afrikanischer Plastik heraus, und deutet schon in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* eine künstlerische Verwandtschaft von Kubismus und moderner Werbeästhetik an. Hier ist es die strukturelle Formanalyse, die das Primitive als Eigenschaft von Objekten extrahiert und auf andere Gegenstände übertragbar macht. Konkretisiert werden kann dies beispielsweise daran, dass Euphemia im Spiegel analog zu einer afrikanischen Plastik ihre natürliche Gestalt verliert: „Es bezeichnet die Negerplastiken, daß sie eine starke Verselbständigung der Teile aufweisen.“<sup>44</sup> Im Spiegel sieht Nebukadnezar Böhm „wie die Brüste [Euphemias] sich in den feingeschliffenen Edelsteinplatten seines Kopfes zu mannigfachen fremden Formen teilten und blitzten“.<sup>45</sup> Und es sind Euphemias „lange Haarsträhnen“<sup>46</sup>, die im Spiegel den Eindruck erzeugen: „[J]edes Haar waren tausend Formen.“<sup>47</sup> Das Kunstwerk, als das sich die Wachspuppe Euphemia im Text inszeniert, entspricht dem kubistischen Formprinzip.<sup>48</sup> Über die Rezeption von Schaufensterpuppen

42 Ebd. S. 375. Die spezifische Modernität der Schaufensterpuppen bestand nach Gronberg darin, dass sie einen neuen Frauentypus festschrieben: „This was a modernity in which notions of the feminine played a crucial role – in part, at least, because it was the manifestation of updated criteria for defining feminine beauty that such mannequins were defined as ‚modern‘“ Ebd. S. 375f.

43 Ebd. S. 389.

44 Einstein. *Negerplastik* (wie Anm. 40). S. 252.

45 Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 76.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Es ist interessant, dass Euphemia, wenn sie als Gommeuse ihr „weit ausgedehnte[s] Posterieur“ (ebd. S. 73) und ihren „massigen Busen“ (ebd. S. 76) zum Kunstwerk stilisiert, gerade *nicht* in erotisierender Absicht agiert. Denn – wie Christine Schmitt unter Berufung auf eine zeitgenössische Quelle feststellt – „selbst wenn sich die Sängerinnen [...] ‚bis zum Korsett aufschürzten und bis zu den Strumpfbändern dekollierten‘, so hatte diese Exhibitionierung im Grunde keinen sexuellen Charakter. Die im Licht der elektrischen Scheinwerfer schimmernden Seidenstoffe, die glänzenden Pailletten, Gold- und Silberstickereien, nicht zuletzt der blitzende Schmuck nahmen der Gestalt alles Menschliche, stilisierten sie zu

wiederum, die nach Prinzipien der bildenden Kunst geschaffen worden waren, sind Reaktionen wie die folgende überliefert:

Here [= in some viewers' description] the modern mannequin was characterized as an eradication of the „naturalistic“ female body, as that body's translation into „a mere cubistic chaos of intersecting surfaces“ and as „a decorative hieroglyphic“. Woman's body, it would seem, qualified as „decorative“ to the extent that it had been rendered illegible. This defamiliarization of woman involved not only a reconfiguration of expressive parts of the body (such as face and hands) but also a transformation of surface; the modern mannequin might have „skin“ that was „gilt“ or silvered over.<sup>49</sup>

---

einem kostbaren Kunstgegenstand.“ (Schmitt. *Artistenkostüme* [wie Anm. 15]. S. 171) Die Erotisierung der Frau dient also ihrer Ästhetisierung. Da Euphemia eine Puppe ist, spielt dabei der Aspekt der Entmenschlichung eine besondere Rolle. Nicht zufällig ist von der „stille[n] freundliche[n] Schmerzlosigkeit“ (Einstein. *Bebuquin* [wie Anm. 5]. S. 74) der Puppe die Rede, und Bebuquin empört sich angesichts Euphemias über „die Ruhe alles Leblosen“ (ebd.). Anhand der Puppe können also auch grundsätzliche Fragen bezüglich der Mortifizierung der Frau erörtert werden. – Frank Krause diskutiert die Wachspuppe unter Rückgriff auf Husserls Differenzierung zwischen Wahrnehmung, Vorstellung und Täuschung, die dieser ebenfalls am Beispiel einer Wachspuppe vornimmt (vgl. Frank Krause. „Vom Embryo Emil zum ‚bébé bouquin‘. Geburtsphantasien in Carl Einsteins *Bebuquin*“. *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. 31-44. Hier: S. 33f.). Krause ordnet Bebuquins Umgang mit der Puppe dann in einen Zusammenhang mit (männlichen) Selbstschöpfungsmodellen ein. Die Passage, in der Bebuquin die Puppe anschreit und zu Boden wirft, illustriere, „daß der metaphysische Anspruch des schöpferischen Bewußtseins mit seiner Beziehung auf profane Gegenstände unvereinbar ist“ (ebd. S. 35), weil die Puppe ja leblos ist und bleibt. Hierin erweise sich Bebuquin als ein Dilettant des Wunders, da Geburtsmotive als Symbole für geistige Schöpfungsprozesse, wenn sie an die leibliche Gestalt anknüpfen, „im Kontext von Einsteins Erzählung nur das unfreiwillige Scheitern ihres Anspruchs zum Ausdruck bringen“ können. (Ebd.)

- 49 Gronberg. *Beware Beautiful Women* (wie Anm. 41). S. 379. Die hier angesprochene „reconfiguration of expressive parts of the body“ erhebt später z.B. Hans Bellmer zu einem zentralen Gestaltungsprinzip seiner Puppen. Zerlegung und Neukombination der weiblichen Anatomie kennzeichnen Bellmers zweite Puppen-Serie von 1938: „An die [Bauch]Kugel setzt er zwei Rumpfe mit zwei Paar Beinen, oder weitere Rumpfe, dazu verschiedene Kugeln, die als Brüste oder Schultern oder ganz unerwartete Körperteile ohne passende Bezeichnung wahrgenommen werden können, mit einem verloren angesetzten Arm und etwas seitlich drapiertem Goldhaar.“ (Peter Gendolla. *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Winter, 1992. S. 222.) In Verbindung mit dem

Die Negerplastiken, die literarische Puppe Euphemia und die kubistisch inspirierten Schaufensterpuppen sind offensichtlich nach demselben – kubisti-

---

Werk Carl Einsteins steht Bellmer nicht nur aufgrund der Tatsache, dass er Puppen als „Poesie-Erreger“ bezeichnet (Hans Bellmer. „Die Spiele der Puppe“ [entst. 1938/39, ersch. 1949]. *Die Puppe: Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes*. Vollst., neu eingerichtete Ausgabe. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien: Ullstein, 1976. S. 27-70. Hier: S. 29.), sondern auch wegen seines besonderen Interesses für das Gelenk. In Einsteins *Negerplastik* werden die Gelenke als „unbedingt notwendig zur Darstellung des unmittelbar Kubischen“ ausgewiesen (Einstein. *Negerplastik* [wie Anm. 40]. S. 260), Bellmer widmet in *Die Spiele der Puppe* ein eigenes Kapitel dem „Kugelgelenk“, das er als den „mechanischen Faktor der Beweglichkeit“ auffasst. (Bellmer. *Die Spiele der Puppe*. S. 29. Der mit dem Puppen-Motiv traditionell eng verknüpfte Aspekt des Mechanischen und Apparathaften ist in Einsteins *Bebuquin* interessanterweise kaum ausgeprägt.) Ähnlich wie Einstein beschreibt Bellmer seine Puppen mit mathematischen Parametern (vgl. z.B. ebd. S. 37), genauso wie Einstein und die kubistischen Künstler will er „die Frau, beweglich im Raum, unter *Ausschluss des Zeitfaktors* dar[.]stellen. Das heißt, den klassischen Begriff der Einheit von Zeit und Raum, der auf die Momentaufnahme hinausläuft, durch den Gedanken einer menschlichen Projektion auf eine zeitlich neutrale Ebene zu ersetzen, auf der sich *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihrer Bewegungsbilder nebeneinander ordnen* und bestehen bleiben. Wenn man [...] alle Bewegungsteilbilder *integral – und als drei-dimensionalen Gegenstand* – addiert, so ergibt sich daraus die konkrete Synthese der Kurven und der Oberflächen, an denen entlang sich ein jeder Punkt des Körpers vorwärtsbewegt.“ (Hans Bellmer. „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes“ [1957]. *Die Puppe: Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes*. Vollst., neu eingerichtete Ausgabe. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien: Ullstein, 1976. S. 71-114. Hier: S. 93/95. Hervorhebungen von mir, J.K.) Wie Einstein arbeitet Bellmer mit Spiegelexperimenten (vgl. ebd. S. 82). Im Kapitel über „Die Anatomie der Liebe“ beschreibt Bellmer das Verhältnis von Mann und Frau bzw. Puppe als das einer Geometrisierung: „[D]ie praktische Verschmelzung des Natürlichen mit dem Vorgestellten: Wie der Gärtner den Buchsbaum zwingt, als Kugel, Kegel, Kubus zu leben – so zwingt der Mann dem Bild der Frau seine elementaren Gewißheiten auf, die geometrischen und algebraischen Gewohnheiten seines Denkens.“ (Ebd. S. 92) Eine sprachliche Möglichkeit, sein Formkonzept zu realisieren, sieht Bellmer im Anagramm: „Der Körper, er gleicht einem Satz –, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“ (Ebd. S. 95) Der Exkurs zu Bellmers vom Dadaismus inspirierten Puppen wäre z.B. um Ausführungen zu Sophie Taeuber-Arps kubistischen Puppen zu ergänzen. Taeuber-Arp fertigte „abstrakte[] Marionetten“, die „aus Kuben, Kegeln, Kugeln geschaffen[]“ waren (Raimund Meyer. „Dada ist gross Dada ist schön“. Zur Geschichte von ‚Dada Zürich‘. *Dada in Zürich*. Hg. Hans Bolliger/ Guido Magnaguagno/Raimund Meyer. Zürich: Arche, 1985. S. 9-79. Hier:

schen – Formprinzip gestaltet. Umgekehrt wird der Beginn des Kubismus mit der Präsentation des ersten abstrakten Mannequins 1911 im Rahmen der Pariser Herbstausstellung markiert<sup>50</sup>: „The first abstract mannequin is reputed to have been presented to an unenraptured audience at the 1911 Salon d’Automne in Paris. Perhaps inspired by photography, the mannequin was a cubist figure, its surface a defracting myriad of tiny broken mirrors.“<sup>51</sup> Was mit der Auslöschung der Gesichtszüge bei den Schaufensterpuppen begann, wird nun – wie in Einsteins *Bebuquin* durch die Funktionalisierung von Spiegeln – zur kaleidoskopartigen Brechung des Puppenkörpers gesteigert. Am Puppenkörper wird also gleichermaßen realisiert, was „Cézanne [...] bereits [erkannte], [nämlich] daß allen Körpern gewisse stereometrische Grundformen innewohnen, gleichsam als Elemente alles Plastischen. Er nannte Kegel, Zylinder und Würfel. [...] Der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens ist gegeben.“<sup>52</sup> Eben jenes ‚durchaus modellierende Sehen‘ fordert Einstein in seinen Schriften zur *Totalität* und zur *Negerplastik*: Die Aufgabe der Kunst sei es, „das Sehen gesetzmäßig zu ordnen“<sup>53</sup>, und die afrikanische Kunst stelle „einen bedeutenden Fall plastischen Sehens dar.“<sup>54</sup>

---

S. 34.). V.a. aber steht Taeuber-Arp für das „Zusammenspiel von Dada – Masken – Tanz“ (ebd. S. 42), das im hier verfolgten Zusammenhang von Varieté tänzerin und Puppe besonders interessant ist. Denn der Dadaismus behauptet von sich, „den Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht“ (ebd. S. 42) zu haben. Eine Abbildung von „Sophie Taeuber bei einem Tanz mit kubistischem Kostüm, Zürich 1916“ zeigt der Band *Dada in Zürich* auf Seite 43. – Bei der Rede über die Rolle von Puppen in der künstlerischen Avantgarde darf natürlich auch der Verweis auf die berühmte Nachbildung Alma Mahlers in Puppenform, die für Oskar Kokoschka angefertigt wurde, nicht fehlen.

50 Vgl. Parrot. *Mannequins* (wie Anm. 21). S. 65.

51 Sara K. Schneider. *Vital Mummies. Performance Design for the Show-Window Mannequin*. New Haven u. London: Yale University Press, 1995. S. 127. – Das durchgängig präsente Spiegelmotiv in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* kann vor diesem Hintergrund in meine Lesart einbezogen werden. Dasselbe gilt für Böhms Kopf, „eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren“ (Einstein. *Bebuquin* [wie Anm. 5]. S. 74f.): Das Spiegelmotiv und die silberne, ziselierte Hirnschale sind Elemente einer kubistischen Ästhetik, die den Kunstmensch-Charakter der Figuren, also das Puppenhafte an ihnen, besonders zur Anschauung bringen.

52 Carl Einstein. „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“. *Carl Einstein. Werke. Bd. 1: 1908-1918*. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 117-121. Hier: S. 119.

53 Carl Einstein. „Totalität“. *Carl Einstein. Werke. Bd. 1: 1908-1918*. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 223-229. Hier: S. 223.

54 Einstein. *Negerplastik* (wie Anm. 40). S. 248.

Die Schrift *Negerplastik* widmet sich der Analyse der Raumbearbeitung in afrikanischen und ozeanischen Plastiken und gilt als „metonymes Manifest des Kubismus“.<sup>55</sup> *Negerplastik* ist demnach ein Dokument des Primitivismus, beschreibt dieser doch in der kunstwissenschaftlichen Tradition „die Anregung des Denkens und Schaffens moderner Künstler durch Kunst und Kultur der Naturvölker“<sup>56</sup> oder in einer jüngeren Definition „eine Stilrichtung, [...] in deren Zentrum das Selbstverständnis der Künstler steht, von künstlerischen Ausdrucksformen beeinflusst zu sein, die sie in einem positiven Sinn als ‚primitiv‘ wahrnehmen.“<sup>57</sup>

Dass europäische Schaufensterpuppen und afrikanische Plastiken im Werk Einsteins über den Parameter Kubismus aufeinander bezogen werden können, ist deutlich geworden. In seiner Monographie über Georges Braque stellt Einstein den Bezug von bildender Kunst und Puppenästhetik selbst explizit her: Über Bilder, die unter dem Eindruck Fiedlers und Baudelaires entstanden sind, behauptet Einstein – wenngleich mit negativer Konnotation –, diese hätten „eine Ästhetik des Wachsfigurenkabinetts dem armen

---

55 Klaus H. Kiefer. *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 284. Kiefer hat Einstein aufgrund seiner Orientierung der modernen Kunst am Primitiven zum „Winkelmann der Avantgarde“ erklärt (ebd. S. 141). Moritz Baßler spricht davon, dass „[i]n dieser neuen Geschichtserzählung [...] der Kubismus als die sentimentalische Wiederholung der naiven Negerplastik“ erscheine (Moritz Baßler. „Das Bild, die Schrift und die Differenz. Zu Carl Einsteins Negerplastik“. *„Unvollständig, krank und halb?“ Zur Archäologie moderner Identität*. Hg. Christoph Brecht/Wolfgang Fink. Bielefeld: Aisthesis, 1996. S. 137-153. Hier: S. 146.). Einsteins Konzeption der modernen Kunst auf der Folie des Primitiven in die Tradition des klassizistischen Rückgriffs auf die Antike zu stellen, bietet *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* auch konkret inhaltlich an, wenn eine klassizistische Vase mit einem Puppenkörper korreliert wird: Von der „Vase aus Knidos“ (Einstein. *Bebuquin* [wie Anm. 5]. S. 88), dem „Gefäß“, welches *Bebuquin* „zum Klassizisten, zum symmetrisch geteilten Stilisten“ (ebd. S. 89) macht, heißt es nämlich: „Der Pot hatte unbedingt die Form eines schlanken Weibes [...]. Ich suchte wochenlang nach der Frau, welche die Proportionen der Vase habe. Selbstverständlich vergeblich. Höchstens die Puppe in *Euphemias* billiger Erstarrnis.“ (Ebd. S. 88f.)

56 William Rubin. „Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung“. *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hg. William Rubin. München: Prestel, 1984. S. 8-92. Hier: S. 8. Zu alternativen bzw. konkurrierenden Konzepten von Primitivismus vgl. Gess. *Literarischer Primitivismus* (wie Anm. 32).

57 Eva Blome. *Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von „Rasse“ und Sexualität (1900-1930)*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau, 2011. S. 146.

Hildebrand entliehen“<sup>58</sup>. Adolf von Hildebrand wiederum wird als zentraler Ideengeber der *Negerplastik* gehandelt.<sup>59</sup>

Aber schon in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* kann auf der Inhaltsebene eine Figuration ausgemacht werden, die Bezüge zwischen europäischen Puppen und afrikanischen Plastiken andeutet: Wenn Euphemia Böhm an ihre Brüste presst<sup>60</sup>, kommt nicht nur das Motiv des Säuglings erneut zum Vorschein, sondern es wird auch die Assoziation zu den in der Kunst matriarchalischer Gesellschaften – etwa in Afrika – weitverbreiteten Urmutterstatuen aufgerufen.<sup>61</sup> Das Kontrastpaar Bebuquin-Böhm wiederum steht beispielhaft für die gemeinsame Tendenz der afrikanischen und der modernen Kunst, sich in zwei figürliche Typen zu polarisieren: schlanke, langköpfige Figuren einerseits und untersetzte Figuren mit gedrungenen Köpfen andererseits.<sup>62</sup> Denn es wird von Bebuquins „zartmarkierte[r] Glatze“<sup>63</sup> berichtet, während Böhm als „dicker Herr“<sup>64</sup> bzw. „der Korputente“<sup>65</sup> vorgestellt wird, der „einen kleinen Kopf“<sup>66</sup> hat. Und nicht zuletzt fällt auf, dass die Forschung, die sich mit den gleichen Gegenständen beschäftigt wie Einsteins *Negerplastik*, von „afrikanischen Puppen“ spricht. Sigrid Paul schlägt in ihrem Buch mit dem Titel *Afrikanische Puppen* folgende Definition des Gegenstands vor:

Die Puppe in Afrika ist eine mehr oder weniger stilisierte Nachbildung der menschlichen, vorwiegend der weiblichen Gestalt, oft unter besonderer Betonung ihrer spezifischen Geschlechtsmerkmale. Sie ist (je nach Kultur) Spielzeug wie Übungsobjekt, aber auch Vermittlerin bzw. Spenderin von Fruchtbarkeit.<sup>67</sup>

In Afrika ist eine Puppe nicht nur ein Spielzeug im europäischen Sinn, sondern die Übergänge zwischen Spielzeug und Ritualobjekt sind fließend.<sup>68</sup>

58 Einstein. „Georges Braque“. *Carl Einstein. Werke Band 3: 1929-1940*. Hg. Marion Schmid/Liliane Meffre. Wien u. Berlin: Medusa, 1985. S. 181-456. Hier: S. 251.

59 Vgl. z.B. Pan. Carl Einstein (wie Anm. 40).

60 Vgl. Einstein. Bebuquin (wie Anm. 5). S. 76.

61 Vgl. Thomas Krämer. *Carl Einsteins „Bebuquin“ – Romantheorie und Textkonstitution*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. S. 110.

62 Vgl. Rubin. Der Primitivismus (wie Anm. 56). S. 72.

63 Einstein. Bebuquin (wie Anm. 5). S. 73.

64 Ebd. S. 74.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Sigrid Paul. *Afrikanische Puppen*. Berlin: Reimer, 1970. S. 6.

68 Brigitte Bofinger/Wolfgang Bofinger. *Ritus und Spiel. Puppen aus Afrika*. Steinheim a.d. Murr: Edition Phaistos, 2006. S. 7. Dasselbe gilt für südamerikanische Artefakte: Claude Lévi-Strauss fragt in *Traurige Tropen*: „Handelt es sich um



Auf der systematischen Ebene rechtfertigt die Tatsache, dass die afrikanische Puppe sowohl Gegenstand des Spiels als auch des Rituals ist, die Identifizierung afrikanischer Puppen mit den afrikanischen Plastiken, die Carl Einstein beschreibt und in rituell-religiöse Kontexte einordnet. Auch die formalen Bestimmungen, die für afrikanische Puppen gegeben werden, decken sich mit dem Aussehen der von Einstein präsentierten Plastiken:

Ein typisches Merkmal vieler afrikanischer Skulpturen ist die additive, aus geometrischen Grundformen aufgebaute Körperform, vielfach stark abstrahiert. So lässt sich die Form der Rumpffigur von den Völkern Westafrikas (Mossi, Ashanti, Fanti) bis nach Ostafrika (Zaramo, Doe, Kwere, Luguru) verfolgen. Das Baumuster ist immer dasselbe: auf einem zylindrischen oder konischen Rumpf sitzt deutlich abgehoben der Hals, zuweilen auch gleich der Kopf in Scheiben-, Kegel-, oder auch Halbkugelform. Ebenfalls auf geometrische Grundformen reduziert findet man Puppen im südlichen Afrika. Die Kegelform bei den Zulu, kugelige Fruchtkörper bei den Ambo oder Tonga, Zylinder bei den Ntwani sind die bestimmenden Formen, die zwar abgewandelt werden können, jedoch stets als Grundmuster erkennbar bleiben.<sup>69</sup>

Diese Beschreibung afrikanischer Puppen trifft auch auf die in Einsteins *Negerplastik* abgebildeten afrikanischen Plastiken zu:

Abbildung 1 zeigt die laut Bofinger für afrikanische Puppen charakteristischen langen, abstrahierten Gliedmaßen. Auf Abbildung 2 ist ein stark abstrahiertes Gesicht zu sehen. Die Puppe auf Abbildung 3 weist stark reduzierte Körperformen auf, und Abbildung 4 veranschaulicht die konische Form des Rumpfes vieler afrikanischer Puppen.

Die Puppe Euphemia mit ihren ruderförmig konturierten Röcken<sup>70</sup> und den in „tausend Formen“<sup>71</sup> zersplitterten Haaren, erscheint nicht nur als modernes europäisches Gegenstück zu den afrikanischen Plastiken, sondern in ihrer Funktion als Schaufensterpuppe reflektiert sie – so meine These – auch kulturelle Praktiken wie Völkerschauen und die museale Anthropologie.

---

Spielzeug? Um Götterbilder? Um Ahnenfiguren?“ Und er gibt zu bedenken: „Dies festzustellen, war angesichts dieses widersprüchlichen Gebrauchs um so schwieriger, als ein und dieselbe Statuette zuweilen auf beide Arten benutzt wurde.“ Claude Lévi-Strauss. *Traurige Tropen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 165f. Der rituelle Ursprung von Puppen ist bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutiert worden, z.B. von Walter Benjamin in „Kulturgeschichte des Spielzeugs“ (1928).

69 Bofinger. Ritus und Spiel (wie Anm. 68). S. 13.

70 Vgl. Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). S. 83.

71 Ebd. S. 76.

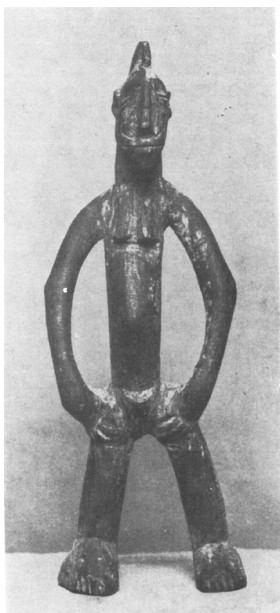


Abb. 1 (oben rechts) – Abb. 2 (oben links) –  
Abb. 3 (unten rechts) – Abb. 4 (unten links)<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Die Abbildungen sind entnommen aus Einstein, *Negerplastik* (wie Anm. 40).  
Abb. 1: S. 268, Abb. 2: S. 270, Abb. 3: S. 272, Abb. 4: S. 306.

### 3. Repräsentation des Primitiven: afrikanische Puppen im Museum, europäische Puppen im Schaufenster

In *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* findet eine Auseinandersetzung mit Präsentationsformen von Kunst statt, die den Primitivismusdiskurs um ein zentrales Moment anreichert, nämlich um die Verschaltung von Museum und Schaufenster, von Völkerkunde und Werbe- bzw. Modephänomenen. Im Puppen- und Schaufensterdiskurs in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* können Elemente ausgemacht werden, die den Text mit den Formen der Inszenierung afrikanischer Plastiken verbinden und als Scharniere zur wechselseitigen Reflexion eingesetzt werden können.

Die hier angedeutete Überlagerung von Museum und Schaufenster<sup>73</sup> ist tatsächlich als Signatur ethnologischer Ausstellungen um 1900 bezeugt: Beispielsweise erfolgte die Präsentation von ländlichen Trachten am ‚Körper‘ von Mannequins und fand hinter Plexiglas statt. Dieses sei seinerseits eine Erfindung des 19. Jahrhunderts gewesen und habe den Trachten dieselbe visuelle Verfügbarkeit (in Richtung der Straße) verliehen, wie sie die neuste Mode aus Paris besaß.<sup>74</sup> Wenn ländliche Trachten in der Großstadt ausgestellt werden, analog zum Primitiven (Jahrmarkt, Zirkus, Bar) also von der Peripherie ins Zentrum gerückt werden, folgt dies innerkulturell derselben

73 Die strukturellen und inhaltlichen Unterschiede von Museumsvitrine und Schaufenster verfestigten sich erst in den 1920er Jahren. Dann standen sich die mit Intellektualität, Bildungsauftrag, Geschichte und Männlichkeit konnotierte Museumsvitrine und das mit Affektivität, Absatzsteigerung, Gedächtnis und Weiblichkeit assoziierte Schaufenster tendenziell dichotomisch gegenüber. In der Zeit davor – und in diesen Zeitraum fallen *Bebuquin* und *Negerplastik* – waren vor allem im deutschsprachigen Raum immer wieder Versuche unternommen worden, das Schaufenster der Museumsvitrine sowohl strukturell als auch funktional anzunähern. Vorrangig ging es dabei um den kulturellen Auftrag der Geschmackserziehung. Vgl. Lindemann, Schaufenster (wie Anm. 31), S. 203.

74 Vgl. Mark B. Sandberg, „The Metropolitan Threshold. Material Mobility and the Folk-Primitive“. *Die „Großstadt“ und das „Primitive“. Text – Politik – Repräsentation*. Hg. Kristin Kopp/Klaus Müller-Richter. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2004. S. 93-112. Hier: S. 100f. – „[T]he crucial thing about the shopwindow mannequin was that, like the poster, it was identified as a vital component of the modern city street“, behauptet Tag Gronberg (Gronberg, Beware beautiful women [wie Anm. 41], S. 382). Die pygmalionische Belebung der Puppe erfolgt nicht mehr wie im Klassizismus durch den liebenden Schöpfer-Betrachter, sondern im Kontext der Großstadtmeile durch den konsumptiven Blick, der einen virtuellen Tausch von Modell und Käufer vornimmt. Einsteins Interesse an der Schaufensterpuppe und deren Funktionalisierung als Chiffre eines neuen Kunstverständnisses konvergiert mit den Strategien der künstlerischen Avantgarde allgemein: Auch viele Kunstmagazine beschäftigten sich beispielsweise mit den Mannequins. Vgl. ebd. S. 379.

Struktur wie die Vereinnahmung afrikanischer Kunst durch (deutsche) großstädtische Museen.<sup>75</sup>

Von besonderer Relevanz ist dabei die im 19. Jahrhundert zunehmende Überblendung des Stadtraums mit einer Topographie, die sich – so Klaus Müller-Richter – aus dem imaginierten imperialistischen Macht-, Kultur- und Moralefälle zwischen dem kolonisierenden Zentrum und der kolonisierten Peripherie herschreibe.<sup>76</sup> Die imaginierte koloniale Topographie von Zentrum und Peripherie wird dann durch performative Repräsentationsakte wie Umzüge, Völkerschauen, Weltausstellungen, Museen, usw. auf den Stadtraum übertragen.<sup>77</sup> Durch den Umstand, dass die Imaginationsfigur des Primitiven im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Reflexion der Großstadt vollständig besetzt habe<sup>78</sup>, sei das Primitive zu einem „diskursive[n] Wert- und topographische[n] Ordnungsbegriff in den verschiedensten Formen der Stadtbeschreibung“<sup>79</sup> geworden. Unter anderem sei er verwendet worden

als urbanes Spektakel in den ethnographischen Museen, Weltausstellungen, „Völkerschauen“, Freilicht-Museen und Kinos; als Kategorie der Selbstbeschreibung noch in den Biographien marginalisierter Bevölkerungsschichten; und schließlich als poetologische Projektionsfläche der historischen Avantgarden für die ästhetische Selbstverständigung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>80</sup>

75 Neben der Exponierung von Menschen aus fernen Ländern auf Welt- und Kolonialausstellungen nennt Anja Laukötter auch das Berliner Wachsfigurenkabinett *Castan's Panoptikum* als Beispiel für die Vereinnahmung der fremden Welt in die deutsche Großstadt. In diesem Wachsfigurenkabinett waren ab 1873 neben Embryonen und Missbildungen auch ‚Wilde‘ zu sehen, die später in Hagenbecks Völkerschauen innerhalb von Zoos ihre Lebensweise nachspielen sollten (vgl. Anja Laukötter. „Das Völkerkundemuseum“. *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. Alexa Geisthövel/Habbo Knoch. Frankfurt a. M. u. New York: Campus, 2005. S. 218-227. Hier: S. 222). Die Wachspuppe und das Museum zur billigen Erstarrnis in Einsteins Berlin-Text *Bebuquin* sind also auch in Verbindung mit *Castan's Panoptikum* und seinen Beständen in Berlin zu sehen, da beide Male die Gegenstände in Rückkopplungsverhältnissen zum außereuropäischen Primitiven stehen.

76 Vgl. Klaus Müller-Richter. „Kulturhistorische Beute“. Das Primitive im Feuilleton (1800-1900)“. *Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation*. Hg. Kristin Kopp/Klaus Müller-Richter. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2004. S. 115-134. Hier: S. 127f.

77 Vgl. Kristin Kopp/Klaus Müller-Richter. „Einleitung. Die ‚Großstadt‘ und das ‚Primitive‘. Text – Politik – Repräsentation“. *Die „Großstadt“ und das „Primitive“: Text – Politik – Repräsentation*. Hg. Kristin Kopp/Klaus Müller-Richter. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2004. S. 5-28. Hier: S. 11.

78 Vgl. ebd. S. 5.

79 Ebd.

80 Ebd. S. 5f.

Hier wird Primitivismus nicht als Eigenschaft von Objekten, sondern als Konzept verstanden, das durch Symmetrisierung und Anthropologisierung auf verschiedene Phänomene bezogen werden kann.<sup>81</sup> Die Imaginationenfigur des Primitiven konkretisiert sich dann in Gestalt von kolonisierten Subjekten und Objekten fremder Länder sowie von Mitgliedern marginalisierter Gruppen der eigenen Gesellschaft.<sup>82</sup> Auch in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* stellen marginalisierte Gruppen das Personal: Es besteht aus Schauspielerinnen, Hetären und Trinkern<sup>83</sup> sowie der zwischen Artistin, Varietékünstlerin und Wachspuppe changierenden Euphemia. Die Präsenz dieser Figuren ist zum einen als Nobilitierung der Unterhaltungskünste zu deuten, die Ausdruck eines modernen, europäischen Primitiven sind. Der Fokus auf marginalisierte Gesellschaftsgruppen kann zudem als Variante innerkultureller Ethnographie verstanden werden<sup>84</sup>: Die Literatur schließt hier eine Lücke, die in den Völkerkundemuseen, die grundsätzlich keine Abteilung ‚Europa‘ vorsahen<sup>85</sup>, klafft.

81 Vgl. dazu ausführlich Schüttpelz. Zur Definition (wie Anm. 12). S. 18-20.

82 Vgl. Kopp/Müller-Richter. Einleitung (wie Anm. 77). S. 12.

83 Vgl. Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). Z.B. S. 85, 88, 89, 90, 92.

84 Bei einem Verständnis der Unterhaltungskünste als Ausdruck eines modernen, europäischen Primitiven und als Variante innerkultureller Ethnographie dürfen natürlich entsprechende Vereinnahmungen bzw. Stereotypisierungen Afrikas und eines (imaginierten) Afrikanischen nicht unberücksichtigt bleiben. Unter dem Aspekt Variété ist v.a. die *Revue Nègre* in Paris mit Josephine Baker zu nennen. Den aus *Amerika* kommenden Tänzern und Musikern (Können wir uns einigen auf „Tänzerinnen und Tänzern sowie den Musikern“?) der Revuen wurden stereotype Eigenschaften des vermeintlich Primitiven zugeschrieben, wie: Vitalität, Rhythmus, Sinnlichkeit, Erotik, Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, und Erdverbundenheit (vgl. Manuel Maldonado Aléman. „Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden“. *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. 170-185. Hier: S. 174f.). Klaus H. Kiefer hat Josephine Baker als „die konsequenteste Entfaltung des Primitivismus hin zur Kulturindustrie“ (Klaus H. Kiefer. „Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden“. *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. 186-209. Hier: S. 200.) bezeichnet und „das populäre Fortleben der afrikanischen Kunst in der Musik Hall“ (ebd. S. 203) als die kulturindustrielle Aneignung des Primitivismus ausgemacht. Auch die *Revue Nègre* stellt also eine Ausprägung der Überlagerung von Modernität und Primitivismus in der europäischen Großstadt dar.

85 Vgl. Laukötter. Das Völkerkundemuseum (wie Anm. 75). S. 220. Sich mit einheimischer Folklore zu beschäftigen, war den Volkskundemuseen vorbehalten.

Bei der Frage nach den Formen der Präsentation und Popularisierung afrikanischer Kunst lohnt ein Blick auf die Vorgeschichte ethnologischer Ausstellungen. Bevor Masken und figürliche Plastiken im späteren 19. Jahrhundert mehr und mehr in Völkerkundemuseen verwahrt wurden, waren sie in den ‚cabinets de curiosités‘ versammelt worden.<sup>86</sup> An diese Tradition schließt Einstein in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* an: Dirk Heiße-erer hat darauf hingewiesen, dass im pejorativen Begriff vom „Museum zur billigen Erstarrnis“ und der dortigen Wachspuppe die Absage an das Museum als (griechischem) Ort der Musen (*museion*) angedeutet sei. Einsteins Affront gegen den klassischen Bildungskanon binde sein ‚Museum‘ mit der unkünstlerischen Puppe zurück an die feudalen Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. In ihnen fanden sich – im Gegensatz zu den Museen – Sammlungen von historischen, kunstgewerblichen und naturwissenschaftlichen Kuriositäten, bei deren Erwerb nicht immer der Kunstwert, sondern ebenso sehr die Seltenheit oder die Beziehung auf ein denkwürdiges Ereignis maßgebend war.<sup>87</sup> Mit dem „Museum zur billigen Erstarrnis“ wählt Einstein ein Kuriositätenkabinett als zentralen Handlungsort des Textes. Diese Favourisierung des Kuriositätenkabinetts gegenüber dem klassischen Museum kann als Stellungnahme zu den verschiedenen Popularisierungsstrategien von Kunst allgemein und von afrikanischer Kunst im Speziellen verstanden werden. Denn auch bei der Präsentation afrikanischer Plastiken konkurrieren Kuriositätenkabinett und Museum miteinander. Die in zeitlicher Nähe zu *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* verfasste Schrift *Negerplastik* versteht die Plastiken als „selbständig, transzendent und unverwoben“<sup>88</sup>, als absolute Kunstwerke also, die Einsteins 1910 formuliertem poetologischen Konzept „eines in sich vollendeten Organismus“<sup>89</sup> korrespondieren. Damit setzt sich Einstein in ein spannungsreiches Verhältnis zur Tradition der deutschen musealen Anthropologie im 19. Jahrhundert. Diese sei anti-textuell gewesen: „In contrast to their British and American counterparts, late-nineteenth-century German anthropological museum rigorously

---

Das Völkerkundemuseum in Berlin, welches ja auch Einstein gut kannte, begründete das Ignorieren Europas mit seinem zentralen Forschungsgegenstand: ‚Primitive‘ fänden sich nur außerhalb Europas. Vgl. ebd.

86 Vgl. Rubin. *Der Primitivismus* (wie Anm. 56). S. 14. Neben völkerkundlichen Privatsammlungen stellten die Bestände fürstlicher Kuriositätenkabinette dann aber oftmals die Basis für die Gründung von Völkerkundemuseen dar. Laukötter. *Das Völkerkundemuseum* (wie Anm. 75). S. 219.

87 Vgl. zum gesamten Passus Dirk Heiße-erer. *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München: Iudicium, 1992. S. 132.

88 Einstein. *Negerplastik* (wie Anm. 40). S. 252.

89 Carl Einstein. „Vathek“. *Carl Einstein. Werke. Bd. 1: 1908-1918*. Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 28-31. Hier: S. 30.

excluded textual supplements such as explanatory labels or guidebooks.<sup>90</sup> Der Grund dafür sei jedoch nicht „a fetishistic commitment to the value of single things in isolation from one another“ gewesen, sondern im Gegenteil: „[T]he museum arrangements favoured by German anthropologists were intended to promote a syncretic practice of vision that ‚forced the eye to leap from thing to thing, ‚inhibiting undue focus on ‚any single artefact‘ as ‚all were forcibly combined into a totality.‘“<sup>91</sup> Die Totalität, die die deutschen anthropologischen Museen des 19. Jahrhunderts herstellen wollten, ist also eine kompilative, die den einzelnen Gegenstand nicht als autonomen Fetisch, sondern als Integral einer übergeordneten Sammlung begreift. Einsteins Verständnis von Totalität beschreibt genau das Gegenstück zu diesem Gedanken, es setzt nicht auf der Ebene der Sammlung an, sondern bezieht sich auf den einzelnen Gegenstand: „Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent.“<sup>92</sup> Diese Bestimmung entspricht der des absoluten Kunstwerks. Während der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ist das Werk Einsteins von der Favorisierung des Kuriositätenkabinetts gegenüber dem Museum, von der Präsentation afrikanischer Kunst jenseits allen ethnologischen Interesses sowie vom Gedanken des absoluten, referenzlosen Kunstwerks geprägt.<sup>93</sup> *Afrikanische Plastik* von 1921 markiert dann einen Bruch mit dem zweiten Punkt: Den abgebildeten Plastiken werden Informationen zu ihrer genauen Herkunft und Funktion beigelegt. Das ethnologische Interesse wird also betont. Die Schrift über *Das Berliner Völkerkundemuseum* von 1926 revidiert den dritten Punkt, indem sie sich von Absolutheit und Referenzlosigkeit dezidiert abwendet:

---

90 Tony Bennett. „Metropolis, Colony, Primitive. Evolution and the Politics of Vision“. *Die „Großstadt“ und das „Primitive“. Text – Politik – Repräsentation.* Hg. Kristin Kopp/Klaus Müller-Richter. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2004. S. 69-92. Hier: S. 80.

91 Ebd.

92 Carl Einstein. „Totalität“. *Carl Einstein. Werke. Bd. 1: 1908-1918.* Hg. Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1980. S. 223-229. Hier: S. 227.

93 Wolfgang Struck erklärt dies folgendermaßen: Die europäische Avantgarde könne „an der mythischen Energie der Werke, mit der sie eine sterbende Tradition neu beleben möchte, nur partizipieren, indem sie diese ursprünglichen ‚Umgebungsassoziationen‘ ebenso neutralisiert wie die neuen des Völkerkundemuseums, indem sie also die Werke aus dem doppelten Dunkel – dem des afrikanischen und dem des völkerkundlichen Urwalds – in das Licht der Photoateliers und der Kunstmuseen zerrt.“ Wolfgang Struck. „Allegorische Musealisierung: Carl Einsteins afrikanische Mythologie“. *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre.* Hg. Eva Horn/Manfred Weinberg. Opladen u. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. S. 261-273. Hier: S. 266.

