

„Südseetraum“ und Kunsttheorie – ein Streitfall? Die Südsee-Thematik bei C. Einstein und G. Benn im Spiegel ihrer avantgardistischen Poetik und ihre Desillusionierung bei B. Brecht und R. Müller

MATTHIAS BERNING

In den 1910er bis 1930er Jahren war die Südsee ein beliebtes Motiv in der deutschsprachigen Literatur, als Sehnsuchtsort, Projektionsfläche, Topographie des ‚Anderen‘ – der Ort, an dem die Probleme einer europäisch-rationalistischen Tradition aufgehoben schienen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Hermann Melvilles *Moby-Dick* erst in der Übersetzung von Wilhelm Strüver 1927 zum vielgelesenen Buch wurde – einerseits, weil Autoren der klassischen Moderne wie William Faulkner oder Alfred Döblin in diesem Roman ein ihnen verwandtes enzyklopädisch-umfassendes Schreibverfahren vorfanden, andererseits, weil der Südsee-Stoff unmittelbar in die Hochzeit eines Exotismus fiel, der sich etwa durch den Erfolg von Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*, die Revuen Josephine Bakers oder den Welthit *Yes! We have no bananas* vielfältig zeigt.

Verstehen läßt sich die Faszinationskraft, die von außereuropäischen Kulturen und ihren Zeugnissen ausging, nur vor dem Hintergrund von Urbanisierung, Technisierung und Industrialisierung: Als das andere, das außerhalb des eigenen Kulturkreises liegt, bot das Exotische ein Gegenbild zur eigenen hochentwickelten Zivilisation.“ (Grätz 2009: 132)

Südsee und Südsee-Motiv in der Literatur fungierten dabei jedoch nicht nur als Projektionsfläche, wie zunächst am Beispiel des frühen Bertolt Brecht gezeigt werden soll – oder wurden als Projektion entlarvt wie später bei Brecht oder in Robert Müllers Novelle *Das Inselmädchen*, sondern dienten auch als Evokation eines ‚anderen‘ Bewusstseinszustands oder gar einer anderen Form der Perzeption, gar einer in Lévy-Bruhls *Das Denken der Naturvölker* formulierten „mystischen Partizipation“ an kollektiven wie archaischen Denkformen, die dem europäischen von Rationalität bestimmten Denken verwehrt waren. Die Evokation der Südsee wird dabei zum Spiegel, der den Blick auf den Zustand der europäischen Zivilisation in den 1920er Jahren umkehrt. Von Zivilisationskritik über Kunsttheorie bis Epistemologie reicht dabei die Bandbreite, die sich im Südsee-Motiv bei Bertolt Brecht, Robert Müller, Carl Einstein und Gottfried Benn finden lässt. Vor allem den beiden letztgenannten, Einstein als Kunsttheoretiker des Kubismus und Primitivismus wie Benn als Sänger von regressiven Zuständen und Beschwörer von *Meer- und Wandersagen* oder der *Osterinsel*, dienten die Südsee, Exotismus und Primitivismus primär als Mittel zur Entfaltung einer Kunsttheorie und Kunstpraxis. Ob sich Benn und Einstein dabei inhaltlich nah waren oder ob es vielleicht Differenzen zwischen den beiden in

Freundschaft verbundenen expressionistischen Weggefährten gab, soll im Folgenden erörtert, zuvor jedoch der Vergleich zur Verwendung des Südsee-Motivs bei Brecht und Müller unternommen werden.

