

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 inspirierter¹ 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 dar², möchte ich ein Medium³ 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*“^[1] 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.⁴ Zum Personal des Textes gehört außerdem die „Wachspuppe“⁵ Euphemia. Kulturgeschichtlich ist die Puppe aufs Engste mit dem Jahrmarkt verbunden: Dort verwenden die Taschenspieler, Gaukler und Zahnbrecher Zauberpuppen.⁶ Genau dieser Ort ist es, der in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* später als Zirkus deklariert und zum Auftrittsort für Euphemia umfunktioniert wird.⁷ Euphemia erscheint im Text in unterschiedlicher Gestalt: als Bardame bzw. Varietékünstlerin, als Artistin im Zirkus⁸, und schließlich gibt sie sich auch als die „Wachspuppe aus der billigen Erstarrnis“⁹ zu erkennen.

Die Schauplätze des Textes sind ein Jahrmarkt, ein Zirkus, eine Bar und das „Museum zur billigen Erstarrnis“¹⁰, eine Art Kuriositätenkabinett. Ihr Spezifikum besteht darin, dass sie Kunstformen beherbergen, die das Andere der bürgerlichen Kunst darstellen.¹¹ 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.¹² 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.“¹³ 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.“¹⁴ Euphemia figuriert als „Gommeuse“¹⁵, als der Inbegriff der „pikanten“¹⁶ 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 Variétégarde im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993. S. 166.

16 Ebd.

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

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.“¹⁸ Die Wachspuppe, als die sich Euphemia zu erkennen gibt, ist „etwas dick, rot geschminkt mit gemalten Brauen“¹⁹ und wirft „seit ihrer Existenz eine Kuschhand“.²⁰ Um 1900 war es bei der Herstellung von Wachspuppen bereits üblich, Haare, Augenbrauen und Augen in das warme Wachs zu implantieren.²¹

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.²²

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“²³, ebenso die Rede wie von der „Kunstreiterin, die vom Pferd herab auf den August schaut, der ihr Kuschhände nachwirft“²⁴. 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.²⁵

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“.²⁶ 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.²⁷ 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]“.²⁸ 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.²⁹ Die Tatsache, dass Einstein während seiner Studienzeit in Berlin als Schaufensterdekorateur gearbeitet hat³⁰, 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.³¹

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.³² 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 kindisch³³, oder bébé, Baby. Dieser Deutung leistet der Text auch in seinem Verlauf Vorschub, wenn *Bebuquin* als „Jüngling“³⁴, „Knabe“³⁵ oder „Säugling mit der Denkerstirn“³⁶ betitelt wird. Nicola Gess hat nachgewiesen, dass die Literatur der Moderne von einer Verwandtschaft zwischen kindlichem Denken und primitivem Denken ausgeht.³⁷ 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.³⁸

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“³⁹ 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.⁴⁰

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.⁴¹ 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 advertising⁴² 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.“⁴³ 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.“⁴⁴ Im Spiegel sieht Nebukadnezar Böhm „wie die Brüste [Euphemias] sich in den feingeschliffenen Edelsteinplatten seines Kopfes zu mannigfachen fremden Formen teilten und blitzten.“⁴⁵ Und es sind Euphemias „lange Haarsträhnen“⁴⁶, die im Spiegel den Eindruck erzeugen: „[J]edes Haar waren tausend Formen.“⁴⁷ Das Kunstwerk, als das sich die Wachspuppe Euphemia im Text inszeniert, entspricht dem kubistischen Formprinzip.⁴⁸ 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.⁴⁹

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'Île-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 markiert⁵⁰: „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.“⁵¹ 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.“⁵² 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“⁵³, und die afrikanische Kunst stelle „einen bedeutenden Fall plastischen Sehens dar.“⁵⁴

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“.⁵⁵ *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“⁵⁶ 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.“⁵⁷

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 entliehen⁵⁸. Adolf von Hildebrand wiederum wird als zentraler Ideengeber der *Negerplastik* gehandelt.⁵⁹

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 presst⁶⁰, 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.⁶¹ 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 gedrunghenen Köpfen andererseits.⁶² Denn es wird von Bebuquins „zartmarkierte[r] Glatze“⁶³ berichtet, während Böhm als „dicker Herr“⁶⁴ bzw. „der Korputente“⁶⁵ vorgestellt wird, der „einen kleinen Kopf“⁶⁶ 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.⁶⁷

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

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.⁶⁹

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 Röcken⁷⁰ und den in „tausend Formen“⁷¹ 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.

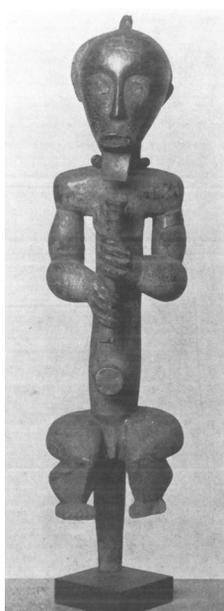


Abb. 1 (oben rechts) – Abb. 2 (oben links) –
Abb. 3 (unten rechts) – Abb. 4 (unten links)⁷²

⁷² 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 Schaufenster⁷³ 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.⁷⁴ 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.⁷⁵

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.⁷⁶ Die imaginierte koloniale Topographie von Zentrum und Peripherie wird dann durch performative Repräsentationsakte wie Umzüge, Völkerschauen, Weltausstellungen, Museen, usw. auf den Stadtraum übertragen.⁷⁷ Durch den Umstand, dass die Imaginationsfigur des Primitiven im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Reflexion der Großstadt vollständig besetzt habe⁷⁸, sei das Primitive zu einem „diskursive[n] Wert- und topographische[n] Ordnungsbegriff in den verschiedensten Formen der Stadtbeschreibung“⁷⁹ 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.⁸⁰

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.⁸¹ Die Imaginationsfigur des Primitiven konkretisiert sich dann in Gestalt von kolonisierten Subjekten und Objekten fremder Länder sowie von Mitgliedern marginalisierter Gruppen der eigenen Gesellschaft.⁸² Auch in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* stellen marginalisierte Gruppen das Personal: Es besteht aus Schauspielerinnen, Hetären und Trinkern⁸³ 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 werden⁸⁴: Die Literatur schließt hier eine Lücke, die in den Völkerkundemuseen, die grundsätzlich keine Abteilung ‚Europa‘ vorsahen⁸⁵, 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.⁸⁶ 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.⁸⁷ Mit dem „Museum zur billigen Erstarrnis“ wählt Einstein ein Kuriositätenkabinett als zentralen Handlungsort des Textes. Diese Favorisierung 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“⁸⁸, als absolute Kunstwerke also, die Einsteins 1910 formuliertem poetologischen Konzept „eines in sich vollendeten Organismus“⁸⁹ 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.⁹⁰ 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.‘“⁹¹ 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.“⁹² 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.⁹³ *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 Fragment⁹⁴;

Einstein bezeichnet das, was ihm zwölf Jahre zuvor als Inbegriff von Totalität galt, nun als „Fragment“⁹⁵ und plädiert für eine Einordnung der Gegenstände in ihre ursprünglichen Bestimmungszusammenhänge.⁹⁶ 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.⁹⁷ 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.⁹⁸ 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 Textanordnung⁹⁹ 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 Plastiken¹⁰⁰, 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.