Ein Kunstgegenstand oder Gerät, die in ein Museum gelangen, werden ihren Lebensbedingungen enthoben, ihres biologischen Milieus beraubt und somit dem ihnen gemäßen Wirken. Der Eintritt ins Museum bestätigt den natürlichen Tod des Kunstwerks, es vollzieht den Eintritt in eine schattenhafte, sehr begrenzte, sagen wir ästhetische Unsterblichkeit. Ein Altarbild, ein Porträt werden zu bestimmtem Zweck, für eine bestimmte Umgebung verfertigt; gerade ohne letztere ist die Arbeit nur ein totes, dem Boden entrissenes Fragment<sup>94</sup>;

Einstein bezeichnet das, was ihm zwölf Jahre zuvor als Inbegriff von Totalität galt, nun als „Fragment“<sup>95</sup> und plädiert für eine Einordnung der Gegenstände in ihre ursprünglichen Bestimmungszusammenhänge.<sup>96</sup> Wolfgang Struck hat dargelegt, dass Einstein mit dieser Wende eine kolonialismuskritische Position einnimmt. Im Text zum *Berliner Völkerkunde-Museum* mache Einstein deutlich, dass die Ausstellung ihren Ursprung im europäischen Imperialismus selbst dokumentiere. Das Museum verdopple den imperialen Herrschaftsanspruch, indem es sich die ausgestellten Objekte unterwirft.<sup>97</sup> Neben dieser sehr wichtigen Deutung sollte hier eine Lesart verfolgt werden, die Einsteins Wandel im Hinblick auf die Ausstellung afrikanischer Kunst mit seinen literarischen Texten verbindet, genau: die in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* im Puppen- und Schaufensterdiskurs Elemente ausmacht, die den Text mit afrikanischen Plastiken und den Formen ihrer Inszenierung verbinden und die als Knotenpunkte der entsprechenden Wechselbezüge verstanden werden können.<sup>98</sup> Für eine Deutung von *Bebuquin oder die*

---

94 Carl Einstein. „Das Berliner Völkerkundemuseum. Anlässlich der Neuordnung“. *Carl Einstein. Werke Band 2: 1919-1928*. Hg. Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese/Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1981. S. 324-328. Hier: S. 324.

95 Ebd.

96 Nach Einstein droht die „Gefahr [...], daß das Museum von wissenschaftlicher Forschung abgetrennt, gänzlich zu einem schmalen Ästhetizismus erstarre“ (ebd. S. 326). Folglich plädiert er für „eine vergleichende Sammlung, die den Aufbau der Grundkulturen zeigt, ergänzt durch Photos.“ Ebd.

97 Vgl. Wolfgang Struck. *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010. S. 166.

98 Helmut Lethens Ausführungen zu Einsteins *Afrikanische[r] Plastik* deuten bereits in diese Richtung, wenn er schreibt: „Darum, so die Schlußfolgerung aus dem Jahre 1921, dürfen die Kultobjekte nicht von der wissenschaftlichen Forschung abgetrennt werden, die den kultischen Handlungsraum rekonstruieren müssen, damit die Fetische nicht zu funkelnden Objekten im *Boutiquenlicht* des modernen Völkerkundemuseums werden.“ Helmut Lethen. „Masken der Authentizität. Der Diskurs des ‚Primitivismus‘ in Manifesten der Avantgarde“. *Manifeste: Intentionalität*. Hg. Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier.



*Dilettanten des Wunders* sind diese Einsichten aufschlussreich auch hinsichtlich der programmatischen Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus und dessen Neubewertung im Horizont der Avantgarden. Einstein macht sich die zeitgenössische Verquickung von Werbeträgern und Kunstobjekten zunutze, um für eine Poetologie zu plädieren, die sich aus der Mischung von Unterhaltungskunst und hoher Kunst speist. An der Puppe Euphemia werden Einsteins Strategien, das Verhältnis von Dilettantismus und Genialität neu auszuloten, ins Bild gesetzt: Als Artistin und Wachspuppe verkörpert sie Kunstformen, die traditionell als ‚niedrig‘, als dilettantisch gelten. Dass gerade diese Kunstformen die Bezugspunkte für die künstlerische Selbstverständigung der Avantgarden bilden, bedeutet eine Revision des aus dem Klassizismus überlieferten Dilettantismusverständnisses.

Verfolgt man Euphemia als Artistin, fällt auf, dass Einstein Selbstreferentialität als topisches Prinzip des Genialischen im Zirkus verortet: Mit dem Artistenkörper ist ein selbstreferentielles Modell eingeführt, das nicht von der Sprache, sondern vom Körper ausgeht. Der selbstreferentielle Körper wird in einer Zeit, in der die Sprache in eine existentielle Krise geraten ist, als geeigneter Austragungsort für die Suche nach dem Wunder und dem Genialischen erkannt. Teilhabe an dieser Form von Genialität sichert sich der mit Sprache operierende Literat Einstein durch das Konzept einer absoluten Prosa und in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* durch eine zirzensisch fundierte Ästhetik, die sich u.a. in der Revuehaftigkeit der Textanordnung<sup>99</sup> zeigt.

Verfolgt man Euphemia als Wachspuppe, die zum einen als Schaufensterpuppe für Werbezwecke eingesetzt wird und – vermittelt über das kubistische Formprinzip – in einer Verwandtschaft mit der primitiven Kunst steht, erscheint *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* weniger als ein Stück absolute Prosa, sondern vielmehr als ein Dokument eines literarischen Primitivismus, der seine modernen, europäischen Ausgangsbedingungen nicht verschleiert, sondern ausstellt und reflektiert.

---

Amsterdam u. Atlanta: Rodopi, 1998. S. 227-258. Hier: S. 241. Hervorhebung von mir, J.K.

99 Einstein reiht in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* nicht nur Tanz, Chanson, Artistik u.a. in aufeinanderfolgenden Episoden an, sondern folgt bei den unterschiedlichen Episoden verschiedenen Formprinzipien. Wenn er lange Kapitel auf sehr kurze folgen lässt, dialogisch-performative Darstellung, monologisches Sprechen und Erzählerbericht kontrastiert, philosophische Erörterungen mit Unflätigkeiten durchsetzt, lyrisch-musikalische Formen einsetzt u.Ä. (vgl. Einstein. *Bebuquin* (wie Anm. 5). Kap. 10 und 11, S. 77-80, 81, 105) transformiert er das Prinzip einer Varieté-darbietung in eine literarische Darstellungsweise.

#### 4. Zusammenfassung

In Euphemia sind sowohl die moderne europäische als auch die primitive afrikanische Puppe verkörpert bzw. anzitiert. Als moderne europäische Puppe ist Euphemia eingebunden in die Mode- bzw. Werbewelt. Ihr Ort ist das Museum zur billigen Erstarbnis, das seinem Namen widersprechend eher ein Kuriositätenkabinett als ein Museum ist. An Euphemia nimmt der Text eine Überblendung von Museum/Kuriositätenkabinett und Schaufenster vor und verschaltet Völkerkunde und Werbephänomene miteinander. Die Schaufensterpuppe Euphemia bildet, vermittelt über das kubistische Formprinzip, das moderne europäische Gegenstück zu den afrikanischen Plastiken. So wird sie erstens zum Reflexionsmedium der Völkerschauen und der musealen Anthropologie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Überlagerung von verweisendem Werbeträger und Ausstellungsgegenstand nimmt zweitens die Entwicklung in Einsteins Denken über die afrikanischen Plastiken vorweg: Der Einschaltung des Elements Reklame in das literarische Kunstwerk wird Jahre später die Einschaltung der Umgebungsassoziationen, also z.B. die Beschriftung der Plastiken<sup>100</sup>, in die Präsentation afrikanischer Kunst folgen.

Abschließend kann also festgehalten werden: Die Überblendung von Museum bzw. Kuriositätenkabinett und Schaufenster, die der Text an Euphemia vornimmt, verschaltet Völkerkunde und Werbephänomene miteinander, und macht auf den Status der Puppe als Verkörperung kultureller Transfers, ganz konkret des Imports des Primitiven in die europäische Großstadt, aufmerksam. Als poetologische Chiffre für das gesamte Kunstwerk kondensiert die Puppe all diese Phänomene in sich.

---

100 In *Afrikanische Plastik* von 1921 werden die Herkunftsorte der Plastiken genannt („Ich gebe diesem Band Beispiele afrikanischer Kunst aus dem Jorubaland, Benin, Gabon, Angola, dem Vatschivokoeland, dem Kassaigebiet, Urua, sowie ein Beispiel der Simbayekunst aus dem Maschonaland.“ (Carl Einstein. „Afrikanische Plastik“. *Carl Einstein. Werke Bd. 2: 1919-1928*. Hg. Marion Schmid unter Mitarbeit von Henriette Beese/Jens Kwasny. Berlin: Medusa, 1981. S. 62-144. Hier: S. 67.), es wird eine Beschreibung und Klassifizierung dessen, was auf den Tafeln zu sehen ist, vorgenommen (vgl. ebd. S. 69-93), und es ist ein Anhang mit einem „Tafelverzeichnis“ (ebd. S. 93-94) und Verweisen auf „Literatur“ (ebd. S. 95) vorhanden.

Matthias Berning

## Kubistische Lyrik?

Carl Einsteins Gedichte in der Zeitschrift *Die Aktion* 1916/17  
im Kontext von *Negerplastik*, *Negerliedern* und kubistischer  
Kunsttheorie

Gibt es kubistische Lyrik im Diskursfeld des Primitivismus in der deutschsprachigen Literatur? Einer der wenigen Autoren, die Kubismus und Primitivismus verbanden, war Carl Einstein. Daher sei anhand einiger seiner Gedichte, die er allesamt im Verlauf des Ersten Weltkrieges während seiner Stationierung in Brüssel veröffentlichte, der Frage nachgegangen, ob diese Texte exemplarisch zu lesen sind als Versuch, kubistisch zu schreiben. Die Bezeichnung *kubistische Lyrik* impliziert bereits den medialen Wechsel von der kubistischen Kunst, die sich dreidimensional als Plastik, die Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität des Bildes überführend in der Malerei manifestiert<sup>1</sup>, in die Linearität der Schrift.<sup>2</sup> Neben dieser Problematik muss ebenfalls vorab geklärt werden, ob kubistisches Schreiben bedeutet, auf das kunsttheoretische Wissen zu rekurrieren, das literarisch hauptsächlich in folgenden Texten vermittelt wurde: Fritz Theodor Schultes kleiner Essay *Neue Malerei* ist ein frühes Dokument<sup>3</sup>, er brachte dort Picasso und den Kubismus mit dem Expressionismus in Zusammenhang. Die Haupttexte waren jedoch

- 
- 1 Die Übertragung einer afrikanischen Skulptur in ein kubistisches Gemälde lässt sich an *Baigneuse* (1908/09) von Picasso darstellen. Vgl. die entsprechende Gegenüberstellung der Artefakte bei Uwe Fleckner. *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie, 2006. S. 80f. Zum Problemfeld der Intermedialität vgl. Thomas Eicher. „Was heißt (hier) Intermedialität“. *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hg. Thomas Eicher u. Ulf Beckmann. Bielefeld: Aisthesis, 1994. S. 11-28, Joachim Paesch. „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiet*. Hg. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 14-30 und Werner Wolf. „Intermedialität“. *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008. S. 327-328. An dieser Stelle ist vor allem das Element von „verdeckter“ Intermedialität, vor allem „fremdmedialer Imitation“ (S. 327) von Interesse.
  - 2 Eine Beispieluntersuchung für die mediale Referenz von Gedicht und Bild findet sich bei Thorsten Valk. „Lyrische Ekphrasis. Intermediale Referenzen in Bildgedichten von Paul Celan und Gottfried Benn“. *Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Hg. Wolf Gerhard Schmid. Berlin u.a.: de Gruyter, 2009. S. 295-314.
  - 3 Fritz Theodor Schulte. „Neue Malerei“. *Pan* 34 (1912): S. 963-964.

andere, vor allem Guillaume Apollinaires *Les peintres cubistes*.<sup>4</sup> Apollinaires Definition, was die charakteristischen Eigenschaften des Kubismus seien, wurden 1913 im Buch *Neue französische Malerei* formuliert.<sup>5</sup> Das Buch erschien in dem Verlag, der mit der Zeitschrift *Die weißen Blätter* ein maßgebliches Periodikum des Expressionismus herausgab, das neben *Die Aktion* und *Der Sturm* an vorderster Stelle zu nennen ist. Dort stellten Arp und Neitzel den Kubismus in Apollinaires Definition vor. Er unterschied 1913 zwischen „wissenschaftliche[m]“, „naturhafte[m]“, „orphische[m]“ und „instinktive[m]“ Kubismus, wobei nur der wissenschaftliche und der orphische Kubismus die Kunstwerke nicht mimetisch nach der Sinneswahrnehmung des Subjektes erschaffe und daher als „reine Malerei“<sup>6</sup> zu bezeichnen sei. Einstein spricht in diesem Zusammenhang von ‚Totalität‘, worauf noch einzugehen ist. Die wechselseitige Rezeption der Werke des jeweils anderen ist verbürgt, Apollinaire las Einstein bereits 1913.<sup>7</sup> Carl Einsteins *Negerplastik* erschien 1915<sup>8</sup>, im Verlag der weissen Bücher, Picassos Galerist Daniel-Henry Kahnweiler schrieb 1916 eine Kurzfassung des später erschienenen Buches *Der Weg zum Kubismus* (1920) mit dem Titel *Der Kubismus*.<sup>9</sup>

Könnte kubistisches Schreiben also heißen, auf dieses Wissen zu referieren, indem man beispielsweise einer Figur im Text den Namen „Picasso“ gibt, wie bei Gottfried Benns in Brüssel entstandenem Kurzdrama *Der Vermesungsdirigent*? Oder bedeutet kubistisches Schreiben vielmehr, eine völlig neue Sprache zu entwickeln, die in der ebenso völlig neuen Bildsprache der kubistischen Kunst ihre Entsprechung hat, also mehr ist als eine Teilnahme

4 Guillaume Apollinaire. *Les peintres cubistes*. Paris: Figuiere, 1913. Ursprünglich: *Meditations Esthetiques*. Zu Apollinaire vgl. Anette Simonis. „Polyphonie der Oberfläche. Kubistische Raumkonstruktionen bei Picasso, Braque, Apollinaire und Carl Einstein“. *Bausteine der Moderne: eine Recherche*. Hg. Cord-Friedrich Berghahn. Heidelberg: Winter, 2007. S. 189-209.

5 L.H. Neitzel/Hans Arp. *Neue französische Malerei*. Leipzig: Verlag der weissen Bücher, 1913.

6 Guillaume Apollinaire. *Die Maler des Kubismus*. Übers. v. Oswald von Nostitz. Frankfurt a. M.: Luchterhand, 1989. S. 16. Zu den vier Formen des Kubismus vgl. S. 24f.

7 Einstein nennt Apollinaire und dessen Begriff des „instinktiven Kubismus“ erst 1928, von einer früheren Rezeption ist allerdings auszugehen. Vgl. Carl Einstein. *Werke. Berliner Ausgabe*. Bd. 3, Berlin: Fannei & Walz, 1996. S. 517. Von Apollinaire ist die Notiz über Einstein überliefert: „Un des esprits les plus clairvoyants en Allemagne“, vermutlich 1913. Vgl. Gregor Laschen. „5 Notate zu Berührungen Apollinaires mit der deutschen Literatur“. *Guillaume Apollinaire – Wortführer der Avantgarde – Avantgarde des Wortes*. Hg. Walburga Krupp. Rolandseck: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber e.v., 1999. S. 44.

8 Carl Einstein. *Die Negerplastik*. Leipzig: Verlag der weissen Bücher, 1915.

9 Daniel Henry [Kahnweiler]. „Der Kubismus“. *Die weißen Blätter* 4 (1916): S. 209-222.

an einem Wissensdiskurs und neue sprachliche Stilmittel verlangt, wie sie zumindest in Benns Brüsseler Kurzdrama nicht unbedingt prägend sind? Im Zusammenhang mit der Figur Picasso in Benns *Der Vermessungsdirigent* hat z.B. Charles Kirk Allison im Kapitel *Picasso's Therapy and the Art of Theory* mit Verweis auf die Bücher zum Kubismus von Kahnweiler und Einstein darzulegen versucht<sup>10</sup>, inwiefern es sich bei Benns Drama um kubistisches Schreiben handelt. Die Frage nach intermedialem – kubistischem – Schreiben ist also nicht neu.

Hier soll Einsteins erster Versuch einer Kubismustheorie, die sich in der *Negerplastik* formuliert findet, kurz rekapituliert werden, um die Prämisse zu bilden, nach der kubistische Lyrik geformt sein müsste. Die Lyrik, die den Versuch, kubistisch zu sein, aufweisen könnte, besteht ausschließlich aus den Texten, die 1916/17 in *Die Aktion* publiziert wurden. Damals war Einstein im Generalgouvernement Brüssel stationiert. Dazu gilt es sich mit zwei Untersuchungen auseinanderzusetzen, die beide auf je eigene Weise dem Werk nicht gerecht werden, in Verkennung von Einsteins epistemologischer Problemstellung<sup>11</sup>, die er in der *Negerplastik* behandelt, einerseits und dem wenig plausiblen Vergleich seiner Lyrik mit der August Stramms andererseits.<sup>12</sup>

Vor allem der erste Titel, Michael Hofmanns *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, in erster Linie an Studierende gerichtet, veranschaulicht, wie sehr Einsteins Werk als charakteristisch für den interkulturellen Diskurs eingeschätzt wird, meist unter dem Schlagwort „Primitivismus“ und mit Verweis auf das Buch *Negerplastik*. In diesem Text entwickelt Einstein bekanntlich seine Theorie des Kubismus anhand der afrikanischen Plastik und Masken, die wiederum – falls es sich denn bei allen oder manchen Gedichten von 1916/17 um lyrische Versuche im kubistischen Schreiben handelt – die Grundlage wäre für eben jene Texte. Dieser Umstand, eine Theorie avantgardistischer Kunst anhand afrikanischer Kunst zu entwickeln, wird auch von Hofmann problematisiert. Er formuliert in der Diktion der postkolonialen Studien:

---

10 Charles Kirk Allison. *Gottfried Benn's Medical Exotics. Proximities in Literature, the Body and Ethos*. Minnesota: Univ. Diss, 2000. Anhand des im Nachlass Einsteins überlieferten Prosagedichts *Die Uhr* mit der Widmung „Gottfried Benn, dem Freunde gewidmet“, das möglicherweise 1915 verfasst worden ist, hat er ebenfalls die Erwägung angestellt, es könnte ein kubistischer Text sein.

11 Michael Hofmann. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink, 2006 (UTB 2839).

12 Jürgen H. Petersen. *Absolute Lyrik: Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Schmidt, 2006.

Im Anderen der Negerplastik sieht Einstein das Andere des Eigenen [...]. Und er reflektiert diesen Zugang sogar selbst, indem er auf die Prinzipien des Kubismus verweist. Zwar ist zu konzedieren, dass das Andere grundsätzlich nur in der Weise aufgenommen werden kann, dass Maßstäbe angelegt werden, die von Erfahrungen des Eigenen ausgehen; dennoch ist von einer bewussten und reflektierten Annäherung an das Andere zu erwarten, dass dessen Anderssein immer wieder bewusst gemacht wird. Einstein bemerkt selbst, dass die „Negerplastik“ aus ganz anderen Gründen als der Kubismus die Zentralperspektive missachtet, weil nämlich die religiöse Dimension der afrikanischen Plastik eine privilegierte Bedeutung des Betrachters ausschließt; er geht aber über diese Einsicht relativ schnell hinweg, um die „Negerplastik“ in einen europäischen Diskurs über bildende Kunst zu integrieren. Das Andere des Anderen, das in der religiösen Dimension der afrikanischen Kunst liegt, wird so zwar erwähnt, aber in seiner wirklichen Bedeutung nicht ernst genommen.<sup>13</sup>

Vor diesem Vorwurf kann man Einstein durchaus in Schutz nehmen. Der religiöse Aspekt der afrikanischen Kunst hat insofern für ihn Bedeutung, als er eine zwischenzeitliche Lösung für ein Problem bietet, mit dem er in den Jahren zuvor in kurzen philosophischen Essays, die er unter dem Titel *Totalität* zusammenfasste, gerungen hatte. Dort, in einer Auseinandersetzung mit Kants Erkenntnistheorie<sup>14</sup>, versucht er eine Kategorie zu entwickeln, um sie an die Stelle der verlorengegangenen Transzendenz zu setzen. Diese Kategorie darf dabei vor allem eins nicht sein: begrifflich und ableitbar – d.h. Einstein setzt sich mit dem Denken Kants auseinander, um dessen Begriff „Totalität“ aus der *Kritik der reinen Vernunft* durch eine begrifflich nicht fassbare, ohnehin rational nicht zu erkennende Kategorie zu ersetzen:

Totalität macht, daß das Ziel jeder Erkenntnis und Bemühung nicht mehr im Unendlichen liege, als undefinierbarer Gesamtzweck, vielmehr im einzelnen beschlossen ist, da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, indem sie ihnen den Sinn des Ganzen verleiht. Totalität ermöglicht die Aufstellung qualitativer Gesetze.<sup>15</sup>

Erkennen ist also – wie Einstein möglicherweise Kants Erkenntnistheorie falsch deutet – kein passiver Vorgang, sondern „ein Schaffen von geordneten Inhalten, d. h. totalen Systemen“.<sup>16</sup> Er hat nichts mit dem in der Wis-

13 Hofmann. Interkulturelle Literaturwissenschaft (wie Anm. 11). S. 98.

14 Zu Einsteins zitierender wie abgrenzender Auseinandersetzung mit Kant vgl. Dirk de Pol. „Totalität“. Die Kant-Rezeption des frühen Carl Einstein“. *Philosophisches Jahrbuch. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft*. Hg. Hans Michael Baumgartner/Alois Halter/Klaus Jacobi/Henning Ottman/Heinrich Rombach/Wilhelm Vossenkuhl. 104 (1997): S. 117-140.

15 Carl Einstein. Werke (Anm. 4). Bd. 1, 1994, S. 217.

16 Ebd., S. 217.

senschaft angewandten induktiven oder deduktiven Erkenntnisvorgang zu tun. Das Sehen ist immer konkret. Allerdings verwendet Einstein, wie de Pol nachgewiesen hat, kantische Diktion, um sich gegen dessen Theorie abzugrenzen, wie das folgende Einstein-Zitat verdeutlicht:

Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent. Sie hat als Intensität nichts mit der extensiven Größe des räumlich Unendlichen zu schaffen, dessen Abgeleitetes das Zeitlich-Unendliche der Physiker ist.<sup>17</sup>

Der Essay versucht also, mit expressionistischer Emphase<sup>18</sup>, durch „Totalität“ etwas an die Stelle der Transzendenz zu setzen. Dieses Problem seiner Kunsttheorie<sup>19</sup>, die zugleich Erkenntnistheorie ist, löst für Einstein vorerst die afrikanische Kunst, die vor allem eins ist: die Figuration der Transzendenz in der im religiösen Stammeskult angebeteten Plastik.<sup>20</sup> Daher war der religiöse Aspekt dieser Kunst für Einstein alles andere als nebensächlich, sondern nachgerade zentral – stellte er doch eine zwischenzeitliche Lösung eines Problems dar, das in der Folge bis in Einsteins späte Texte virulent blieb. Darüber hinaus widerspricht Hofmann seiner eigenen These im gleichen Text wenige Seiten später selbst, wenn er auf die emphatische Betonung des Religiösen in der *Negerplastik* hinweist, deren Fehlen er anfangs als Verkennung der afrikanischen Skulpturen bemängelte.<sup>21</sup>

Aber für die Frage nach kubistischem Schreiben, die Frage, ob Einstein versucht hat, das neue Sehen, das sich im Kubismus manifestiert, in die Linearität der Verse eines Gedichtes zu überführen, sind vor allem jene Stellen aus der *Negerplastik* von Interesse, wo es um Bewegung und Raum geht, um die Darstellung dieser Kategorien in der Plastik, im Gemälde. Denn was er dort

17 Ebd., S. 218.

18 Mit Kurt Krolop lässt sich der Begriff „Intensität“ und „dessen Opposition zu deskriptiver Extensität“ als „Leit- und Schlüsselbegriff expressionistischen Selbstverständnisses und expressionistischer Poetik“ bezeichnen. Kurt Krolop. „Ernst Weiß und das ‚expressionistische‘ Jahrzehnt in Prag“. *Ernst Weiß - Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang*. Hg. Peter Engel/Hans-Harald Müller. Bern u.a.: Lang, 1992 (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Kongressberichte, Bd. 31). S. 52-66, hier S. 60.

19 Auch in *Totalität* wird die Raumproblematik wie folgend in *Negerplastik* thematisiert. Vgl. Simonis. Polyphonie (wie Anm. 4). S. 193.

20 Wie sehr Primitivismus und Kubismus dabei zusammenhängen, zeigt der Umstand, dass ein Entwurf zu *Totalität* mit „Picasso“ überschrieben ist. Vgl. Klaus H. Kiefer. *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen: Niemeyer, 1994 (Communicatio 7). S. 116.

21 Hofmann. Interkulturelle Literaturwissenschaft (wie Anm. 11). S. 107.

als charakteristisch erkennt, müsste sich im intermedialen Wechsel in der Lyrik wiederfinden lassen, um von kubistischem Schreiben reden zu können. Die entsprechenden Stellen aus dem Text sollen zusammenfassend zitiert werden, um dann endgültig den Blick auf Einsteins Lyrik zu lenken und dort Petersens Einordnung der Gedichte zu erörtern.

Einstein kritisiert in *Die Negerplastik* die Frontalität europäischer Plastiken, die auf den Blick von vorne auf das Objekt hin gestaltet ist, ebenso wie den optischen Trick der Zentralperspektive, beide Elemente denunziert er als „malerisch“ und stellt sie in Gegensatz zur kubischen Raumschauung. Die Form der afrikanischen Plastik gehorcht weder den Regeln der Zentralperspektive noch der Frontalität. Stattdessen soll im Kunstwerk der Blick aus jeder möglichen Richtung in der Form des Objekts realisiert sein. Wie ist es aber möglich, ein dreidimensionales Objekt zu schaffen, dessen Gestaltung von jeder Seite den visuellen Eindruck der vom Blick abgewendeten Seite gleichzeitig (!) mitliefert? Denn dies ist die Forderung an die kubische Raumschauung: die Totalität aller Seheindrücke eines Objektes im Raum zu gestalten:

Das heißt, jeder Teil muß plastisch verselbständigt und so deformiert sein, daß er die Tiefe absorbiert, indem die Vorstellung, wie er von der entgegengesetzten Seite erscheine, in die frontale, jedoch dreidimensional funktionelle, hereingearbeitet ist. Also jeder Teil ist ein Ergebnis der formalen Vorstellung, die Raum als Totalität und vollständige Identität des Einzeloptischen und der Anschauung schafft, und den suggerierenden Ausweg verwirft, der den Raum zur Masse schwächt.<sup>22</sup>

Im Kunstwerk muss also die Gleichzeitigkeit, die Simultaneität aller Richtungen, aus denen ein Objekt im Raum angeschaut werden kann, gestaltet sein, und so ergeben sich die Proportionen nicht aus der räumlichen Ausdehnung des Darzustellenden, sondern aus der Bewegung des Blickes:

Die Tiefenfunktion drückt sich eben nicht durch Masse aus, sondern durch die Richtungsresultante der verschweißten, und nicht gegenständlich addierten, Raumkontraste, die in der Bewegungsvorstellung der Masse nie einheitlich angeschaut werden kann; denn das Kubische ruht nicht in den einzelnen, verschiedenen Teilen, vielmehr in ihrer, immer in Einem aufgefaßten, kubischen Resultante, die nichts mit Masse oder geometrischer Linie zu schaffen hat.<sup>23</sup>

Einstein fordert ein Paradox des Sehens, das er jedoch in den afrikanischen Skulpturen verwirklicht sieht: Die vollständige Form muss von allen Seiten jederzeit sichtbar sein. Dies ist einem einzelnen realen Betrachter eigentlich

---

22 Einstein: Werke (wie Anm. 16), S. 246f.

23 Ebd., S. 248.



nicht möglich. Aber ihm geht es eben auch nicht um den einzelnen subjektiven Betrachter, mithin das Ich Descartes' oder Kants, das sich der Sinnewelt gegenübergestellt sieht, sondern um die vom Subjekt unabhängige objektive Realität. Diese entsteht, wenn alle Blickwinkel in einem dynamischen Akt zusammenfinden. Alles an der statischen Form der Skulptur ist somit Bewegung innerhalb des Raums: „Jeder kubische Punkt kann nach zwei Richtungen gedeutet werden.“<sup>24</sup> Mit ihrem Beharren auf der Vorstellung von einem zusammenhängenden Ich hält Einstein die Europäer für die eigentlich Primitiven – dies wird aus seinen Bemerkungen zu afrikanischen Masken deutlich:

Der Mensch verwandelt sich immer etwas, jedoch bleibt er bemüht, eine gewisse Kontinuität, die Identität zu wahren. Gerade der Europäer bildete dies Gefühl zu einem fast hypertrophen Kult; der Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt, muß, soll er sich neben ihnen [den afrikanischen Masken] behaupten, sich in sie verwandeln, gerade, wenn er sie am gesteigertsten feiert.<sup>25</sup>

Einstein kehrt hier den kolonialen Blick regelrecht um<sup>26</sup>: Nun betreibt der Europäer einen fremden – hypertrophen – Kult, nämlich den von der Idee der Identität der Person.<sup>27</sup> Damit wird auch deutlich, was seine Beschreibung von den anderen frühen Texten zum Kubismus klar unterscheidet: Im Essay von Kahnweiler ist der Wandel in der Raumdarstellung im Kubismus die Antwort auf ästhetische und stilistische Probleme, die sich aus der Entwicklung des Impressionismus ergeben hatten.<sup>28</sup> Für Einstein ist die kubische Raumanschauung ein Problem der Erkenntnistheorie. Somit ist der Kubismus auch nicht nur einfach eine neue Kunstrichtung, sondern ein Paradigmenwechsel des Sehens. Kubische Raumanschauung ist gegen den Rationalismus gerichtet: Dem spätestens seit Kant formulierten Problem, dass die Außenwelt vom Verstand und den Sinnen nur apriorisch konstituiert werden kann auf der Grundlage der objektiven rohen, ungeformten

24 Ebd., S. 249.

25 Ebd., S. 250.

26 Hofmann. *Interkulturelle Literaturwissenschaft* (wie Anm. 11). S. 98 nennt Einstein einen „Vorreiter für die Abkehr von einer eurozentrischen Perspektive“.

27 Inwieweit Einstein bereits 1914 Freud rezipiert hat, ist nur zu vermuten. Freud und Nietzsche nennt er als theoretische Wegbereiter des Kubismus und Surrealismus im Kapitel zur „Romantischen Generation“ in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Vgl. Einstein. *Werke* (wie Anm. 7). Bd. 5, 1996, S. 158.

28 Vgl. Charles W. Haxthausen. *Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Cubism, and the Visual Brain*. <http://nonsite.org/issues/issue-2/carl-einstein-daniel-henry-kahnweiler-cubism-and-the-visual-brain> (10.3.2014), oder auch Birgit Raphael. „Vergleich zwischen den Kubismustheorien von Daniel-Henry Kahnweiler und Carl Einstein“. *Kritische Berichte* 14 (1985): S. 31-36.

Sinneserfahrungen, stellt Einstein ein anderes Konzept entgegen: Ein Sehen, das die Realität unmittelbar und ohne das Vermögen der Vernunft erfahren kann. Dieses Sehen wird nicht mehr von einem Subjekt aus gedacht, sondern vom Kollektiv, hier den Afrikanern, indem sie ihren religiösen Kult praktizieren. Um diese Gedanken zu formulieren, wendet Einstein sein autodidaktisch erworbenes Vokabular in *Die Negerplastik* an, versucht sich polemisch gegen den intensiv rezipierten Adolf von Hildebrand durch Negativbesetzung des Begriffes ‚Frontalität‘ abzusetzen, von Konrad Fiedler übernimmt er den Begriff ‚Tektonik‘, der für seine Kunsttheorie von zentraler Bedeutung wird.<sup>29</sup> Als kunsthistorischer Text ist er nicht mehr als eine Vorstufe dessen, „was er in seinen späten Schriften zum Kubismus erst sehr viel später zu einem schlüssigen Konzept [...] ausarbeiten wird“<sup>30</sup>, auch ist es „in der Tat keine zureichende Theorie afrikanischer Plastik“.<sup>31</sup> Man kann von einem originellen, geistreichen Dilettantismus sprechen. Das gilt erst recht für sein Ringen um eine transzendente Kategorie in *Totalität*, die radikal gegen Kant ausgerichtet sein soll, während er zugleich abhängig ist von den Theorien Hildebrands, Wölfflins und Fiedlers, die allesamt von der Ästhetik Kants zutiefst geprägt sind.

Die frühe kubistische Malerei lässt sich Einstein zufolge als Versuch deuten, die Bewegung der verschiedenen Blickrichtungen in einen gleichzeitigen, zweidimensionalen und statischen Bildeindruck zu überführen. *Raum* ohne Verwendung der aus der Zentralperspektive gewohnten geometrischen Proportionen, die die europäische Kunst seit der Renaissance kannte, darzustellen war das *eine* Problem, das es zu lösen galt, *Zeit im Sinne der Gleichzeitigkeit* der verschiedenen Blickrichtungen, der Dynamik des Sehens überhaupt, in ein statisches Bild zu überführen, *das zweite Problem*, das der Kubismus zu überwinden versuchte. Vielleicht lässt sich so die Häufigkeit des Motivs von Musikinstrumenten in kubistischen Gemälden erklären, da die Musik schließlich die ablaufende Zeit symbolisiert.<sup>32</sup>

Die Frage aber, die sich stellt, ist: Wie soll ein lyrischer Text in seiner linearen Abfolge der Zeichen Kategorien wie Gleichzeitigkeit verschiedener Blickrichtungen gestalten – also *Zeit* und *Totalität* der Raumauffassung, die über das Sehen eines einzelnen, subjektiven Ichs hinausgeht. Man erinnere sich an seine Äußerung: „Jeder kubische Punkt kann nach zwei Richtungen gedeutet werden“. Wie soll also der intermediale Wechsel bzw. die „fremdmediale Imitation“ (Werner Wolf) von der Plastik, die bereits ins zweidimensionale Gemälde überführt worden ist, in die lineare Schrift transponiert werden?

29 Vgl. Uwe Fleckner. *Carl Einstein* (wie Anm. 1). S. 79ff.

30 Ebd., S. 82.

31 Kiefer. Diskurswandel (wie Anm. 20). S. 134.

32 Pablo Picassos *Mann mit Violine*, (1911/12), Georges Braques *Violine und Krug* (1910) oder Juan Gris' *Geige und Gitarre* (1913) seien als Beispiele genannt.

Um diesen Wechsel zu verdeutlichen, sei der Blick zuerst auf zwei der bereits 1914 publizierten *Fünf Gedichte* Einsteins gelenkt, wovon das zweite 1916 in *Die Aktion* wiederveröffentlicht wurde und dort die Reihe der ebenda publizierten lyrischen Texte eröffnet:

## I

Nicht die, mein Gott, so jähe Messer schwenken,  
Nicht die, welch Liebe blöd verführte,  
Noch die, die in dem Elend anderer waten.

Wer unsres Lebens steten Tod verspürte,  
Dem die Gedanken breiten Rücken senken;  
Die jahrelang das Nichts als einz'ges taten.<sup>33</sup>

## II

Dies taube Liegen auf Gedanken  
Hohl wie die Rücken gleitender Messer;  
Der Schmerz vor Lauten, die Gedanken widerlegen.  
Es mögen sich Begriffe um das Starre ranken,  
Du bohrst dich in die Leere immer besser,  
Bis du erschluchst nach irrer Schreie Segen.  
Daß deine aufgedrungen starren Augen schwanken,  
Daß deiner Hohlheit Tore sich verbögen  
Und du in deiner Nullheit niederbrichst.<sup>34</sup>

Stilistisch sind diese beiden Gedichte durchaus konventionell, Reimschema und Metrum erlauben in ihrer Regelmäßigkeit einen unreinen Reim und eine Weise zum Schluss, die so etwas wie ein Fazit liefert. Formal erinnern die Terzette an jene aus Sonetten, hier wird also keine Traditionslinie durchbrochen, sondern aufgegriffen. Bei einer Deutung muss berücksichtigt werden, dass der vorliegende Text Teil eines Zyklus' ist, der als Ganzes zu interpretieren wäre, daher sei hier nur auf die Thematik von der Entfernung zu Gott („So seh ich brennend mich dem Gott entfernt“, V)<sup>35</sup> und von einem als krisenhaft empfundenen Ich verwiesen.<sup>36</sup> Wie sich im Folgenden zeigen wird, ändert sich Einsteins lyrischer Stil nach der Publikation der *Negerplastik* erheblich. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass sich die Auseinandersetzung mit afrikanischen Skulpturen auf sein Schreiben ausgewirkt hat. Ebenso hat Einstein afrikanische Lieder aus dem Französischen ins Deutsche

33 *Die Aktion*, 10 (1914): Spalte 216.

34 Wiederabdruck: *Die Aktion* 27 (1916): Sp. 369.

35 *Die Aktion* 10 (1914): Sp. 218.

36 Im Nachlass findet sich ein Fragment geliebener Anfang für ein mit der Ziffer 8 überschriebenes Gedicht – Einstein hatte wohl einen weitaus längeren Zyklus geplant. Vgl. Einstein, Werke (wie Anm. 6). Bd. 1, S. 212.

übertragen. Einige Ausgaben der *Aktion* später erschienen 1916 zuerst *Drei Negerlieder*, mit deren Abdruck im Kontext der Zeitschrift und der Gedichte der Weggefährten wie Ludwig Rubiner, Wilhelm Klemm, Gottfried Benn und vieler anderer Einstein eine innere Verwandtschaft zwischen den Stammesliedern und moderner Lyrik inszeniert. Gleiches gilt für *Neger-Gebet* –, wobei es durchaus möglich ist, dass Einstein für seine eigene Lyrik aus diesen Übersetzungen Inspiration gezogen hat. Als Beispiel für den Stil der „Negerlieder“ sei *Tanzlied. Baluba* angeführt:

Mond  
 Mond  
 vielleicht stirbst auch Du  
 doch heute sehe ich Dich  
 So will ich Dir den Kopf schmücken  
 Mit Federn roten Bluts<sup>37</sup>

Die beiden nächsten in *Die Aktion* publizierten Gedichte waren *Nacht* und *Tötlicher Baum*, wovon das letztere auf seine Raumauffassung hin untersucht werden soll:

#### Tötlicher Baum

Glasig Zerstückten zerrt tauben Hals in quere Masche.  
 Gefetzter schwert blättrige Luft.  
 Dein Fleisch nährt Wind.  
 Auge blendet fremd Gestirn.  
 Verscherbter zackt in bergigem Schrei,  
 Gilb Wiese mit zersticktem Vorwurf.  
 Eitrige Silbe wölkt.  
 Zahn färbt rotgestotterten Dampf.  
 Tropfig Denken speit lockern Herbst.  
 Zerwesen krankt Fall;  
 Greist  
 Staubt  
 Wurzelt.