BERTOLT BRECHT: SÜDSEE ALS SEHNSUCHTSORT UND KRITIK DER SÜDSEE-MANIE

Das Zusammenspiel einer Beschwörung des Anderen, Ursprünglichen und von Zivilisationskritik findet sich in Brechts Frühwerk. Als Projektion, als Sehnsuchtsort wird die Südsee im Gedicht *Tahiti* (um 1921) durchaus ironisch evoziert. Die Segelfahrt nach Tahiti wird auf einem „Roßhaarkanapee“ unternommen, was die Beschwörung der Ferne als Projektion entlarvt, ohne die Sehnsucht danach jedoch zu unterminieren. Zur Segelfahrt gehören „Tabak“ und „Schnaps“, ein „Kampf mit Piraten“ ebenso wie „Menschenfresser“. Bemerkenswert ist, dass die Südsee-Evokation mit den Mitteln der literarischen Grotteske gestaltet wird, die beispielsweise aus expressionistischen Gedichten wie *Weltende* von Jakob van Hoddis oder *Dämmerung* von Alfred Lichtenstein bekannt sind: „Der Schnaps ist in die Toiletten geflossen / Die rosa Jalousien herab“, oder „Sechs von uns drei hatten die Seekrankheit“, schließlich bekommt eine Figur „von einer Möwe ein Kind“ (Brecht 1993: 238). Darin unterscheidet sich dieses Gedicht von den Seeräubergedichten, die eine ähnlich ferne Welt beschwören, wie etwa die *Ballade von den Abenteurern* (1917) oder *Ballade von den Seeräubern* (1918). Neben dem biographisch begründbaren Eskapismus (Brecht dachte sich aufgrund der Schwangerschaft seiner Geliebten nach Tahiti, vgl. Brecht 1989: 600), der durchaus auch in anderen frühen Gedichten zum Ausdruck kommt, erhält das Südsee-Motiv hier einen bereits irrationalen Anklang, der das Irrationale, Halluzinative der Motivik betont. Der Kommentar der Brecht-Ausgabe verweist darauf, dass das Motiv durch eine direkte Gauguin-Rezeption Einzug in sein Werk gefunden hat, nämlich durch den 1908 ins Deutsche übersetzten autobiographischen Roman *Noa Noa 1891–1893* (Brecht 1993: 486). Auf diesen Text wird in Brechts Stück *Im Dickicht der Städte* (1927) Bezug genommen, hier ist jedoch die frühere Fassung vom Beginn der 1920er Jahre, *Im Dickicht*, von Relevanz. In diesem 1923 im Münchner Residenztheater aufgeführten Stück ist Tahiti das unerfüllte Reiseziel des Buchhändlers Garga, der sich aus seinen engen Verhältnissen befreien und seinem Kampfgegner Shlink entkommen will. In Anspielung auf Goethes Lyrikband bekennt Garga auf „einer Art ‚östlichem Divan‘“ (Brecht 1989: 347), zu schlafen, also ganz in der Welt der Literatur zu leben. Im Dialog mit der Gegenfigur wird Tahiti als Gegenentwurf zum harten urbanen Leben konzipiert. Tahiti bedeutet naturnahes, von den Fährnissen westlicher Zivilisation unberührtes Leben, das dem Dickicht der Städte entgegengesetzt ist. In der Folge wird Gauguins Roman namentlich erwähnt (ebd.: 353), es schließt sich ein Monolog an, der aus Versatzstücken von Übersetzungen aus Gedichten Arthur Rimbauds besteht: „Ich bin ein Tier, ein Neger“ (ebd.: 354) – der projektive Südsee-Exotismus wird an dieser Stelle implizit mit früher französischer literarischer Moderne, die stark mit romantischen Zügen durchwirkt ist, verknüpft. Das ist ein Aspekt, der sich bei Einstein und Benn explizit zeigt. Ein weiterer Gesichtspunkt, der bei Brecht auftritt und ähnlich bei Einstein zu finden sein wird, ist die Umkehrung des Blicks: Schließlich wird die Großstadt selbst als Dschungel inszeniert. – Chicago

fungiert dabei als Repräsentant für urbane Zivilisationen. Die städtische Lebenswelt ist „wie der Urwald Kiplings, amoralische ‚Natur‘, in der die dem Menschen eigene Vitalität sich frei entfalten kann, wo der Mensch sich als Kreatur behauptet oder untergeht“ (Tabbert-Jones 1990: 130). Wenige Jahre nach der Uraufführung von *Im Dickicht* wird das Südsee-Motiv bei Brecht jedoch zum Ziel der Satire, wie das kurze *Gespräch über die Südsee* (1926) demonstriert. Die Südsee als Sehnsuchtsort wird nun durch Alltagsfragen danach, wie man sich dort beschäftigen solle, was man arbeiten könne usw., destruiert. Übrig bleibt im Gespräch, sich fotografierend mit der Südsee auseinanderzusetzen, was zu der abschließenden Aussage führt: „Die Südsee ist mir auf Jahre hinaus verleidet“ (Brecht 1997: 254). Im gleichen Jahr entwarf Brecht einige Szenen für eine Südsee-Revue, die Max Reinhardt inszenieren und in der u. a. „seine Frau Marianne Zoff als exotisches Maori-Mädchen auftreten“ sollte oder „Inselszenen mit Robinson und Tarzan“ (Teschke 2009: 87) geplant waren.

ROBERT MÜLLER: EXOTISMUS UND KOLONIALES DENKEN IN DER NOVELLE DAS INSELMÄDCHEN

Auf andere Weise, die in späteren Werken jedoch in die gleiche Richtung führte, suchte Robert Müller in seiner Novelle *Das Inselmädchen* (1919) jegliche Südsee-Romantik zu destruieren. Mit dem Roman *Tropen* (1915) hatte der österreichische Expressionist einen einschlägigen Südsee-Roman geschrieben, der eine Vielzahl der typischen Elemente des damals in Deutschland gerade erst aufkommenden Primitivismus-Diskurses aufwies – im selben Jahr, in dem Carl Einsteins *Negerplastik* erschien. Während es in Müllers Roman um einen Dichtertypus geht, der eine Synthese aus „primitiver Sinnlichkeit und zivilisatorischem Intellekt“, eine „Regression in die Zukunft“ (Gess 2013: 207), erreichen will, jedoch ohne Erfolg, führt in *Das Inselmädchen* die Begegnung des „Jetztmenschen“ mit dem „Urmenschen“ nicht zum Zukunftstypus, dem „vegetativen Geistmenschen“ (Reif 1994: 75), sondern zur völligen Desillusionierung des Protagonisten Raoul de Donckhard. Dieser, zur Eindämmung von Eingeborenenunruhen auf die Insel beordert, ist in der Novelle auf der Suche nach Entgrenzung, will die zivilisatorischen Schranken, die Habitus, Körper und Psyche bestimmen, mittels Zugriff auf das sexuelle Potential des „Urmenschen“, auf einer topographisch nicht näher bestimmten Südsee-Insel beseitigen. Das Ziel seiner Begierde ist die vierzehnjährige Thli, eine „Zivilisierte, sie hatte europäische Damenschuhe, aber keine Strümpfe, es wirkte unverschämt, weil der Rock kurz war“ (Müller 1994: 37), die auf den Namen Marianne getauft ist. Zu einer sexuellen Vereinigung kommt es jedoch nicht, Triebabfuhr darf von Kolonialbeamten nur mit europäischen Bewohnerinnen der Insel ausgelebt werden. Stattdessen nähert er sich ihr wissenschaftlich, „führt psychologische Pseudo-Experimente mit ihr durch“ (Hall 2008: 172). Nach einem gemeinsamen Kinobesuch mit Thli unterstellt man ihm jedoch verbotene sexuelle Beziehungen, woraufhin er schließlich seines Amtes enthoben wird und in ein lebensgefährliches Fieber verfällt, das nicht durch die Schulmedizin, sondern durch magische Riten, vom Inselmädchen inszeniert, geheilt wird. Schließlich muss er die Insel verlassen. Auf der Rückreise begegnet er Thli, die an einer von den Europäern eingeschleppten Seuche tödlich erkrankt ist, noch

einmal in Südamerika und hört von einem Passagier, der Ablauf seiner Erlebnisse und Begegnungen auf der Insel seien allein die Folge einer Intrige gegen ihn. Nicht einmal mehr die Desillusionierung seiner Projektionen auf den Südsee-Urmenschen ist als persönliches Erlebnis wahr und gesichert, sie könnte eine Konstruktion Anderer sein. In *Tropen* wird das Fremde ebenfalls als Konstruktion entlarvt: „Es handelt sich dabei um eine raffinierte Variante der Einverleibung des Fremden, insofern die Welt des Fremden hier zur bloßen Konstruktion geschmälert wird“ (Gess 2013: 212). Raouls Handeln, seine Begegnung mit Thli, zwischen wissenschaftlichem Erkenntnistrieb und sexuellem Begehren angesiedelt, sind nicht mehr „als Projektionen europäischer Sehnsüchte“ (Hall 2008: 183). Wie Hall Raoul als „Exponent des ausichts- und hilflosen Exotisten“ (Dietrich 1997: 104) kennzeichnet, lassen sich dessen Annäherungsversuche mit einem Diktum Carl Einsteins beschreiben: „Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinism. Hilflos negert der Unoriginelle“ (Einstein 1996: 61). Es stammt aus dem Essay *Afrikanische Plastik*, der ersten größeren kunsttheoretischen Abhandlung nach dem Ersten Weltkrieg, der ein Essay *Der frühere japanische Holzschnitt* und schließlich Arbeiten zur ozeanischen Kunst, die hier von Interesse sind, folgten. Es lässt sich klar feststellen, dass Einstein eine andere Perspektive auf das „Andere“ der afrikanischen oder ozeanischen Kultur hatte als Müller. In der Figur Raoul wird der koloniale Blick luzide:

Was Thli und Raoul auf individualmenschlicher Ebene nachvollziehen, findet seine Äquivalenz auf allgemeinmenschlicher Ebene im Verhältnis von Kolonisatoren und Kolonisierten: Der Urmensch in der Gesamtheit der Inselbewohner ist das Versuchsobjekt der Kolonisatoren, wie Thli das Versuchsobjekt von Raoul ist. (Hall 2008: 181)

Aber auch Müllers Versuch „einer ästhetisch-phänomenologischen Wahrnehmungsdarstellung, in der die Konturen zwischen Tier und Mensch retuschiert werden“ (Liederer 2004: 127), seine im Text sich offenbarende Haltung ist vom kolonialen Blick bestimmt, obschon, wie nachdrücklich zu betonen ist, das *Inselmädchen* „als radikale Absage an den zeitgenössischen ‚Urmenschen‘-Exotismus gelesen werden kann“ (Reif 1994: 86). Denn es lässt sich aus der Novelle entnehmen, dass Müller die Attitüde des Kolonialherren, für die vor allem Raouls Gegenspieler der Gouverneur Don Calgareos steht, kritisch bewertet. Vielmehr wirkt es so, als wolle die Erzählung den Südsee-Mythos destruieren, um zu zeigen, dass für die Schaffung des neuen Menschen aus dem „Jetztmenschen“ die auf der Insel lebenden „Urmenschen“ sich „nicht als ‚verwertbar‘“ (Reif 1994: 89) erwiesen haben. Davon unterscheidet sich Einsteins Perspektive erheblich. Eine Parallelität findet sich jedoch bei Müller, Brecht und Einstein: Der Blick geht seit den 1920er Jahren nach Osten, nach Sowjetrußland und Asien. Beispielhaft für Müller sei *Bolschewik und Gentleman* (1921) genannt, Brechts Hinwendung nach Moskau muss hier nicht weiter ausgeführt werden, ebenso wie seine bis zu den *Buckower Elegien* nachverfolgbare Vorliebe für die asiatische Kultur und Philosophie, Einsteins Behandlung japanischer Holzschnitte ist bereits erwähnt worden, wichtig ist auch der in der russischen Zeitschrift *Rossija* erschienene Essay *Der Verfall der Ideen in Deutschland* (1924). Auch bei Müller findet sich die Entwicklungslinie, die europäische oder amerikanische Großstadt „unter Vorwegnahme neusachlicher Tendenzen“ (Reif 1994: 87) als

kalten Dschungel literarisch zu inszenieren, wie Brecht dies mit *Im Dickicht* und *Im Dickicht der Städte* unternahm.