Griffe gegabelt jammern dir den Ast.  
 Aufwirft Haß in kantenen Rauten.  
 Kreise bleiche Körner,  
 Hagelgurt.  
 Runde träges Gift.  
 Ersticken türmt.<sup>38</sup>

37 *Die Aktion* 3/4 (1917): Sp. 708.

38 *Die Aktion*, 7/8 (1917): Sp. 98.

Auf den ersten Blick scheinen bekannte sprachliche Gestaltungsmittel: der Reihungsstil, seit Jakob van Hoddis' *Weltende* und einigen Gedichten Trakls der klassische expressionistische Stil, Parataxe, die Verbalisierung von Substantiven wie „mondete“, das suggeriert eine formale Nähe zur Lyrik August Stramms. Jürgen H. Petersen behauptet mit dem Verweis auf die beiden genannten Gedichte, dass ein Einfluss von Stramm auf Einstein unverkennbar sei und er später die „sprachexperimentellen Elemente gemieden und sich dem Typus des hermetischen Gedichts“ angenähert habe.<sup>39</sup> Dem sei entschieden widersprochen: Gerade diese zwei Gedichte sind der Lesart zufolge, die im Folgenden am Beispiel *Tötlicher Baum* vorgeschlagen wird, Versuche im kubistischen Schreiben.

Es lassen sich leicht zwei Einwände gegen Petersen vorbringen. Erstens: Im Expressionismus war eine Abgrenzung, bis zur Feindschaft gehend, zwischen den Gruppen, also auch zwischen *Sturm* und *Aktion*, an der Tagesordnung. Stramms Gedichte aus der Sammlung *Du. Liebesgedichte* (1913) – der zweite Band erschien posthum 1919 und kann daher hier keine Rolle spielen – sind durch die Bekanntschaft mit Herwarth Walden deutlich vom Futurismus Marinettis beeinflusst, den Einstein durch den Kubismus als überholt empfand. Stramms Manier hat in Kurt Schwitters und Erich Arendt in der Zeitschrift *Der Sturm* eifrige Nachahmer gefunden, aber Richard Huelsenbeck parodierte sie.<sup>40</sup> Ebenso spricht Alfred Döblins Abgrenzung vom Futurismus dagegen, die er trotz seiner Zugehörigkeit zum *Sturm*-Kreis vollzog. Zweitens: Petersen formuliert, dass Einstein später die Sprachexperimente gemieden hat. Dieses „früher“ und „später“ erfasst jedoch *genau das Textkorpus*, das in der Folge eines Jahres 1916/17 publiziert wurde – immer im Wechsel mit Übertragungen der sogenannten „Negerlieder“. Man hat es im vorliegenden Fall mit *einer* Werkphase zu tun. Wenn nun anhand von *Tötlicher Baum* zu überprüfen ist, ob dieser Text vielleicht ein Beispiel ist für den Versuch, kubistische Lyrik zu schreiben, muss zuerst Carl Einsteins Zweifel an den bis zu jenem Zeitpunkt ausgeschöpften Möglichkeiten der Sprache bedacht werden. In dem einem ästhetischen Manifest gleichenden Brief an Kahnweiler von 1923, der allerdings auch für das frühere Denken Einsteins Gültigkeit besitzt, äußert er sich über die Sprachproblematik:

Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinossuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her. Ich weiß schon sehr lange, dass nicht nur eine Umbildung des Sehens möglich ist, sondern auch eine

39 Petersen. *Absolute Lyrik* (wie Anm. 12). S. 117. Vermutlich hat er die These von Rumold übernommen, der in u.a. *Tötlicher Baum* eine Übernahme des Stils Stramms sieht. Vgl. Rainer Rumold. *Gottfried Benn und der Expressionismus*. Königsstein/Ts.: Scriptor, 1982. S. 140.

40 Richard Huelsenbeck. „Capriccio (Nach der strammen ‚Sturm‘-Methode gedichtet)“. *Die Aktion* 9/10 (1916): Sp. 123.

Umbildung des sprachlichen Äquivalents und der Empfindungen. [...] Der einzige meiner Kollegen, der instinktiv an ähnliches herangeht ist vielleicht mein Freund Gottfried Benn. Nur ist da die Sache noch nicht rausgepellt.<sup>41</sup>

Im gleichen Brief wird der Zusammenhang zwischen den Überlegungen zur kubischen Raumanschauung und der Suche nach einem sprachlichen Äquivalent noch einmal verdeutlicht, indem er rekapituliert:

Schon vor dem Krieg hatte ich mir um zu solchen Dingen zu kommen eine Theorie der qualitativen Zeit zurecht gemacht [...], dann bestimmte Anschauungen vom Ich, der Person, nicht als metaphysischer Substanz sondern einem funktionalen, das wächst verschwindet und genau wie der kubistische Raum komplizierbar ist usf.<sup>42</sup>

Sicherlich ist in *Tötlicher Baum* das Kriegserlebnis Einsteins verarbeitet.<sup>43</sup> Der Titel irritiert mit der die Regeln der Orthographie missachtenden Schreibweise „tötlich“, entpuppt sich jedoch als Raumkonstruktion: Der Baum als Ort des Todes, nicht als Gegenstand, der für das Opfer tödlich wird, sondern wo sich dessen Tod auf den Baum erstreckt. Das Wort „tötlich“ ist aufzufassen als Ableitung des Adjektives „tot“. Der sterbende Mensch gestaltet den Raum, in dem er sich aufhält – und so auch die Eigenschaft des Baumes. Im zweiten Vers wird die Gestaltung des Raumes ebenfalls durch den menschlichen Körper formuliert: er „schwert blättrige Luft“ – das Gewicht hängt nicht nur am Ast, sondern prägt zudem die Umgebung. Auch der Blickvorgang wird zur Sprache gebracht – das Auge wird nicht von einem Gestirn geblendet, der Blick blendet selbst (Vers 4). Gleichzeitig kann hier jedoch auch Gestirn das blendende Subjekt sein: zwei Blickrichtungen entstehen. Der Schrei des Sterbenden dehnt sich nach unten aus (er färbt die Wiese – es ist an eine eitrige Wunde zu denken) und nach oben (die geschriene Silbe „wölkt“). Der Dampf des Atems wird durch das Blut einer Mundverletzung rot gefärbt (Vers 8). Die zu einzelnen Worten verkürzten letzten Verse der ersten Strophe schildern den Verwesungsvorgang („Zerwesen“, „Staubt“). Die zweite Strophe weist ein Vokabular auf, das zum Teil an die Formen der kubistischen Malerei erinnert: die „kantenen Rauten“, „Kreise bleiche Körner“. Es wird versucht, verschiedene Perspektiven auf den Vorgang des Erhängens in einen Vers zu bannen: die „Griffe“, die das Opfer packen und hängen, die Astgabelung, wo das Seil befestigt wird, das Jammern des Opfers – aber der ganze Vorgang soll in einer *Simultaneität* des Geschehens zur

41 Carl Einstein/Daniel-Henry Kahnweiler. *Correspondance 1921-1939*. Hg. Liliiane Meffre. Marseille: André Dimanche, 1993. S. 139. (Carl Einstein an Daniel-Henry Kahnweiler, Juni 1923).

42 Ebd., S. 139f.

43 Vgl. Kiefer. Diskurswandel (wie Anm. 20). S. 218f.

Sprache gebracht werden: „Griffe gegabelt jammern dir den Ast.“ Auch im Ersticken werden Signale von Raum, Richtung, Zeit und Empfinden dargestellt: Der Galgenstrick lässt das Ersticken wie ein Gift (der Strick als „rundes träges Gift“, das langsam wirkt) auf das Bewusstsein des Opfers „hageln“. Im letzten Vers wird der Vorgang des Sterbens in eine optische Metapher gefügt: Das Ersticken türmt sich auf, wird immer größer.<sup>44</sup>

Unter der Prämisse, die Gedichte dieser Werkphase als intermediale Versuche in kubistischer Lyrik deuten zu wollen, ließen sich nach dem oben vorgeführten Verfahren weitere Gedichte interpretieren. Hochinteressant und leider zu lang, um es an dieser Stelle zu berücksichtigen, ist *Der Leib des Armen*<sup>45</sup> – das Konzept der Armut spielt beim frühen Einstein eine zentrale Rolle. *Gedenken des André Derain*<sup>46</sup> reiht sich an Ludwig Rubiners Text *Der Maler vor der Arche. André Derain gestorben im Kriege*<sup>47</sup>, ebenfalls in *Die Aktion* erschienen, liest sich jedoch eher als Hymnus, es folgen wieder drei *Negerlieder*<sup>48</sup>, das letzte der drei hat sogar einen Verfasser, ist also kein Kollektivtext. Die Werkphase schließt ab mit *Kränke*<sup>49</sup>, das sich ebenso wie *Tötlicher Baum* als kubistische Lyrik deuten ließe. Im Nachlass finden sich zahlreiche Varianten zu *Kränke*, die davon Zeugnis ablegen, wie sehr Einstein hier um eine endgültige Form gerungen hat.<sup>50</sup>

Erst 1930 publiziert er wieder ein längeres Gedicht, *Entwurf einer Landschaft*. Die lange Pause verdeutlicht, dass Einstein letztlich keinen Weg gefunden hat, den Anspruch, den er an eine neue dichterische Sprache legte,

44 In Karl Kraus' *Die Fackel* 454-456 (1917): S. 37f. ist das Gedicht ebenso abgedruckt und von ihm kommentiert: „Es wird schon die in verstemischer Sprache gehaltene Antwort auf ein aus Verstem (Vereinigte Staaten von Amerika, siehe S. 16) nach Deutschland gelangtes Ersuchen sein: ‚Drahtet Stimmung‘. Im Ernst: Daß der Krieg allerorten dem Dilettantismus zur Sprache hilft, stellt ihm bei weitem kein solches Armutszeugnis aus wie: daß er dem Schwindel nicht die Zunge gelähmt und daß dieses Neugetöne derer, die am alten Ton unschöpferisch bleiben müßten, kein Ende genommen hat. [...] Daß der ‚gesunde Menschenverstand‘ kein Richter über die Lyrik ist, schließt den Wunsch nicht aus, seinem Henkeramt getrost und gern solche Sorte auszuliefern [...]. Was die neuen Schwindler von den alten Dilettanten unterscheidet, ist Mangel an Zimmerreinheit. Die Mäcene dieser Qualität sind in jenem Berlin zuhause, wo der Betrieb nicht hinter dem Betrug zurückbleiben will.“ In der folgenden Ausgabe der *Fackel* ist ein Brief Einsteins mit der Forderung eines Honorars von 40 Mark für den widerrechtlichen Abdruck des Gedichtes publiziert.

45 *Die Aktion* 13(1917): Sp. 157-159.

46 *Die Aktion* 20/21 (1917): Sp. 267-269.

47 *Die Aktion* 1/2 (1916): Sp. 1-7. Offenbar ging nach einer schweren Kriegsverletzung Derains irrträglich die Kunde, er sei verstorben.

48 *Die Aktion* 24/25 (1917): Sp. 324.

49 *Die Aktion* 27/28 (1917): Sp. 376.

50 Vgl. Einstein. Werke (Anm. 7). Bd. 1, S. 272.

in seiner eigenen Lyrik zu verwirklichen. Das lässt sich aus seinen Worten aus dem Brief an Kahnweiler entnehmen. Zum Vergleich sei kurz auf die Form des Gedichtes *Heimkehr* eingegangen:

Heimkehr

Krieche der Erde.  
 Krümm dich der Wolke.  
 Willst du das, Mann?  
 In Scherben zerrieben, zum Irrsinn gezerrt.  
 Endloser Wanderer, allein.  
 Tod läuft dich an,  
 Streut in rauchige Asche  
 Aufriß und Ruhm.  
 Junges leuchtet geehrt.  
 Jetzt nur Flecken, ein Wisch.  
 Dies alles.  
 Schwankst  
 Und streifst kaum  
 Gras, das die Hüfte umgrünt.  
 Keuche zum Himmel.  
 Knochen, Feigen und Sklaven  
 Hungert es uns.  
 Seele verloren, läßt es den Leichnam dir taumeln.  
 Deinen Schatten schreckt staubiger Abend.  
 Anderer Muscheln,  
 verschmäht und zergart,  
 frißt er.  
 Schämen zerbricht dich.  
 Ihnen ermattet  
 wirst du des Knaben Erde verspüren.  
 Niemand grüßt.  
 Niemand ein Wort.  
 Nie ruft den Namen  
 Die Stimme des Menschen.  
 Würge dir ein  
 Hungers Wege.  
 Aufwärts! da oben  
 klingende Türe.  
 VERHUNGERT.  
 Himmel grüßt zart,  
 Bietet dir Kommen und Schluß.<sup>51</sup>

---

51 *Die Aktion* 9/10 (1917): Sp. 117f.



Im Vergleich zu *Tötlicher Baum* ist es formal wesentlich weniger avanciert, es hat einen zurückgenommenen Stil. Petersen ist der Meinung, in *Heimkehr* finde sich eine Wendung Einsteins zum von Benn entwickelten Typus des hermetischen Gedichts und eine Abkehr vom Sprachexperiment.<sup>52</sup> Rainer Rumold, der diese Lesart offenbar geprägt hat, sieht in diesem „monologischen“ Gedicht die „Ausdrucksformen der Hymnen Goethes aus der Sturm und Drang Zeit provokativ mit der modernen nihilistischen Thematik konfrontiert und destruiert“.<sup>53</sup> Auf *Heimkehr* folgt zuletzt *Kranke*, das durchaus, wie Petersen konstatiert, die normalsprachlichen Regeln sprengt.<sup>54</sup> Wie bei Benn ist für *Heimkehr* allerdings ein anderes Vorbild als der Kubismus und somit nicht die Referenz auf den Primitivismus von Relevanz: nämlich Hölderlin.<sup>55</sup> 1910 entdeckte Norbert von Hellingrath bekanntlich in Stuttgart späte Hymnen Hölderlins wieder, im gleichen Jahr erschien im Verlag der *Blätter für die Kunst* das Buch *Hölderlins Pindar-Übertragungen*. Stefan George und sein Kreis inszenierten Hölderlin ohnehin als Vorläufer aller modernen Lyriker und George wurde von Benn und Einstein nachweislich rezipiert.<sup>56</sup> Wie passen Primitivismus und Hölderlin zusammen? Die afrikanische Kunst scheint in ihrem Gehalt ebenso weit von der Moderne um 1900 entfernt zu sein wie die späten Hymnen Hölderlins. Hauptsächlich, bei aller Einstein nur oberflächlich möglichen Kenntnis der Kultur Afrikas, ist die „Negerplastik“-Inszenierung ein Affront gegen den Geist des Wilhelminismus. Zugrunde liegt in *Negerplastik* jedoch auch das Ideal der Romantik: Im afrikanischen Ritus sind Kunst und Religion noch selbstverständlich eins, was bei den philosophischen Problemen, die Einstein mit Kants ‚Totalität‘ hat, eine Hilfe wäre, sucht er doch in dieser Werkphase (später bezeichnet er sich als Antimetaphysiker) noch nach einem funktionalen Äquivalent für verlorene Transzendenz. Nicht ohne Grund hat er den Surrealismus später unter dem Schlagwort „Die romantische Generation“ eingeordnet. Bei den Afrikanern gibt es die Einheit des Menschen mit Natur und Transzendenz noch, folgt man Einsteins Äußerungen in *Die Negerplastik*. Daher schien um 1916/17 die Lösung für sein Transzendenz-Problem der Bezug zu Hölderlin oder zum Primitivismus zu sein; Anruf der „Götter“ im Hymnus – oder Anruf der Götter im Ritus.

52 Vgl. Petersen. *Absolute Lyrik* (wie Anm. 12). S. 123.

53 Rumold. *Gottfried Benn* (wie Anm. 39). S. 140.

54 Vgl. Petersen. *Absolute Lyrik* (wie Anm. 12). S. 123.

55 Rumold. *Gottfried Benn* (wie Anm. 39). S. 147. Rumold konstatiert ebenso eine gewisse thematische wie strukturelle Nähe zu Hölderlins *Ganymed*.

56 Vgl. Einstein. *Werke* (wie Anm. 7). Bd. 1, S. 44 u. *Gottfried Benn. Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 32006, S. 479-490.

Abschließend lassen sich die Gedichte, die Einstein 1916/17 in *Die Aktion* veröffentlichte, folgendermaßen kategorisieren: Da ist die afrikanische Stammes-Lyrik, die im Kontext der aktuellen Dichtung als geistesverwandt mit der Moderne inszeniert wird. Primitivismus und Avantgarde sollen eine Einheit bilden. Man muss dabei zudem bedenken, dass Einstein französische Quellen übersetzte, was durchaus problematisch ist und Erhard Schüttpelz zu der Einschätzung führte, Einstein verbleibe mit seiner Anthologie der *Afrikanische Legenden diesseits* der Autopsie der afrikanischen Kultur und gelange nur aufgrund „von amputierten Hilfsübersetzungen“ zu „neuen Literarisierungen“. <sup>57</sup> Zweitens finden sich mit *Nacht*, *Tölicher Baum* und *Kränke* Gedichte, die man als Versuche im kubistischen Schreiben klassifizieren könnte. Drittens finden sich Texte, die den hymnischen Ton Hölderlins aufgreifen und mit dem eigenen Stil zu verbinden suchen. Was viertens fehlt, um Einsteins Lyrik um 1916/17 endgültig gerecht zu werden, ist eine Kontextanalyse, also der Vergleich mit dem lyrischen Stil, der in der Zeitschrift *Die Aktion* in Abgrenzung zu *Pan* und *Der Sturm* z.B. vorzufinden ist. Denn der subtile gruppenspezifische Anpassungsdruck des literarischen Feldes der *Aktion* wird mit Sicherheit ebenfalls zur Stilbildung der dort vertretenen Lyrik beigetragen haben. <sup>58</sup>

---

57 Erhard Schüttpelz. *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*. München: Fink, 2005, S. 362.

58 Zur Geschichte der Zeitschrift *Die Aktion* vgl. Ursula W. Baumeister. „*Die Aktion*“ 1911-1932. *Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext*. Erlangen, Jena: Palm & Enke, 1996 (Erlanger Studien 107).

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 20<sup>th</sup> Century Art* am Museum of Modern Art, New York 1984, durchgesetzt.<sup>1</sup> Auch in geistesgeschichtlichem Sinne ist er – trotz postkolonialistischer Anfechtungen – längst Handbuchwissen geworden.<sup>2</sup> 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“<sup>3</sup> 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 Gäßner. 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 andererseits 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.<sup>4</sup> Und diese „Kluft“ ist auch eine interkulturelle.<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>, und Gottfried Benns, dessen Werk nicht ohne Grund als „primitivistisch“ bezeichnet wird.<sup>7</sup> 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.“<sup>8</sup> So 1951 an den gemeinsamen Freund Ewald Wasmuth. Allerdings begrenze ich meine Untersuchung auf den ungefähren Zeitraum von 1906-1936.<sup>9</sup> 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 literarischen 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 Geistesranke 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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)<sup>12</sup>, 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<sup>13</sup> einer, wie gesagt, bekannten, aber im Detail doch wenig erforschten Freundschaft.<sup>14</sup> 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“<sup>15</sup> sie, entdecken das Primitive in sich – vor wenigen Jahren noch undenkbar.<sup>16</sup> Soweit wie Rimbaud gehen beide freilich nicht, Rimbaud, den aber Hugo Ball in Zürich zitiert: „Ich bin ein Tier, ein Neger [...]“<sup>17</sup> Auch André Breton identifiziert sich wieder mit dem „homme primitif“.<sup>18</sup>

- 
- 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. Matias 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<sup>ter</sup> 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. „Primitivism 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.<sup>19</sup> 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)<sup>20</sup>, obwohl er bei einer Umfrage zur „art nègre“, von Einstein zitiert, behauptet: „J'en connais pas“ (K 1, 70).<sup>21</sup>

Dieser persönliche „Primitivenrummel“ (BA 1, 136), so Einstein bereits 1912, oder diese „Negermode“, wie es dann in den 20-er Jahren hieß<sup>22</sup>, 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<sup>23</sup>, Benn dagegen wohl wie die ville de Paris „épatante“ findet (Abb. 2)?<sup>24</sup>

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.

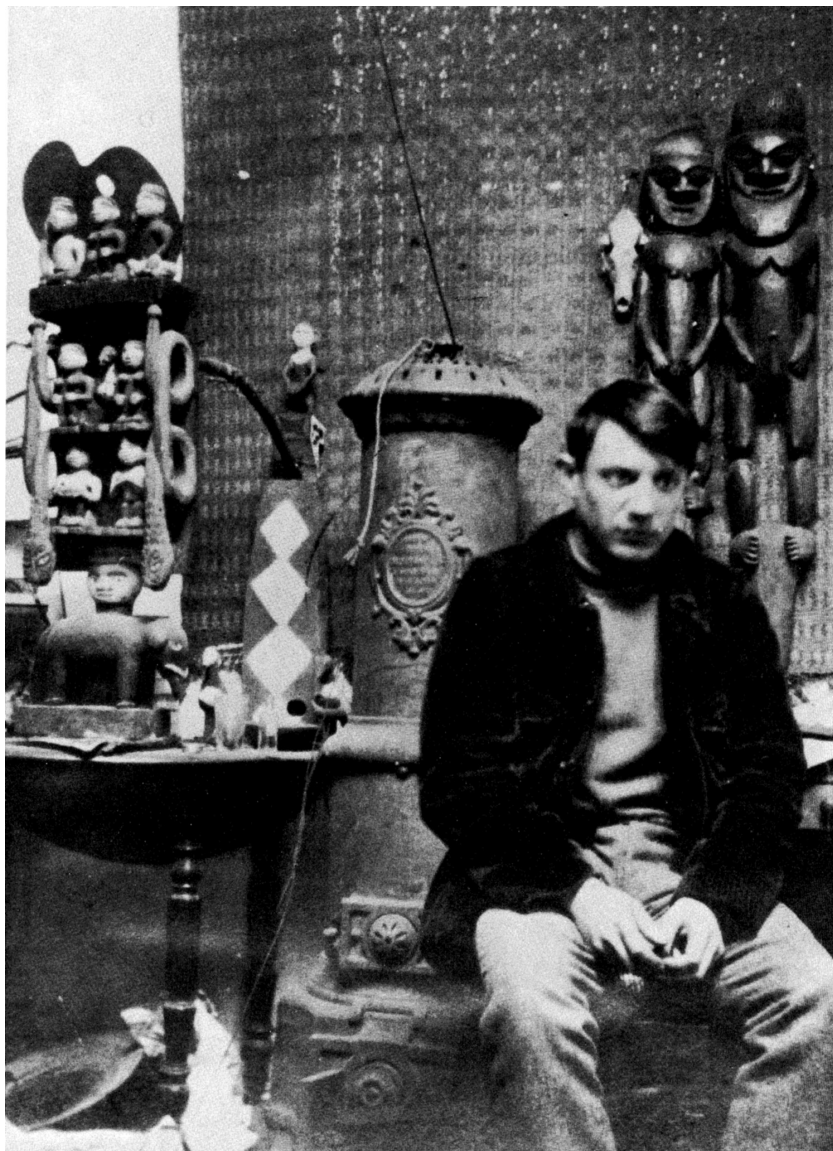


Abb. 1



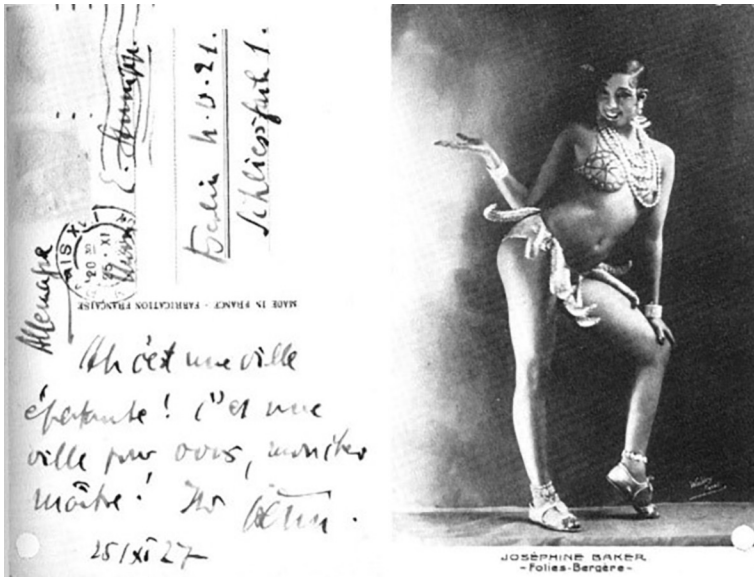


Abb. 2

„Ich bin eine primitive Natur [...]“<sup>25</sup> Else Lasker-Schüler 1917 veröffentlichte Liebesgedichte an den „Barbaren“ Benn sind möglicherweise auch Einstein bekannt<sup>26</sup>, und dieser zitiert schon 1911 Charles-Louis Philippe: „Man braucht jetzt Barbaren [...]“ (BA 1, 89).<sup>27</sup> 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 Hedgpeeth. 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“<sup>28</sup>, 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?“<sup>29</sup> Doch so unmittelbar ist dieser Zusammenhang nicht zu belegen. Rönne z.B. hat Nietzsche noch nicht gelesen<sup>30</sup>, und jedenfalls schöpfen die „Meer- und Wandersagen“, die Benn seinem Freund Einstein 1925 und 1927 widmet<sup>31</sup>, 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.<sup>32</sup> 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<sup>33</sup>, 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.“<sup>34</sup> Benns ungeselliges Wesen<sup>35</sup> und sein „nihilistischer Akzent“<sup>36</sup> waren offenbar dem als „kalt-schnäuzigen Skeptiker“<sup>37</sup> bekannten Einstein im Unterschied zu anderen ‚Kollegen‘ gut bekömmlich, auch wenn sein Desinteresse an Literaturbetrieb und Intelligenzija à la Benn etwas geheuchelt sein mag.<sup>38</sup> Einstein liebte Auftritte und große Gesten (Abb. 3).<sup>39</sup>

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 medicinerei bei Benn ist falsche, allegorische moderne“ (DLA).<sup>40</sup> 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<sup>41</sup>, 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*<sup>42</sup>, 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)<sup>43</sup>

Ein Rätsel ist daher eine von Liliane Meffre übermittelte Erinnerung Maria Jolas, Einstein habe Benn „en visite à Paris“<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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 wintern religiöse Rudimente“, erkennt zumindest Einstein in FF, 22. Der Ausdruck „mythe social“ (kursiv GB, 33; BA 3, 280: „sozialer Mythos“) 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<sup>46</sup>, 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<sup>47</sup>, 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<sup>48</sup>, sondern, den er geradewegs verehrt.<sup>49</sup> Der „advisory editor“ von *transition*<sup>50</sup>, Einstein, hat jedenfalls nicht verhindert, dass Benn noch im Jahre 1935 nach seiner Meinung zur „malady of language“<sup>51</sup> 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)<sup>52</sup>, 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 Vertigalistic 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.<sup>53</sup> 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).<sup>54</sup>

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<sup>55</sup>, die allerdings über Fragmente nicht hinauskam.<sup>56</sup> 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 übersonnen““. *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 nassen, 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.<sup>57</sup>

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

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 *Auswablausegabe 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“<sup>62</sup>, 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“<sup>63</sup> Einsteins, der gelegentlich wohl auch flunkerte, selber in Afrika gewesen zu sein<sup>64</sup>, 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, verwarft 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<sup>65</sup>, taucht in Bennis „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<sup>66</sup>, Picassos Werke zu sehen; freilich ist gegebenenfalls unklar: welche und welche auch eventuell in Printmedien? In der Tat dürften aber Bennis 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).<sup>67</sup> 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<sup>68</sup> „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<sup>69</sup>, 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 Kriegzeiten in der Brüsseler Etappe konnte Picasso nur *Gesprächsthema*, 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 Bennische noch der Einsteinsche 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<sup>70</sup> 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.“<sup>71</sup> 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.“<sup>72</sup>

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 darstellen, 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.<sup>73</sup>

Entstehung und Struktur von Einsteins epochemachender *Negerplastik* habe ich mehrfach untersucht, desgleichen seinen Weg zur Ethnologisierung<sup>74</sup> und schließlich seine „ethnologie du Blanc“.<sup>75</sup> 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<sup>76</sup>, denn wie Benn am 27. März 1951 gegenüber Wasmuth bekundet, liest er oft „in seinen [Einsteins] Büchern“.<sup>77</sup> 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 erfahrenen 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<sup>78</sup> 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<sup>79</sup> 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).<sup>80</sup> Benn dagegen entwirft eine mythengeschützte Idylle, die fast schon exotistisch anmutet – freilich als archaische Vision, auch wenn einige Motive der „Osterinsel“ historisch belegt sind.<sup>81</sup> 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 „kunsstinnigen 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-Halbinsel (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“ („Alphabete“) statt mit Haifischzähnen geritzt. Vgl. Bretons primitivistisches Gedicht über die Gazellen-Halbinsel, betitelt „Duduk“, 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 Duduk-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)<sup>82</sup>, 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 Mythos“ (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)<sup>83</sup>; 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).

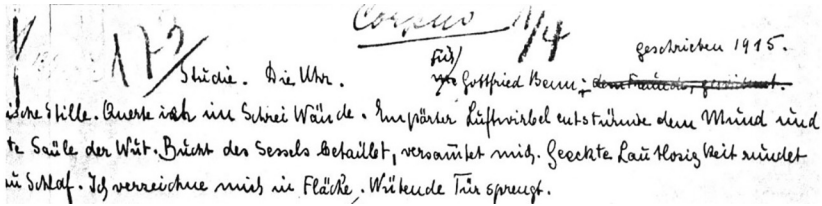


Abb. 5

Vorbild sehr viel später, aber mehrfach rühmt.<sup>84</sup> 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*<sup>85</sup> zweifelsohne Auslöser – unter anderen – für den kubistischen Stilwandel, den Einstein quasi post festum registriert, d.h. ohne Picassos „laboratoire“<sup>86</sup> – so Breton über die *Demoiselles* – zu kennen. Allerdings war das Werk lange Zeit kaum zugänglich.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup> 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<sup>89</sup>, „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.<sup>90</sup> 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<sup>91</sup>, 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 bevorzuet.
- 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.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup>, mittels „einer über den Gegenstand weit hinausreichenden Schriftlichkeit“.<sup>94</sup> Das ist purer (ironischer?) Euphemismus. Die afrikanischen Objekte sind gewissermaßen das unschuldige Opfer eines künstlerischen bzw. kunsttheoretischen, inklusive kulturkritischen<sup>95</sup> Erneuerungswillens, und *das* hat das Publikum auch Einsteins (kubistischem) Manifest<sup>96</sup> 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<sup>97</sup>, 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 Konfirmanden-nase“. Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Früh-expressionismus“. *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 Südörter, 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“.<sup>98</sup>

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.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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<sup>101</sup>, 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.<sup>102</sup> 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 Kinossuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her“ (EKC, 139).<sup>103</sup> Und er verzweifelt je länger, je mehr an der „hoffnungslosen Kluft zwischen Rede und Bild“ (BA 3, 253).<sup>104</sup>

- 
- 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, flinkerem 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<sup>105</sup> und schließlich – wohl mit einiger Verspätung – in einer Anthologie, *Afrikanische Legenden*, herauszugeben.<sup>106</sup> Es fehlt auch hier ähnlich der *Negerplastik* jeder Kommentar<sup>107</sup>, 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 XX<sup>e</sup> 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 „Negermythen“) nahelegt. Mit Hochstim waren Benn, Einstein, Tagger und Sternheim auch wegen ihrer *Enzyklopädie* 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.<sup>108</sup> 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<sup>109</sup> 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“<sup>110</sup> 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<sup>111</sup> – weiter nicht, was angesichts der einleitenden Zeilen der *Afrikanischen Plastik* nicht verwundert: „Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinismus. Hilflos negiert 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 Telefon.

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)<sup>112</sup> oder ungenannt auf Dada, etwa Hugo Balls Lautgedichte?<sup>113</sup> Die Dadaisten hatten in der Tat keine Ahnung von Afrika, außer dass da viel getrommelt wurde.<sup>114</sup> 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)<sup>115</sup> –, 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 müit müir! – 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 Trrrrrrrrfeuer 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, umbamba-umbamba, die Neger tanzen auf den Bastmatrizen, 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, antike „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)<sup>116</sup> 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

<sup>116</sup> „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.<sup>117</sup> Zur gleichen Zeit wie seine Gedichtrezension konstatiert bzw. konstruiert er eine Übereinstimmung<sup>118</sup> von Bennis 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).<sup>119</sup>

Der Einstein'sche ‚Surrealismus‘, wie er ihn vor allem in seinen Schriften zu Braque und in *seiner* Zeitschrift *Documents*<sup>120</sup> 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 *vorgefundenen* ‚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 verstehen.

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 Bennis 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.<sup>121</sup> Doch Vergleich oder Analogieschluss – beides ist weder sachlich, noch genetisch zwingend. Ein nominalistischer Reihungsstil, wie er sich in unterschiedlicher Ausprägung bei Benn<sup>122</sup>, 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.“<sup>123</sup> 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 quatre 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 XX<sup>e</sup> 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<sup>124</sup>, aus einem dynamischen Modernismus ab<sup>125</sup>, so selber abgekürzt zu sprechen. Sie propagieren einen völlig anderen Begriff von Primitivismus – wenn auch mit vergleichbaren Resultaten.<sup>126</sup> Obwohl das „Manifeste du Futurisme“ 1909 „la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux“<sup>127</sup> 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*.“<sup>128</sup> 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“<sup>129</sup>, 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‘.<sup>130</sup> Der Primitivismus ist also eher ein Mythos, ein „Poem“, wenn man so will<sup>131</sup>, der bzw. das es schwer hatte, Wissenschaft zu werden. Michel Leiris' Bericht von der Expedition „De Dakar à Djibouti (1931-1933), *L'Afrique fantôme*<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> 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 Epochensstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 302-311, S. 304.

mit Sprache und Intellekt ergänzen oder auch behindern. Horaz' „ut pictura poesis“<sup>134</sup> 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<sup>135</sup>; 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“<sup>136</sup>, 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“.<sup>137</sup> Es gibt immerhin einen historischen Widerstreit und es gibt auch die evolvierende Wissenschaft, die bei der Sedimentierung von Handbuchwissen<sup>138</sup> stets auf der Hut sein muss. Das gilt insbesondere für den Begriff

134 Horaz. „De arte poetica“. *Sämtliche 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 of the 20<sup>th</sup> century“ hinausgekommen sind.<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup> 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), allerdings 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 Einsteinschen „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’âge d’or – l’âge d’homme. S. 183-204.

Kunst von Einsteins Afrikanismus abzulenken<sup>141</sup>, von seinem Kampf gegen Einsteins *Documents* ganz zu schweigen.<sup>142</sup> Bretons spätes Bekenntnis zu den „plus profondes affinités [...] entre la pensée dite ‚primitive‘ et la pensée surréaliste“<sup>143</sup> 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“<sup>144</sup> 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 Ranke „wie es eigentlich gewesen“<sup>145</sup>; 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 Béance“ (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“<sup>146</sup> 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).<sup>147</sup>

## 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/Mymona*. 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. *Cœuvres 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



Stefan Weiss

## Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘

Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur  
im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

### I. Vor dem *Sacre*: russische Musik als vergleichsweise ‚primitive‘ Kunstform

Die Frage, welche musikalischen Erscheinungen und Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts mit dem Begriff ‚Primitivismus‘ zutreffend benannt werden können, ist zwar keinesfalls abschließend geklärt, doch herrscht eine gewisse Einmütigkeit darüber, dass die Anregungen damals aus zwei starken Quellen flossen: „Out of Africa and the Steppes“, wie es in einer suggestiven Kapitelüberschrift in Glenn Watkins’ *Pyramids at the Louvre* heißt, einer 1994 veröffentlichten kulturwissenschaftlichen Monographie über „Musik, Kultur und Collage von Strawinsky bis zur Postmoderne“.<sup>1</sup> Watkins’ Überschrift für seine kleine Einführung in den musikalischen Primitivismus deutet auf eine Sonderrolle der Musik im intermedialen Vergleich hin, denn mindestens so wichtig wie das afrikanische bzw. afroamerikanische Vorbild war in dieser Kunstform das russische. Freilich stehen die ‚Steppen‘ für einen erweiterten Begriff des Russischen, der Zentralasien umfasst. Das Russische und das Zentralasiatische erscheinen in der künstlerischen Gestaltung um die Jahrhundertwende als vielfach miteinander vermittelt, wie etwa in Alexander Borodins kurzem Orchesterstück *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* von 1880: Diese Musik setzt die Verbindung von Russischem und Zentralasiatischem kompositorisch um, indem sie aus jedem geographischen Bereich eine typische Melodie formuliert, um diese dann gegen Ende des Werks kontrapunktisch – simultan – miteinander zu kombinieren.

Die Steppen stehen bei Watkins also zu Recht für ein musikalisches Russland, dessen Quellen nicht in den Hauptstädten fließen, wo die Komponisten arbeiteten, sondern in den ländlichen Regionen. Russischen Musikern des späten 19. Jahrhunderts war der Umgang mit ‚primitiven‘ Artefakten in ihrem Medium durchaus vertraut: Lange bevor man von Primitivismus in einem engeren Sinne sprechen konnte, hatten ihre Vorgänger damit begonnen, nach Inspiration durch volkskulturelle Vorbilder zu suchen, etwa indem

---

1 Glenn Watkins. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994. S. 63-83.

sie Volkslieder sammelten, studierten und in eigenen Werken zitierten oder imitierten.<sup>2</sup>

Das Vorgehen der russischen Komponisten unterschied sich dabei deutlich von demjenigen der deutschen: Stellte für diese das Volksliedhafte einen untergeordneten Ausdrucksmodus unter vielen dar, den man abrief, sobald etwa eine träumerisch-versonnene Stimmung gewünscht war, so war der Rekurs auf Volkstümliches in Russland eine Schaffensgrundlage, ja geradezu das sine qua non einer gelungenen nationalen Komposition. Wenn auch die aufgegriffenen Volkslieder in der Praxis eine große charakterliche Bandbreite aufweisen, ragt als ausgeprägt ‚russische‘ Erscheinung ein in rhythmischer Hinsicht orgiastisch wilder, ansonsten aber gewollt kunstloser Typus hervor. Im Schaffen Michail Glinkas, der diese Tradition begründete, begegnet er etwa im ‚barbarischen‘ 5/4-Takt der „Hymne an Lel“ (im ersten Akt der Oper *Ruslan und Ludmilla*, 1842), oder auch in Form des Tanzliedes der Orchesterphantasie *Kamarinskaja* (1848), das an Kürze und Naivität der Konstruktion kaum zu überbieten ist und seine Dutzende Wiederholungen, die aus Sicht der deutschen Ästhetik kaum verzeihlich wären, allein durch pure rhythmische Energie rechtfertigt. Die anvisierte, von ausländischen Vorbildern unabhängige Nationalmusik war für die führenden russischen Komponisten an ein Aufgreifen des ‚Primitiven‘, Undomestizierten geknüpft, auch und gerade weil die dadurch entstehenden Kunstwerke mit den artifiziellen Produkten westlicher Zeitgenossen nicht verwechselbar waren.

Einen merkwürdigen Nachhall davon enthält noch der 1935 erschienene erste Teil von Igor Strawinskys *Chroniques de ma vie*, der mit einer Kindheits-erinnerung an Sommerferien auf dem Lande – wohl vom Ende der 1880er Jahre – beginnt. Diese Passage ist, um den Untertitel des *Sacre du printemps* zu paraphrasieren, nichts anderes als ein stilisiertes „Klangbild aus dem heidnischen Russland“, zu dem aber auch die anderen Sinne das ihrige beitragen: Das Primitive ist nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen und zu riechen.