CARL EINSTEIN ALS GEGENFIGUR ZU ROBERT MÜLLER

Der zentrale Unterschied zwischen Müller und Einstein ist aber, dass Letzterer die „primitive“ Kultur, sei es die afrikanische oder ozeanische, nicht als Mittel zum Zweck – auch er verfolgte die Utopie vom neuen Menschen und einer von Konventionen befreiten Gemeinschaft – betrachtete, sondern vielmehr als ein Vorbild. Primitivismus bedeutet bei ihm, zu kollektiven archaischen Schichten des menschlichen Bewusstseins vorzudringen, die von Jahrhunderten europäischen Rationalismus⁴ verdeckt worden sind, wie auch gleichermaßen eine neue Gesellschaft zu begründen. Diese Idee war unterdessen mehr vom internationalen Anarchismus als vom Kommunismus inspiriert. Wie dies zusammenspielt, zeigt ein Zitat von 1921 aus *Afrikanische Plastik*:

Primitive Kunst: Ablehnung der kapitalistischen Kunstüberlieferung. Europäische Mittelbarkeit und Überlieferung muß zerstört, das Ende der formalen Fiktionen festgestellt werden. Sprengen wir die Ideologie des Kapitalismus, so finden wir darunter den einzigen wertvollen Überrest des zerkrachten Erdteils, die Voraussetzung jedes Neuen, die einfache Masse, die heute noch im Leiden befangen ist. Sie ist der Künstler. (Einstein 1996: 27)

Dass für Einstein die afrikanische Kunst innerhalb ihrer religiösen Rituale ein Ideal verkörpert, das Freuds moderner Einsicht von der Kraft des Unbewussten und dem Verlust der Herrschaft des Ich im eigenen Hause entspricht, verdeutlicht eine Passage aus der *Negerplastik* (1915): „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 Afrikaner hingegen ist „weniger vom subjektiven Ich befangen“ (Einstein 1994: 250). Der Afrikaner ehrt innerhalb seines religiösen Kultes, bei dem die in den Bildtafeln des Buches abgebildeten Skulpturen und Masken eine wesentliche Rolle spielen, „objektive Gewalten“ (ebd.) – Einstein war offenbar bemüht darum, die Subjektivität des europäischen Rationalismus gegen einen die Welt objektiv zu erfassenden Kult auszuspielen. Somit unterscheidet sich diese Projektion von der eines Robert Müller darin, dass die Welt der Primitiven eben nicht zur Vervollkommnung des Menschen instrumentalisiert und damit der westlichen als weiterhin unterlegen bloßgestellt wird, sondern sie – zumindest bis zu ihrer Kolonialisierung – den Weg zur (aus Einsteins Sicht) Perzeption von objektiven, archaischen Schichten eröffnet. Dieser Ansatz lässt sich am ehesten mit dem Begriff der „participation mystique“ vergleichen, den Lucien Lévy-Bruhl in *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) formulierte. Ob Einstein, als er sich 1912 mit Ludwig Rubiner in Paris aufhielt, das Buch gelesen hat oder ihm davon erzählt wurde, ist unbekannt, aber denkbar. Schließlich führte die Begegnung mit der Malerei des Kubismus zur ersten Wende in Einsteins Werk, zu dessen ersten Dokumenten eben die *Negerplastik* gehört. Während diese Frage ungeklärt bleiben muss, kann jedoch an weiteren Beispielen gezeigt werden, dass Einstein die afrikanische Kunst – wie später auch die asiatische, ozeanische oder die Kunst des Altertums – als der europäischen Kunst mindestens gleichrangig ansah. Schließlich bot sein Essay zur *Negerplastik* in

erster Linie eine Erklärung, was die Malerei des Kubismus mit der Zerschlagung der Zentralperspektive bezwecken wollte. Primitivismus und Kubismus-Theorie waren bis Mitte der 1920er Jahre, bis etwa zur zweiten Auflage seines Standardwerks *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in Einsteins Werk analog motiviert. Deutlich wird das an zwei Artikeln über das Berliner Völkerkundemuseum, *Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anlässlich der Neuordnung* (1926) und *Schausammlung und Forschungsinstitut. Noch ein Wort zum neuen Völkerkundemuseum* (1926).

Diese zwei kritischen Texte zeigen, dass Einstein sich so weit von einem kolonialen Blick auf die Kunst fremder Völker zu distanzieren suchte, wie das einem Europäer in den 1920er Jahren möglich war. Seine Kritik am Museum war dabei vor allem eine kritisch-konstruktive, die bisherige Umwälzungen in der Präsentation von Kunst- und Kulturgegenständen honorierte. Einstein griff mit seinen beiden Beiträgen in jene Zeit ein, als der Präsentationsstil des 19. Jahrhundert abgelöst werden sollte, der der „komparativ-genetischen“ Methode Adolf Bastians folgte, die das „vollständige Sammeln von materiellen Zeugnissen all jener Kulturen“ empfahl, was zu „schier endlose[n] Reihen von Götterstatuen und Waffen, von Alltagsgerät und Masken“ (Fleckner 2006: 298) führte. Auf die Produkte dieser Völker wurde die gleiche Präsentationsmethode angewendet wie auf Naturgegenstände – die Artefakte wurden nicht als Kunstgegenstände gewertet. Das war jedoch genau der Gedanke, den die Theoretiker der Avantgarde verfolgten, ob nun Guillaume Apollinaire oder Einstein. Zwei Aspekte sind hier hervorzuheben: Einsteins Kolonialismuskritik und seine Meinung zum Exotismus-Trend in den 1920ern – der Umstand, dass sich in den beiden Texten auch das Zusammenspiel von Kunsttheorie und Ethnologie spiegelt, kann mit einem Verweis auf Fleckner (2006: 293–307) in diesem Zusammenhang nur erwähnt werden. Ohne europäische Kolonialpolitik gebe es kein Völkerkunde-Museum, unterstreicht Einstein, wenn er auf das unübersichtliche Nebeneinander der Exponate zu sprechen kommt:

Ruder hingen über Eßschalen, bootlos, [...] Waffen rosteten friedlich umher und Dinge verschiedensten Tuns, geschiedenen Zusammenhangs. Sprach man vor diesen Dingen früher von Kunst, erregte man zweifelndes Lächeln. [...] Die Zeichen der Niederlage der besiegten, kolonisierten Völker, Trophäen europäischer und amerikanischer Habgier und Neugier, lagen verknüllt in Schränken und bezeugten den Untergang ferner Künste infolge technischen Imports durch den Weißen, der solch vollkommene Zustände sich geschaffen, daß ihm der eigene Boden sein Gewimmel nicht mehr zu tragen vermochte. Ein Museum des europäischen Imperialismus, des wissenschaftlichen und ökonomischen. Der Fang ruhte abgestorben in den Kühlkammern weißer Wißgier. (Einstein 1996: 447)

Seinem abschließenden Lob, „die Dinge in diesem Museum sind schaubar geworden“ (ebd.: 450), geht scharfe Kritik am Detail voran. An seine Kritik am kolonialen Blick, der sich im alten Präsentationsstil ablesen ließ, schließt sich eine vernichtende Invektive gegen den Exotismus-Boom an: „Bald zogen Dämonen und Gewebe, Tänze und Reihen in verspätete Werkstuben und Bühnen, innervierten anonym überbezahlte Schenkel verkitschender Tanzdamen und ernährten kunstgewerblich Betriebsame“ (ebd.: 447) – das ist eine Abwandlung der bereits in *Afrikanische Plastik* gemachten spitzen Bemerkung, „hilflos negert der Unoriginelle“.

FERN JEDER SÜDSEE-ROMANTIK: EINSTEIN ÜBER SÜDSEE-PLASTIKEN

Vor diesem Hintergrund ist Einsteins Aufsatz *Südsee-Plastiken* zu bewerten, der ganz ohne Südsee-Romantik auskommt. Diese ist jedoch bei Gottfried Benn zu finden. Dieser Gegensatz soll abschließend rekonstruiert werden. War schon Einsteins *Afrikanische Plastik* mehr als nur der Text eines kulturtheoretisch interessierten Schriftstellers – denn der Abbildungsteil des Buches enthielt eine Vielzahl von afrikanischen Skulpturen, die aus der eigenen Sammlung stammten und ihn somit als Mann des zeitgenössischen Kunstbetriebs präsentierten – war sein Beruf mehr als nur der eines Kunstkritikers: Er organisierte selbst Ausstellungen, Bildauswahl und Gestaltung der Aufhängung inbegriffen, z. B. von Paul Klee, und als Kunstagent war er am Kunsthandel wie an der Durchsetzung bestimmter Künstler im Berliner Kunstbetrieb beteiligt. So steht der Artikel *Südsee-Plastiken* im Katalog zur Ausstellung der Galerie Flechtheim (1926), einer offenbar internationalen Ausstellung, wie die Übersetzungen ins Französische: *Exotismes, Exposition au Portique*, Paris 1925, ins Englische: *A Collection of South Sea Art*, 1927 und ins Niederländische: *Plastiek uit den Bismarck Archipel*, in: *Bijdragen Tot de Taal-Land en Volkskunde Nederlandsche Indie XIII*, 1928 nahelegen. Der Text muss also bereits 1925 fertig gewesen sein. Der Artikel beginnt mit der Feststellung, dass die ausgestellte Kunst, die einmal religiösen Zwecken diene, durch die Kolonisierung verloren ist. Für Einstein ist der Fortschritt, der mit den Deutschen, die den Bismarck-Archipel kolonisierten, einzog, eben keine positive Entwicklung für die indigene Kultur. Es folgt eine von ethnographischem Interesse geleitete Beschreibung des Lebens der Eingeborenen, mit „magischen Kräften und Dämonen“ (Einstein 1996: 401), Matriarchat und kollektivem Totemkult. Er betont, dass die Artefakte für den Betrachter schwierig zu deuten sind, dass „die Zeichen dieser symbolhaften Kunst bis heute im großen und ganzen fast unverständlich blieben oder man vageste Deutung kaum übertraf“ (ebd.: 402) und selbst die Eingeborenen deuten diese unterschiedlich, weil sie zum Teil ihren rituell-religiösen Kontext verloren haben. Ausführlich werden magische Riten innerhalb der dem Matriarchat entgegengesetzten Männerbünde, in denen die Kunstwerke entstehen, beschrieben, bevor einzelne Exponate der Ausstellung besprochen werden. Die besondere Kopfform der Skulpturen, die Ahnenfiguren darstellen, werden von Einstein ebenso wie Schnitzereien mit Verweis auf magische Rituale erklärt. Gleiches gilt für die Masken:

Diese Masken werden in wohlbehüteten Maskenhäusern aufbewahrt; in diesen reichgeschnitzten Masken wird nicht getanzt, sondern man geht mit ihnen geschmückt, in der einen Hand einen Stab, in der anderen die Muschel-Klapper, schweigend von Haus zu Haus, um Muschelgeld zu sammeln, um die bei Festen notwendigen Gelage bezahlen zu können. (Ebd.: 401)

Abschließend konstatiert er, die ausgestellte Kunst zeige „die dämonische Zerrissenheit und Gespanntheit dieser Insulaner“ (ebd.: 402), einen „ekstatische[n] Ahnenkult“, eine „Darstellung äußerster Erregtheit“, die teilweise durch das „Motiv der Verwandtschaft von Mensch und Natur“ wieder beruhigt werde. Deutlich wird Einsteins Absicht, diese Kunst ethnologisch zu erklären und zu betonen, dass ihre Bedeutung nur innerhalb des religiösen Rituals vollgültig zu verstehen ist. Es ist

durchaus denkbar, dass Einsteins kleiner Artikel für den Freund Gottfried Benn zum (Wort-)Material wurde, vor allem für das Einstein gewidmete Gedicht *Meer- und Wandersagen* (1925).

EINSTEIN UND BENN – ZWEI GEGENSÄTZLICHE SÜDSEE-KONZEPTE?

Die Autoren hatten sich auf den Leseabenden der expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion* kennengelernt, waren beide im Ersten Weltkrieg in Brüssel stationiert, besuchten dort nachweislich das Ehepaar Carl und Thea Sternheim. Sternheim, Benn und Einstein hatten gar die Idee zu einem gemeinsamen Projekt, das jedoch nie realisiert wurde. Sternheim karikierte Einstein in der Erzählung *Ulrike* in der Figur Posinsky. In der Zeit zwischen 1920 und Mitte der 1920er Jahre muss die Freundschaft zwischen Einstein und Benn recht eng gewesen sein. In diversen Briefen an die Freundin Tony Simon-Wolfskehl gibt Einstein Szenen einer Freundschaft, ein andermal spricht er diversen Expressionisten literarische Qualität ab: „Die Leute, die mit mir anfangen, sind schon längst Bürger geworden, meine artistisch; allen vorneweg der Kommunist Frank. Nur Benn ging ran. Goll, Unruh, Edschmidt; das ist pathetischer Misthaufen.“ (Penkert 1969: 98) Von Benn heißt es zu der Zeit in einem Brief: „Sehe und höre niemanden, außer manchmal Einstein.“ (Benn 1957: 23) Es gibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede in beider Exotismus- und Südsee-Rezeption. Primitivismus- bzw. Regressionstendenzen finden sich bereits in Benns in Brüssel (1914–1917) entstandener Lyrik und Prosa – hier sind jedoch vor allem die Südsee-Gedichte der 1920er von Interesse. Den Auftakt macht *Palau* (auch unter dem Titel *Rot*, aus dem Zyklus *Schutt*) von 1922: „Rot ist der Abend auf der Insel von Palau“ heißt es im ersten Vers und insgesamt dreimal im Gedicht. Südsee-Atmosphäre wird evoziert, „[a]us Eukalypten geht / Tropik und Palmung“, „Totenvögel“, „Piniengerüste“, „Korallen“ (Benn 2006b: 142–143) – es ist vor allem das entsprechende Vokabular, das dem Gedicht zu seiner Aussage verhilft, die für einen intellektuellen Primitivismus und gegen europäischen Rationalismus spricht. Die Insel Palau steht für die Verbindung „between the atavistic mind and the continuation of the collective unconscious into the present“ (Travers 2007: 123), das Gedicht thematisiert Tod und Überzeitliches, „Niemals und Immer“ (Benn 2006b: 143). Das Substantiv „Charongeld“ (ebd.: 143) verdeutlicht, dass Benn die Südsee-Stimmung mit dem Konzept des Dionysischen Nietzsche bzw. der Welt der Antike kurzschließt. Das Fremde der Südsee wird so in den europäischen Diskurs überführt. Damit läuft ein derartiges Gedicht Gefahr, dass Einsteins Urteil vom „geographische[n] Alexandrinism“ auf es zutrifft. Nun war Benn ein Autor, der sein eigenes Tun stark reflektierte, wie die hohe Zahl an poetologischen Selbstkommentaren seit *Schöpferische Konfession* (1919) verdeutlicht. Er hat nämlich auch ein Gedicht über diese von Einstein kritisierte Form des Exotismus verfasst: In *Ostafrika* (1925) findet sich schließlich der selbstreflektive Vorgang, dass „das Schwelgen in exotischem Vokabular [...] in metapoetische Ironie, in hochironische Metapoese umschlägt“ (Dutt 2007: 213), alle Verse „rekurrieren auf eine exotische Motivik und reflektieren zugleich wieder deren poetischen Einsatz, wodurch sie als exotistisch zu bezeichnen sind“ (Mayer 2010: 67). In Benns Gedicht ist das

Ziel der Karikatur der Spießbürger, der „Ostafrika im Hirne“ (Benn 2006b: 179) hat, und dessen Exotismus. Das Gedicht schlägt somit in satirischer Weise in die gleiche Kerbe wie Einsteins Diktum aus *Afrikanische Plastik*.