Ein riesenhafter Bauer saß auf dem einen Ende eines Baumstamms; es roch penetrant nach Harz und frisch gefälltem Holz. Die Kleidung des Mannes bestand aus einem kurzen roten Hemd, seine rot behaarten Beine waren nackt [...]. Er war stumm, aber er pflegte sehr laut mit der Zunge zu schnalzen, und alle Kinder – auch ich – fürchteten sich vor ihm. Schließlich besiegte Neugier die Angst, wir gingen näher an ihn heran, und er, um uns eine Freude zu machen, begann zu singen. Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und

2 Vgl. Dorothea Redepenning. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Band 1: Das 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber, 1994.

nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als ‚Schmatzen‘ bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen. Das gelang mir so gut, daß man mir die indezente Begleitung schleunigst verbot.<sup>3</sup>

Wenn sich der Mittfünfziger Strawinsky, fraglos auf dem Gebiet der Komposition zu jener Zeit die Weltmacht schlechthin, hier zu einem Künstler stilisiert, dessen Erweckungserlebnis durch die Begegnung mit dem musikalisch Undomestizierten erfolgte, dann knüpft er einerseits an Diskussionen um den Primitivismus als positive Kraft an – jenen musikalischen Primitivismus, den er mit seinem *Sacre* selbst zu begründen half –, andererseits aber auch an die für die russischen Komponisten seit Glinka maßgebliche Inspiration durch die Volkskultur. Diese war nicht nur ein bedeutsamer Bestandteil des Selbstverständnisses der russischen Musik, sondern spielte auch eine wesentliche Rolle in deren Auslandsrezeption. Durch die von Glinka und seinen Opern der 1830er und 1840er Jahre ausgehende Tradition war russische Kunstmusik für westliche Betrachter als primitiv konnotiert, lange bevor Strawinsky die Szene betrat. Für die ältere deutschsprachige Literatur über Musik können dazu etwa, als die herausragenden Repräsentanten der Jahrhundertwende, Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann einstehen. Beim Versuch, das „Wesen der russischen Kunstmusik“ zu erfassen, sah Kretzschmar 1890 in der „Liebe [der russischen Komponisten] zu den Elementarkräften der Musik [...] den Punkt, welcher sie mit der Natur verknüpft und von der gesitteten älteren Kunst des Abendlandes unterscheidet“, und für Riemann konnte 1901 ein typisch russischer Tonkünstler mit seinem „Hervorsuchen von Idiotismen, welche noch die Merkmale der Halbkultur an sich tragen“, lediglich als provinzieller „Dialektkomponist“ durchgehen.<sup>4</sup> Es scheint, als ob Strawinsky am Beginn seiner Lebenserinnerungen mit diesem Motiv spielt: Es ist eine Travestie sowohl der herkömmlichen Selbststilisierung russischer Musiker als besonders volksnahe Künstler, als auch der unkritischen Bewunderung für das ‚Kraftvoll-Primitive‘, die Enthusiasten jenseits der Grenzen dieser Musikkultur bisweilen entgegenbrachten, insbesondere nach dem *Sacre*.

3 Igor Strawinsky. „Erinnerungen“ [*Chroniques de ma vie*, 1935/36], übersetzt von Richard Tüngel. *Schriften und Gespräche I*. Mainz: Schott, 1983. S. 27-172, hier S. 27.

4 Zitiert nach Stefan Keym. „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“. *Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. Hg. Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann. München: edition text + kritik, 2013. S. 482-517, hier S. 499, 502.

Wie eigenartig vor dem *Sacre* die Wahrnehmung dieses Russisch-Primitiven zwischen einer positiven und negativen Bewertung schillerte, zeigt ein Blick in zwei deutschsprachige Musikbücher des Jahres 1913. Beide Veröffentlichungen entstanden noch in Unkenntnis des im selben Jahr uraufgeführten Werks, wahrscheinlich sogar in Unkenntnis auch des früheren Schaffens von Strawinsky; beide aber tradieren ein bereits etabliertes Stereotyp ‚primitiver‘ russischer Kunstmusik. Oscar Bie viel gelesene Monographie *Die Oper* widmet Russland etwa 20 Seiten, weit mehr als jeder anderen nationalen Opernkultur abseits der etablierten italienisch-, französisch- und deutschsprachigen Räume. Russische Oper erscheint bei Bie als mit primitiven Vorbildern verbunden, und zwar im positiven wie negativen Sinne: So heißt es etwa, die russische Oper gründe sich auf „ein unermessliches Feld reicher musikalischer Instinkte im Volke selbst“, stelle „eine gewisse kultivierte Primitivität“ zur Schau, als Ausdruck „eines Barbarentums [...], das sich der Kultur, die es bewundert, widersetzt.“<sup>5</sup> Im Einzelnen charakterisiere sie „eine Melodie, die mit leichtem Ansatz ausholt, sich in unendlichen Repetitionen gefällt, in ihrem Gang rührend unbeholfen trottet und doch die ganze Seele des Volks umschließt.“<sup>6</sup> Das alles steht bereits in der Einleitung von Bie „Russen“-Kapitel, und es sind Merkmale einer noch unausgebildeten Kultur – die ‚unendlichen Repetitionen‘ sind aus Sicht der deutschen Ästhetik ein Defizit und verraten eine mangelhafte musikalische Bildung, ebenso wie der ‚unbeholfen trotgende‘ Gang der Melodie. Gerade darin aber, und das macht Bie auch deutlich, liegt eine Stärke. Denn durch den Verzicht auf Künstlichkeit, durch das ‚Widersetzen‘ gegen die eigentlich bewunderte westliche Kultur und durch das Vertrauen auf die ‚unermesslich reichen musikalischen Instinkte im Volk‘ ist die ‚ganze Seele des Volks‘ musikalisch ‚umschlossen‘, und – so wird suggeriert – lässt sich die Seele des einzelnen Angehörigen dieses Volks wohl auch erreichen. Für die zeitgenössischen Musikkulturen des Westens war das im Jahr 1913 keine Selbstverständlichkeit mehr.

Das von Bie angesprochene Widersetzen gegen die westliche Kultur hat sein historisches Korrelat darin, dass sich die russischen Komponisten des sogenannten ‚Mächtigen Häufleins‘, insbesondere Borodin, Modest Musorgsky und Nikolai Rimski-Korsakow, anfänglich als Dilettanten gerierten, die eine reguläre Konservatoriumsausbildung ablehnten. Darin standen die Protagonisten russischer Musik in scharfem Gegensatz zu denjenigen anderer nationaler Musikkulturen der Zeit, etwa Edvard Grieg in Norwegen oder Antonín Dvořák in Böhmen, die durchaus eine formelle Musikausbildung genossen hatten. Und dieses Motiv des Dilettantischen spielt sicher mit in die Markierung einer russischen Musik als – im positiven wie negativen Sinne – primitiv hinein.

5 Oskar Bie. *Die Oper*. Berlin: S. Fischer, 1913. S. 362.

6 Ebd. S. 363.

Ebenfalls im Jahr des *Sacre* 1913 erschien die Monographie *Die Musik der Gegenwart* des Leipziger Komponisten und Musikschriftstellers Walter Niemann, der eine gegenüber *Bie* stärker negative Einschätzung des primitiven Charakters russischer Musik vornimmt. Niemann, der aus einer deutsch-nationalen Perspektive schreibt, behandelt Russland im letzten, „Nation, Volk und Stamm“ betitelten Abschnitt seines Buches. Hier ist vor allem die Sinfonik Gegenstand der Kritik, insbesondere diejenige Peter Tschaikowskys. Was Niemann bei ihm findet, ist der „unverhüllte und glühende Herzenston einer im Grunde passiven, warmen, weichen und allen Instinkten des Schmerzes, der Freude wie der brutalen Sinnlichkeit und Wildheit rückhaltlos hingegebenen Slawennatur“.<sup>7</sup> Die Schlüsselworte sind „Instinkt“, „brutale Sinnlichkeit“, „Wildheit“ und „Natur“: Fast scheint es, als ob ein Tier beschrieben würde, eine gerade angesichts des künstlerischen Charakters von Tschaikowskys Sinfonien deplatziert wirkende Wortwahl. Vielleicht deswegen modifiziert Niemann sie durch den Zusatz „im Grunde passiv, warm und weich“. Niemanns Tschaikowsky kann nicht anders, denn als Slawe folgt er allein dem Instinkt. Und so ist auch Tschaikowskys Sechste Sinfonie für Niemann

das musikalische Musterbeispiel slawischer Natur und Lebensauffassung, die der germanischen geistigen, aktiven und optimistischen die slawische ungeistige, passive und pessimistische aufs schärfste entgegensetzt. Jene, aus der die beste deutsche Tonkunst stets ihre stärksten Kräfte gezogen hat, fordert geistige Hingabe und Mitarbeit; diese unbedingte Auslieferung der Nerven und Sinne.<sup>8</sup>

Das binäre Denken ist offensichtlich, ebenso die Bewertung, die Niemann damit verbindet.

Diese negative Charakterisierung russischer Musik durch deutsche Stimmen setzt sich bis in die 1920er Jahre hinein fort, in die die Gegnerschaft der beiden Nationen im Ersten Weltkrieg noch hineinwirkt. Sie wird dort befeuert, wo eine konservative oder sogar modernefeindliche Kritik auf die Musik Strawinskys trifft und alte Denkfiguren aktualisiert, um das Neue zu desavouieren. *Le Sacre du printemps* konnte in diesem Licht als ein zwar radikalisiertes, aber letztlich doch kaum überraschendes Fortschreiben tradierter Produktionsmuster russischer Musik erscheinen. Die Berliner Erstaufführung des *Sacre* im November 1922 etwa kommentierte der Chefredakteur der *Allgemeinen Musikzeitung*, Paul Schwers, wie folgt:

7 Walter Niemann. *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*. 5.-8. Aufl. Berlin: Schuster & Löffler, o. J. [1918; erstmals 1913]. S. 291.

8 Ebd. S. 292.

Diese Musik ist im Grunde krasse Unkultur, sie hört da auf, wo die Kunst im eigentlichen Sinne für uns armselige, durch Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Bruckner, Strauß und meinetwegen auch Mahler hindurchgegangene Mitteleuropäer erst beginnt: sie ist ein Kunstprodukt für Kalmücken und Kirgisen.<sup>9</sup>

Die angeblich ‚mitteleuropäische‘ Kultur ist in Wirklichkeit eine rein deutsche – Schwers’ Komponistenauswahl zeigt es an –; die russische Kultur dagegen, ohnehin schon fremd genug, wird noch weiter gen Osten extrapoliert, weit weg in die unendlichen Steppen Mittelasiens. Übrigens war die Berliner Erstaufführung des *Sacre* in konzertanter Form erfolgt: Es bedurfte keiner szenischen Vergegenwärtigung heidnischer Opferrituale auf der Bühne, um dieses Werk russischer Musik für die Kritik als ‚primitiv‘ zu markieren.

## II. Nach dem *Sacre*: Triumph und Tragik des russischen Primitivismus

Gleichzeitig wird eben jenes nationalistische Polarisieren seitens der Musikkritik fruchtbar für eine entschieden positive Neubewertung sowohl des Russischen als auch des Primitiven. Dieser andere Rezeptionsweg wird zunächst an solchen Orten beschritten, die ihre Schwierigkeiten mit der Dominanz deutscher Musik hatten. Darunter ist Frankreich der wohl bekannteste und von der Forschung am ausführlichsten bedachte Fall; Nancy Bermans Dissertation *Primitivism and the Parisian Avant-garde, 1910-1925* etwa hält dazu reichlich Anschauungsmaterial bereit.<sup>10</sup> Für das Pariser Publikum dieser Zeit setzte Strawinskys russischer Primitivismus ein Fanal gegen eine als Belastung empfundene deutsche Vorherrschaft in der Musik; entsprechend stammen zwei der drei von Berman betrachteten Schlüsselwerke des Primitivismus aus Strawinskys russischer Periode, und nur das dritte, Darius Milhauds Ballett *La Création du monde*, schöpft aus afro-amerikanischen Quellen.

Auch an anderen Orten der Welt aber wurde das Russisch-Primitive gegen das Deutsch-(zu-)Kultivierte ausgespielt – besonders folgenreich vielleicht in England, wo der junge Musikwissenschaftler Gerald Abraham 1928 seinen Aufsatz „The Elements of Russian Music“ veröffentlichte. Abraham sollte sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer Koryphäe des Fachs entwickeln, und sein früher Aufsatz, wengleich in manchem holzschnitthaft,

9 Paul Schwers. „Internationale Musik“. *Allgemeine Musikzeitung* 49 (1922): S. 884f., hier S. 885.

10 Nancy Berman. *Primitivism and the Parisian Avant-garde, 1910-1925*. Ph. D. Diss., McGill University 2001. Digitalisat bei ProQuest.

gilt heute als Klassiker der Rezeption russischer Musik im Ausland. An der russischen Musik würdigt er vornehmlich „its compressed force and directness of expression“<sup>11</sup>, oder, in der deutschen Übersetzung, „die Dichte und Unmittelbarkeit ihrer Ausdruckskraft“.<sup>12</sup> Auch wenn der Begriff selbst hier nicht fällt, ruft Abraham also einen Topos der westlichen Beschreibung primitiver Artefakte auf. Bemerkenswerterweise konstituiert sich der besondere Wert dieser Eigenschaft dadurch, dass sie in deutscher Musik fehle: „While German art has for many years tended to become more and more prolix [weitschweifig] the Russians have always been remarkable for their pointed, forceful brevity.“<sup>13</sup>

Auch an anderen Stellen seines Aufsatzes blitzt die Denkfigur vom wilden Russentum auf: „the *excitement* which Russian music produces is almost always physical – the result of direct glorification of animal joy of living and brute strength – rather than spiritual.“<sup>14</sup> Es erweist sich, dass Abraham und Niemann, den konträren Bewertungen zum Trotz, in ihren jeweiligen Benennungen der Unterschiede zwischen russischer und deutscher Musik übereinstimmen: Russische Musik, darin sind sich beide einig, ist keine Sache des Geistes, sondern eine des Körpers, der Sinne und Nerven – und das ist für den Deutschen Niemann so unzureichend, wie es für den Briten Abraham interessant und zukunftsweisend ist.

Man ginge allerdings fehl, wenn man den deutschen Musikern und Musikkritikern jedwede Fähigkeit zur Würdigung dieser Eigenschaften abspräche. Denn auch unter ihnen gab es Befürworter einer primitivistischen Erneuerung nach russischem Vorbild. Der Berliner Musikkritiker Adolf Weißmann veröffentlichte 1925 den Aufsatz „Das Echo der Russischen Musik in Europa“, in dem er die früheren Begegnungen der beiden Kulturen vor der Zeit Tschaikowskys mit dem Vokabular des Kolonialismus schildert, allerdings ironisch gebrochen und mit unverhohlener Sympathie für das vermeintliche Naturvolk:

Es hatte ja bis dahin nichts Russisches dauernd Eingang in das mitteleuropäische Musikgebiet gefunden. Die russischen Musiker, ohne andere Grundlage als die ihres Volksliedes oder Volkstanzes, verneigten sich tief vor der Musikkultur Mitteleuropas. Ein Michael Glinka, voller Ehrgeiz, seinem Lande seine eigene Musik zu schenken, weiß nichts Besseres, als sich dem trockenen Kontrapunktiker Dehn, der mitten im Bücherstaub der Berliner Bibliothek

11 Gerald E. H. Abraham. „The Elements of Russian Music“. *Music and Letters* 9 (1928): S. 51-58, hier S. 52.

12 Gerald Abraham. „Das Wesen der russischen Musik“. Über russische Musik (= Amerbach-Musikbibliothek 3). Ausgewählt und übersetzt von Willi Reich. Basel: Amerbach, 1947. S. 7-21, hier S. 9.

13 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 52.

14 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 54.

atmete, in die Lehre zu geben. O, diesen Kontrapunkt, diese strenge Form der Deutschen sich aneignen zu können, fürwahr ein Ziel, mit allen Mitteln zu erstreben! Ein Glück, das[s] die Lehre nur halb war und das Beste in Glinka nicht unterdrücken konnte.<sup>15</sup>

An der russischen Musik würdigt 1925 auch Weissmann – als deutscher Kritiker – eben jene Eigenschaften, die sich als Primitivismen reklamieren lassen, so „die zwingende Ausdruckskraft“, das „nach kürzestem Ausdruck ringende Dilettantentum“ eines Mussorgsky<sup>16</sup>, und bei Strawinsky die auffallende Betonung der „primitiven Elemente, Klang und Rhythmus“.<sup>17</sup>

Allerdings enthält seine Analyse auch eine negative Zukunftsprognose, die sich an die Entwicklung Strawinskys knüpft. Denn dieser ist 1925 nicht mehr derselbe wie 1913, sein Stil wirkt weniger russisch denn international, und das scheint für Weissmann nicht ein individuelles, sondern ein allgemein russisches Problem zu sein, das ein baldiges Ende der gegenwärtigen Wirkmächtigkeit bedeuten könnte:

Indem sie [die russische Musik] sich nach dem Widerklang sehnt, muß sie natürlich unweigerlich auch in den Bann Europas geraten. Der einzige Fall eines Strawinsky, der, bis jetzt wenigstens, von Paris aus, das ihn anregte, Mode und Führer wurde, hätte noch keine Beweiskraft für die These, daß diese Paarung Rußlands mit Europa durchaus wohlthätig sei. Der Klang und Rhythmus der russischen Musik hat schon etwas von seiner Eigenwirkung eingebüßt, das Volkstum in der Musik scheint auch nicht mehr zeugungskräftig wie einst.<sup>18</sup>

Mit der Wendung Strawinskys zur internationaleren Sprache des Neoklassizismus war, so scheint es, der russische Primitivismus für Weissmann wohl sterilisiert, wenn nicht gar bereits tot. Während sich eine solche Diagnose bei Weissmann lediglich andeutet, verdichten sich ähnliche Beobachtungen wenige Jahre später, im Essay „The Negro on the Spiral“ des US-amerikanischen Komponisten George Antheil von 1934, zu einem regelrechten Totenschein für den russischen Primitivismus. Gemäß dem Anliegen der Anthologie *Negro* der Dichterin und Verlegerin Nancy Cunard, in der dieser Text erschien, zelebriert Antheil den in den Jahren zuvor stark angewachsenen Einfluss afroamerikanischer Vorbilder auf die Musik. Entscheidend ist jedoch, dass er diesen Vorgang dezidiert als eine Ablösung von früheren russischen Vorbildern interpretiert. Antheil schreibt zwar von ‚slawischer‘ Musik, aber anhand der genannten Komponisten und Werke ist klar, dass er russische Musik meint.

15 Adolf Weissmann. „Das Echo der russischen Musik in Europa“. *Anbruch* 7/3 (März 1925, Sonderheft *Russland*). S. 154-158, hier S. 154.

16 Ebd. S. 158.

17 Ebd. S. 156.

18 Ebd. S. 157f.



Since Wagner, music has had two gigantic blood infusions: first the Slavic, and, in recent times, the Negro. [...] it was the only thinkable influence after the *Sacre* and *Noces* had exhausted once and for all every last drop of blood that the primitive Slavic music has had in it.<sup>19</sup>

Dem slawischen – oder eigentlich: russischen – Primitivismus war, Antheil zufolge, das historische Verdienst zugekommen, die übermächtige, aber unfruchtbar gewordene deutsche Musik zu überwinden; er wurde dann aber selbst von afroamerikanischen Vorbildern absorbiert. Über die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg schreibt Antheil noch: „[...] the new Slavic barbarism was under way, and the air was completely clean-blown of German learning and Wagnerian cadences.“<sup>20</sup> Dann aber habe der Zustrom afroamerikanischer Musiker nach Paris Folgen gezeitigt, und „Strawinsky himself began to forsake Slavic music“.<sup>21</sup> Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts erlebte mithin beides: „[...] the victory of the Slav over the German, and the victory of the Negro over the Slav“.<sup>22</sup>

Russische Musik erscheint bei Antheil als notwendige und bedeutsame Durchgangsstation auf dem Weg vom Wagnerismus zum gegenwärtigen afroamerikanischen Primitivismus. „The fact that Europe was ready [in 1919] for it [,Negro music‘] can only be accredited to the Russian Five, Tschaikowsky, Strawinsky, and the great Frenchman, Debussy, who had spent his early life in Russia as a tutor, and came back to Paris filled full of *Boris Godunov*.“<sup>23</sup> (Dafür, dass Debussy in den vergleichsweise kurzen Zeitspannen, die er als Klavierlehrer der Familie von Meck in Russland verbrachte, Mussorgskys Oper kennengelernt haben soll, fehlt jeder Beleg, aber es ist signifikant, dass Antheil sich bemüht, aus Debussy einen halben Russen zu machen.)

Sollten sich also in den 1920er Jahren die Verhältnisse in der Musik wirklich so weit verschoben haben, dass man den russischen Primitivismus bereits für erledigt erklären konnte? Wenn man die Aufmerksamkeit allein auf Strawinsky – und vielleicht auf den ebenfalls weitgehend europäisierten Prokofjew – richtete, so sprach sicher einiges dafür. Doch die europäischen Vorstellungen vom ‚Russischen‘ wurden gerade in den 1920er Jahren um die bedeutende neue Konnotation des ‚Sowjetischen‘ bereichert. Und auf dem Gebiet der Musik erbte das Bild der Sowjetunion so manche Zuschreibung des – im positiven Sinn verstandenen – Primitiven aus der Russlandrezeption

19 George Antheil. „The Negro on the Spiral, or: A Method of Negro Music“. *Negro, An Anthology*. Hg. Nancy Cunard [1934]. New York: Frederick Ungar, 1970. S. 214-219, hier S. 214. – Strawinskys Ballett *Les Noces* hatte 1923 in Paris seine Uraufführung erlebt.

20 Ebd. S. 216.

21 Ebd. S. 214.

22 Ebd. S. 219.

23 Ebd. S. 216.

der Vorkriegszeit. Der ehemals ‚russische‘ Primitivismus lebte – wenn auch in einer weniger einflussreichen Form, und für einen zahlenmäßig eher eingeschränkten Betrachterkreis – noch einige Jahre als ‚sowjetischer‘ Primitivismus weiter.

### III. Sowjetischer Primitivismus in der Musik – ästhetisch und soziologisch

Am weitesten geht dabei wohl der US-amerikanische Komponist Henry Cowell mit seinem Essay „Towards Neo-Primitivism“, der 1933 in der Zeitschrift *Modern Music* erschien. Cowell lässt darin zunächst überhaupt keine etablierte Tendenz zeitgenössischer Musik als primitivistisch gelten. Mit einer gewissen Berechtigung weist er darauf hin, dass der Eindruck von Primitivität, der sich bisweilen beim Hören bestimmter zeitgenössischer Musik einstelle, daher rühre, dass die Hörer weder mit modernen Idiomen der Kunstmusik noch mit wahrhaft primitiver Musik, also der Musik der sogenannten Naturvölker, vertraut seien. Der verbreitete Irrglaube, dass das vermeintlich Wilde und Unverständliche mancher moderner Musik von außereuropäischer primitiver Kunst angeregt sei, verstelle den Blick dafür, dass ein echter musikalischer Primitivismus dieser Art, so wünschenswert er auch sei, noch gar nicht existiere oder allenfalls in den Kinderschuhen stecke – deswegen auch der Aufsatztitel „Towards Neo-Primitivism“: Cowell sieht seine Gegenwart erst auf dem Weg dorthin.

Cowell ist einer der wenigen Musikschriftsteller dieser Zeit, die den Begriff ‚Primitivismus‘ von einer musikethnologisch informierten Position aus einführen, denn immerhin hatte er in den beiden Jahren vor der Publikation des Aufsatzes, also 1931 und 1932, eine längere Studienzeit an Erich Moritz von Hornbostels Berliner Phonogramm-Archiv verbracht, wo er eine einzigartige Sammlung von Tondokumenten außereuropäischer Musik zur Verfügung hatte. Ebenso entscheidend ist aber, dass er bereits 1929 als erster US-amerikanischer Komponist die Sowjetunion bereist hatte und auch in der Folgezeit intensive Kontakte dorthin unterhielt. Denn auf der Grundlage seiner Kenntnisse außereuropäischer *und* sowjetischer Musik kommt Cowell zu der überraschenden Schlussfolgerung, dass ein wahrhaft primitivistisches Komponieren sich in der Gegenwart maßgeblich in der Sowjetunion und den USA entwickle. Und allein diese Kunst sei berufen, den in Europa derzeit dominierenden und von Cowell gänzlich negativ bewerteten Trend des Neoklassizismus abzulösen.

Bedeutungsvoll an diesem Aufsatz ist aus heutiger Sicht nicht so sehr die Benennung stilistischer Eigenschaften, die Cowell diesem neuen Primitivismus zuschreibt: Der Katalog dieser Ausdrucksmittel erscheint gewagt, sowohl was seine Ableitung von vermeintlichen Universalien außereuropäischer

Musik anbelangt, als auch hinsichtlich seiner Aussagekraft für die sowjetischen Komponisten, von denen Cowell nur Dmitri Schostakowitsch und Alexander Mossolow namentlich nennt. Es dürfte recht schwerfallen, etwa den Stil des Ersteren mit den folgenden Merkmalen eines Primitivismus im Cowell'schen Sinne zu identifizieren:

This music is characterized by a melody standing on its own feet and getting little support from harmony; if there is any harmony at all it is a secondary consideration. There is often an accompaniment on drums and a single line of melody as in primitive music. The songs are often neither major nor minor, nor even modal, but they may have a melodic line with some free intervals suggested by the words. There is considerable use of vocal slides which are actually written into the score. The rhythm is apt to change frequently and to be vigorous and direct.<sup>24</sup>

Es mag sein, dass sich einige dieser Eigenschaften in einzelnen sowjetischen Werken wiederfinden lassen; für das Ganze der sowjetischen Musik dieser Zeit sind sie aber ebenso wenig charakteristisch wie für die Kompositionen ihres international beachteten Protagonisten Schostakowitsch. Vielmehr scheint Cowells Liste primitivistischer Ausdrucksmittel von einem Wunsdenken bestimmt, das sich von Anleihen bei primitiven musikalischen Ausdrucksformen ein unmittelbares Verständnis bei breitesten Hörschichten verspricht, ohne dass die Musik gleichzeitig das Interesse für den Kenner verliert – und ohne dass die Produktion solcher gesellschaftlich relevanter Musik den Dilettanten überlassen wird. Das ist es, was Cowell an der sowjetischen Musik wahrnimmt und schätzt: „Soviet Russia is developing a new musical art. Modern, sophisticated, experienced composers write works which are interesting to serious musicians and yet may be sung by proletarian choruses.“<sup>25</sup> Für westliche Musiker, weit über den Einzelfall Cowell hinaus, lag vielleicht darin das größte Versprechen der Sowjetunion: dass Kunst gesellschaftliche Relevanz wiedergewinne, dass Musik ernst genommen und gebraucht werde. Und das Tertium Comparationis mit jeglichen Formen des Primitivismus ist eben die Direktheit und Unmittelbarkeit des Ausdruckes, derer es bedarf, wenn Musik die Masse erreichen soll.

Cowell ist mit derartigen Phantasien im Westen beileibe nicht allein, auch wenn er der einzige zu sein scheint, der dem proletarischen Komponieren in der Sowjetunion gewissermaßen ein Monopol auf den Primitivismus in der Musik zubilligt. Da Cowell das Phänomen allein von der Kompositionstechnik selbst zu erklären versucht, stößt er an heute leicht sichtbar zu machende Grenzen. Andere Autoren machen die erhöhte gesellschaftliche

24 Henry Cowell. „Towards Neo-Primitivism“. *Modern Music* 10 (1933): S. 149-153, hier S. 152f.

25 Ebd. S. 152.

Relevanz der Musik in der Sowjetunion dagegen auch am Verhältnis zu ihren Rezipienten fest, dem sowjetischen Publikum, das westlichen Beobachtern aufgrund der Direktheit und Spontaneität seiner Reaktionen auffiel.

Wenn etwa deutsche und österreichische Musiker, die auf ihre Gastspiele in Moskau und Leningrad zurückblicken, die Publikumsreaktionen als besonders ursprünglich hervorheben, verlagert sich das Motiv des Primitiven von der Ebene der Produktion auf diejenige der Rezeption. Das fällt besonders in solchen Texten auf, die das sowjetische Publikum dem westlichen gegenüberstellen, wie in einem Aufsatz der deutschen pro-sowjetischen Zeitschrift *Das neue Russland* von 1924. Sein Verfasser, der Architekt Adolf Behne, hatte Sowjetrußland im Jahr zuvor bereist und offenbar das Musik- und Theaterleben intensiv beobachtet. Behnes Text trägt zwar die Überschrift „Publikum in Rußland“, eigentlich aber stellt er eine Schelte des heimischen, deutschen Auditoriums dar, dem mehr als die Hälfte des Aufsatzes gilt. Die Schlüsselworte für die Beschreibung des deutschen Publikums sind „Gewohnheitsmäßigkeit“, „Unbeteiligtheit“, „leere Konventionalität“, „automatisch“, „gleichgültig“, „manieriert“ und so fort: „Beifall [...] ist eine geradezu mechanisch gegebene Quittung über programmäßig eingehaltene Nummern“. In Sowjetrußland dagegen, so Behne, herrsche eine „intensive Spannung zwischen Bühne und Parkett“:

Immer ist die Äußerung des Publikums spontan, echt, unkonventionell, leidenschaftlich, und das trägt sehr wesentlich dazu bei, die Abende, die man in der Oper, im Ballett, im Theater, im Varieté erlebte, reich, bewegt, und freudig zu machen. Der Beifall ist unberechenbar. [...] Bei aller Liebe zu bestimmten Darstellern muß hier jeder Beifall immer wieder neu errungen sein, und es kann der gefeiertste Name ganz plötzlich vor einer frischen, jungen Leistung vergessen sein.<sup>26</sup>

Man mag bei diesen Worten an die Beobachtung Gerald Abrahams denken, dass die russische Kunstmusik – nun wieder im poetischen Sinne – nicht so sehr auf große zeitliche Zusammenhänge vertraue wie die deutsche, sondern vielmehr im Augenblick des Klanges aufgehe („The Russian [...] seems usually to be chiefly concerned with the thrill of the actual moment in sound“<sup>27</sup>). Entsprechend beschreibt Behne das sowjetische Publikum als – auf naive, aber authentisch-unmittelbare Weise – von der Darbietung gefangengenommen, ohne dass eine weitere Reflexion dazwischen trete. Die spontane Reaktion ist aber nicht das einzige Moment, das Behnes Beschreibung des russischen Publikums mit der Repräsentation primitiver Kulturen verbindet. Vielmehr setzt sich dieser Eindruck in der Charakterisierung des äußeren

26 Adolf Behne. „Publikum in Rußland“. *Das neue Rußland* 1/1-2 (1924): S. 26f.

27 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 54.

Erscheinungsbildes fort. Wieder könnte man meinen, es werde ein sogenanntes Naturvolk beschrieben:

Das Publikum in Rußland ist in seiner Kleidung sehr reduziert [...]. In den meisten Theatern wirkte das Publikum entschieden proletarisch, ärmlich, schmucklos, unfestlich und primitiv ... wenn man den *Einzelnen* betrachtete. Aber das *Ganze* wirkte groß, lebendig, freudig, ja festlich.

Und Behne schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Der Russe würde, glaube ich, eher barfuß in das Theater gehen, ehe er darauf verzichtete, es festlich und freudig zu sehen. Es gibt wohl kein Land, in dem Kunst in höherem Maße eine Lebensnotwendigkeit darstellte, als Rußland.“<sup>28</sup>

Wenn westeuropäische Intellektuelle die Sowjetunion in jenen Jahren bisweilen zum Paradies für Künstler stilisierten, dann mag das an solchen Beobachtungen gelegen haben: Wo man zur Not barfuß ins Theater gehen würde, um mit der Lebensnotwendigkeit Musik in Berührung zu kommen, wo man im Moment der Begegnung mit ihr aufging und die Fähigkeit noch besaß, auf sie spontan und leidenschaftlich zu reagieren, da musste eine Harmonie zwischen Musikern und Publikum herrschen, ein ‚Urzustand‘, von dem man im westlichen Kulturkreis nur noch träumen konnte. Da man seit Jahrzehnten daran gewohnt war, die russische Musikproduktion selbst als ursprungsnah anzusehen, als Musik, die – in Oscar Bies Worten – „die ganze Seele des Volks umschließt“, mochte man eine Zeitlang daran wohl auch glauben.

---

28 Behne. Publikum (wie Anm. 26). S. 26f. (Hervorhebungen der Quelle).



Regine Strätling

## Fetische intermedial

### Die Zeitschrift *Documents*

Die Annahme, der Primitivismus – im Sinne eines modernen westlichen Diskurses, der sich affirmativ auf ein als ‚primitiv‘ apostrophiertes kulturelles Anderes bezieht – habe sich nicht nur in verschiedenen Künsten der Moderne – bildende Kunst, Literatur, Musik, Tanz – herausgebildet, sondern in deren gegenseitiger Bezugnahme, lenkt den Blick auf die Zeitschrift *Documents*, bringt diese doch wie kaum ein anderes Periodikum zentrale, an diesem Diskurs partizipierende Künstler und Philosophen und damit auch kunst- und intellektuellengeschichtliche Phänomene zusammen. Die in der Regel dem Surrealismus zugerechnete Zeitschrift, erschienen in insgesamt 15 Ausgaben von April 1929 bis Januar 1931 in Paris, markiert schon in ihrem Untertitel „Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie“<sup>1</sup> eine programmatische Interdisziplinarität – mit deutlichem Gewicht auf den Disziplinen, die sich mit Gebieten beschäftigen, die für die zeitgenössische europäische Hinwendung zum ‚Primitiven‘ Gebiete ersten Ranges sind: die Zeugnisse der Ur- und Frühgeschichte und vor allem die Zeugnisse außereuropäischer, vornehmlich oraler Kulturen, eben jener Kulturen, denen mit Lévy-Bruhl eine *mentalité primitive* zugeschrieben wurde. Dabei deutet die Zusammenstellung der Kategorie der ‚Doctrines‘ mit den Disziplinen Archäologie, bildende Kunst und Ethnologie darauf hin, dass bei einer so gefassten Interdisziplinarität die Reflexion über die zeitgenössische französische Gesellschaft und ihre Ästhetik den Weg über die Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Kulturen nimmt. Diese im Untertitel angekündigte Interdisziplinarität prägt darüber hinaus wesentlich auch die dezidiert intermediale Gestaltung der Zeitschrift, deren Artikel photomechanische Reproduktionen zeitgenössischer Gemälde und Skulpturen ebenso in ihre Argumentation integrieren wie Photographien von Artefakten aus außereuropäischen und/oder längst vergangenen Kulturen. Der für die *Documents*-Beiträge typische Argumentations- und Reflexionsmodus, der im titelgebenden Begriff des Dokuments pointiert ist, ist das Ausgehen von konkretem visuellen Material, das im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit auch dem Leser vor Augen

---

1 Ab dem vierten Heft erfuhr der Untertitel der *Documents* eine Umstellung und lautete fortan *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*. Diese Umstellung trug dem wachsenden Raum Rechnung, den temporäre Kulturereignisse insbesondere der ‚Populärkultur‘ in der Zeitschrift einnahmen, so etwa Tonfilme, Revuethater und Jazzkonzerte.

gestellt werden kann. So ist eine Besonderheit der Zeitschrift, die sich beim bloßen Durchblättern aufdrängt, die Dominanz eines ebenso bestechenden wie heterogenen Bildmaterials, das kulturelle Artefakte diverser Provenienz großräumig präsentiert – unter striktem Ausschluss kanonischer westlicher Hochkultur. Es ist dabei ein zentrales Anliegen der Zeitschrift, die abgebildeten Objekte – welcher Herkunft sie auch immer sind – als gleichrangige ‚Dokumente‘ zu betrachten.

Wenn ein Blick auf *Documents* Aufschluss in der Frage nach der intermedialen Verhandlung primitivistischer Positionen verspricht, so gewinnt umgekehrt die Beschäftigung mit *Documents* ihrerseits dadurch eine neue und produktive Perspektive. Eine Analyse der *Documents* im Hinblick auf die vorliegendem Band zugrunde liegende Ausgangsfrage nach der Rolle der Intermedialität für die Ausbildung des Primitivismus führt allerdings zu einer gewissen Komplizierung der Fragestellung. Die Interdisziplinarität der Zeitschrift bedingt ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Formen der Beschäftigung mit ‚primitiven‘ Kulturen, die in je eigene diskursive Zusammenhänge eingebunden sind. Diese Komplexität bleibt nicht ohne Einfluss auf die Frage der Intermedialität, denn sie wirkt sich aus auf das je entworfene Verhältnis von Bildern und Texten bzw. deren ‚Wechselspiel‘, um eine Formulierung des Konzepts der diesem Sammelband vorausgehenden Tagung aufzugreifen. Es fragt sich also, wie die Interaktion von Text und Bild in *Documents* durch die Diversität primitivistischer Positionen in *Documents* affiziert ist. Dabei gewinnt die Frage nach der Intermedialität eine zweifache Dimension insofern, als sich die *Documents*-Beiträge zum einen auf gegebenes visuelles Material (Skulpturen, Bilder, Bühnendarbietungen, Filme etc.) beziehen, zum anderen aber auch das – nicht zuletzt medien- und wissensgeschichtlich situierte – Verhältnis zwischen Text und photographischer Reproduktion in der Zeitschrift selbst in Rechnung zu stellen ist.

Im Folgenden möchte ich in einem ersten Schritt die in *Documents* versammelten unterschiedlichen Bezüge auf ‚primitive‘ Kulturen zumindest ansatzweise sondieren und darauf aufbauend unterschiedliche Text-Bild-Relationen in *Documents* im Kontext primitivistischer Projektionen skizzieren. Ausführlicher soll in einem zweiten Schritt die Frage nach der Rolle der Intermedialität weniger für die Konstituierung primitivistischer Positionen, als für deren Weiterentwicklung im Versuch, eine in die Jahre gekommene Denkfigur erneut für eine avantgardistische Positionierung innovativ zuzuspitzen, am Beispiel ausgewählter *Documents*-Beiträge von Georges Bataille, dem *secrétaire général* der Zeitschrift, diskutiert werden.



## Primitivistische Positionen in *Documents*

Wenn Konstruktionen eines primitiven Anderen in unterschiedlichen Wissenschaften und Künsten je unterschiedliche diskursive Traditionen haben, so kann *Documents* als ein Raum gelten, in dem sich solche unterschiedlichen am Primitivismus partizipierende Haltungen versammeln, sei es in ein- oder gegenseitigem Austausch, sei es in bloßem Nebeneinander, sei es in spannungsvollem Gegeneinander. *Documents* ist aber nicht nur ein Sammelpunkt kurrenter primitivistischer Ästhetiken und Theoreme, die Zeitschrift ist auch ein Medium, in dem diese diskutiert, experimentell modifiziert und weiterentwickelt wurden. *Documents* steht damit durchaus exemplarisch für die zeitweilige Überschneidung ethnologischer, psychoanalytischer, kunsthistorischer, literarischer und bildkünstlerischer Interessen und Diskurse im Frankreich der 1920er und 1930er Jahre, die auch den Surrealismus entscheidend prägten. In *Documents* finden sich konzentriert aber auch die Gegenstrebigkeiten, die durch divergierende Interessen der jeweiligen Disziplinen entstanden.