In der Beschreibung der kargen Landschaft und des Lebens der Bewohner beschwört *Osterinsel* (1927) die Ursprünglichkeit ihrer Kultur und ihre unmittelbare Beziehung zu den Kräften der Natur, so dass ein transzendentes Du dort anzubeten, -sprechen, -singen (noch) möglich ist. Der Verlust dieses Du bildet den Auftakt von Benns reflexivem vor allem in Brüssel entstandenen Prosawerk: „Nun war das Du tot. Nun war alles tot: Erlösung, Opfer und Erlöschen.“ (Benn 1984: 15) Der paradigmatische Verlust wird von Benn beklagt und als Hoffnung auf Wiedererlangen durch Regression und Beschwörung des Archaischen in seinen Texten figuriert. Dies wird durch die Kompilation von Textbausteinen aus wissenschaftlicher Literatur vorgenommen, für *Osterinsel* liefert das Material bekanntlich Friedrich Schulze-Maiziers Buch *Die Osterinsel*, dessen er sich mit hoher dichterischer Freiheit bedient. Alterität ist hier Sprachmaterial und Ziel einer evokativen Projektion. Ähnlich verhält es sich mit *Meer- und Wandersagen* (1925), das Benn im Erstdruck Carl Einstein widmete. Auch hier, wo der „Südseetraum“ noch in die Zeit der „Schöpfungstage[-]“ (Benn 2006b: 178) zurückreicht, ist das transzendente Du hörbar. Für dieses Gedicht hat er sich aus Kurt von Boeckmanns *Vom Kulturreich des Meeres* (1924) bedient – vielleicht hat er es Einstein gewidmet, weil dieser 1925 schließlich am Text der *Südsee-Plastiken* arbeitete. Das „Muschelgeld“ findet sich in Benns Gedicht wie in Einsteins Aufsatz.

Die Frage, ob es sich beim Umgang mit der fremden Südsee-Welt um einen Streitfall handelt, muss auf den ersten Blick abwegig wirken – beider Werk ist von der Idee der „mystischen Partizipation“ eines Kollektivs an archaischen Sphären, die durch die Moderne verloren gegangen ist und nun durch die Kunst wiedererlangt werden soll, geprägt. Benns die Fremde beschwörende Lyrik der 1920er inszeniert die „Kraft des vor-Individuellen, die Wucht des Rituell-Kollektiven und damit gleichsam Früh-Sprachlichen“ (Krusche 1984: 40). Vor allem mündet Einsteins Besprechung *Gottfried Benns Gesammelte Gedichte* (1927) in ein abschließendes Lob. Die Rezension ist zugleich Dokument der Wende von einer Theorie des Kubismus zu der des Surrealismus, das aus der Psychologie entwendete Element der Halluzination prägt die Diktion. Aber auffällig ist, dass Einstein aus Benns Gedichtsammlung, die die genannten Südsee-Gedichte abdruckt, diese mit keinem Wort erwähnt, herausgehoben wird allein die in Brüssel entstandene *Karyatide*. Kennt man die Wertigkeit bestimmter Substantive bei Einstein, findet man zudem eine Stelle, die sich sogar als Kritik an Benn lesen lässt, wenn er dessen Texte mit seinem eigenen Kerngebiet, dem der Malerei, vergleicht: „Man trifft bei Benn einen objektentbundenen Subjektivismus und damit einen sprachlichen Autismus, nicht unähnlich der Haltung einiger Maler, deren Arbeiten man als lyrische bezeichnen kann.“ (Einstein 1996: 505) „Lyrisch“ ist bei Einstein in der Ekphrasis von Malerei fast immer pejorativ – ihm ging es vor allem immer um einen objektiven (d. h. kollektiv-intersubjektiven, halluzinativen) Zugang zu den Objekten. Diese Beschreibung von Benns Lyrik ist im Zusammenhang einer eigentlich lobenden Rezension zumindest irritierend. Auf der anderen Seite griff auch Benn das Substantiv ‚Halluzination‘ auf, um mit