Die Vielfalt der Zugänge zu einem ‚Primitiven‘ in *Documents* erschließt schon ein Überblick über die Mitglieder des Redaktionskomitees und die Beiträger.<sup>2</sup> Die Diversifizierung der Positionen gründet aber bereits in der Spannung zwischen den für die konzeptionelle Prägung der Zeitschrift maßgeblich verantwortlichen Akteuren: zum einen Georges Bataille, der als ausgebildeter Archivar am Cabinet des Médailles, der Münz- und Antikensammlung der Bibliothèque nationale, angestellt war, aber auch soeben unter einem Pseudonym die erotische Erzählung *Histoire de l'œil* publiziert

---

2 Die Gründungsgeschichte der Zeitschrift ist in der Forschung umstritten. Die zentrale Rolle bei der Konzeption und Gründung der *Documents* wird je nach Forschungshintergrund Georges Bataille oder Carl Einstein zugeschrieben. Der Valorisierung der Rolle Batailles durch Denis Hollier (Denis Hollier. „La valeur d'usage de l'impossible“. *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnologie* [Reprint]. Paris: Jean-Michel Place 1991. S. VII-XXXIII) und in dessen Fahrwasser Annie Pibarot. *Michel Leiris: Des premiers écrits à ‚L'âge d'homme‘*. Nîmes: Théâtète, 2004. S. 65) widersprechen begründet Experten für das Werk Einsteins, so etwa Klaus H. Kiefer. „Die Ethologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu ‚Documents‘“. *Elan vital oder Das Auge des Eros* (Ausstellungskat.). S. 90-103, insb. 92-93; Conor Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘ and his collaboration with Georges Bataille*. Philadelphia, PA: Xlibris, 2003 sowie Uwe Fleckner. „Der Kampf der visuellen Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift ‚Documents‘“. *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*. Ausstellungskat. Hg. Uwe M. Schneede. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005. S. 23-31. Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* diskutiert die Spannungen zwischen Einstein und Bataille, m. E. aber unter Vernachlässigung gemeinsamer Argumentationsfiguren.

hatte, und zum anderen der zwölf Jahre ältere deutsche Kunsttheoretiker und Schriftsteller Carl Einstein, anerkannt für seine Arbeiten zur afrikanischen Plastik und in literarischen Kreisen auch als Autor avantgardistischer Erzählungen hervorgetreten.<sup>3</sup> Der disziplinären Bandbreite der Zeitschrift entsprechend bestand das Redaktionskomitee aus – vielfach renommierten – Kunsthistorikern, Kuratoren und Ethnologen, darunter der Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski, der Numismatiker Pierre d’Espezel, Batailles Kollege am Cabinet des Médailles, sowie der Ethnologe Paul Rivet, Mitbegründer des Instituts für Ethnologie an der Université de Paris und seit 1928 Leiter des Musée d’Ethnographie du Trocadéro, in dem Picasso 1907 seine legendäre Illumination über den „sens même de la peinture“ erlebte.<sup>4</sup> Unter den Beiträgern waren neben den Genannten zahlreiche weitere Vertreter der Numismatik und wissenschaftlicher Einzeldisziplinen wie der Kunstgeschichte, der Ur- und Frühgeschichte oder der Nordistik, die sich in ihren Artikeln mit prähistorischer und außereuropäischer (byzantinischer, sumerischer, hittitischer, sibirischer, albulgarischer, früher chinesischer usw.) Kunst beschäftigten. Auch eine Reihe weiterer Ethnologen bzw. angehender Ethnologen schrieb für *Documents*. Neben diesen ausgewiesenen Fachwissenschaftlern und Spezialisten fanden sich unter den Beiträgern viele Dichter aus dem Umkreis des Surrealismus wie Georges Limbour, Robert Desnos, Roger Vitrac und Jacques Baron, zumeist jene, die von André Breton – der ob seiner ‚polémique‘ mit Bataille ohnehin nicht für eine Mitarbeit bei *Documents* infrage kam<sup>5</sup> – im Zweiten Surrealistischen Manifest 1929 als ‚Dissidenten‘ von der Bewegung ausgeschlossen wurden. Wichtigster Mitarbeiter aus dem Surrealisten-Lager wurde der ‚Dissident‘ Michel Leiris, der ab Juni 1929 von Georges Limbour die Funktion des Redaktionssekretärs übernahm und im Laufe der Tätigkeit für *Documents* die Ethnographie für sich als Beruf entdeckte. Mit den Surrealisten trafen aber nicht nur Praktiker poetischer Textherstellung auf den Kreis der wissenschaftlichen Fachvertreter, sondern auch Praktiker der avantgardistischen Provokation, der antibürgerlichen Revolte und des Versuchs einer allumfassenden Umgestaltung abendländischer Werte, zu dem auch die Aufhebung der Trennung von Kunst und

3 Die Finanzierung der Zeitschrift trug der Kunsthändler Georges Wildenstein, der zu dieser Zeit Pablo Picasso vertrat und auch das illustrierte kunsthistorische Periodikum *Gazette des Beaux-Arts* finanzierte.

4 Den Mythos von Picassos Trocadéro-Besuchen kolportierend William Rubin. „Picasso“. *„Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern.* Hg. ders. 4. Aufl. Boston: Little, Brown and Company, 1988. Vol 1. S. 241-343.

5 Zu den Divergenzen zwischen Bataille und Breton im Kontext der *Documents* siehe u.a. Catherine Maubon. „Documents‘: une expérience hétéroclite“. *Pleine Marge* 4 (Dez. 1986) : S. 55-67 sowie Clémentine Deliss, „Notes pour ‚Documents‘. Quelques réflexions sur l’exotisme et l’érotisme en France pendant les années trente“. *Les Cahiers de Gradhiva* 2 (1987): S. 68-73.

Leben gehörte.<sup>6</sup> Dabei ist im Hinblick auf die Frage nach intermedialen Verhandlungen nicht unwichtig, dass mit dem – dissidenten – Surrealismus auch die Einflüsse einer Bewegung Eingang in *Documents* fanden, die wie keine andere vor ihr das Medium der Photographie praktisch und reflexiv integrierte, und zwar nicht nur in Form arrangierter Studiophotographie und manipulativer Bildbearbeitung wie Photomontage, Mehrfachbelichtung usw., sondern auch in Form von Dokumentarphotographie.<sup>7</sup>

Zwangsläufig führte die Zusammensetzung der Mitarbeiterschaft dazu, dass in *Documents* verschiedene Auffassungen vom und Interessen am Primitiven aufeinandertrafen. Die disziplinäre Diversifizierung der Bezugnahme auf ‚primitive‘ Kulturen wurde durch die Beiträge selbst eher verstärkt, als dass sie an der Formierung eines homogenen Diskurses arbeiteten. *Documents* zeigt insofern ein gewisses Spektrum koexistierender Weisen, das ‚Primitive‘ zur Denkfigur<sup>8</sup> zu machen, welche im Rahmen ein- und desselben Publikationsorgans ein Forum fanden. Dieses Spektrum durchaus auch gegenläufiger Bezüge auf ‚primitive‘ Kulturen soll im Folgenden etwas aufgefähert werden, um das Phänomen *Documents* in seiner Komplexität und auch in seiner kulturgeschichtlichen Stellung zu erfassen. Eine solche Auffächerung impliziert nicht das Scheitern einer Verständigung über die Reichweite des Begriffs ‚Primitivismus‘. Als gemeinsamer Grund der im Folgenden

---

6 Über diese heterogene Zusammensetzung der Mitarbeiter schreibt Leiris im Rückblick: „Les collaborateurs venaient des horizons les plus différents puisque avec des écrivains situés à l’extrême pointe – la plupart transfuges du surréalisme rassemblés autour de Bataille – voisinaient des représentants de disciplines très variées (histoire de l’art, musicologie, archéologie, ethnologie, etc.), quelques-uns membres de l’Institut ou bien appartenant au hot personnel des musées ou des bibliothèques. Mixture proprement ‚impossible‘, en raison moins encore de la diversité des disciplines – et des indisciplines – que du disparate des hommes eux-mêmes, les uns d’esprit franchement conservateur ou à tout le moins portés (tel Einstein) à faire œuvre d’historiens d’art ou de critique et guère plus, alors que d’autres (tel Bataille, que Rivière appuyait et que je secondai quelques mois à titre de secrétaire de rédaction, succédant à un poète, Georges Limbour, et précédant un ethnologue, Marcel Griaule) s’indignaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues.“ Michel Leiris. „De Bataille l’Impossible à l’impossible ‚Documents‘“ [1963]. *Brisées*. Paris: Gallimard, 1992. S. 288-299, hier S. 293.

7 Vgl. u.a. Ian Walker. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

8 Ich schließe hier an Nicola Gess’ Vorschlag an, das ‚Primitive‘ als Denkfigur auch in dem Sinne zu fassen, dass den jeweils ins Spiel gebrachten Figuren des ‚Primitiven‘ ein bestimmtes Denken zugeschrieben wurde, das sich wesentlich durch Alogizität auszeichnet. Nicola Gess. „Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. dies. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 1-9, hier S. 5.

unterschiedenen Diskursformationen kann die von Erhard Schüttpelz vorgeschlagene Begriffsbestimmung dienen. Schüttpelz fordert, ‚Primitivismus‘ nicht anhand einer Reihe zwangsläufig im Klischee mündender Bilder zu bestimmen, sondern anhand der gestaltenden Partizipation an einer Denkfigur, die den „Exklusivitätsanspruch der eigenen Genealogie durch den Rekurs auf eine universalere – und zwar allochrone, sprich: ‚primitive‘ – Ökumene der Menschheit konterkariert und supplementiert“.<sup>9</sup>

*Documents* partizipiert zunächst am kunsthistorisch eingeführten Begriff des Primitivismus als einer europäischen Kunstrichtung, deren Formgebung durch afrikanische und ozeanische Artefakte inspiriert wurde. Primitivistischer Kunst zugerechnete Künstler – u.a. Masson, Miro, Giacometti und natürlich die Kubisten – fanden in *Documents* ein großes Forum; Pablo Picasso ist sogar ein ganzes Heft gewidmet, das einzige thematisch homogen gestaltete Heft der Reihe. Allerdings überschreiten die *Documents*-Artikel über zeitgenössische Kunst den kunsthistorischen Primitivismusbegriff im engeren Sinne einer praktischen Erweiterung westlicher künstlerischer Formensprache durch die Inspiration durch und Nachahmung von außereuropäischen Plastiken, indem sie die diskutierten Kunstwerke als Ausdruck eines über die reine Formensprache hinausgehenden Denkens und Bewusstseins begreifen.<sup>10</sup> Da die ästhetische Entdeckung außereuropäischer Formensprache zur Zeit der *Documents* zwei Jahrzehnte zurückliegt und mittlerweile zur breiten Mode geworden ist, ist auch kaum verwunderlich, dass primitivistische Positionen modifiziert und radikalisiert werden, um den avantgardistischen Erneuerern weiterhin Mittel der Wahl zu sein. So manifestieren etwa die Beiträge von Michel Leiris über Giacometti, von Georges Bataille über Picasso oder von Carl Einstein über André Masson ganz oder weitgehend ohne direkten Bezug auf die *art nègre* und deren Formensprache einen affirmativen Bezug auf das, was man bei indigenen Völkern an mentalen Zuständen und Praktiken zu finden meint. Leiris erfährt Giacomettis Skulpturen als „vrais fétiches“, ein Begriff, mit dem Leiris einen besonderen

9 Erhard Schüttpelz. „Zur Definition des literarischen Primitivismus“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 13-27, hier S. 24.

10 Iris Därmann zeigt, dass schon die europäischen Künstler selbst, u.a. Picasso, in ihren „Entdeckererzählung[en] primitiver Kunst“ die Rolle der primitiven Kunst als formales Vorbild für ihre Arbeiten marginalisieren, um die Wahrnehmung ihrer eigenen künstlerischen Autorschaft zu sichern. Stattdessen beschwören sie die „Erfahrung primitiver Magizität“ bzw. die „bildliche Erfahrung magischer Primitivität“, die ihre Werke mit den Werken primitiver Kunst gemein hätten. Siehe Iris Därmann. „Primitivismus in den Bildtheorien des 20. Jahrhunderts“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 75-91. Zitate S. 80 und 81.

Grad an Konkretheit zu fassen sucht.<sup>11</sup> Bataille wiederum findet in Picassos Werken die Umwälzung jener Hierarchien, die er in der westlichen Philosophie und Kultur identifiziert und deren Dekonstruktion er selbst durchgängig in *Documents* unter Berufung zumeist auf archaische Kulturen betreibt.<sup>12</sup> Und Einstein widmet Masson eine „étude ethnologique“, in der er seinerseits nun in Massons Bildern die Störung der gängigen abendländischen Wertehierarchien findet – „les hierarchies des valeurs du réel“<sup>13</sup>, die er, ganz wie Bataille, umwälzen will, und deren Neuordnung er, wie Bataille, an Eigenschaften ausrichtet, die gemeinhin primitiven Kulturen zugeschrieben werden. Nur differiert Einstein dann doch grundsätzlich von Bataille, wenn er für diese Neuordnung eine Aufwertung der Halluzination und der säkularisierten Imagination fordert, die er auch in der totemistischen Identifikation am Werke sieht und die er nun in den Tiermotiven der Bilder Massons findet. Die dezidiert sprunghafte Argumentation der Artikel dieser Autoren lässt sich als Versuch verstehen, die dem ‚primitiven‘ Denken zugesprochenen Qualitäten wie Alogizität und Assoziativität auf stilistischer Ebene in ihre Artikel selbst zu übertragen und sich selbst performativ als ‚primitive‘ Autoren zu gerieren.

Die zeitgenössische westliche primitivistisch vorgehende und/oder primitivistisch gedeutete Kunst trifft in *Documents* auf die Artefakte der ‚echten Primitiven‘, oder genauer: auf Abbildungen dieser Artefakte in den kunsthistorischen und ethnologischen (oder auch pseudo-ethnologischen) Artikeln über die kunstvollen Objekte der Ur- und Frühgeschichte und die außereuropäische sogenannte Stammeskunst. Sie trifft aber auch, insbesondere in den Artikeln der Surrealisten und Batailles, auf das ‚Primitive‘ der eigenen Kultur: Folklore-Gegenstände und Phänomene der Populärkultur wie das Revuetheater, den Comic, den Tonfilm und die Buch-Cover der Trivialliteratur, aber auch das dezidiert Abjekte der eigenen Gesellschaft wie Schlachthäuser und Gewaltverbrecher. Gerade aus dieser Konfrontation des eigenen und des fremden Primitiven bezieht *Documents* Dynamik, eine Dynamik, die unterfüttert ist von der Spannung zwischen einer das außereuropäisch Primitive ästhetisch valorisierenden bzw. soziologisch aufwertenden Bezugnahme,

11 Michel Leiris. „Alberto Giacometti“. *Documents* 6 (1929): S. 209-210.

12 Bataille sieht in Picassos Bildern einen Bruch mit der Bewegung einer „élévation d'esprit“; sie stellen eine „recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble“ dar. Siehe Georges Bataille. „Soleil pourri“. *Documents* 3 (1930): S. 173-174, hier S. 174. Implizit attackiert Bataille hier Bretons Picasso-Deutung. Der Artikel fügt sich damit ein in den Streit zwischen Breton und Bataille und ihren jeweiligen Mitstreitern über die Deutungshoheit über Picassos Deformationsästhetik und, darüber hinausgehend, über die hegemoniale Ausprägung primitivistischer Kulturkritik.

13 Carl Einstein. „André Masson, étude ethnologique“. *Documents* 2 (1929): S. 93-103, hier S. 93.

wie sie sich vor allem in den Artikeln aus der Feder von Kunsthistorikern bzw. Ethnologen findet, und einer dezidiert die eigene Kultur unter Bezugnahme auf das Archaische und Primitive kritisierenden Haltung.

Ungeachtet solcher tendenziellen Lagerbildungen zeichnen sich viele Beiträge in *Documents* dadurch aus, dass sich die Disziplinen übergreifende Programmatik der Zeitschrift in den Beiträgen selbst fortsetzt. *Documents* befördert nicht nur einen Austausch über das Material unterschiedlicher Disziplinen, sondern zumindest ansatzweise auch den Austausch über disziplinäre Zugänge: Die Dichter und Kunstkritiker unter den Beiträgern übernehmen für ihre Analysen Begriffe aus der Ethnologie, der Ethnologe Georges Henri Rivière beschäftigt sich mit Sergej Eisenstein und afro-amerikanischem Revuethater, der Numismatiker Bataille schreibt über den Comic, der Kunstkritiker Einstein verfasst einen philosophischen Essay über das Absolute, die surrealistischen Dichter schreiben über zeitgenössische bildende Kunst, Illustrationen mittelalterlicher Traktate, Kino, Jazz und diverse Manifestationen der Populärkultur – nur über Belletristik wird hier nicht geschrieben. Die schöne Literatur ist die große Leerstelle in *Documents*.

Auch angesichts dieser praktizierten Interdisziplinarität sind Differenzen in Bezug auf die Einschätzung des jeweils diskutieren ‚Primitiven‘ mitnichten an die disziplinäre Zugehörigkeit gekoppelt. Das Feld ist viel diverser, und mitunter zeigen sich Divergenzen an der je individuellen Verwendung des Adjektivs ‚primitif‘. So ist in dem Artikel des deutsch-niederländischen Paläoanthropologen Ralph von Koenigswald „Têtes et Crânes (Crânes d’ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“ ungebrochen von primitiven Völkern und deren letztlich von der europäischen deutlich unterschiedenen Denkweise die Rede, wenn summierend behauptet wird: „Chez les peuples primitifs en particulier, le mystère de la mort [...] fascine au plus haut degré une imagination étroitement liée à la terre.“ Zwar sei die religiöse Verehrung sterblicher menschlicher Überreste ein universelles Phänomen, dem auch der christliche Reliquienkult zuzurechnen sei, doch sei die Intensität, mit der die „mentalité du primitif“ diesen Überresten Verehrung entgegenbringe, dem Europäer beinahe unvorstellbar.<sup>14</sup> Demgegenüber setzt der Ethnologe Marcel Griaule das Adjektiv ‚primitif‘ in seinem Beitrag „Un coup de fusil“ stets in Anführungsstriche, wenn er sich ebenso über ästhetisierende europäische Sammlungspraktiken wie über ethnologische Projektionen lustig macht, indem er die Blickrichtung wechselt, die Gegenstände bürgerlichen Alltagslebens aus der Perspektive eines fremden Ethnologen exotisiert und der Suche europäischer Sammler und Kunsthändler nach ‚echter‘ und ‚reiner‘ ‚Negerkunst‘ das Interesse der ‚Primitiven‘ an Baumwollstoffen, Benzinkanistern, billigem Alkohol und guten Waffen aus

<sup>14</sup> Ralph von Koenigswald. „Têtes et Crânes (Crânes d’ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“. *Documents* 6 (1930): S. 352-358, hier S. 353.

den exotischen Werkstätten der Weißen gegenüberstellt.<sup>15</sup> Georges Bataille wiederum vermeidet das Wort ‚primitif‘ weitgehend, zumindest im Zusammenhang mit indigenen oder archaischen Kulturen, und verwendet es nur in der distanzierenden Form des Zitats, wenn er vehement die Publikation *L'art primitif* des Philosophen Georges-Henri Luquet kritisiert, in der dieser – ein Schüler Lévy-Bruhls – eine Analogisierung von kindlichem und prähistorischem bzw. indigenem Zeichnen vornimmt.<sup>16</sup>

Prägend für die interdisziplinären Austauschprozesse in *Documents* ist die – auch für andere Avantgarde-Gruppierungen, auch den ‚orthodoxen‘ Surrealismus, typische – Permeabilität der Diskurse für die zeitgenössischen soziologischen und ethnologischen Arbeiten über ‚primitive‘ außereuropäische Kulturen. Der Rekurs darauf ist in *Documents* keineswegs auf diejenigen Artikel beschränkt, die aus der Feder von bereits etablierten oder angehenden Ethnologen stammen. Lévy-Bruhls *La mentalité primitive* (1922) beispielsweise war *monnaie courante* auch unter den Surrealisten, zumindest solange, bis der Titel 1931 in die Kategorie „Ne lisez pas“ fiel.<sup>17</sup> Dieses Verdikt verwundert insofern nicht, als die Surrealisten die von Lévy-Bruhl postulierte unüberbrückbare Kluft zwischen europäischem und ‚primitivem‘ Denken keineswegs gelten lassen konnten, kam es ihnen doch gerade darauf an, das ‚primitive‘ Denken in sich selbst und in der eigenen Kultur neu zu beleben.<sup>18</sup>

15 Marcel Griaule. „Un coup de fusil“. *Documents* 1 (1930): S. 46-47.

16 Georges Bataille. „L'art primitif“. *Documents* 7 (1930): S. 389-397. Ausführlicher zu diesem Artikel u.a. Susanne Leeb. *Die Kunst der Anderen: Weltkunst und die anthropologische Konfiguration der Moderne*. Frankfurt/Oder, 2003. S. 162-163.

17 Siehe Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1996. Insb. Kap. 6, S. 109-129.

18 Zum komplexen Status des ‚Primitiven‘ in der surrealistischen Bewegung siehe Philippe Sabot. „Primitivisme et surréalisme: une ‚synthèse‘ impossible?“ *Methodos* 3 (2003) = *Figures de l'irrationnel* (<http://methodos.revues.org/109>; download am 17.09.2013). Ebenfalls zur surrealistischen Suche nach der Befreiung der eigenen schöpferischen Energien und ihrer Analogisierung ‚wilder‘ künstlerischer Schaffenskraft mit den exotischen ‚Primitiven‘, aber auch zu dem konkreten Austausch zwischen surrealistischen Dichtern und Ethnologen siehe *L'autre et le sacré: Surréalisme, cinéma, ethnologie*. Hg. C.W. Thompson. Paris: L'Harmattan, 1995. Die Beiträge des Bandes, insb. der Beitrag „Du sacré comme puissance au sacré comme jeu“, S. 7-19 von C.W. Thompson selbst, differenzieren James Cliffords Parallelisierung von Surrealismus und Ethnographie in „On Ethnographic Surrealism“. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. S. 117-151. Zur ambivalenten Haltung nicht nur des surrealistischen Vordenkers André Breton, sondern auch Batailles gegenüber der Ethnologie siehe auch Denis Hollier. *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. S. 157-174. Ausführlich zum Primitivismus der

Dabei geht die – ihrerseits keineswegs homogene – Idealisierung außereuropäischer Kulturen durch die Surrealisten im Zuge ihrer allgemeinen Rationalismuskritik Hand in Hand mit der Idealisierung anderer scheinbarer Refugien von Ursprünglichkeit, Reinheit und unverstelltem Ausdruck: dem Kind, dem Traum und dem Wahnsinn. Nicht nur, aber auch über die surrealistischen Freud-Rezipienten findet auch das psychoanalytisch Primitive in *Documents* Eingang

Trotz der Rezeption ethnographischer Arbeiten auch außerhalb der Ethnographie differieren die Beiträge der Surrealisten wie auch Einsteins und Batailles von denjenigen professioneller Ethnologen, die im Zusammenhang mit der Institutionalisierung ihres Faches die ‚zivilisierten‘ von den ‚primitiven‘ Kulturen unterschieden wissen wollen. Das zeigt sich in *Documents* insbesondere in der Diskussion neuer ethnomuseologischer Ansätze, der im Rahmen der zeitgenössischen Institutionalisierung der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin in Frankreich – 1925 war das Institut d'ethnologie durch Marcel Mauss, Paul Rivet und Lucien Lévy-Bruhl gegründet worden – eine signifikante Rolle zukam.<sup>19</sup> Gegenüber der Isolierung einzelner Prunkstücke aus ihrem Zusammenhang, wie sie den Umgang des Kunsthandels und der Kunstsammler mit sogenannter ‚Stammeskunst‘ prägte, wurde *Documents* zum Forum für die Forderung der Ethnologen nach einer multimedialen Dokumentation, die Objekte in ihrem Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang situiert und damit umgekehrt die Ausstellungsobjekte zu Dokumenten eben für den hergestellten Zusammenhang macht.<sup>20</sup> Gleich im ersten Heft der *Documents* findet sich ein Artikel des Ethnologen

---

Dadaisten und Surrealisten auch: Evan Maurer. „Dada and Surrealism“. *„Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern.* Hg. William Rubin. 4. Aufl. Boston: Little, Brown and Company, 1988. Vol 2. S. 535-593.

- 19 Der Stellenwert solcher ethnomuseologischen Reflexion in *Documents* markiert einen Unterschied zu anderen illustrierten Magazinen der französischen Avantgarde wie *Minotaure*, deren Integration ‚primitiver‘ Kunst stärker ästhetischen Kriterien folgte.
- 20 Dazu insb. Julia Kelly. „Discipline and indiscipline: the ethnographies of ‚Documents‘“. *Papers of Surrealism* 7 (2007) = *The Use-Value of Documents*. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Kellypdf.pdf> (Zugriff 13.09.2013). Dass Einstein diese Position schon 1921 in der *Afrikanischen Plastik* vertreten hat, zeigt Kiefer. „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses“ (wie Anm. 2), S. 97-98. Siehe auch Einsteins Artikel über die Ausstellung afrikanischer Kunst in der Galerie Pigalle 1930, der einsetzt mit einer grundlegenden Methodenlehre: „[...] il faut traiter cet art [die afrikanische Kunst] historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique. [...] Pour préciser l'âge d'une œuvre d'art, il ne suffit pas de dire qu'elle est primitive ou non.“ Carl Einstein. „À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle“. *Documents* 7 (1930): S. 104-112.



Georges-Henri Rivière über die Pläne einer Reorganisation des Musée d'ethnographie du Trocadéro, mit der er gemeinsam mit Paul Rivet betraut war. Rivière wendet sich hier gegen Ausstellungsprinzipien nach ästhetischen Gesichtspunkten, spricht: gegen das Modephänomen ‚Negerkunst‘:

À la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. Un goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté [...]. Le Trocadéro rénové pouvait [...] devenir un Musée de Beaux-Arts, où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité [...].<sup>21</sup>

Das ethnographische Museum sollte Rivière zufolge dezidiert kein Kunstmuseum sein: Es beginne dort, wo das Musée d'Histoire Naturelle endet, und ende dort, wo das Kunstmuseum und das Folkloremuseum beginnen. Die Unterscheidung in Kunst und Folklore beginne eben dort, wo die „civilisations plus évoluées“ ausgestellt werden – womit Rivière die Trennung von ‚primitiven‘ und ‚modernen‘ Gesellschaften einmal mehr befestigt.

## Text-Bild-Bezüge im Kontext des Primitivismus

Bei aller Heterogenität eint die Beiträge in *Documents* – zumindest tendenziell – eine quer durch die beteiligten Disziplinen geführte Auseinandersetzung mit materieller Kultur, sei es eine afrikanische Maske, seien es prähistorische Fundstücke, sei es zeitgenössische Malerei, seien es die Titelcover von Fantômas-Heftechen, sei es die Mode aus der Zeit der Großeltern. Dementsprechend werden Textbeiträge nicht nur mit Anschauungsmaterial illustriert, sondern bestehen vielfach auch in der direkten Auseinandersetzung mit dem abgebildeten Material. Aber nicht nur fordert der argumentative Materialismus der *Documents* die Bereitstellung einer visuellen Dokumentation – die technische Möglichkeit einer solchen Dokumentation kann umgekehrt als Basis für die primitivistisch eingefärbte philosophische Positionierung der *Documents* gegen idealisierende Projektionen gelten.

Die große Bedeutung von Bildmaterialien ist Teil des editorischen Konzepts. Diesem zufolge sollten bei einem Umfang von 56 Seiten pro Heft 24 Seiten auf Bildtafeln entfallen; für die einzelnen Artikel sah es bei einem Umfang von 4-5 Textseiten 3 Abbildungsseiten vor.<sup>22</sup> Trotz der redaktionellen Vorgabe lässt sich kein einheitliches, alle Beiträge und alle Ausgaben der Zeitschrift einendes Verhältnis zwischen Text und Bild bestimmen. Eine

21 Georges-Henri Rivière. „Le musée d'ethnographie du Trocadéro“. *Documents* 1 (1929): S. 54-58, hier S. 58.

22 Siehe den Brief Carl Einsteins an Fritz Saxl vom 30. Januar 1929, abgedruckt in Joyce, *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 230.

gewisse Entwicklung lässt sich indes ausmachen, die der Einstein-Experte Conor Joyce zu Recht als ein zunehmendes Gewicht visueller Rhetorik charakterisiert: Während in den ersten Heften die Bilder im Dienste textueller Argumentation stehen, emanzipieren sich in den späteren Heften die Abbildungen zumindest tendenziell, wobei die Bildregie mehr und mehr auf Irritation zielt – Irritation durch die ausgewählten Bilder selbst wie durch deren Konstellation.<sup>23</sup> Man könnte diese, die Bilder aus einem Funktionszusammenhang lösende Entwicklung eine Surrealisierung des Bildprogramms nennen, wobei allerdings nicht das Wunderbar-Poetische visueller Bezüge und auch nicht so sehr das Primitiv-Magische des europäischen Alltags in den Fokus gerät, sondern die krude, schockierende, ja bestialische Materialität der Dinge.

Auch wenn Conor Joyce die Vielfalt unterschiedlicher Text-Bild-Bezüge in *Documents* durch die Teilung in zwei Phasen domestiziert, durchzieht *Documents* letztlich eine Spannung zwischen zwei Formen des Umgangs mit Bildmaterial: zwischen einem ikonographischen und ikonologischen Bezug des Textes zu den jeweils wiedergegebenen visuellen ‚Dokumenten‘ einerseits und einer Form textuell-visueller Argumentation, die auf die unmittelbare Affektwirkung der Bilder setzt andererseits. Diese Spannung läuft zusammen im so prominent platzierten Begriff des Dokuments: Die Rede von Dokumenten nivelliert die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst, löst die Objekte der Untersuchung aus dem Kunstkontext, koppelt sie ab von ästhetischen Fragen und macht sie zu Gegenständen einer Kulturwissenschaft: zu Manifestationen, die Aufschluss geben über etwas, das über ihr rein materielles Gegebensein hinausgeht, nämlich über Gesellschafts- und Denkformen. Indem die Faktizität des Dokuments, seine unhintergehbare materielle Gegebenheit in den Vordergrund gerückt wird, können idealisierende Spekulationen unterbunden werden. Mit der Rede von Dokumenten schließt die Zeitschrift an die schon erwähnten museographischen Überlegungen in der Ethnologie zur Präsentation der Artefakte indigener Kulturen an, aber auch an die damit verbundene, virulente Frage ethnographischer Materialerhebung, die zur zunehmenden Forderung nach Einführung dokumentarischer Praktiken wie Feldtagebuch, Photographie und Filmaufnahmen führte. Doch die Rede vom Dokument schließt auch an den anti-ästhetischen Diskurs der Avantgarden an, der sich gegen die Valorisierung des Schönen und der vollkommenen Form richtet: Ein Dokument wird nicht aufgrund ästhetischer Kriterien ausgewählt, und es hat das Potential zu schockieren.<sup>24</sup> Das Dokument scheint darüber hinaus die Suche nach dem

23 Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 130-132.

24 In dieser „licence to shock“ sieht James Clifford die Gemeinsamkeit der Anti-Ästhetik des Surrealismus und der Ethnographie. Vgl. Clifford. „Ethnographic Surrealism“ (wie Anm. 2).

Konkreten befriedigen zu können, die in den 1930er Jahren quer durch die künstlerischen und philosophischen Diskurse geisterte.<sup>25</sup> In diesem Sinne verbindet es sich offensichtlich mit der großen Rolle, die die Photographie – als Medium des Faktischen – in *Documents* spielt. Doch ist das Konkrete auch ein Leitbegriff von Michel Leiris, wenn er über den Fetisch-Charakter der Werke Giacomettis spricht.<sup>26</sup> Und hier trifft sich die Rede von einer konkreten Ästhetik bzw. einer Ästhetik des Konkreten wieder mit der Faszination durch die Plastiken der so oder nicht so genannten Primitiven und der ihnen zugeschriebenen quasi-magischen Wirkung.

Im Hinblick auf den einen Pol dieses Spektrums intermedialer Bezüge in *Documents*, die Wahrnehmung visuellen Materials im Zuge einer kulturhistorischen Dokumentation, ist es signifikant, dass ab dem zweiten Heft Fritz Saxl und Erwin Panofsky als Beiträger aufgeführt sind. Zwar hat keiner von ihnen je einen Beitrag eingesandt, doch zeigt Carl Einsteins hartnäckiges Bemühen um eine Mitarbeit von Vertretern der Warburg-Schule, belegt durch seinen Briefwechsel mit Fritz Saxl als Leiter der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, dass sich zumindest Einstein von einem methodischen Austausch wichtige Anregungen versprach.<sup>27</sup> Die Gründe für dieses Interesse liegen auf der Hand: Neben thematischen Überschneidungen besteht die vielleicht grundlegendste methodische Parallelität zwischen diesen so verschiedenen Institutionen *Documents* und Kulturwissenschaftliche Bibliothek in der vergleichenden Arbeit mit Bildern, welche als allgemeine kulturelle Phänomene wahrgenommen werden, als Dokumente, die Aufschluss über die Kultur, der sie entstammen, geben und insofern Symptome ihrer Zeit sind.<sup>28</sup> Beide Institutionen sind letztlich Teil einer zeitgenössischen

---

25 Zur Suche nach dem ‚Konkreten‘ in den 1930er Jahren siehe Regine Strätling, *Figurationen. Rhetorik des Körpers in den Autobiographien von Michel Leiris*. München: Fink, 2012. S. 169-170.

26 Michel Leiris. „Alberto Giacometti“ (wie Anm. 11). S. 210: Giacomettis fetischgleiche Skulpturen seien „si concrètes, si évidentes, absolues“.

27 Siehe die Dokumentation des Briefwechsels in Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 230-238.

28 Eine ausführliche Diskussion des kurzen Austauschs zwischen *Documents* und Warburg-Schule, ihrer methodischen Berührungspunkte und der grundlegenden Unterschiede zwischen ihnen findet sich in: Spyros Papapetros. „Between the Academy and the Avant-Garde: Carl Einstein and Fritz Saxl correspond“. *October* 139 (Winter, 2012): S. 77-96. Papapetros weist zu Recht auf die Unterschiede in der jeweiligen Behandlung von Bildmaterial hin: Warburgs „image constructions are structured upon the principle of essential continuity“, wohingegen in *Documents* „such continuity is essentially elided by a series of pseudo-morphic resemblances“. (S. 85) Einsteins Versuch, Vertreter der Warburg-Schule als Mitarbeiter für *Documents* zu gewinnen, markiert den Auftakt der Rezeption der Warburg-Schule in Frankreich. Vgl. François-René Martin. „La ‚migration‘

Konjunktur der Ansätze zu vergleichender Bildwissenschaft, die medienhistorisch durch die neue und für die Kunstgeschichte ungeheuer einflussreiche massenhafte Verfügbarkeit photographischer Dokumentation bedingt ist. Dabei liegt die Affinität der Warburg-Schule zumindest zu einem Teil der *Documents*-Artikel im Weiterdenken des Verhältnisses von Ästhetik und Kulturwissenschaft: Zum einen werden Bildanalysen ikonologisch abgesichert und historisch-kontextuell situiert, zum anderen führt die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Bildanalyse aus den traditionellen Domänen der Kunstgeschichte hinaus in Gebiete wie die Geschichte der Magie und Astrologie oder die Geschichte der religiösen Kulte.<sup>29</sup> So ist Warburgs Art der Analyse von Bildern, über Panofskys Ikonologie hinausgehend, keine bloße Inhaltsdeutung der Bilder, sondern sucht vielmehr aus der Bildlogik kulturwissenschaftliche Einsichten zu gewinnen. Dabei hat die Forschungsweise Warburgs, der weniger die großen Werke in den Blick nahm, sondern auch Gebrauchskunst wie Briefmarken, Postkarten und Spielkarten in seine Studien mit einbezog, eine offensichtliche Nähe zur Interessenlage der *Documents*, deren Bevorzugung des Nicht-Kanonischen und deren Hinwendung zur Populärkultur. Dabei postuliert und kultiviert Warburg aber zugleich einen Rezeptionsmodus für die Wahrnehmung von Bildern, der auf der unbewussten Kommunikation der im Bild gebannten Erregungen und krisenhaften, traumatischen Erfahrungen zum Betrachter beruht. Vielleicht hat auch dieser Aspekt der Arbeiten Warburgs das Interesse Einsteins geweckt. Denn nicht nur scheint die Methodik der Warburg-Schule im Hinblick auf die vorwiegend ikonographisch und ikonologisch vorgehenden Artikel in *Documents*, in denen die reflektierte Bildanalyse die photographisch reproduzierten Artefakte als Symptom eines kulturellen Kontextes auffasst, aufschlussreich. Zugleich zeigen sich auch Parallelen zwischen Warburgs affektbasierter Bild-Anthropologie und den Versuchen zahlreicher Artikel in *Documents*, insbesondere derjenigen Einsteins, aber auch Leiris', die unwillkürliche und unbewusste Affektion als Modus der Bildrezeption stark zu machen.<sup>30</sup>

Beide Ausprägungen des Umgangs mit Bildern werden in *Documents* in den Dienst des Primitivismus gestellt: Ikonographisch und ikonologisch vorgehende Artikel führen ‚archaische‘ und ‚primitive‘ Formensprachen ins Feld, um kulturelle Idealisierungen zu demontieren. Ikonographie und Ikonologie werden zu einem dominanten Modus der Argumentation gerade

---

des idées Panofsky et Warburg en France“. *Revue germanique internationale* 13 (2000) = *Écrire l'histoire de l'art*: S. 239-259.

29 Vgl. Fleckner. „Der Kampf visueller Erfahrungen“ (wie Anm. 2). S. 24-26.

30 Siehe zu den bildtheoretischen Ansätzen des frühen 20. Jahrhunderts und dem Zusammenhang mit dem Primitivismus auch Därmann. „Primitivismus“ (wie Anm. 10). Insb. S. 79-81.

auch da, wo es darum geht, kulturkritische Positionen zu markieren. Kulturkritik erscheint hier in der Form von Ikonographie – und umgekehrt: Ikonographie ist hier Kulturkritik.<sup>31</sup> Aber auch die Betonung affektiver, unmittelbarer Bildwirkung wird im Sinne primitivistischer Kulturkritik ins Feld geführt, so etwa in der schon erwähnten „ethnologischen Untersuchung“ Einsteins über die Kunst André Massons, die gänzlich auf eine Ikonographie der zahlreichen abgebildeten Gemälde verzichtet – wie sich überhaupt alle Artikel Einsteins in *Documents* strikt der Ikonographie verweigern und im Verhältnis zu den Bildern einen Spielraum schaffen, in dem die abgebildeten Werke wirken können – in ihrem Plädoyer für eine Produktionsästhetik der Halluzination und der totemistischen Identifikation und einer auf Ansteckung (*infection*) beruhenden Wirkungsästhetik. In Einsteins Artikel mangelt es nicht an Begriffen, die in Schultz' *Wörterbuch des Primitivismus* als Lemmata firmieren. Über diese Begriffe hinaus kann aber gerade die vehemente Etablierung einer Unmittelbarkeitsästhetik gegen die illusionistische Kunst des zivilisierten Abendlandes als zentraler primitivistischer Gestus gelten.<sup>32</sup>

Aber auch ganz losgelöst von den Ausformulierungen solcher Ästhetiken der Unmittelbarkeit und Immanenz wird im Rahmen kulturkritischer Argumentation auf die Affektwirkung von Bildern gesetzt. Dabei ergibt sich diese Bildwirkung sowohl durch die einzelnen Abbildungen selbst wie auch aus deren gewollt irritierender, ja verstörender Montage. So geraten Bilder von Phänomenen aus den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen und Entstehungszusammenhängen in *Documents* in eine Konstellation – eine Konstellation, die eine visuell argumentierende Kulturkritik leisten kann, die aber keineswegs immer darauf angelegt scheint.<sup>33</sup> Es ist im Einzelfall allerdings zumeist kaum sicher zu bestimmen, wer für die Auswahl und Zusammenstellung

---

31 Michel Leiris äußert sich rückblickend über die „ligne théoriquement prévue“ für *Documents*: [...] Bataille lui-même – quelles fussent les conclusions auxquelles il aboutissait – jouait, somme toute, le jeu en prenant l'analyse des formes ou l'analyse iconographique comme point de départ de la plupart de ses articles.“ Leiris. „De Bataille l'Impossible“ (wie Anm. 6). S. 297.

32 Joachim Schultz hat m.E. mit Recht in seinem Versuch, Primitivismus zu definieren, das Bestreben, die Differenz zwischen der Wirklichkeit und ihrer Darstellung aufzuheben, als genuin ästhetisches, bildende Kunst und die Literatur übergreifendes Merkmal bestimmt. Siehe Schultz. *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus*. Gießen: Anabas, 1995. S. 8.

33 Fleckner weist auf publizistische Unternehmungen mit einem ähnlichen Bildprogramm hin. Der redaktionelle Umgang in *Documents* mit Bildmaterial, der auf visuelle Kombinatorik setzte, kann, wie Fleckner u.a. am Beispiel des Artikels von Ralph von Koenigswald „Têtes et crânes“ zeigt, durchaus an Vorläufer im Umfeld der französischen und deutschen Avantgarde anschließen, darunter etwa den *Querschnitt*, er gewinnt aber eine sich demgegenüber absetzende Radikalität des Bildprogramms.

der Bilder verantwortlich zeichnete: die Beiträger selbst oder die Redaktion. So ist ein Beispiel für eine solche visuelle Argumentation qua Montage der schon erwähnte Artikel von Ralph von Koenigswald „Têtes et crânes“, in dem neben Abbildungen diverser Schädelknochen und Ossuarien auch eine ganzseitige Photographie des grobschlächtigen Gesichts einer übergewichtigen mitteleuropäischen Frau und die Reproduktion eines Details aus dem Gemälde *Judith und Holofernes* von Cranach d.Ä. zu finden ist (Abb. 1). Einiges spricht für die Vermutung, dass nicht von Koenigswald selbst diese Montage vorgenommen hat, sondern dass sie von Bataille und Leiris verantwortet wird. Das zumindest legt eine von Leiris' in seiner frühen Autobiographie *L'âge d'homme* kolportierte Anekdote nahe, der zufolge er bei der Suche in einer Photoagentur nach geeignetem Bildmaterial für diesen Artikel auf die Reproduktion des Diptychons *Lucretia und Judith* von Cranach d.Ä. gestoßen sei, ein Fund, dem Leiris eine kaum zu überschätzende Rolle für die Genese und Struktur seines autobiographischen Textes zuspricht.

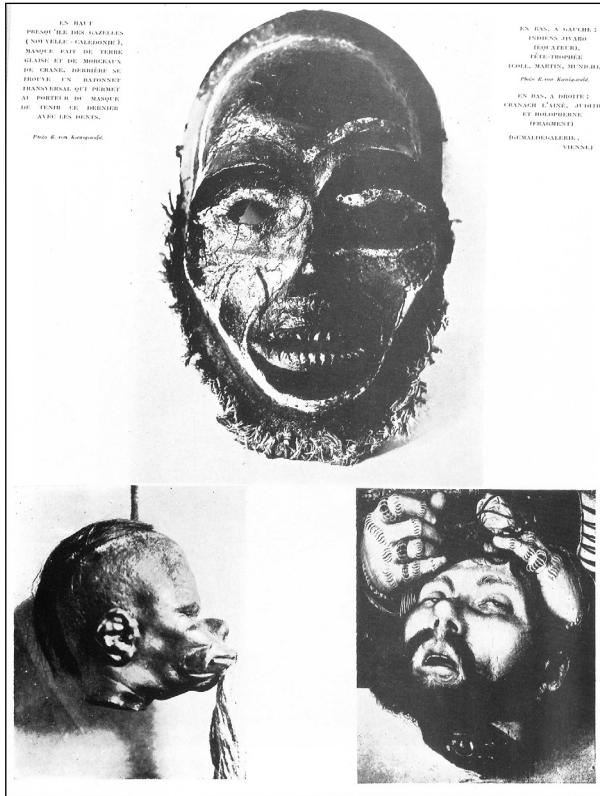


Abb. 1. Aus: Ralph von Koenigswald. „Têtes et Crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“. *Documents* 6 (1930): S. 352-358, Abb. S. 356.

Am frappierendsten sind in *Documents* solche visuellen Montagen des Heterogenen in der Rubrik *Dictionnaire*, die sich im Gewand des Inbegriffs abendländischer Wissensordnungen ganz der Demontage eben dieser Wissensordnungen widmet. Die in dieser Rubrik publizierten kurzen, lexikonartig gereihten und durchweg polemischen Artikel, im Wesentlichen aus der Feder Batailles, Einsteins und Leiris, folgen in ihrer Zusammenstellung keiner anderen Ordnung als der des Alphabets. Entsprechend divers ist das ihnen je zur Seite gestellte Bildmaterial. Wenngleich zumeist eine eindeutige Zuordnung der jeweiligen Bilder zu einem bestimmten Artikel gewährleistet ist, schafft ihre Zusammenschau eine eigene, von den Texten beinahe losgelöste visuelle Argumentation, in der sich die – häufig verstörenden – Bilder wechselseitig akzentuieren und kommentieren (Abb. 2).<sup>34</sup> Die visuelle Kombinatorik frappt durch die Zusammenstellung des unauflösbar Heterogenen, zugleich regt sie aber dazu an, Bezüge zwischen Bildern herzustellen – Bezüge, die kaum anders denn als Demontage abendländischer Kultur und ihrer Werte zu lesen sind.



Abb. 2. Aus: *Documents* 5 (1929): S. 276-277.

Wenn die editorische Bildregie solcherart auf die Irritation des Betrachters setzt, ist dabei Photographie nicht mehr bloßes Reproduktionsmedium,

<sup>34</sup> Susanne Leeb spricht in ihrer ausführlichen Darstellung der *Documents* treffend von „visuelle[m] Resonanzraum“. Leeb, *Die Kunst der Anderen* (wie Anm. 16), S. 159.

technisch möglich gewordene Reproduzierbarkeit auratischer Unikate. Vielmehr tritt sie als Medium selbst in den Vordergrund, als ein Medium, dessen Indexikalität das Faktische, das Konkrete verbürgt, und das doch auch in dem Sinne „si concrète, si évidente“ scheint wie in Leiris' Bestimmung der Werke Giacomettis als Fetisch.

## Georges Batailles niederer Materialismus

Die *Documents* prägende Spannung zwischen einem ikonographischen und ikonologischen Bezug des Textes zum Bildmaterial und einem Umgang mit Bildern, der auf direkte Affektion des Betrachters zielt, findet sich exemplarisch in den Artikeln ihres *secrétaire général* Georges Bataille. Dabei zeigt der Durchgang durch seine *Documents*-Beiträge tendenziell eine Entwicklung von einem eher ikonographischen und ikonologischen Vorgehen zu einer davon losgelösten Verwendung höchst suggestiven und prominent platzierten Bildmaterials, dem ein assoziativ-polemischer literarischer Stil entspricht, der auf Ikonographie ganz verzichtet. Dabei flattert der Mantel der Gelehrsamkeit zunehmend lockerer im Wind, und ohne einen direkten Bezug des Textes auf das abgebildete Material entwickeln die Bilder eine eigene komplementäre visuelle Pointe.

Bei Batailles Beitrag zum ersten Heft, der den seltsam anmutenden Titel „Le cheval académique“ trägt, scheint es sich auf den ersten Blick um einen gelehrten Artikel aus dem Feld der so konservativen historischen Hilfswissenschaft der Numismatik zu handeln. Dem Artikel ist eine Reihe photographischer Reproduktionen von Münzen beigefügt – ein visuelles Dokumentationsmaterial, das beim Laien wenig Aufsehen hervorruft und an sich wohl kaum über einen kleinen Kreis von Experten hinaus Interesse wecken kann (Abb. 3). Batailles Text leistet zunächst in begrenztem Maße eine Ikonographie der abgebildeten Münzen, die durch numismatisches Spezialwissen abgesichert ist. Dabei wird der Stil der Münzen kulturwissenschaftlich als „l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel“ begriffen. Fachgelehrsamkeit und Materialtreue werden Bataille zum Vehikel, um schon in diesem Artikel die kulturkritischen Grundgedanken zu entwickeln, die für alle seine weiteren *Documents*-Arbeiten und darüber hinaus leitend sein werden. Dreh- und Angelpunkt ist dabei der Begriff der Form bzw. vielmehr des Unförmigen: *l'informe* – ein unscheinbares Adjektiv, das Bataille in seinem wenige Zeilen langen Eintrag in der Rubrik *Dictionnaire* im 7. Heft des ersten Jahrgangs zum Sprengsatz gegen die gesamte abendländische Philosophie macht.<sup>35</sup> In „Le cheval académique“ vergleicht Bataille zwei Serien von

35 Georges Bataille. „Informe“. *Documents* 7 (1929): S. 382. Zu den einflussreichsten Arbeiten zu Batailles Begriff ‚informe‘ zählt sicher die brillante umfassende



## LE CHEVAL ACADÉMIQUE



MONNAIES GRECQUES ET GAULOISES (AGRANDIES)  
1. MACÉDOINE. - 2. LIMOUSIN - 3. ARTOIS

En apparence, rien dans l'histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses confondantes, ne rappelle les déterminations caractéristiques de l'histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d'aberration... D'ailleurs, ces changements historiques relèvent en premier lieu de la liberté attribuée conventionnellement à l'homme, seul animal auquel on consente des écarts dans la conduite ou dans la pensée.

Il n'en est pas moins incontestable que cette liberté, dont l'homme se croit l'unique expression, est aussi bien le fait d'un animal quelconque, dont la forme particulière exprime un choix gratuit entre des possibilités innombrables. Il n'importe pas, en effet, que cette forme soit répétée identiquement par ses congénères : la prodigieuse multiplicité du cheval ou du tigre n'infirmes en rien la liberté de la décision obscure en laquelle on peut trouver le principe de ce que ces êtres sont en propre. Seule reste à établir, afin d'éliminer une conception arbitraire, une commune mesure entre les divergences des formes animales et les déterminations contradictoires qui renversent périodiquement les conditions d'existence des hommes.

On trouve, liées à l'évolution humaine, des alternances de formes plastiques analogues à celles que présentent, dans certains cas, l'évolution des formes naturelles. Ainsi, le style académique ou classique s'opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires. Les styles pourraient être ainsi tenus pour l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel et, de la même façon, les formes animales, qui peuvent également être réparties en formes académiques et démentes.

Antérieurement à la conquête, la civilisation des Gaulois était comparable à celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale, représentant ainsi, au point de vue social, une véritable antithèse de la civilisation classique. Il est facile d'opposer aux conquêtes systématiques des Grecs ou des Romains, les incursions incohérentes et inutiles des Gaulois à travers

Abb. 3. Aus: Georges Bataille. „Le cheval académique“.  
*Documents* 1 (1929): S. 27-31, Abb. S. 27.

Studie von Georges Didi-Huberman. *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. Anders als Didi-Hubermans, der den Begriff der ‚ressemblance‘ bzw. deren Durchstreichung in Bezug auf Batailles *Documents*-Artikel hervorhebt, erachte ich die Frage der Ähnlichkeit als weniger zentral, da es Bataille m. E. nicht um Fragen mimetischer Abbildung geht, sondern um Dekonstruktion philosophischer, das Gegebene hierarchisierender und damit stets verfehlender Denkformen. Insofern schließe ich eher an Denis Holliers Bataille-Lektüre an, die Batailles gesamtes Werk als Versuch

Münzen unterschiedlicher Herkunft, deren Gemeinsames die Einprägung einer Pferdefigur ist. Die eine Serie entstammt der griechischen Antike, bei der anderen handelt es sich um gallische Münzen. Während sich die Prägung auf den griechischen Münzen durch ihre klaren, tektonischen, klassischen bzw. ‚akademischen‘ Formen auszeichnet, ist die Prägung auf den gallischen Münzen nicht nur ungeschickt ausgeführt, ihre Formen haben eine „extravagance positive“.<sup>36</sup> Im Folgenden nimmt Bataille verschiedene Übertragungen vor: Zunächst interpretiert er die eingepprägten Formen als Ausdruck eines kulturellen Ensembles. So schreibt er über die unterschiedlichen Stile der verglichenen Münzen:

[L]e style académique ou classique s’opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires.<sup>37</sup>

Der Mangel an Form in den Artefakten der Gallier wird für Bataille zum Symptom für das, was er als allgemeine Kennzeichen der gallischen Zivilisation anführt: das Unsystematische, das Unkohärente, die Verausgabung in nutzlosen, unproduktiven Unternehmungen („incursions incohérentes et inutiles“)<sup>38</sup> – all jene Eigenschaften, die eine prominente Karriere in Batailles späteren Ausführungen zur *Hétérologie*, zur Theorie der Verausgabung und zur allgemeinen Ökonomie vor sich haben.

---

der Dekonstruktion architektonischer Formen versteht. U.a. ausgehend von Batailles kurzem Text „Architecture“, seinem ersten Beitrag für die *Documents*-Rubrik „Dictionnaire“, die mit dem zweiten Heft eingerichtet wurde, führt Hollier aus, dass die abendländische Architektur Bataille als Symbol der hierarchischen ideologischen Systeme galt, die sie hervorgebracht haben. In allen seinen Texten habe er diese nicht nur diskursiv, sondern auch performativ, weniger theoretisch als praktisch durch ihren Mangel an geschlossener Form zu subvertieren gesucht. Siehe Denis Hollier. „La Prise de la Concorde“. *La prise de la Concorde suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993. S. 11-300, insb. das Unterkapitel „La métaphore architecturale“. S. 29-106. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive greift – einflussreich, aber auch als dekontextualisierend kritisiert – Rosalind Krauss Batailles Begriff ‚informe‘ auf zur Analyse surrealistischer Photographie. Rosalind Krauss. „Corpus delicti“. *L’Amour fou. Photography & Surrealism*. Ausstellungskat. Mit einem Essay von Dawn Ades. Hg. dies./Jane Livingston. New York: Abbeville Press, 1985. S. 55-101. Die Bild-Text-Analyse der *Documents*-Artikel Batailles zeigt indes, dass auch umgekehrt Batailles Ausarbeitung seiner kritischen Arbeit im Zeichen des ‚Informen‘ von der surrealistischen Photographie profitiert.

36 Georges Bataille. „Le cheval académique“. *Documents* 1 (1929): S. 27-31.

37 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

38 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

Im obigen Zitat deutet sich an, dass die Gallier mit ihren unförmigen Pferdefiguren Repräsentanten all derjenigen sind, die unter das Label des ‚Barbarischen‘ fallen. So wundert es nicht, dass wenig später die „civilisation des Gaulois“ als „comparable à celle des peuplades actuelles d’Afrique Centrale“ gelten.<sup>39</sup> Diese Barbaren sind weder unschuldig noch rein. Systematisch werden ihnen Attribute des Gewaltsamen und Monströsen zugeschrieben. In der Imagologie des Primitivismus gehören Batailles Texte eindeutig der Linie an, die nicht ursprüngliche Reinheit, sondern ekstatische, animalische Wildheit betont. Die Gallier wie die „peuplades d’Afrique“ sind Wilde („des sauvages“), sind „incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente, une succession d’images violentes et horribles aux grandes idées directrices.“<sup>40</sup> Damit fällt der entscheidende Begriff der Idee. Denn die Prägeformen der Gallier werden den klassischen Formen der Griechen darum entgegengestellt, weil die griechische Kultur mit ihrem platonischen Konzept der Idee all das verkörpert, gegen das Bataille ankämpft und wogegen er in diesem Artikel wie in den folgenden unterschiedlichstes Bildmaterial mobilisiert: die abendländische Philosophie mit ihrer Bevorzugung der Idee, der harmonischen Form und der Abstraktion, kurz: mit ihrer allgemeinen Tendenz der Sublimierung. Batailles „bas matérialisme“<sup>41</sup>, sein niederer Materialismus, holt alles in die Höhe Strebende der abendländischen Geistesgeschichte nicht nur auf die Erde zurück, sondern in den Schlamm, den Dreck und die Fäulnis. Wenn Bataille hier mit dem schon erwähnten Begriff des Konkreten arbeitet und die abendländische Philosophie kritisiert als eine, die das Konkrete aus dem Blick verliert, dann ist dieses Konkrete kein neutraler Begriff, sondern aufgeladen durch seine Einbettung in den Kontext primitivistischer Zuschreibungen.

Allerdings geht es Bataille weniger darum, einen kulturellen Stil gegen den anderen, das Unförmige gegen die klassische Form auszuspielen: Ziel ist, zu zeigen, dass das eine nicht ohne das andere zu haben ist: Die „figures nobles et délicates apparaissent à l’issue d’un égotisme nauséabond“<sup>42</sup>; sie, die „figures nobles“, können immer wieder in diesen ekeleregenden kulturellen Abwasserkanal zurückfallen. Das Monströse, das den Galliern wie den afrikanischen Stämmen zugeschrieben wird, ist nicht nur die Grundlage

39 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

40 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 29. Bataille entgeht vermutlich der performative Widerspruch, der dadurch entsteht, dass er den von ihm primitivistisch zum Modell erhobenen Galliern eben die Fähigkeit abspricht, der er sich in der ikonographischen und ikonologischen Analyse ihrer Münzen bedient, nämlich die Fähigkeit „de réduire [...] une succession d’images violentes et horribles aux grandes idées directrices“.

41 Nach Batailles Formulierung in seinem Artikel „Le bas matérialisme et la gnose“. *Documents* 1 (1930): S. 1-8.

42 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 31.

unserer eigenen Kultur: Wir sind es nie losgeworden. Alles andere ist aus Batailles Sicht Illusion, Augenwischerei, schlechte Metaphorik, wirkungslose Symbolik.

Die Linie, die dieser erste Artikel zieht, setzt sich in Batailles folgenden *Documents*-Beiträgen fort, es ändert sich aber Batailles Bildrhetorik. Sein Vorgehen in seinem Beitrag zum 2. Heft „L'Apocalypse de Saint-Sever, manuscrit du XIe siècle“ über ein Manuskript aus den Beständen der Bibliothèque Nationale ist indes noch ganz auf der Linie des „Cheval académique“, wobei die Beschreibung und ikonologische Einordnung des abgebildeten visuellen Materials noch akribischer ist, um ebenso wie in dem ersten Beitrag zwei historische „modes d'expression picturales différents“ gegeneinander in Stellung zu bringen: Deren eine, spanische – dokumentiert in den Abbildungen –, ist durch das Fehlen jedweder architektonischer Bildgestaltung ausgezeichnet, während die andere, rheinische, durch ihre tektonischen, monumentalen Formen charakterisiert ist. Erstere Schule hat hier selbstverständlich den Primat und wird Bataille zum Gegenstand primitivistischer Projektionen, die sie zum Inbegriff eines gleichmütigen Hinnehmens des Desaströsen machen. In Batailles Analyse der abgebildeten Illustrationen wird der naive Stil dieser Schule Ausdruck der Einsicht dieser Gesellschaft in die „valeur bienfaisante des faits sales ou sanglants“.<sup>43</sup>

Batailles Bildprogramm ändert sich mit dem dritten Heft: Anstatt in der Diskussion von abgebildetem Archivmaterial aus der Bibliothèque Nationale seine fachliche Expertise als Archivar ins Feld zu führen, verwendet Bataille in den folgenden Artikeln vermehrt großformatige Abbildungen mit einer ganz eigenen Suggestivkraft. Dies zeigt sich erstmals in seinem Artikel „Le langage des fleurs“ im dritten Heft des ersten Jahrgangs. Der Artikel ist ein Pamphlet gegen das Symbol als zentrales Mittel jener rhetorischen Operationen, die die ‚niedere Materie‘ transformieren und idealisieren. Die „langage des fleurs“, die Sprache der Blumen, unsere blumige Sprache, in der uns die Rose zum Inbegriff der Liebe wird, ist ein Beispiel solcher rhetorischer Etablierung von Wertehierarchien, die das Oben gegen das Unten in Szene setzen und die Stützpfeiler philosophischer Systeme darstellen. Gegen diese Symbolsprache der Blumen setzt Bataille die verwelkte Blüte, die nach kurzem Erblühen zur „ordure primitive“ zurückkehrt, das unförmige Wurzelgeflecht, das sich in der erdigen Fäulnis verzweigt – und, mehr noch, etwas, das sich Versprachlichung grundsätzlich entzieht: die „inexprimable *présence réelle*“ der Pflanzen.<sup>44</sup> Diese *présence réelle* – kursiv gesetzt bei Bataille – drängt sich dem Leser und Betrachter auf der zweiten Seite des Artikels in der Re-

43 Georges Bataille. „L'Apocalypse de Saint-Sever, manuscrit du XIe siècle“. *Documents* 2 (1929): S. 74-84, Zitate S. 75 und S. 78.

44 Georges Bataille. „Le langage des fleurs“. *Documents* 3 (1929): S. 160-168, Zitate S. 163 und S. 160.

produktion einer der Pflanzenphotographien Karl Blossfeldts entgegen. Irritierend, abstoßend, ja obszön erscheint die Pflanze in der Großaufnahme des freigelegten pelzigen Sexualorgans einer Glockenblume – so obszön, dass es unmöglich wird, die herkömmlichen symbolischen Substituierungen vorzunehmen (Abb. 4). Der philosophischen Sprache der Blumen, die nur das Emporstrebende und die schöne Form der Blüte im Blick hat, setzt Bataille in Text und Bild die sexualisierte Immanenz der materialen Pflanze entgegen.

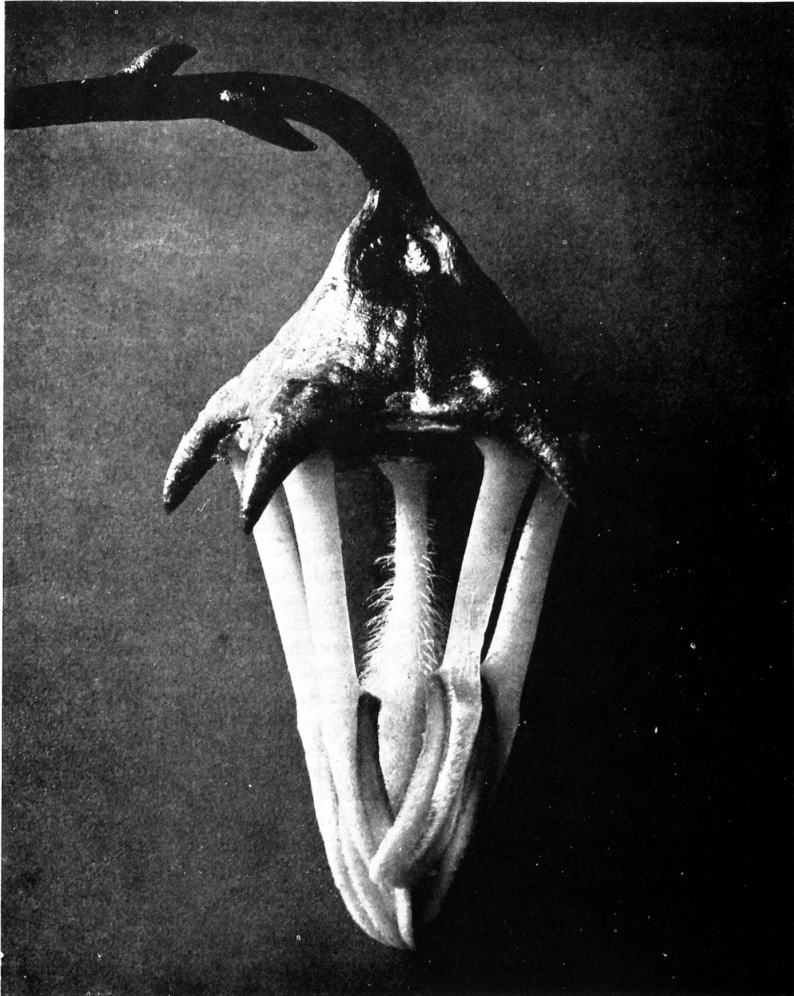


Photo Blossfeldt

CAMPANULE DES AÇORES (*CAMPANULA VIDALII*). AGRANDIE 6 FOIS.  
LES PETALES DE LA FLEUR ONT ÉTÉ ARRACHÉS

Abb. 4. Aus: Georges Bataille. „Le langage des fleurs“.  
*Documents* 3 (1929): S. 160-168, Abb. S. 161.

In seinem Text geht Bataille mit keinem Wort auf die erwähnte Abbildung ein, ebenso wenig auf die weiteren vier, im Anschluss an den Artikel reproduzierten, weit weniger irritierenden Pflanzenphotographien Blossfeldts. Diese zusätzlichen vier Abbildungen, die viel stärker die ornamentale Formensprache verkörpern, für die Blossfeldts Pflanzenphotographien bekannt sind, als die erwähnte Photographie der entblößten Glockenblume, schlagen wohl den Betrachter in Bann, sie stehen aber doch in auffälligem Kontrast zu Batailles Interesse an der Deformation, der Auflösung der Formen in Fäulnis und Wucherung. Einiges spricht dafür, dass diese Abbildungen nicht den Ausgangspunkt der textuellen Argumentation darstellen, sondern nachträglich zur Illustration ausgesucht wurden, und zwar nicht von Bataille selbst, sondern – zumindest vermittelt – durch Carl Einstein.<sup>45</sup> Ihre Platzierung ist aufschlussreich: Einzig die innerhalb des Textes abgebildete Photographie wirkt ohne Einschränkung als visuelles Komplement zur im Text entwickelten These, während die im Anschluss an den Text beigefügten Abbildungen zwar die Materialität der abgebildeten Pflanze, ihre *présence réelle*, dem Betrachter entgegenhalten, diese Materialität aber Batailles Fokus auf das Ungeformte und abstoßend Deformierte fast entgegensteht.

Anders verhält es sich in Batailles Artikel „Le gros orteil“ für das sechste Heft des ersten Jahrgangs, für den der surrealistische Photograph André Boiffard, der auch die Photographien für Bretons *Nadja* aufgenommen hatte, vermutlich im Auftrag Batailles Großaufnahmen von abgespreizten großen Zehen anfertigte, von denen drei ganzseitig in Batailles Artikel abgebildet sind (Abb. 5). Nachdem Bataille in seinem Artikel „Figure humaine“ für das dritte Heft der *Documents* die Photographie – hier die anekdotische Gruppen- und Porträtphotographie – als Medium der Dokumentation wahrgenommen und thematisiert hatte, entwickelte „Le gros orteil“ ein Text-Bild-Verhältnis, das vollständig die kulturhistorische Dokumentation zugunsten affektiver Bildwirkung aufgibt. Auch in diesem Artikel führt Bataille zur Demontage abendländischer Idealismen das ins Feld, was der zeitgenössische Kulturmensch gerne verbirgt, sei es unter Kleidern oder unter Metaphern. Hier ist es der große Zeh, mit dem sich die im erhobenen Kopf verortete Ratio des Menschen im Dreck festkrallt. Während gemeinhin der Zeh als auch im Wortsinn „difforme“ gilt, entstellt durch Schwielen und Hühneraugen und fern der gemeinhin bevorzugten „formes élégantes et correctes“, überlässt sich Bataille den Reizen, die der Zeh birgt. Dabei geht es ihm nicht darum, die möglicherweise verborgenen Schönheiten eines Zehs zu rehabilitieren, vielmehr ist der Reiz des Zehs untrennbar von der „bassesse du pied“: „en raison directe de la laideur et de l'infection représentées

45 Vgl. Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 63-66.



GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

Abb. 5. Aus: Georges Bataille. „Le gros orteil“.  
*Documents* 6 (1929): S. 297-302, Abb. S. 299.

par la bassesse du pied, pratiquement par les pieds les plus difformes“.<sup>46</sup> Um die Faszination, die von den Füßen ausgeht, zu fassen, unterscheidet Bataille zwei Formen der Verführung: die seichte Verführung oberflächlicher Geister durch die ideale schöne Form und die „séduction basse“. Solch „niederer Verführung“ verfällt, so Bataille, auch der Fetischist, der hier nicht freudianisch, sondern kulturanthropologisch gedacht ist: Der Fetisch gewinnt seine ungeheure Faszinationskraft aus Berührungsverboten, mit denen er belegt

<sup>46</sup> Georges Bataille. „Le gros orteil“. *Documents* 6 (1929): S. 297-302, Zitate aus diesem Artikel alle S. 302.

ist, ungeachtet oder vielmehr wegen seiner unansehnlichen Form. Fetisch in diesem Artikel sind ganz zweifellos die Photographien Boiffards, von denen ein verstörender Reiz ausgeht. Dieser Reiz ist begrifflich nicht stillzustellen – und die formlos-mäandrierenden Texte Batailles vermeiden selbst eine solche Stillstellung. So setzten die Photographien den Artikel da fort, wo Batailles Text endet:

Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement ce qui séduit, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement [...] Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire, qu'on est séduit basement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux: les écarquillant ainsi devant un gros orteil.<sup>47</sup>

Dass wir es bei diesem zivilisationskritischen Plädoyer für die Faszination durch die niedere Materie auch ohne explizite Referenz auf einen als primitiv bezeichneten Anderen mit einer primitivistischen Position zu tun haben, zeigt die Konstellierung dieses Artikels mit Batailles kleinem Beitrag „Bouche“ in der Rubrik *Dictionnaire*, in dem die tierhafte und wilde Bestialität des Mundes vor Augen geführt wird – vor Augen auch im Wortsinn in der gleichfalls von Boiffard angefertigten Großaufnahme eines weit aufgerissenen Mundes, aus dem eine unförmige Zunge quillt, deren Mangel an Form durch die technischen Modalitäten der Photographie noch verstärkt wird. Denn nicht alle Teile des Mundes sind gleichermaßen im Fokus des Objektivs, sodass der Mund auf der Photographie wie verzerrt erscheint (Abb. 6). Der Mund sei, so Bataille, beim zivilisierten Menschen zwar, anders als bei den Tieren und bei den „hommes sauvages“, von außen betrachtet ein physiologisch unscheinbares Organ, seine eigentliche „signification violente“ sei aber, so Bataille, weiterhin vorhanden. Die menschlichen Äußerungen („vociférations“) seien im Grunde nicht mehr als der Ausstoß körperlicher „impulsions explosives“ durch eine Öffnung am oberen Ende der Wirbelsäule.<sup>48</sup> Radikaler lässt sich das denkende Subjekt, Zentrum der traditionellen abendländischen Philosophien, nicht verabschieden. Soweit Batailles ausformulierte These – die doch dem Bild nicht ganz vertraut, nicht darauf vertraut, dass Boiffards Aufnahme hinreichend konkret ist, hinreichend zu sehen gibt, worauf es ankommt. Denn als Bildlegende wurde der Reproduktion eine Passage aus Batailles Text zur Seite gestellt, die sein Insistieren auf dem Grausamen verdichtet und so der durch das Photo suggerierten Animalität und Erotik des Mundes eine gewaltsame, schmerzvolle Konnotation verleiht.

47 Bataille. „Le gros orteil“ (wie Anm. 46), S. 302.

48 Georges Bataille. „Bouche“. *Documents* 5 (1930): S. 298-300, Zitate aus diesem Artikel alle S. 299.





... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

Abb. 6. Aus: Georges Bataille. „Bouche“.  
*Documents* 5 (1930): S. 298-300, Abb. S. 298.

Batailles letzter Artikel für *Documents* „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“ im Heft 8 des zweiten Jahrgangs in der Rubrik *Variétés* führt noch einmal verdichtet die hier hervorgehobenen Elemente seiner Kulturkritik zusammen: die Kritik des philosophischen Idealismus im Modus einer Kritik an der harmonischen Form und an den – illusorischen – konventionellen rhetorischen Operationen, die Projektion gewaltsamer, animalischer Lebensformen auf archaische und außereuropäische Kulturen und die Faszination durch verstörende Photographien. Wenn die eintönige Abfolge

unserer Tage, so Bataille hier, keinen belebenden Hauch durch die Konfrontation mit grandiosen Bildern unserer Vergänglichkeit und bevorstehenden Verwesung erhalte, wie das bei den „sauvages“ mit ihren blutigen Riten der Fall sei, sondern in der eigenen verkommenen Gesellschaft nur die Formen unseres modernen zivilisatorischen Kampfes gegen die Verwesung – die Seife, die Zahnbürste usw. – zu finden seien, dann blieben uns nur Bilder wie die abgebildeten Photographien, um uns aus der Langeweile herauszuholen: Photographien wie die abgebildeten seien dann die „tristes fétiches [...] destinés à nous émouvoir“.<sup>49</sup> Die Abbildungen – einsetzend noch vor dem Beginn von Batailles Text mit einer ganzseitigen Reproduktion von Boiffards berühmtem Fliegenbild (Abb. 7), gefolgt von Photographien von Ossuarien und mikroskopisch vergrößerten Gliedmaßen von Fliegen – versammeln noch einmal bevorzugte Elemente aus Batailles düsterer *informel* Bilderwelt: Fetische für den Franzosen der Gegenwart.

Es lässt sich ergänzen: Auch Batailles Texte selbst mit ihrem verstörenden Vokabular zielen auf solch einen Fetisch-Charakter. Batailles Texte zeigen unter dem Gewand der Gelehrsamkeit selbst ihren nackten Fuß, sind selbst wild, sie öffnen beim Sprechen den Mund zu weit und zeigen eine unförmige Zunge, ekstatisch – und auch in diesem Sinne primitivistisch.

## Intermedialität und Primitivismus mit Bataille

Der Überblick über die Artikel Batailles zeigt, wie sich dessen Rekurs auf photographisches Dokumentationsmaterial im Kontext seiner primitivistischen Gesellschaftskritik von einem ikonographischen Text-Bild-Verhältnis zu einem komplementären Modus entwickelt, bei dem photographisches Material visuell das verbale Plädoyer Batailles für einen niederen Materialismus umsetzt: Die Photographie *zeigt* uns diese inkohärente Materie, die sich jeder Integration in idealistische Philosopheme widersetzt und die in den von Bataille in seinen Artikeln untersuchten ‚primitiven‘ Kulturen – die Gallier, die spanischen Maler, die Gnosis etc. – den Platz fand, den ihr die hegemoniale abendländische Philosophie verwehrt. Während sich Batailles ikonographisch vorgehende Artikel auf eben diese ‚primitiven‘ Kulturen berufen und deren historisches Bildmaterial als Dokument anführen, versuchen die von solchen historischen Rekonstruktionen losgelösten Artikel ein solches Bildmaterial zur Erneuerung – und das heißt Primitivisierung – der eigenen Gesellschaft bereitzustellen. Ein letztes Zitat aus seinem Artikel „Le bas matérialisme et la gnose“ im ersten Heft des zweiten Jahrgangs, illustriert mit Abbildungen einer Reihe der Gnosis zugeordneter Gemmen aus den

49 Georges Bataille. „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“. *Documents* 8 (1930): S. 48-52, Zitat S. 49.



PAPIER COLLANT ET MOUCHES. — PHOTO J.-A. BOIFFARD.

Abb. 7. Aus: Georges Bataille. „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“. *Documents* 8 (1930): S. 48-52, Abb. S. 48.

Archiven des Cabinet des Médailles, soll noch einmal den Stellenwert der Bildmaterialien für Batailles kritische Arbeit deutlich machen:

La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations.

Or, le processus psychologique dont relève la gnose avait la même portée: il s'agissait déjà de confondre l'esprit humain et l'idéalisme devant quelque

chose de bas, dans la mesure où l'on reconnaissait que les principes supérieurs n'y pouvaient rien.

L'intérêt de ce rapprochement est augmenté du fait, que les réactions spécifiques de la gnose aboutissaient à la figuration de formes en contradiction radicale avec l'académisme antique: à la figuration de formes dans lesquelles *il est possible de voir l'image de cette matière basse*, qui seule, par son incongruité et par un manque d'égard bouleversant, permet à l'intelligence d'échapper à la contrainte de l'idéalisme. Or, aujourd'hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l'expression d'un matérialisme intransigeant, d'un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles [...]. [Hervorhebung R.S.]<sup>50</sup>

Bataille, nimmt man diese Ausführungen ernst, braucht Bilder – Bilder wie Boiffards Zeh –, um seinen ikonoklastischen Texten die angestrebte Wirkung zu sichern: Erst das *Sehen* der niederen Materie, deren Wahrnehmung Bataille propagiert, kann die idealistischen Kopf-Architekturen wirklich zum Einsturz bringen. Dieses Sehen ist unmittelbar, vorikonographisch, körperlich affizierend. Die ‚intermediale‘ Vorgehensweise, die sich Bataille mit *Documents* anbietet, erweist sich so als essentiell für das ideologiekritische Projekt. Sie bedeutet die Wahrnehmung der Photographie als ein Medium, dessen Faktizität nicht nur in den Dienst der Dokumentation gestellt werden kann, sondern dessen Faktizität auch ungeschönt die niedere Materie in unsere Wohnzimmer trägt und uns, die Betrachter, im Betrachten primitiviert, weil unsere kultivierten Wertehierarchien, unsere akademischen Dogmen und idealistischen Vorstellungen vor dem Zusehengegebenen kollabieren.

---

50 Georges Batailles. „Le bas matérialisme et la gnose“ (wie Anm. 41), S. 8.

Julian Reidy

## „Das Elementare in der Musik“

Zeitkritik und ‚primitive‘ Musik in Thomas Manns

*Doktor Faustus*

Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) ist ein Altersroman, ein Exilroman, ein Deutschlandroman, aber vor allem natürlich ein „Musik[ ]roman“. <sup>1</sup> Das ist im Hinblick auf die Frage nach einem gerade auch intermedial konstituierten Primitivismus im frühen 20. Jahrhundert signifikant. Denn der in jener Zeit beginnende und im Nationalsozialismus kulminierende Umschlag von Kunst und „Kultur“ in Krieg und „Barbarei“ <sup>2</sup> koinzidiert im zeitdiagnostischen Panorama von Manns Roman mit einem ästhetischen Interesse am „Elementaren“, am „Primitiven und Uranfänglichen“. <sup>3</sup> Dieses aufkeimende Interesse und seine politischen Weiterungen werden in Betrachtungen über zeitgenössische Kunst reflektiert und insbesondere am Schaffen des Tonsetzers Adrian Leverkühn exemplifiziert. Anders ausgedrückt: Der zeitgenössische Diskurs über das ‚Primitive‘ spiegelt sich in Struktur und Handlung des Romans. Wenn im Folgenden der Frage nachgegangen wird, wie diese Vorstellung des ‚Primitiven‘ im *Doktor Faustus* funktionalisiert ist und aus welchen Quellen sie sich speisen könnte, ist ein „ausgeweitete[r] Primitivismus-Begriff“ <sup>4</sup> in Anschlag zu bringen, der sich in der Literaturwissenschaft erst zu etablieren beginnt. <sup>5</sup> Sein „semantisches Spektrum“ umfasst neben der tradierten kunsthistorischen Bedeutung <sup>6</sup> „auch europäische

---

1 Hans Rudolf Vaget. *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006: S. 222.

2 Thomas Mann. *Doktor Faustus*. Hg. Ruprecht Wimmer. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1): S. 91.

3 Ebd. S. 95.

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

5 Siehe ebd. S. 1. Einer der frühesten und zugleich anschlussfähigsten Belege für ein literaturwissenschaftlich fundiertes Interesse am ‚primitiven‘ Denken ist Wolfgang Riedel. „Arara = Bororo oder die metaphorische Synthesis“. *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hg. Rüdiger Zymner/Manfred Engel. Paderborn: mentis, 2004. S. 220-241.