direktem Bezug auf die Südsee-Malerei Gauguins von der neuen Kunst, zu deren Vertretern er gehört, zu sprechen. 1932 betonte er in seiner *Akademie-Rede*, wenn er das Halluzinatorische und seine historische Herkunft erklärt: „Der Expressivismus, der Surrealismus gehören hierher, [...] Klee, Kandinsky, Leger, der ganze Südsee-Einbruch beruht ja nicht auf logisch-empirischen, sondern auf halluzinativ-kongestiven Mechanismen.“ (Benn 2006a: 452) Also schien zwischen Einstein und Benn Einigkeit zu bestehen, aber eben nur konzeptuell. Einstein betonte die Parallele, die Gleichwertigkeit von primitiver Kunst und Moderne. Seit Gauguins Südsee-Gemälden, vor allem bei den von afrikanischen Skulpturen beeinflussten Bildern des Kubismus, war die Pflege der modernen, avantgardistischen Kunst und die der primitiven Kunst aus vorkolonialen Zeiten ein gleichrangiges, nicht voneinander zu trennendes Projekt. Insbesondere die Betonung der archaischen psychischen Schichten, die von Rationalität nicht okkupierbar sind und mittels Halluzination den Zugang zu objektiven Gehalten ermöglichen, steht im Zusammenhang mit primitiver und moderner Kunst. Inhaltlich sind sich, was den „halluzinatorisch-konstruktiven Stil“ (Benn 2006a: 454) angeht, beide Autoren sehr nah, auch in ihrer Kritik am Exotismus des Spießbürgers, dennoch findet sich bei Benn die projektive Aneignung von Sprachmaterial für eine moderne Dichtung, die keinen Unterschied macht zwischen Material aus wissenschaftlicher Südsee-Literatur oder anderen Quellen und nur die Autonomie der eigenen Kunst kennt. Bei Einsteins Texten seit den 1920ern bleibt das Fremde fremd, allein schon, weil der Kolonialismus seiner Auffassung nach die Verstehenstradition der indigenen Völker zerstört hat, so dass auf dieses Wissen nicht zurückgegriffen werden kann.

BIBLIOGRAPHIE

- Benn, Gottfried (1957): *Ausgewählte Briefe*. Wiesbaden: Limes.
- Benn, Gottfried (2006a): *Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2. Aufl.
- Benn, Gottfried (2006b): *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2. Aufl.
- Benn, Gottfried (1984): *Prosa und Autobiographie. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Brecht, Bertolt (1989): *Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1993): *Gedichte 3. Gedichte und Gedichtfragmente 1913–1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1997): *Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913–1939*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dietrich, Stephan (1997): *Poetik der Paradoxie: zu Robert Müllers fiktionaler Prosa*. Siegen: Bösch.
- Dutt, Carsten (2007): Ironische Temporalstruktur. Zur Reflexion des poetischen Exotismus in Gottfried Benns Gedicht Ostafrika. In: Reents, Friederike (Hg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen: Wallstein.
- Einstein, Carl (1994): *Werke. Band 1*. Berlin: Fannei & Walz.
- Einstein, Carl (1996): *Werke. Band 2*. Berlin: Fannei & Walz.
- Gess, Nicola (2013): *Primitives Denken: Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn und Benjamin)*. München: Fink.
- Fleckner, Uwe (2006): *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie.

- Grätz, Katharina (2009): Korallenchor und Matrosenpuff: Entwürfe des Exotischen bei Benn und Brecht. In: Aurnhammer, Achim (Hg.): *Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne*. Würzburg: Ergon, S. 131–152.
- Hall, Anja (2008): *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung: Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krusche, Dieter (1984): *Palau – Verführung der Ferne. Zu dem Motivkomplex ‚Außer-Europa‘ in der Lyrik Gottfried Benns*. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Band 10, S. 33–44.
- Liederer, Christian (2004): *Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mayer, Michael (2010): „Tropen gibt es nicht.“ *Dekonstruktion des Exotismus*. Bielefeld: Aisthesis.
- Müller, Robert (1994): *Das Inselmädchen*. Paderborn: Igel.
- Penkert, Sybille (1969): *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reif, Wolfgang (1994): *Nachwort*. In: Müller, Robert: *Das Inselmädchen*. Paderborn: Igel.
- Tabbert-Jones, Gudrun (1990): Das Exotische in Brechts ‚Im Dickicht der Städte‘. In: Iwasaki, Eijirō (Hg.): *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990*. München: Iudicum.
- Teschke, Holger (2009): „Ich sitze hier wie in Tahiti, unter Palmen und Künstlern...“. Bertolt Brecht und die Südsee – Eine Spurensuche. In: Kleinschmidt, Sebastian (Hg.): *Das Angesicht der Erde: Brechts Ästhetik der Natur*. Berlin: Theater der Zeit.
- Travers, Martin (2007): *The poetry of Gottfried Benn. Text and Selfhood*. Bern: Peter Lang.

The dream of the South Seas and art theory – a clash? The theme of the South Seas in C. Einstein and G. Benn as reflected in their avant-garde poetics, and the disillusionment in B. Brecht and R. Müller

South Seas. Primitive art. Exoticism. Colonialism. Projection.

This paper intends to show the disillusion of exotic projections onto the South Seas by Bertolt Brecht and Robert Müller, as well as similarities and differences in how Carl Einstein and Gottfried Benn deal with Lucien Lévy-Bruhl's idea of mystical participation in their writings. Brecht's early piece of work *Tahiti* is a metaphor of escapism. Later on in the 1920s the trend towards this motif of the South Seas became a target of satire. Robert Müller's novella *Das Inselmädchen* tells us about the failure of trying to understand genuinely the archaic world of the South Seas. Einstein emphasizes the autonomy of primitive art and tries to interpret ethnographically its sculptures. Benn uses linguistic material of scientific books about the South Seas to evoke the transcendent 'you' that has been lost in modernism.

Dr. phil. Matthias Berning
 Institut für Germanistische
 und Allgemeine Literaturwissenschaften
 mit dem Schwerpunkt Wissensformen der RWTH
 Aachen University
 Templergraben 55
 52056 Aachen
 Germany
 m.berning@germlit.rwth-aachen.de