6 „[E]ine europäische Kunstrichtung, die sich Artefakte westafrikanischer und ozeanischer Stammeskulturen zum Vorbild nahm, indem sie vor allem deren Formgebung aufgriff“ (Gess [wie Anm. 4]. S. 1).

Volkskunst [und] Kunst von Kindern und Geisteskranken“<sup>7</sup> – künstlerische Artefakte „jener ‚Anderen‘“ also, „die im europäischen Denken der Neuzeit“ und spezifisch im „historischen Ausschnitt aus der Problemgeschichte“ des Primitivismus, den die erzählte Zeit des *Doktor Faustus* abdeckt, nachgerade „eine Trias bilden“.<sup>8</sup> Im während jener erzählten Zeit aufkommenden Primitivismusdiskurs manifestiert sich immer auch und immer schon ein „interest in [...] more fundamental modes of thinking and seeing“<sup>9</sup>, der sich aus der faszinierten Beschäftigung mit als andersartig und ‚urtümlich‘ wahrgenommenen Denk- und Lebensweisen speist. Faszinierend war am Konzept eines genuin „primitiven‘ Denken[s]“ nämlich nicht zuletzt die Vorstellung, dass es Rückschlüsse auf „Verhalten und Denken der anfänglichen Menschen“, auf „Anfang und Wesen des Menschen und der menschlichen Kultur“<sup>10</sup> zulassen könnte.

Zu berücksichtigen ist zudem ein begriffsgeschichtlicher Aspekt. Der ältere Terminus der ‚Wildheit‘, des ‚Wilden‘, wurde, wie Karl-Heinz Kohl deutlich macht, erst „[i]m 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des Imperialismus und der Industrialisierung“ durch den Begriff des ‚Primitiven‘ und des ‚Primitivismus‘ ersetzt, wodurch sich „[d]as räumliche Nebeneinander von ‚Wilden‘ und ‚Zivilisierten‘ [...] angesichts des Glaubens an die Unbegrenztheit des menschlichen Fortschritts in ein zeitliches Nacheinander [verwandelte]“.<sup>11</sup> „Der Abstand“ von den ‚Wilden‘ „schien“ den Zeitgenossen „zu groß, als daß“ sie sich in ihnen noch hätten „wiedererkennen wollen“.<sup>12</sup> Wenn infolgedessen die „Grenze zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘“ neu und „noch schärfer gezogen“ wurde, so „bedurfte es [...] eines neuen Begriffs, der genau diese Differenz zum Ausdruck brachte“: diese Funktion erfüllte der Begriff des ‚Primitiven‘, dessen ursprünglich „wertneutral[e]“<sup>13</sup> Bedeutung sehr bald pejorisiert wurde. Es ist nun zu zeigen, dass und in welcher Weise derartige Vorstellungen des ‚Primitiven‘ als Elemente der Zeitkritik in *Doktor Faustus* dingfest und die genannten Aspekte eines literaturwissenschaftlich operationalisierten Primitivismusbegriffs für den Roman fruchtbar

---

7 Ebd. S. 2.

8 Doris Kaufmann. „Primitivismus‘. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900-1930“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013. S. 93-124.

9 Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1994: S. 7.

10 Gess (wie Anm. 4). S. 3f.

11 Karl-Heinz Kohl. *Ethnologie. Die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*. München: C.H. Beck, 2012: S. 19f.

12 Ebd.

13 Ebd.

gemacht werden können<sup>14</sup>: Kindlichkeit, Wahn, Volkstümlichkeit und noch zu spezifizierende musikalische Stilmittel bilden im Text Charakteristika einer Kunst, die immer wieder auf „more fundamental modes of thinking“, auf Vorstellungen vom „[A]nfänglichen“, rekurriert – und dabei den Paradigmenwechsel von einer angenommenen Gleichzeitigkeit des ‚Wilden‘ und des ‚Zivilisierten‘ zu einem klaren „zeitliche[n] Nacheinander“ sowohl nachvollzieht als auch subvertiert und problematisiert.

Auf „[k]indlich[en]“ und noch dazu „[v]olksklanglichen“ Versen, namentlich denjenigen Clemens Brentanos, basieren schon die dreizehn „Gesänge“<sup>15</sup>, die Adrian als junger Mann komponiert. Aber auch die während des Ersten Weltkriegs entstandene „Suite“<sup>16</sup> von szenischen, als Puppenspielen konzipierten Kompositionen zu Geschichten aus den *Gesta Romanorum* ist von „kindliche[r] Eindringlichkeit“.<sup>17</sup> Noch im reifen Werk „Apocalipsis cum figuris“ inkorporiert Adrian sodann einen „Bubenunfug“<sup>18</sup>, den er ursprünglich mit dem Jugendfreund Serenus Zeitblom, dem Erzähler des Romans, im Musikaliengeschäft seines Onkels ausgeheckt hatte: das „Pauken-Glissand[o]“, „ermöglicht durch die – hier während des Wirbels manipulierte – Verstellbarkeit der Maschinenpauke auf verschiedene Tonstufen“.<sup>19</sup> Ohnehin eignet Adrians Verhalten aufgrund der „ihm eigentümlichen“<sup>20</sup> „Neigung zum Lachen, ja zum Tränen-Lachen“<sup>21</sup> und seines „übertriebenen Sinn[s] für das Komische“<sup>22</sup> stets etwas betont Kindhaftes, wobei sich der Tonsetzer bezeichnenderweise über den Ring, den ihm die mysteriöse Frau von Tolna schenkt, „*kindlich* freut[]“.<sup>23</sup>

Dieses Schmuckstück übrigens, das er sich ausgerechnet „zum Komponieren an den Finger steckt[]“<sup>24</sup>, trägt wiederum das Gepräge des ‚Primitiven‘, insofern nämlich, als es sich hier um dezidiert „außereuropäische Kunst“<sup>25</sup> handelt: In das „Kleinod“ ist ein „Ural-Smaragd“ gefasst, und obwohl es sich Zeitblom auch an der „Hand eines Kirchenfürsten vorstellen“ kann,

---

14 Gerade weil das Interesse an ‚literarischem Primitivismus‘ noch recht jung ist, gibt es in der Mann-Forschung kaum einschlägige Analysen. Auch im von Nicola Gess besorgten aufschlussreichen Sammelband *Literarischer Primitivismus* figuriert Thomas Mann nicht.

15 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 269.

16 Ebd. S. 461.

17 Ebd. S. 465.

18 Ebd. S. 66.

19 Ebd. S. 543.

20 Ebd. S. 110.

21 Ebd. S. 127; siehe auch S. 29; S. 249; S. 344 u. öfter.

22 Ebd. S. 197.

23 Ebd. S. 570; Hervorhebung nicht im Original.

24 Ebd.

25 Gess (wie Anm. 4). S. 2.

ist die eingravierte „Inscription“ doch klar „heidnisch“.<sup>26</sup> Noch dazu prangt „darunter“ ein „mythologisches Phantasma“, ein „geflügelt-schlangehaftes Ungeheuer“.<sup>27</sup> Auch wenn auf dem Ring keine Schlange, sondern ein nur „schlangenhafte Ungeheuer“ dargestellt ist, rückt der Kunstgegenstand hier in einen denkwürdigen Verweisungszusammenhang. Die Schlangensymbolik ist ganz einschlägig für zeitgenössische Matriarchatstheorien, mit denen Thomas Mann über den Basler Kulturphilosophen Johann Jakob Bachofen – mehr zu ihm später – und andere Denker bestens vertraut war. Dieses Tier steht nicht nur in Bachofens Kulturstufenlehre paradigmatisch für die ‚primitiven‘, verflochtenen Kulturstufen des ‚Hetärismus‘ und des Matriarchats beziehungsweise des ‚Mutterrechts‘: „Die Schlange ist das Tier der Ishtar“<sup>28</sup>, hält Mann in „Freud und die Zukunft“ fest, also das Attribut einer Fruchtbarkeitsgöttin, die einen klar ‚mutterrechtlichen‘ oder gar, in Bachofens Diktion, einen ‚hetärischen‘ Abschnitt der Menschheitsgeschichte repräsentiert.<sup>29</sup>

Die von Leverkühn selbst konstatierte Tendenz der „Deutschen“, „antithetische Denk- und Daseinsprinzipien“, „Freiheit, Vornehmheit, Idealismus und Naturkindlichkeit“, in ungebührlicher Weise zu „vermantschen“<sup>30</sup>, entspricht insgesamt jedenfalls seinem eigenen Charakter wie auch seinem künstlerischen Schaffen. Als ‚vornehmes Naturkind‘ nämlich könnte man den anachoretischen und lachlustigen Komponisten sicherlich bezeichnen; zudem ist seinen Werken durchaus eine gewisse „konfuse[]“<sup>31</sup> Antithetik oder auch Paradoxie eingeschrieben, wenn beispielsweise in der „Apocalipsis“ gerade durch vermeintlichen „Bubenunfug“ gezielt „unheimlich[e]“ „Wirkung[en]“<sup>32</sup> erzeugt werden oder in den *Gesta*-Stücken „kindliche Ein-

26 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 569; Hervorhebung nicht im Original.

27 Ebd. S. 570.

28 Thomas Mann. „Freud und die Zukunft“. *Reden und Aufsätze 1*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9). S. 478-501: S. 495.

29 Siehe zu „Aphroditens hetärischer Natur“ (Aphrodite kann als griechische ‚Nachfolgerin‘ der Ishtar begriffen werden) Johann Jakob Bachofen. *Urreligion und antike Symbole, Bd. 1*. Hg. Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig: Reclam, 1926 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur 2617): S. 381. Spezifisch zu Ishtar siehe Dimitri Mereschkowskij. *Die Geheimnisse des Ostens*. Berlin: Welt, 1924 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2417 A): v.a. S. 244 mit seitlicher Anstreichung Manns. Siehe zur Schlange als ‚tellurischem Tier‘ wiederum Bachofen, v.a. das Kapitel „Die Schlange (Matris genus Peridia)“, S. 442ff. (in Thomas Manns Ausgabe mit der Signatur 2617 A im Inhaltsverzeichnis mit Bleistift markiert).

30 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 126f.

31 Ebd. S. 127.

32 Ebd. S. 543.



dringlichkeit“ und „auflösende[] Travestie“<sup>33</sup> scheinbar bruchlos ineinandergefügt sind.

Nicht von Ungefähr ist schließlich der Teufel, von dem Adrian um den Preis von Leib und Seele Inspiration erhält, ein großer Freund des „Volkstümliche[n]“<sup>34</sup>: Leverkühns Kunst scheint ein genuin volkstümliches Moment aufzuweisen, wenn auch auf einer sehr hohen Stufe des Raffinements. Hier ist zum Beispiel an die bereits erwähnten Brentano-Gedichte zu denken, die er „mit unglaublicher Kunst der Einfühlung“ in „die [...] schaurigste Region des deutschen Volksliedes“<sup>35</sup> vertont. Eine spezifische, im Rahmen der *Gesta*-Suite und somit zeitlich nach Abschluss des Teufelspakts vollbrachte Kunstleistung besteht zudem gerade in „der Vereinigung des Avancierten mit dem Volkstümlichen“, in der die Postmoderne antizipierenden „Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Zugänglichkeit, Hoch und Niedrig“.<sup>36</sup> Und insofern als Adrians Musik ohnehin „bien allemand“<sup>37</sup> ist oder ihr diese ‚Deutschheit‘ zumindest vom Agenten Saul Fitelberg, der es als „Impresario [...] von Geblüt“<sup>38</sup> ja wissen muss, attestiert wird, kommt ihr die vom Teufel hochgeschätzte Volkstümlichkeit von allem Anfang an zu: denn „[d]eutsch“, so Fitelberg, „heißt ja vor allem: volkstümlich“.<sup>39</sup> Wenn also der hier angewandte erweiterte Primitivismusbegriff auch „europäische Volkskunst“<sup>40</sup> umfasst, so ist Adrian Leverkühns Musik durch ihre intrikate Volkstümlichkeit zumindest zu den Ausläufern solcher Volkskunst zu zählen. Dass diese Musik zu guter – oder schlechter – Letzt von einem „Geisteskranken“<sup>41</sup> beziehungsweise sukzessive in Wahn und Umnachtung<sup>42</sup> verfallenden Tonsetzer komponiert wird, muss nicht eigens expliziert werden.

Schon eine kursorische Lektüre des *Doktor Faustus* zeigt mithin, dass die vom Protagonisten erbrachten künstlerischen Leistungen genau jenes „semantische[] Spektrum“ abdecken, das laut Nicola Gess für den Diskurs über das ‚Primitive‘ im frühen 20. Jahrhundert und für ein literaturwissenschaftlich handhabbares Primitivismuskonzept charakteristisch ist: Im Zentrum der erzählerischen Aufmerksamkeit stehen von problembehafteter Volkstümlichkeit gezeichnete, in vieler Hinsicht ‚kindliche‘

33 Ebd. S. 465.

34 Ebd. S. 332.

35 Ebd. S. 267.

36 Ebd. S. 467.

37 Ebd. S. 583.

38 Ebd. S. 581.

39 Ebd. S. 589.

40 Gess (wie Anm. 4). S. 2.

41 Ebd.

42 Vgl. die ‚Diagnose‘ des Numismatikers Dr. Kranich: „Dieser Mann [...] ist wahnsinnig[‘]“ (GKFA 10.1 [wie Anm. 2]. S. 728).

Kunstwerke, geschaffen von einem seinerseits kindhaften Geisteskranken. Um nachzuweisen, dass *Doktor Faustus* „am Diskurs des ‚primitiven‘ Denkens partizipiert[]“<sup>43</sup> beziehungsweise diesen Diskurs abzubilden und zu reflektieren sucht, ist allerdings der soeben betriebene interpretatorische Aufwand gar nicht unbedingt nötig: denn von ‚Primitivität‘ ist auf der Textebene des Öfteren explizit die Rede<sup>44</sup>, auch und gerade in Bezug auf Kunst und Künstlertum. Man könnte demnach postulieren, dass der Roman selbst eine Semantik des ‚Primitivismus‘ inauguriert, die durchaus konsistent zu sein scheint mit dem aktuell zur Diskussion stehenden Primitivismusbegriff.

Den einschlägigsten Beleg hierfür gibt derjenige Vortrag von Adrians Mentor und Klavierlehrer Wendell Kretzschmar, der von allen seinen „Lesung[en]“ den tiefsten „Eindruck auf Adrian machte“.<sup>45</sup> Er dreht sich um „Das Elementare in der Musik‘ oder ‚Die Musik und das Elementare‘ oder ‚Die musikalischen Elemente‘ oder noch etwas anderes“.<sup>46</sup> „[D]ie Idee des Elementaren, des Primitiven, des Uranfänglichen“ spielt im Referat „die entscheidende Rolle“: Von allen Künsten, so Kretzschmars These, sei es „gerade die Musik“, die sich „niemals [...] einer frommen Neigung entschlagen habe, ihrer anfänglichsten Zustände pietätvoll zu gedenken [...], kurz, ihre Elemente zu zelebrieren“.<sup>47</sup> Das Beispiel für eine in dieser Weise ‚primitive‘ oder ‚elementare‘ Musikkonzeption gibt – neben Richard Wagner, der den „Anfang aller Dinge“ unter anderem durch die Verwendung von „Primitiv-Akkorde[n]“ in „Musik“<sup>48</sup> umgesetzt habe – der Prediger und Sektierer Johann Conrad Beißel ab. Beißel habe „[u]m die Mitte des 18. Jahrhunderts“<sup>49</sup> in Pennsylvania „eine eigene, für seine besonderen Zwecke brauchbare Musik-Theorie“<sup>50</sup> entwickelt. Diese „Theorie“, die ein rudimentäres Notensystem mit sogenannten „Herren“ und „Diener[n]“<sup>51</sup> umfasst, wird von Adrian bezeichnenderweise ambivalent bewertet, mit „Spott“ und „Anerkennung“<sup>52</sup> bedacht. Konsequenterweise geht Beißels „Geist“ in Leverkühns Werken „gespenstisch um“<sup>53</sup>, besonders in der bekanntlich an Arnold Schönberg angelehnten „Gesamtkonstruktion“ einer „vorbestimmten“ kompositorischen „Grundreihe“<sup>54</sup> aus zwölf Tönen. Über die ‚Betonung‘ des

---

43 Gess (wie Anm. 4). S. 3.

44 Der Wortstamm ‚primitiv‘ taucht in *Doktor Faustus* insgesamt fünfzehnmal auf.

45 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 95.

46 Ebd. S. 95.

47 Ebd. S. 95f.

48 Ebd. S. 96.

49 Ebd. S. 97.

50 Ebd. S. 100.

51 Ebd.

52 Ebd. S. 103.

53 Ebd. S. 546.

54 Ebd. S. 280.

„Eindruck[s]“ und der Spuren, welche die „Lesung“ bei Leverkühn und in seinen Arbeiten hinterlässt, sind diese somit von vornherein durch einen stereotypen Aspekt der Semantik des ‚Primitiven‘ codiert: durch das Interesse am „Elementaren“ und „Uranfänglichen“ eben, am „Anfang aller Dinge“, an „Anfang und Wesen des Menschen und der menschlichen Kultur“ und „more fundamental modes of thinking“, das der Terminus ‚primitiv‘ ja im „Wortsinn“<sup>55</sup> schon mit sich bringt.

In diesem Interesse spiegelt sich zunächst, produktionsästhetisch betrachtet, Adrians den Romanplot bestimmende Reaktion auf die epochale „Krise der Spätromantik“<sup>56</sup>, unter deren Eindruck er seine Laufbahn beginnt: Sein nahezu sprichwörtlich gewordener kreativer „Durchbruch aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls“<sup>57</sup> resultiert nicht zuletzt aus einer Rückbesinnung auf die explizit so bezeichneten „Primitiv-Stadien“<sup>58</sup> der Musik – einer Rückbesinnung, die sich konkret in der Ausrichtung von Adrians letztem Werk, „Dr. Fausti Weheklag“, „an Monteverdi und [dem] 17. Jahrhundert“<sup>59</sup> oder in der Verwendung des „Glissandos“ bemerkbar macht (dieses ist im Roman ein „barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen“<sup>60</sup>). Handlungsleitend ist dabei Adrians Sehnsucht, „die Säkularisierung der Kunst, ihre Trennung vom Gottesdienst“ rückgängig zu machen und sie dadurch von ihrer „bezuglosen Feierlichkeit“<sup>61</sup> zu befreien. Den potenziellen Rückfall in einen „vorkulturelle[n], [...] barbarische[n] Zustand“<sup>62</sup>, vor dem der Erzähler Serenus Zeitblom warnt, nimmt eine solche künstlerische Haltung in Kauf. Diese ersehnte Rückkehr zum „Elementaren“, zu den besagten „more fundamental modes of thinking“, zum Volksnahen und ‚Primitiven‘, entspricht der „Denkfigur der Rebarbarisierung, die Manns Zeitdiagnose in der Epoche des Nationalsozialismus bestimmte“, der fatalen „Idee“ also, „man könne den Lauf der Geschichte umkehren, konkret: die Moderne rückgängig machen, indem man die Entwicklung vom Kultus zur Kultur umdreht“.<sup>63</sup> Diese „Denkfigur“, die im Roman das Substrat präfaschistischer Denk- und Handlungsweisen bildet, ist bei Mann

---

55 Karla Bilang. *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1990: S. 8.

56 Vaget (wie Anm. 1). S. 225.

57 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 468.

58 Ebd. S. 97.

59 Ebd. S. 703.

60 Ebd. S. 543.

61 Ebd. S. 90f.

62 Ebd. S. 541.

63 Philipp Gut. *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008. Hier: S. 337f.

schon früh mit der Kunst als „irrationale[r] Macht“<sup>64</sup>, spätestens seit dem Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ (1945) aber insbesondere mit der Musik assoziiert.<sup>65</sup>

Ihr hängt nun nicht nur der Tonsetzer an; sie erfasst auch andere Intellektuelle beziehungsweise wird auf andere Kunstformen angewendet. Schon im Salon der Schlaginhaufens gibt der „rabulistische“<sup>66</sup> „Kulturphilosoph“ Chaim Breisacher der „primitiv flächenhaften“ Malerei den Vorzug vor der „perspektivischen“ – ein „[V]erhohniegel[n]“ des „Fortschritt[s]“<sup>67</sup>, das sich im Kapitel über den Kridwiß-Kreis, wo an „diskursive[n] Herrenabende[n] [...] über die schwerwiegendsten Kulturfragen“<sup>68</sup> diskutiert wird, noch intensiviert. In diesem Rahmen tritt beispielsweise „Professor Georg Vogler, de[r] Literarhistoriker“, auf,

der eine vielbeachtete Geschichte des deutschen Schrifttums unter dem Gesichtspunkt der Stammeszugehörigkeit geschrieben hatte, worin also der Schriftsteller [...] als blut- und landschaftgebundenes Echt-Produkt seines realen [...] Ursprungswinkels behandelt und gewertet wurde.<sup>69</sup>

Zu Wort kommt auch „Dr. Unruhe, Egon Unruhe“, ein „philosophische[r] Paläozoologe[...], der in seinen Schriften die Tiefschichten- und Versteinerungskunde auf sehr geistvolle Weise mit der Rechtfertigung und Verifizierung uralten Sagengutes verband“.<sup>70</sup> Überhaupt postuliert die „Prophetie“ des erwartungsfrohen Gesprächskreises in Anlehnung an Georges Sorels *Réflexions sur la violence* (1908) eine „neuigkeitsvolle Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände“<sup>71</sup> und die künftige „Versorgung der Massen mit mythischen Fiktionen [...], die als primitive Schlachtrufe die politischen Energien zu entfesseln [...] bestimmt seien“.<sup>72</sup>

64 Siehe Thomas Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1): S. 431.

65 Siehe Thomas Mann. „Deutschland und die Deutschen“. *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI). S. 1126-1148: S. 1131f.

66 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 714.

67 Ebd. S. 406.

68 Ebd. S. 526f.

69 Ebd. S. 527f. Voglers „Modell“ ist Georg Nagler, siehe Ruprecht Wimmer: *Thomas Mann. Doktor Faustus. Kommentar*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2): S. 716.

70 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 527. Unruhes reales Vorbild ist Edgar Dacqué, siehe GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 715f.

71 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 535.

72 Ebd. S. 532.

Auf der Ebene der Zeitkritik und der Faschismusanalyse wird somit Adrians Bestreben, die Musik einer „Wiederzurückführung“ aus „bezuglose[r] Feierlichkeit“ in ein „liturgische[s] Ganze[s]“<sup>73</sup> zu unterziehen, komplementiert durch den abstrakteren und offenbar weit verbreiteten Wunsch nach „Rückversetzung“ in den „Ursprungswinkel[]“. Wenn so das ‚primitivistische‘, auf Ursprüngliches und Elementares geichete Denken die Musik, die Malerei, die Literatur und sogar eine geschichtsphilosophisch verbrämte „Paläozoolog[ie]“ kontaminiert, dann ist der „Zeitdiagnose“ des Romans eine intermediale Qualität zu attestieren. Dafür spricht außerdem die in *Doktor Faustus* aufgebotene Erklärung des Scheiterns von Clarissa Roddes Theaterkarriere. Gleich an zwei Stellen wird dazu auf das Fehlen einer wortwörtlich „primitiven Grundlage alles dramatischen Künstlertums“ verwiesen, namentlich des „Theaterblut[s]“<sup>74</sup>: „Es fehlte im *Primitiven*“.<sup>75</sup> Auch die Schauspielkunst fügt sich in das Paradigma der Kunst- und Wissensformen, denen in der Romanhandlung mit einem fast beiläufigen, aber geradezu leitmotivischen Spürsinn für das ‚Primitive‘ begegnet wird. Clarissas Geschichte kommt also im Textgefüge keineswegs ein so marginaler und erratischer Status zu wie Hans Eichner moniert, in dessen Augen diese „Episode [...] nicht genügend mit dem Hauptthema verbunden ist“: Identifiziert man die Exploration eines intermedial angelegten ‚primitiven‘ Denkens als zumindest eines der Hauptthemen des Romans, so passt sehr wohl auch diese „Episode“<sup>76</sup> fugenlos in Manns Versuchsordnung.

Man darf vorläufig festhalten, dass Zeitbloms Reflexionen über Adrians Musik gleichsam synekdochal zu lesen sind; sie betreffen Kunstwerke und einen künstlerischen Gestus, die im Roman in zeitkritischer und medienübergreifender Weise als repräsentativ lesbar gemacht werden. Ein verbindendes Element bildet ein vom Erzähler mehr oder minder explizit diagnostiziertes ‚primitivistisches‘ Sensorium, das sowohl auf einer meta- als auch einer intratextuellen Ebene wirksam ist: Auf jener können Leverkühns Werke mit dem Rüstzeug eines aktuellen Primitivismusbegriffs als ‚primitive‘, also von einem kindlichen, wahnhaften, am ‚Elementaren‘ interessierten Geist erdachte Kunst mit ‚volkstümlichen‘ Versatzstücken verstanden werden – auf dieser führt der Roman indes, wie gezeigt, selbst den Begriff des ‚Primitiven‘ ein und reflektiert ihn mit einigem Aufwand. Das ‚Primitive‘ umfasst dabei nicht nur, in bemerkenswerter Konsistenz mit rezenten Überlegungen zum literarischen Primitivismus, das Kindlich-Volkstümliche sowie die intellektuelle und künstlerische Auseinandersetzung mit dem „Ursprungswinkel[]“ und deren problematische

---

73 Ebd. S. 91.

74 Ebd. S. 415; Hervorhebung nicht im Original.

75 Ebd. S. 551; Hervorhebung nicht im Original.

76 Hans Eichner. *Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk*. Bern u. München: Francke, 21961: S. 79.

politische Implikationen. Es bezeichnet mit Bezug auf Adrians Kompositionen auch ganz spezifische formale Merkmale, die bislang nicht als ‚Elemente‘ einer in den Roman eingesenkten Semantik des ‚Primitiven‘ gelesen wurden. Gerade weil nun Thomas Mann die Musik als „dämonische[ ]“, die „deutsche[ ] Seele“ und „Innerlichkeit“<sup>77</sup> widerspiegelnde Kunstform begriff, wird der zeitkritische Impetus des *Doktor Faustus* durch eine schärfere Konturierung der Adrians Musik innewohnenden ‚Primitivität‘ verständlicher.

Das erste dieser ‚primitiven‘ Merkmale betrifft die Form von Adrian Leverkühns größtem und überhaupt „letzte[m]“ Werk, der „Symphonische[n] Kantate ‚Dr. Fausti Weheklag“<sup>78</sup>: Es handelt sich, der Titel sagt es, um ein „Lied[ ] an die Trauer“<sup>79</sup>, ein Klagelied, und als „Werk“ über den „Versucher“, den „Abfall“ und die „Verdamnis“ auch um „ein religiöses Werk“.<sup>80</sup> Es wäre zu kurz gedacht, die durch Zeitblom so penetrant hervorgehobene Form des Klagelieds allein mit Wagner und Monteverdi in Verbindung zu bringen, auf die im Umfeld dieser Beschreibungen angespielt wird.<sup>81</sup> Es ist vielmehr naheliegend, in der auf dieser Form ruhenden Emphase eine von vielen Reminiszenzen an Johann Jakob Bachofen zu sehen. Bachofen postulierte, ganz grob umrissen, eine dreistufige geschichtsphilosophische Fortschrittslehre: das erste, ‚hetärische‘ Kulturstadium sei charakterisiert gewesen durch den regel- und gesetzlosen Verkehr der Geschlechter, darauf sei eine Phase des Matriarchats gefolgt, worauf die Männer das Vaterrecht, das Patriarchat, etabliert hätten. Das kultische „Trauern“ nun, die „Trauer“ als „Religionskult“, begreift Bachofen (unter Berufung auf Plutarch) als etwas eminent „Weibisches, Schwaches, Unedles“, als Merkmal „barbarische[r] Völker[ ]“.<sup>82</sup> Wie sich diese kuriose Kulturphilosophie gerade auch in *Doktor Faustus* niedergeschlagen hat, konnte Yahya Elsaghe darlegen: Adrian Leverkühns Laufbahn ist lesbar als Rückfall in einen ‚mutterrechtlichen‘ Zustand, zum Beispiel, raum- und gendertheoretisch gesehen, über Adrians sukzessive Entfernung „von der ländlich-integren Herkunftssphäre seines Vaterhauses“<sup>83</sup>, eine räumliche Bewegung, die ihn „zusehends in weiblich

77 Mann. Deutschland und die Deutschen (wie Anm. 65). S. 1131f.

78 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 699.

79 Ebd. S. 709.

80 Ebd. S. 710.

81 Das tut Heftrich in GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 861f.

82 Johann Jakob Bachofen. *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1926: S. 83. Zitiert wird hier ein Band ausgewählter Werke Bachofens, der sich unter der Signatur Thomas Mann 2605 in Manns Nachlassbibliothek befindet und von dem noch die Rede sein wird.

83 Yahya Elsaghe. *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext*. Berlin u. New York: De Gruyter, 2010 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 53): S. 280.

dominierte Haushalte<sup>84</sup> führt, bis er dann als Umnachteter in der Pflege seiner Mutter (ver-)endet. Dass Adrians allerletzte Komposition ausgerechnet die Form eines Klagelieds mit rituellem, „religiöse[m]“ Duktus erhalten muss, ist also kongruent mit dieser im Roman durchdeklinierten Regression auf eine matriachale Kulturstufe, da Bachofen die kultisch-religiöse „Trauer“ explizit mit „[w]eibische[n]“, „barbarischen Völkern“ assoziiert. Man könnte diese Regression spezifizieren als in der Form des Musikstücks gründende Rückkunft „primitiven‘ Denken[s]“.<sup>85</sup> Bachofens Eignung als Quelle dergestalt „primitivistische[r] Akzent[e]“<sup>86</sup> hat im Übrigen Sabine Schneider jüngst mit Bezug auf Hugo von Hofmannsthal anschaulich demonstriert.

Eine zweite und vielleicht noch signifikantere ‚primitive‘ formalästhetische Komponente in Adrians Schaffen stellt die Dissonanz dar. Schon als „Schüler“ bei Kretzschmar „gefiel [er] sich darin, sehr starke Dissonanzen zu konstruieren“<sup>87</sup>, wodurch ein tragendes Element der „Apocalipsis cum figuris“ vorweggenommen wird, in der bekanntlich paradoxerweise „die Dissonanz [...] für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle [...] vorbehalten ist“.<sup>88</sup> Dieser Prädilektion für die Dissonanz entsprechen die in den Text eingestreuten musiktheoretischen Ausführungen Adrians: Bereits im Rahmen eines Schulhofgesprächs setzt er Zeitblom auseinander, dass der Akkord „kein harmonisches Genussmittel“ sei, sondern „Polyphonie in sich selbst“, „und desto entschiedener ist der polyphone Charakter des Akkords, je dissonanter er ist. Die Dissonanz ist der Gradmesser seiner polyphonen Würde“.<sup>89</sup> In ‚seiner‘ Konzeption der Dodekaphonie erblickt Adrian die Möglichkeit einer „Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung, das Absolutwerden der Dissonanz“<sup>90</sup>; generell betrachtet er die im polyphon-dissonanten Akkord manifeste „Gleichzeitigkeit“ als „eigentlich das Primäre“<sup>91</sup> der Musik. Die deutlich unter dem „Eindruck“ von Kretzschmars Referat stehende Wortwahl ist bezeichnend, könnte man statt vom „Primären“ doch auch vom „Elementaren“ oder eben ‚Primitiven‘ sprechen. Die Überhöhung der Dissonanz in Adrians kompositorischem *modus operandi* ist also offenbar mit den im Roman identifizierbaren Reflexionen über das Faszinosum des ‚Primitiven‘ verschaltet: In ihrer „polyphonen Würde“

84 Ebd. S. 135.

85 Gess (wie Anm. 4). S. 3.

86 Sabine Schneider. „Tödliche Präsenz. Primitivismus in Hofmannsthals *Elektra*“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013. S. 191-210: S. 200.

87 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 110f.

88 Ebd. S. 544.

89 Ebd. S. 112.

90 Ebd. S. 282.

91 Ebd. S. 112.

lässt die Dissonanz laut Adrian Rückschlüsse zu auf das „Primäre“, auf das im Titel von Kretzschmars Vortrag angesprochene „Elementare in der Musik“.

Diese Funktionalisierung der Dissonanz innerhalb der zeitkritischen Versuchsanordnung des *Doktor Faustus* wurde bislang in der Forschung kaum konstatiert. Der Kommentarband zum Roman gibt sich zufrieden mit dem Verweis auf eine einschlägige, von Thomas Mann rezipierte Passage in Theodor W. Adornos *Zur Philosophie der neuen Musik*<sup>92</sup>, und auch Hans Rudolf Vaget sieht diesbezüglich nur eine „Adorno’sche Paradoxie“<sup>93</sup> am Werk. Dabei gibt es neben Adorno aller Wahrscheinlichkeit nach eine andere Quelle für Manns Inszenierung der Dissonanz in *Doktor Faustus*, eine Quelle zumal, die auch den im Text hergestellten Konnex zwischen der Dissonanz und dem ‚Primitiven‘ erklären würde: Die Rede ist von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Dort wird „gerade der tragische Mythus“ als Beweis dafür angeführt, „dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.“<sup>94</sup> Und „zwar“ wird laut Nietzsche „[d]ieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst [...] auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*“: denn „[d]ie Lust, die der tragische Mythus erzeugt, hat eine gleiche Heimath, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik“.<sup>95</sup> Somit sei „[d]as Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipierten *Urlust*“, der „gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythus“.<sup>96</sup> „Dissonanz“ ist bei Nietzsche also semantisch gleich konfiguriert wie in *Doktor Faustus*, und zwar in einer doppelten Codierung als hehres, erkenntnisförderndes, „wunderbare[s]“ künstlerisches Stilmittel *und* als ‚dionysische‘ „lustvolle Empfindung“, ja „Urlust“, die Rückschlüsse auf „Urphänomen[e]“ erlaubt. Die Dissonanz ist, anders ausgedrückt, schon bei Nietzsche das „Primäre“, ‚Elementare‘ oder eben ‚Primitive‘. Das entgeht beispielsweise Caroline Joan Picart, in deren Studie über Mann und Nietzsche der Begriff „dissonance“<sup>97</sup> überhaupt nur zwei Mal vorkommt (mit Bezug auf die „Apocalipsis cum figuris“) und nicht mit der *Geburt der Tragödie* in Verbindung gebracht wird. Die Assoziation wird auch in Thomas Klugkists umfangreicher Arbeit

92 Siehe GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 493f.

93 Vaget (wie Anm. 1). S. 137.

94 Friedrich Nietzsche. *Nietzsche’s Werke. Erste Abtheilung. Band. I. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes bis viertes Stück.* Leipzig: C. G. Naumann, 1899: S. 168. Zitiert wird nach der Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek – sie trägt die Signatur Thomas Mann 621:1.

95 Ebd. Hervorhebung nicht im Original.

96 Ebd. S. 168f.; Hervorhebung nicht im Original.

97 Caroline Joan Picart. *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche. Eroticism, Death, Music, and Laughter.* Amsterdam u. Atlanta: Rodopi, 1999: S. 52; S. 103.



über *Doktor Faustus* nicht hergestellt, obwohl dort des Öfteren von der „Dissonanz“<sup>98</sup> die Rede ist; und selbst die Musikwissenschaftlerin Joëlle Caullier konnte die bislang unwidersprochene Behauptung aufstellen, dass das musikgeschichtliche ‚Univers Musical du Docteur Faustus‘ durch „Beethoven et le dodécaphonisme“ dominiert werde und in ebendiesem ‚Univers‘ „étonnamment[] peu d’allusions [...] à Nietzsche“<sup>99</sup> figurieren.

Nicht nur Thomas Manns exzellente Kenntnis der Philosophie Nietzsches spricht dafür, dessen Ausführungen zur Dissonanz in jedem Fall „[p]armi la somme de savoir historique, théorique et philosophique“<sup>100</sup> zu rechnen, das in *Doktor Faustus* abgerufen wird.<sup>101</sup> Gerade diese Ausführungen rezipierte Mann nachweislich auch in vermittelter Form über Alfred Baeumlers „gegen dreihundert Großoktavseiten starke“ und daher „etwas etikettenschwindlerisch so genannte[] ‚Einleitung“<sup>102</sup> zum 1926 erschienen Band *Der Mythos von Orient und Occident*, der eine Auswahl von Bachofens Schriften versammelt. Im Umkreis einiger Seiten mit einer Vielzahl von Lesespuren Thomas Manns kommt Baeumler dort unter anderem auf Nietzsches Dissonanzbegriff zu sprechen, und zwar sehr kritisch. Nietzsches Begriff des ‚tragischen Mythos‘, so Baeumler, sei „grund- und bodenlos[]“; an ihm „offenbar[e] sich die totale Unfähigkeit Nietzsches, den Mythos zu verstehen“<sup>103</sup> – und solche „Unfähigkeit“ macht Baeumler gezielt an Nietzsches „Hinweis auf die

98 Thomas Klugkist. *Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns Doktor Faustus im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000: S. 91; S. 270; S. 564 u. öfter.

99 Joëlle Caullier. „L’Univers musical du *Docteur Faustus*“. *Doktor Faustus de Thomas Mann. Lectures d’une œuvre*. Hg. Marie-Hélène Quéval. Nantes: Editions du Temps, 2003. S. 93-121: S. 100.

100 Ebd. S. 99f.

101 Im Tagebuch ist übrigens für den 29. und 31. März 1946 eine erneute „Beschäftigung mit Nietzsche“, und zwar mit den „[i]nteressant[en]“ „Schriften Anfang der 70er Jahre“ verzeichnet (Thomas Mann: *Tagebücher 1944-1946*. Hg. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986: S. 314). Zu diesem Zeitpunkt hatte Thomas Mann das zweiteilige Kapitel XXXIV des *Doktor Faustus*, in dem die „Apocalipsis cum Figuris“ mit ihren ‚paradoxen‘ Dissonanzen beschrieben wird, zwar bereits abgeschlossen (siehe GKFA 10.2 [wie Anm. 69]. S. 691). Allerdings ist im Tagebuch für den 26.6.1946 ein „Nachtrag zu XXXIV“ vermerkt. Es ist also nicht auszuschließen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen Manns Nietzsche-Lektüre von Ende März 1946 und der langen Arbeitsphase am 34. Kapitel beziehungsweise dem darin festzumachenden Fokus auf die Dissonanz.

102 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 263.

103 Alfred Baeumler. „Einleitung. Bachofen der Mythologie der Romantik“. *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen*. München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1926. S. XXV-CCXCIV: S. CCL; die Passage über die „totale Unfähigkeit“ versah

musikalische Dissonanz“ fest, den er offenbar als anachronistisch empfindet. Denn die Dissonanz sei ein ästhetisches „Erlebnis, das überhaupt nur innerhalb der neueren Musik, die die Harmonie kennt, verständlich ist, und infolgedessen gänzlich ungeeignet, irgendeinen Vorgang innerhalb der Antike zu verdeutlichen“. <sup>104</sup> Für Baeumler wird also Nietzsches Mythosdefinition, insofern sie ‚musikalische Dissonanz‘ als Nachhall dionysischer „Urlust“ konzeptualisiert, dem „heilige[n] Dunkel der Vorzeit“ und dem anzustrebenden Verständnis der „Kindheit der Menschheit“ <sup>105</sup> nicht gerecht.

Thomas Mann kannte die „Einleitung“, in der Baeumler so hart mit Nietzsche ins Gericht geht, sehr gut, und dennoch scheint er seinem Roman einen genuin nietzscheanischen Dissonanzbegriff zugrunde gelegt zu haben. Das ist schlüssig, wenn man sich die Trajektorie von Manns Bachofen-Rezeption vor Augen führt, mit der seine Baeumler-Rezeption in komplexer Weise verbunden ist. Denn die „Einleitung“, die Thomas Mann schon „im Jahr ihrer Publikation“ <sup>106</sup> gelesen haben muss, zeichnet sich nicht nur durch ihren „krass unverhältnismäßigen Umfang[]“ aus: Ihr Autor nimmt zudem aus seiner „zeitgenössisch-konservative[n]“ Haltung heraus „bis zur Entstellung forcierte[ ] Aktualisierungen Bachofens“ <sup>107</sup> vor. Diese „Verzerrungen“ konnte Thomas Mann zunächst kaum „durchschauen“, da die Lektüre von Baeumlers „Einleitung“ seiner Bachofen-Rezeption vorausging. „Während seines eigenen, nicht mehr vermittelten Studiums der Bachofenschen Schriften“ aber kam Mann, wie Elsaghe zu zeigen vermochte, „recht bald einmal“ <sup>108</sup> zu einer seinerseits sehr kritischen Sicht auf Baeumler, den er noch „in seinem letzten Lebensjahr“ <sup>109</sup> als „Verfälscher Bachofens“ <sup>110</sup> bezeichnete.

Wenn Thomas Mann demnach in den musiktheoretischen Passagen des *Doktor Faustus* ganz dezidiert die Nobilitierung der Dissonanz von Nietzsche übernimmt und ihr wie dieser einen ‚primitivistischen‘ Mehrwert abzugewinnen vermag <sup>111</sup>, so ist das ein weiteres und bis dato nicht erkanntes

---

Thomas Mann mit einer seitlichen Bleistiftanstreichung und zwei Ausrufezeichen.

104 Ebd. S. CCLII.

105 Ebd. S. CCLI.

106 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 266.

107 Ebd. S. 265.

108 Ebd. S. 267. Siehe auch Yahya Elsaghe. *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau, 2004: S. 69.

109 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 267.

110 Brief an Jonas Lesser vom 3. November 1954, in: *Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation*. Hg. Marianne Baeumler/Hubert Brunträger/Hermann Kurzke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989: S. 239.

111 Den von Hubert Mainzer genannten „[d]rei Gründe[n] [...]“, die Thomas Mann – angeregt von der Kulturkritik Nietzsches – dazu bewegten, die moderne

Zeugnis seiner kritischen Abgrenzung von Baeumler.<sup>112</sup> Die Rolle, die der Dissonanz in *Doktor Faustus* zukommt, muss nachgerade als logische Folge jener Einsicht verstanden werden, die Mann schon 1929 in „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“ formulierte: der Einsicht nämlich, dass man „das neunzehnte Jahrhundert“ und insbesondere Nietzsche „gegen die Geringschätzung einer Gegenwart soviel geringeren Formats verteidigen“<sup>113</sup> müsse. Baeumler ist der nicht namentlich genannte, hier aber gemeinte Repräsentant dieser defizitären Gegenwart, einer jener „Propheeten des Unbewußten“, die Nietzsche „seiner psychologischen Erkenntnis-methode wegen für unfähig erklären, den Mythos zu verstehen und sich im ‚Heiligen Dunkel der Vorzeit‘ zurechtzufinden“.<sup>114</sup> Als ob das eingeschobene Baeumler-Zitat die Sache nicht klar genug machen würde, doppelt Mann nach: Baeumler ist natürlich jener „berauschte[] Editor des ‚Mutterrechts‘“, dessen „absurden Versuch“, „Nietzsche an Bachofen zu messen“<sup>115</sup> Mann verhöhnt.

Neben dem Klagegestus und der Dissonanz ist nun noch eine dritte spezifisch ‚primitive‘ formale Eigenschaft von Leverkühns Musik zu nennen, die im Roman allerdings nur ex negativo greifbar wird. Als Adrian in seiner Pfeifferinger Klause mit Rüdiger Schildknapp, Rudolf Schwerdtfeger und Zeitblom über die *Gesta*-Stücke diskutiert, kommt er auch auf seine Angst vor „falsche[r] Primitivität, also Romantische[m]“<sup>116</sup> zu sprechen. Daraus kann im Umkehrschluss abgeleitet werden, dass es in Adrians Vorstellungswelt

---

Kunst-Erkenntnis-Problematik auf das Gebiet der Musik zu transponieren und den Künstler der Gegenwart durch einen Komponisten repräsentieren zu lassen“, ist also wohl ein vierter hinzuzufügen, weil Mainzer erstaunlicherweise die Aktualisierung von Nietzsches Dissonanzbegriff in Manns Roman übersieht: Wenn die Musik bei Nietzsche insofern eine ‚primitive‘ Kunst ist, als in ihr die dionysische „Urrust“ an der „Dissonanz“ fortlebt, dann drängt es sich geradezu auf, eine in problematischer Weise am „Anfänglichen“ und „Elementaren“ hängende Epoche, wie sie in *Doktor Faustus* zur Darstellung kommt, durch die Kunstform der Musik zu fokalisieren (Hubert Mainzer, „Thomas Manns *Doktor Faustus* – ein Nietzsche-Roman?“ „weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll“. *Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk*. Hg. Lothar Blum/Heinz Rölleke. Trier: wvt, 2001. S. 121-135: S. 130).

112 Siehe zu Manns Distanzierung von Baeumler Elisabeth Galvan, *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns ‚Joseph‘-Roman*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1996 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 12), hier v. a. S. 15ff.; Elsägher (wie Anm. 83). S. 267; S. 279.

113 Thomas Mann. „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“. *Reden und Aufsätze* 2. Frankfurt a. M.: Fischer, <sup>2</sup>1974 (= *Gesammelte Werke* in dreizehn Bänden, Bd. 10). S. 256-280: S. 264.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 467.

durchaus etwas wie eine ‚richtige‘ Primitivität gibt. Davon, wie eine solche beschaffen sein könnte, künden Adrians im besagten Gespräch geäußerte autoreferenzielle Gedanken über eine Kunst, die sich eben nicht der „falsche[n] Primitivität“ schuldig macht. Eine solche Kunst müsse danach streben, „[a]uf der Höhe des Geistes zu bleiben; die gesiebtsten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung ins Selbstverständliche aufzulösen [...]; sich zu ihrem Herrn zu machen, indem man sie unbefangen als freies Baumaterial verwendete und Tradition spüren ließ“. <sup>117</sup> Adrians Ideal ist ein ‚Echo‘ auf Kretzschmars These, wonach das „Wesen“ der Musik darin bestehe,

daß sie jederzeit imstande sei, von vorn zu beginnen, [...] bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte [...] sich neu zu entdecken und wieder zu erzeugen. Dabei durchlaufe sie dann dieselben Primitiv-Stadien, wie in ihren historischen Anfängen, und könne auf kurzer Bahn, abseits von dem Hauptgebirgsstock ihrer Entwicklung, [...] wunderliche Höhen absoluter Schönheit erreichen. <sup>118</sup>

Artikuliert ist hier zunächst, allerdings in ein zyklisches Moment gewendet, das laut Kohl dem Primitivismusbegriff innewohnende Paradigma des „zeitliche[n] Nacheinander[s]“. An dieses zyklische Denken anschließend und es noch steigernd, ersehnt Kretzschmars Schüler gerade die Überwindung des „Nacheinander[s]“ und das mit dem älteren Begriff der ‚Wildheit‘ verknüpfte „Nebeneinander“, eben das simultane Vorhandensein aller „Ergebnisse europäischer Musikentwicklung“ im formalen Repertoire des Komponisten.

In genau diesen vermeintlichen Idealzustand wird Adrian durch seinen Pakt mit dem Teufel versetzt. Ihm wird die Fähigkeit gegeben, sich „der Barbarei [zu] erdreisten“ und somit auf eine „mystische“ <sup>119</sup> Kulturstufe zu rekurrieren. Was genau man sich darunter vorzustellen hat, zeigt sich abermals in der Beschreibung der „Weheklage“: „[E]s ist gleichsam der umgekehrte Weg des ‚Liedes an die Freude‘, das kongeniale Negativ jenes Überganges der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme...“ <sup>120</sup> Der Deal mit dem Teufel erlaubt es Adrian, durch „intentionelle Re-Barbarisierung“ <sup>121</sup> in einer Weise künstlerisch produktiv zu werden, die schon Kretzschmar als intrinsische Qualität der Musik begriff: Er erhält die Chance, „von vorn zu beginnen“, indem er die klassische Humanisierung Beethovens ‚zurücknimmt‘. <sup>122</sup> Ersetzt wird sie durch ein mit allen „Konventionen“ brechendes „bewußtes

117 Ebd. S. 467f.

118 Ebd. S. 97.

119 Ebd. S. 355.

120 Ebd. S. 709.

121 Ebd. S. 537.

122 Siehe zum Motiv der „Zurücknahme“ ebd. S. 692f.; S. 709.

Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen“.<sup>123</sup> Die Diachronie der Musikgeschichte wird durch eine diabolische künstlerische Synchronie usurpiert: So transformiert Adrian das ‚Lied an die Freude‘ unter Aufbietung der „gesiebtsten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung“, auch von deren „Primitiv-Stadien“, zur „Weheklage“.

Man könnte mithin die Art und Weise, wie Adrians Bezugnahme auf den Kanon, auf die Musikgeschichte inszeniert wird, gerade auch begriffsgeschichtlich deutlicher umreißen: Die Ersetzung des ‚wilden‘ „Nebeneinander[s]“ aller Kulturstufen durch die ‚primitive‘ Vorstellung eines „Nacheinander[s]“, die Kohl auf das „19. Jahrhundert“ datiert, ist zur erzählten Zeit bereits vollzogen – und indem die im Roman projektierte und dann durch Adrian künstlerisch geleistete Restituierung des „Nebeneinander[s]“ als implizit ‚richtige Primitivität‘ diesen begriffsgeschichtlichen Wandel ‚zurücknimmt‘, regedieren auch Kunst und Künstler, wenn man so will, in ein Stadium der „Wildheit“. Denn dieses „bewußte[] Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen“ könnte man mit Wolfgang Riedel auch als Rückfall in ein ‚primitives‘ oder eben ‚wildes‘ „Denken vor der Differenz“<sup>124</sup> beschreiben, ein Denken, das sich „über [...] klassifikatorische[] Ordnungen [...] hinwegsetzt, die stets disjunktive Ordnungen sind“.<sup>125</sup> Und zu haben ist Adrians „bewußtes Verfügen“ ja ohnehin immer nur um den Preis des Seelenheils.

Nun sollte deutlich geworden sein, dass die in *Doktor Faustus* gerade auch anhand der formalen Merkmale von Adrian Leverkühns Musik umrissene Semantik des ‚Primitiven‘ einen integralen Teil von Thomas Manns zeitkritischem Erkenntnisinteresse bildet. Adrians Vorliebe für Dissonanzen und der Klagegestus seines bedeutendsten Werks sind jetzt verstehbar als ‚primitive‘ formalästhetische Rückschläge: als Manifestationen eben jenes „Hinter-die-Schule-laufen[s]“<sup>126</sup> im Sinne einer „Re-Barbarisierung“ der Kultur, das nicht nur in *Doktor Faustus* als Attribut (prä-)faschistischen Denkens fungiert. Diese moralische Wertung suggeriert der Roman, wenn das freie kreative Verfügen über alle Kunstepochen, auch die „Primitiv-Stadien“ – also die einer begriffsgeschichtlichen Verwirrung entspringende Substitution des „Nacheinander[s]“ durch das „Nebeneinander“ – als Teufelswerk kenntlich gemacht wird. Bestätigt wird diese Wertung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Thomas Mann sie zuvor, beispielsweise im 1939 entstandenen Aufsatz „Bruder Hitler“, ganz explizit aussprach. In „Bruder Hitler“ wird der Nationalsozialismus verbatim als ‚primitiv‘, als Resultat eines

123 Ebd. S. 707.

124 Riedel (wie Anm. 5). S. 226; Hervorhebung im Original.

125 Ebd. S. 222.

126 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 437.

„schamlos[en]“ „Primitivisierungsproze[sses]“ charakterisiert, „dem das Europa von heute sich wissentlich, willentlich überläßt“: „Neulich sah ich im Film einen Sakraltanz von Bali-Insulanern, der in vollkommener Trance [...] endete. Wo ist der Unterschied zwischen diesen Bräuchen und einer politischen Massenversammlung Europas? Es gibt keinen [...]“.<sup>127</sup> Die eigene Frisson für „Primitivität als [...] Korrektur und Gegengewicht eines dörrenden ‚Intellektualismus‘“<sup>128</sup>, die sich ja schon im Titel „Bruder Hitler“ ankündigt, gestand Mann im Übrigen immer wieder und durchaus selbstkritisch ein. Eine frühe Belegstelle bietet der Tagebucheintrag, in dem er „die Ironisierung des Humanistischen, aber aus Sympathie“ als sein „eigentlich[es] [...] Stylelement“<sup>129</sup> benennt; diese Überlegungen werden weitergesponnen in „Meerfahrt mit Don Quijote“ (1934), wo die „Seereise sich [...] vorteilhaft [...] von der mit der Eisenbahn“ abhebt, weil ihr „etwas Primitives, dem Element Überlasseneres“ eigne, das dem „Überdruß am Mechanismus der Zivilisation“ entgegenkomme, und die bange Frage gestellt wird, ob sich „auch bei mir [...] die Neigung [durchsetzt][,] eine Daseinsform zu suchen, welche dem Primitiven, Elementaren [...] wieder näher wäre.“<sup>130</sup> Thomas Manns jahrzehntelanges Nachdenken über die „Regressionstendenzen seiner Zeit“<sup>131</sup>, das nach „Bruder Hitler“ im *Doktor Faustus* kulminierte, allerdings auch über ihn hinausreichte<sup>132</sup>, war also immer auch ein Prozess der

127 Thomas Mann. „Bruder Hitler“. *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt a. M.: Fischer, <sup>2</sup>1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 12). S. 845-852: S. 849f.

128 Ebd.

129 Thomas Mann. *Tagebücher 1918-1921*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979: S. 9.

130 Thomas Mann. „Meerfahrt mit ‚Don Quijote‘“. *Reden und Aufsätze 1*. Frankfurt a. M.: Fischer, <sup>2</sup>1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9). S. 427-477: S. 464.

131 Thomas Sprecher/Monica Bussmann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012 (= Große kommentierte Frankfurt Ausgabe, Bd. 12.2): S. 576. Schon in der frühen Erzählung „Gladius Dei“ (1903) griff Thomas Mann in seismographischer Weise diese „Regressionstendenzen“ auf: Das skandalöse Bild der ‚Madonna lactans‘, an dem sich Hieronymus’ religiöser Wahn entzündet, zeigt die „heilige[] Gebärerin“ ja mit einem Jesuskind „von“ ausgerechnet „primitiver Schlankheit“ (Thomas Mann: „Gladius Dei“. *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 [= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1]. S. 222-242: S. 228).

132 Man denke nur an das Museumskapitel in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*: Felix’ dort geschilderte Begeisterung für die Exponate zu den ‚Primitiv-Stadien‘ der Menschheit entspricht durchaus derjenigen des realen Autors. Nach einem Besuch des „Basement“ im Chicagoer Museum of Natural History, „wo [...] Bilder frühmenschlichen [...] Lebens eindrucksvoll dargestellt“ waren, notierte Mann: „Keine Kunstgalerie könnte mich so

Selbstreflexion, in dessen Rahmen Mann sich Zeugnis über die eigene Anfälligkeit für das ‚Primitive‘ ablegte: Auch und gerade aus dieser Perspektive ist der Roman *Doktor Faustus* zweifelsohne durch die von seinem Autor betonte „stark übertragene Autobiographik“<sup>133</sup> gekennzeichnet.

Die kunsttheoretischen Reflexionen des *Doktor Faustus* greifen in bislang nicht adäquat analysierter Weise den Diskurs über das ‚Primitive‘ im beginnenden 20. Jahrhundert auf. Dieser Diskurs erhält im Roman zeitdiagnostische, faschismusanalytische Signifikanz und fokussiert in frappierender Manier Aspekte, die auch für die Semantik des in der jüngeren germanistischen Forschung prominent figurierenden Primitivismusbegriffs von Belang sind. Wie dieser macht Manns Text das Interesse am ‚Primitiven‘ als Interesse am ‚Anderen‘ lesbar, am Kindlichen, ‚Ursprünglichen‘, Wahnhaften und Volkstümlichen. Der Roman rekurriert zur Darstellung des ‚Elementaren in der Musik‘ aber auch auf deutlich ältere Konzepte, die Mann bei Bachofen und Nietzsche auffinden konnte. Zudem reflektiert der Text gleichsam die Triebkräfte des begriffsgeschichtlichen Wandels vom Paradigma des ‚Wilden‘ zu demjenigen des ‚Primitiven‘, indem er Adrians Beanspruchung eines überblickshaften „Nebeneinander[s]“ aller musikgeschichtlichen Epochen als Symptom seiner generellen Regression inszeniert. Das Konzept des ‚Primitiven‘ ist also im Roman deutlich schärfer umrissen als bis dato gedacht – schärfer auch und vor allem als der Begriff des ‚Barbarischen‘, der im *Doktor Faustus* vergleichsweise als eine Art Schwundstufe aufscheint, kaum als eigenständiges Lexem, sondern zumeist in dialektischem Bezug zu Termini wie ‚Kultur‘ oder ‚Bildung‘: Die „Barbarei ist [...] innerhalb der Gedankenordnung, die [die Kultur] uns an die Hand gibt“, das „Gegenteil der Kultur“<sup>134</sup>; man müsste laut Adrian „sehr viel barbarischer werden [...], um der Kultur wieder fähig zu sein“<sup>135</sup>, und den Nationalsozialismus bezeichnet Zeitblom als „weltverjüngende[], in Ruchlosigkeit schwelgende[] Barbarei“<sup>136</sup>, die an anderer Stelle wiederum in Abgrenzung zu einem Gegenbegriff – eben der „Bildung“ – als „Unmittelbarkeit, Menschlichkeit, Gefühl [...], das Spontane und Natürliche“<sup>137</sup> gefasst wird. Verglichen mit der also ziemlich diffusen Semantisierung des ‚Barbarischen‘ ist das ‚Primitive‘ im Text, unter der *umbrella* der abstrakten, zeitdiagnostisch konstatierten „intentionelle[n] Re-Barbarisierung“, viel klarer konturiert. Es umfasst, wie gezeigt, alle Aspekte

---

interessieren“ (Thomas Mann. *Tagebücher 1951-1952*. Hg. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993: S. 113f.).

133 Brief an Enzo Paci vom 8.8./12.8.1950 (Hans Wysling. *Thomas Mann. Teil III: 1944-1955*. München: Heimeran, 1981 [= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/III]: S. 254).

134 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 91.

135 Ebd. S. 92.

136 Ebd. S. 253.

137 Ebd. S. 317.

des relevanten und zur erzählten Zeit einschlägigen Paradigmas des ‚Primitivismus‘ und ist zudem genuin intermedial.

Daraus ergeben sich einige notwendige Präzisierungen. Ansätze zu einem fundierteren, kulturhistorisch informierten Verständnis von Adrian Leverkühns ‚primitiver‘ Musikalität habe ich oben entworfen; aber auch die zuweilen in der Forschung begegnenden relativ einseitigen Situierungen von Adrians Kunst im zeitkritischen Gefüge des *Doktor Faustus* sind zu revidieren. Eichner beispielsweise sah schon früh die „besondere Bedeutung von Leverkühns Musikertum“ nur in einer „[V]ervollständig[ung]“ der „Symbolik“ von Manns „[D]eut[ung]“ des „Nationalsozialismus“: Adrians Kompositionen seien die „chthonischen, irrationalen und dämonischen Kräfte im deutschen Wesen“<sup>138</sup> eingeschrieben. Ähnlich äußerte sich in jüngerer Zeit Veget, der die Leverkühn'sche Musik als Emanation „einer vormodernen, reaktionären Künstlerpsychologie“ begreift, in deren Schaffen sich der „Weg der deutschen Kultur in die Barbarei“<sup>139</sup> niederschläge. Noch weiter geht Lutz Koepnick, der in den Reflexionen über Musik in Manns Roman eine Tendenz des aktuellen Actionkinos vorweggenommen glaubt, namentlich die Etablierung der „akustischen Dimension kommerzieller Filmproduktionen“ als „Mod[us] der Gewaltdarstellung“<sup>140</sup>:

In Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* werden Gleitklänge als Medien des Schreckens beschrieben, als markerschütternde Rückkehr in den Urzustand [...]. [Bernard] Herrmanns später oft nachgeahmter Einsatz stürzender Gleitklänge [im Soundtrack zum Film *Psycho*, Anm. v. J.R.] macht sich Manns Einsicht zunutze, betritt mit Norman Bates doch gleichsam das von westlicher Kultur und Rationalität Zensurierte die Bühne der Gegenwart, eine barbarische und atavistische Gewalt [...].<sup>141</sup>

Abgesehen davon, dass Veget und Koepnick bezeichnenderweise den Begriff ‚barbarisch‘ sozusagen generisch verwenden, ohne die im Roman manifeste Semantik des ‚Primitiven‘ als distinkt und interpretationswürdig zu begreifen, beschreiben die hier beispielhaft genannten Interpreten Adrian Leverkühns Kompositionen in bedenklich verflachender Manier: Für sie scheint sich in der ‚Primitivität‘ von Adrians Musik beziehungsweise „Künstlerpsychologie“ ein ästhetisches und letztlich politisches Gewaltpotenzial

---

138 Eichner (wie Anm. 76). S. 75.

139 Veget (wie Anm. 1). S. 236.

140 Lutz Koepnick. „Tonspur und Gewalt. Zur Akustik des zeitgenössischen Actionkinos“. *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Hg. Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela K. Schulz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 131-146; S. 132f.

141 Ebd. S. 138.



anzukündigen, weshalb Adrians Werke in ihren Deutungen auf eine Art Abbildungsfunktion reduziert werden.

Aber Glissando, Dissonanz, Kindlichkeit, Volkstümlichkeit und Wahnsinn, soviel sollte deutlich geworden sein, figurieren in *Doktor Faustus* keineswegs nur als simple „Medien des Schreckens“ zur Darstellung der „atavistische[n]“ Rückkunft des „von westlicher Kultur und Rationalität Zensurierte[n]“ oder zur Symbolisierung des „Ausbruch[s]“ des „Nationalsozialismus“. <sup>142</sup> Die Rolle der Musik erschöpft sich nicht in einer abbildenden, ‚symbolischen‘ oder metaphorischen Funktion: Indem sich in *Doktor Faustus* künstlerisch fundierter Atavismus gerade über Gleitklänge und Dissonanzen entlädt und den „Urzustand“ verlebendigt, schließt der Roman an den zur erzählten Zeit lebhaft geführten Primitivismusdiskurs an und reflektiert eingehend die auch intermediale Zirkulation und Pervertierung dieses Diskurses. Es geht, anders und allgemeiner gesagt, eben nicht oder nicht nur um „Manns Einsicht“ in die ‚primitiven‘, ‚vormoderne[n]‘, reaktionäre[n]“ Qualitäten bestimmter künstlerischer Tendenzen und musikalischer Stilmittel. Vielmehr aktualisiert Thomas Mann mittels der Semantik des ‚Primitiven‘, besonders der Motivik der Dissonanz und des Klagelieds, sehr viel ältere „Einsicht[en]“ über besagte Stilmittel. Bewerkstelligt wird so eine Erweiterung des kulturgeschichtlichen Horizonts, eine Untertiefung der zeitkritischen Wirkungsabsicht des Romans.

Zugleich und in letzter Konsequenz erzählt der Text im Anschluss an den Primitivismusdiskurs die exemplarische Geschichte einer Missdeutung. Einer der Stichwortgeber für die ‚primitivistische‘ Färbung von Adrians Musik ist ja mit Bachofen ein Denker, dessen ‚Verfälschung‘ durch den späteren Nationalsozialisten Alfred Baeumler Thomas Mann scharf kritisierte – und ‚verfälscht‘ wird in Baeumlers „Einleitung“, wie gezeigt, auch Nietzsche, also ein weiterer Philosoph des 19. Jahrhunderts, dem sich Mann eng verbunden fühlte. Was Nietzsche und Bachofen widerfuhr, wird im Roman nachgezeichnet: Zeitblom selbst stellt einen Konnex her zwischen Adrians Musik und dem heraufziehenden politischen Unheil, wenn er eine „eigentümliche[] Korrespondenz“, ein „Verhältnis geistiger Entsprechung“ <sup>143</sup> zwischen dem profaschistischen Geschwätz des Kridwiß-Kreises und den Leverkühn’schen Kompositionen statuiert. Er legt damit die Grundlage für die soeben kritisierten Lesarten, die Adrians Musik eine schlichte Symbolfunktion zuschreiben und in den Beschreibungen dieser Musik gar eine „Affinität [...] zum Faschismus“ <sup>144</sup> ausmachen. Dabei ist die politische Bewertung von Adrians Künstlertum auch in Zeitbloms Schilderungen alles

142 Eichner (wie Anm. 76). S. 75.

143 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 539.

144 Hans Wißkirchen. *Zeitgeschichte im Roman*. Bern: Francke, 1986 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 6): S. 169.

andere als eindeutig. Schließlich ist es ja ein „keineswegs unempfindliche[s] [...] künstlerisch-,republikanisch‘ gesinnte[s] Publikum“, das am „Tonkünstlerfest in Weimar vom Jahre zwanzig“ und am „erste[n] Musikfest zu Donaueschingen im folgenden Jahr“ den „Werke[n] Leverkühns“ lauscht, dem noch dazu „in der radikal-progressiven Musikzeitschrift ‚Der Anbruch‘“ ein „Artikel“ „gewidmet[.]“ wird – diese Werke, auf die das rechte politische Spektrum sogar mit dem „Vorwurf des ‚Kultur-Bolschewismus‘“ reagiert, können „um das Jahr 1927“ offenbar durchaus als „Widerspiel zur nationalistisch-wagnerisch-romantischen Tradition“<sup>145</sup>, als genaues Gegenteil einer den Faschismus präfigurierenden Kunst, rezipiert werden. Wenn also Adrian Leverkühn eine an Nietzsche und Bachofen geschulte Kunst verkörpert und seinerseits zu Unrecht von seinem eigentlich wohlmeinenden Biographen als eine Art Faschist lesbar gemacht wird, so erhält die Zeitkritik des *Doktor Faustus* noch eine weitere Facette: Durch das Begriffsfeld des ‚Primitiven‘ werden gezielt Nietzsche und Bachofen evoziert, deren ‚Verfälschung‘ Mann vor der Arbeit am *Doktor Faustus* selber noch aufgesessen war (eben durch seine zunächst begeisterte Lektüre von Baeumlers „Einleitung“) und die er sodann aufmerksam beobachtete und kritisierte.

Der Roman mobilisiert mithin den Terminus des ‚Primitiven‘ mit mannigfachen Wirkungsabsichten: Thomas Mann bildet das um die Jahrhundertwende virulente Interesse am Originären, Kindlichen, Wahnhaften und Volkstümlichen nicht nur akribisch ab, sondern grundiert dieses semantische Feld zusätzlich in kulturgeschichtlichen Überlegungen, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen und in dezidiert zeitdiagnostische Begriffskritik münden – in eine verklausulierte ‚Verteidigung‘ nämlich des missdeuteten 19. Jahrhunderts gegen die „Gegenwart“, die Mann schon 1929 angemahnt hatte. *Doktor Faustus* bestätigt demnach ganz exemplarisch Nicola Gess’ grundlegende These, wonach „die Literatur am Diskurs des ‚primitiven‘ Denkens partizipiert[.], dieses Denken auch vorführt[.] und zugleich umfassend reflektiert[.] [...]“<sup>146</sup>.

---

145 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 563ff.

146 Gess (wie Anm. 4). S. 3.

## Beiträgerinnen und Beiträger

MATTHIAS BERNING, Dr. phil., Studium der Germanistik und Philosophie, Promotion (Carl Einstein und das neue Sehen. Würzburg 2011), Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Wissensformen der RWTH Aachen University. Publikationen zu Uwe Johnson, Hertha Kräftner, Alfred Döblin, mehrere Artikel im Benn-Handbuch, Mitglied im DFG-Netzwerk „Empirisierung des Transzendentalen“.

HARTMUT BÖHME, 1977-92 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Hamburg; 1993-2012 Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin; Gastprofessuren in den USA, Italien und in Japan; Sprecher des SFB „Transformationen der Antike“ (2005-12); Träger des Meyer-Struckmann-Preises 2006 und des Hans-Kilian-Preises 2011. Buchpublikationen u.a.: *Fetishism and Culture. A different Theory of Modernity*, 2014. (mit Beate Slominski): *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, 2013. – *Der anatomische Akt. Zur Bildgeschichte und Psychohistorie der frühneuzeitlichen Anatomie*, 2012. – (Hg.): *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*; 2011. – (Hg.): *Sigmund Freud und die Antike*; 2011. – (Hg.): *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*; Berlin 2010. – (Hg.): *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*; 2010. – (Hg.): *Transformationen antiker Wissenschaften*; 2010. – (Hg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*; 2010.

NICOLA GESS, Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Basel. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Querflöte in Hamburg und Princeton, Promotion an der Princeton University und der HU Berlin, im Anschluss Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Regensburg und an der Freien Universität Berlin. Buchpublikationen: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, 2013; *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, 2011 (zweite Auflage); *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur* (Mhg.), 2014; *Literarischer Primitivismus* (Hg.), 2012; *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne* (Mhg.), 2008; *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert* (Mhg.), 2005.

AGNES HOFFMANN studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und der Université de Lausanne. Seit ihrem Magisterabschluss 2011 arbeitet sie an einem Promotionsprojekt zu Landschaftsimaginationen um 1900 in Literatur (u.a. bei Henry James und Hugo von Hofmannsthal) und Bildender Kunst und war von 2012 bis 2014 Stipendiatin des NFS Bildkritik in Basel.

JULIA KERSCHER, M.A., 2003-2009 Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft und der Religionswissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen; 2009-2011 Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg; WS 2012/13 bis SoSe 2013 Vertretung einer Juniordozentur an der Eberhard Karls Universität Tübingen; seit Oktober 2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Cultural Studies an der PH Schwäbisch Gmünd; Arbeit an einer Promotion zum Dilettantismus (Karl Philipp Moritz, Carl Einstein, Thomas Bernhard).

KLAUS H. KIEFER, Prof. Dr., geboren 1947 und Abitur 1966 in Karlsruhe, Studium der Germanistik und Romanistik 1968-1974 in Heidelberg, Paris und München, Abschluss: Erstes Staatsexamen, Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, Promotion in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft 1977 in München (bei Walter Müller-Seidel), Zweites Staatsexamen 1979, DAAD-Lektor in Benin (Westafrika) 1980-1981, anschließend Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Deutschdidaktik (Walter Gebhard) an der Universität Bayreuth, Habilitation in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft 1989, Außerplanmäßiger Professor 1997, Lehrstuhlvertretung: Didaktik der deutschen Sprache und Literatur (einschließlich Didaktik des Deutschen als Zweitsprache) an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1996-1999, Ruf zum Sommersemester 2000, Emeritus seit 2012. Gründer (1984) und Vorsitzender der Carl-Einstein-Gesellschaft/Société-Carl-Einstein (bis 2010), zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen und europäischen Kunst und Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (s. [http://www.germanistik.uni-muenchen.de/pdf/pdf\\_publicationslist/publikation\\_kiefer.pdf](http://www.germanistik.uni-muenchen.de/pdf/pdf_publicationslist/publikation_kiefer.pdf)).

CHRISTIAN MOSER ist seit 2009 Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Bonn und Leiter der dortigen Abteilung für Komparatistik. Studium der Anglistik, Germanistik und Komparatistik in Bonn und Oxford; Promotion 1992; Habilitation 2003; Chair Professor of German Literature an der Universiteit van Amsterdam von 2008 bis 2009. Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft; Herausgeber von *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*;

Mitglied im Editorial Board des *European Journal of Life Writing*. Gastprofessuren an der Columbia University/New York (2007) und an der Ohio State University, Columbus/Ohio (2014). Publikationen (in Auswahl): *Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993; *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld 2005; *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen 2006; (Mhg.) *Auto-BioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur, und Philosophie*, Bielefeld 2006; (Mhg.) *Kopflandschaften. Landschaftsgänge. Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln u. Weimar 2007; (Mhg.) *Auto-medialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München 2008; (Mhg.) *Friedrich Schiller und die Niederlande. Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte*, Bielefeld 2012; (Mhg.) *Texturen des Barbarischen. Exemplarische Studien zu einem Grenzbegriff der Kultur*, Heidelberg 2014; (Mhg.) *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, Göttingen 2014; (Mhg.) *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i. Br. 2014.

JULIAN REIDY, geboren 1986, Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Bern. 2011 Promotion ebenda zur ‚Väterliteratur‘ der Siebziger- und Achtzigerjahre. 2014 Lehrdiplom für Maturitätsschulen an der Pädagogischen Hochschule Bern. Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Bern und Genf sowie seit 2013 am Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Im Herbstsemester 2014 Vertretung einer Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Genf. Aktuelle Publikation: „Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden‘: Zum Problem der Einflussangst in Doktor Faustus“. *The German Quarterly* 87.3 (2014): S. 333-350.

ALEXANDER SCHWAN ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Bewegungsforschung am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Er studierte Ev. Theologie, Judaistik und Philosophie in Heidelberg, Jerusalem und Berlin sowie Theaterregie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Promotion im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Schriftbildlichkeit* an der Freien Universität Berlin über *Tanz als Schrift im Raum. Graphismus in postmoderner und zeitgenössischer Choreographie*. 2013 Konzeption und Organisation der internationalen Konferenz *Tanz über Gräben. 100 Jahre „Le Sacre du Printemps“* (RADIALSYSTEM V und Hebbel am Ufer, Berlin), zusammen mit Gabriele Brandstetter und Anne Schuh. Forschungsschwerpunkte: Postmodern Dance, Tanz und Religion, Ornamenttheorie, Flower Studies.

REGINE STRÄTLING, Dr. phil., ist Literaturwissenschaftlerin und derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin am Internationalen Graduiertenkolleg ‚InterArt‘ an der Freien Universität Berlin. Promotion 2007 am Peter Szondi-Institut für Allg. u. vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin mit einer Arbeit über „Figurationen. Rhetorik des Körpers in den Autobiographien von Michel Leiris“ (München 2012). Weitere Publikationen umfassen u.a. die Herausgeberschaft des Sammelbandes *Spielformen des Selbst. Das Spiel zwischen Subjektivität, Kunst und Alltagspraxis* (Bielefeld 2012) und die Mitherausgeberschaft bei *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien* (München 2013) und *Witty Art. Der Witz und seine Beziehung zu den Künsten* (München 2014).

STEFAN WEISS studierte Musikwissenschaft, Anglistik und Germanistik an der Universität zu Köln (Promotion 1996). Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Musikhochschule Dresden (1997-2003), Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (seit 2003). Seine Forschungen konzentrieren sich zeitlich auf das 20./21. Jahrhundert und räumlich auf Mittel- und Osteuropa; vorrangige Interessensgebiete sind die Musikkultur der 1920er Jahre, die Funktion der Musik in den sozialistischen Staaten, kompositorische Postmodernität und Analyse zeitgenössischer Musik.

MARKUS WINKLER, Prof. Dr., geb. 1955, hat seit 1998 den Lehrstuhl für Neuere deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Genf inne. Studium der Romanistik, Germanistik, Philosophie und Pädagogik in Bonn, Paris und Lausanne. Lehrtätigkeit als Oberassistent an der Universität Genf (1983-1989) und als Associate, später Full Professor an der Pennsylvania State University/USA (1992-1998); Gastprofessuren in den USA, Deutschland, Österreich und Frankreich. 2002-2014 Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Aufklärung, Klassik, europäische Romantik, Mythostheorie und Probleme der Mythenrezeption, Ästhetik, literarische Gattungen, Begriffsgeschichte, historisch-literarische Anthropologie. Publikationen u.a.: „*Decadence actuelle*“. *Benjamin Constants Kritik der französischen Aufklärung* (1984); *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines* (1995); *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer* (2009). Mitherausgeber der historisch-kritischen *Œuvres complètes de Benjamin Constant* (1993ff.) und der Zeitschrift *Colloquium Helveticum*. Laufendes Nationalfonds-Forschungsprojekt: „*Barbarism: History of a Fundamental European Concept and Its Literary Manifestations from the 18th Century to the Present*“.

# Prospectus





Band 45 (2015)

Poetik und Rhetorik des Barbarischen  
Poétique et rhétorique du barbare

Band 45/2015 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Poetik und Rhetorik des Barbarischen“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

Le volume 45/2015 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet „Poétique et rhétorique du barbare“. Renseignements actuels sur les activités de l'Association suisse de littérature générale et comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

Volume 45/2015 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic „The Poetics and Rhetoric of Barbarism“. For more information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

**Colloquium Helveticum** ist das Publikationsorgan der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL). CH bietet eine Plattform für den interdisziplinären Austausch in methodisch-theoretischen, historischen und thematischen Bereichen der Komparatistik sowie für die aktuellen Strömungen der Literaturwissenschaft. Als mehrsprachige und kulturübergreifende Zeitschrift setzt sie sich in thematischen Heften zum Ziel, ein Forum für die vielfältigen Aspekte in der zeitgenössischen Komparatistik zu öffnen.

Colloquium Helveticum erscheint als Jahressausgabe, die dem Schwerpunktthema der SGAVL gewidmet ist.

**Colloquium Helveticum** est l'organe de l'Association suisse de littérature générale et comparée (ASLGC). C'est un lieu d'échanges interdisciplinaires consacré aux domaines théoriques et méthodologiques, historiques et thématiques de la littérature comparée ainsi qu'aux courants contemporains de la recherche littéraire. Périodique plurilingue et pluriculturel, il offre aussi, à travers ses numéros thématiques, un champ ouvert à l'expression des multiples facettes actuelles de la littérature comparée.

Colloquium Helveticum paraît une fois par an et est consacré au thème annuel des rencontres de l'ASLGC.

**Colloquium Helveticum** è l'organo dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata (ASLGC). È un luogo di scambi interdisciplinari dedicato agli aspetti teoretico-metodologici, storici e tematici della letteratura comparata, così come alle correnti contemporanee della ricerca letteraria. Il periodico, plurilingue e pluriculturale, offre anche, nei suoi numeri tematici, un campo di studio aperto sui molteplici aspetti attuali della letteratura comparata.

Colloquium Helveticum esce una volta all'anno, consacrato ai dibattiti degli convegni annuali dell'ASLGC.

**Colloquium Helveticum** is the publication of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL). It provides avenue for interdisciplinary exchanges on theoretical, methodological, historical and thematic aspects of comparative literature as well as on current trends in literary criticism. Colloquium Helveticum is multilingual and multicultural in content and its thematic issues serve as a forum open to the various facets of contemporary comparative literature.

Colloquium Helveticum is published annually. The issue is dedicated to the topic of the annual symposium of the SAGCL.



