

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

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2015)

Heft: 44: Primitivismus intermedial

Artikel: Kubistische Lyrik? : Carl Einsteins Gedichte in der Zeitschrift Die Aktion 1916/17 im Kontext von Negerplastik, Negerliedern und kubistischer Kunsttheorie

Autor: Berning, Matthias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006405>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Matthias Berning

Kubistische Lyrik?

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

Gibt es kubistische Lyrik im Diskursfeld des Primitivismus in der deutschsprachigen Literatur? Einer der wenigen Autoren, die Kubismus und Primitivismus verbanden, war Carl Einstein. Daher sei anhand einiger seiner Gedichte, die er allesamt im Verlauf des Ersten Weltkrieges während seiner Stationierung in Brüssel veröffentlichte, der Frage nachgegangen, ob diese Texte exemplarisch zu lesen sind als Versuch, kubistisch zu schreiben. Die Bezeichnung *kubistische Lyrik* impliziert bereits den medialen Wechsel von der kubistischen Kunst, die sich dreidimensional als Plastik, die Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität des Bildes überführend in der Malerei manifestiert¹, in die Linearität der Schrift.² Neben dieser Problematik muss ebenfalls vorab geklärt werden, ob kubistisches Schreiben bedeutet, auf das kunsttheoretische Wissen zu rekurrieren, das literarisch hauptsächlich in folgenden Texten vermittelt wurde: Fritz Theodor Schultes kleiner Essay *Neue Malerei* ist ein frühes Dokument³, er brachte dort Picasso und den Kubismus mit dem Expressionismus in Zusammenhang. Die Haupttexte waren jedoch

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

andere, vor allem Guillaume Apollinaires *Les peintres cubistes*.⁴ Apollinaires Definition, was die charakteristischen Eigenschaften des Kubismus seien, wurden 1913 im Buch *Neue französische Malerei* formuliert.⁵ Das Buch erschien in dem Verlag, der mit der Zeitschrift *Die weißen Blätter* ein maßgebliches Periodikum des Expressionismus herausgab, das neben *Die Aktion* und *Der Sturm* an vorderster Stelle zu nennen ist. Dort stellten Arp und Neitzel den Kubismus in Apollinaires Definition vor. Er unterschied 1913 zwischen „wissenschaftliche[m]“, „naturhafte[m]“, „orphische[m]“ und „instinktive[m]“ Kubismus, wobei nur der wissenschaftliche und der orphische Kubismus die Kunstwerke nicht mimetisch nach der Sinneswahrnehmung des Subjektes erschaffe und daher als „reine Malerei“⁶ zu bezeichnen sei. Einstein spricht in diesem Zusammenhang von ‚Totalität‘, worauf noch einzugehen ist. Die wechselseitige Rezeption der Werke des jeweils anderen ist verbürgt, Apollinaire las Einstein bereits 1913.⁷ Carl Einsteins *Negerplastik* erschien 1915⁸, im Verlag der weissen Bücher, Picassos Galerist Daniel-Henry Kahnweiler schrieb 1916 eine Kurzfassung des später erschienenen Buches *Der Weg zum Kubismus* (1920) mit dem Titel *Der Kubismus*.⁹

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

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

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

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

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

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

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

an einem Wissensdiskurs und neue sprachliche Stilmittel verlangt, wie sie zumindest in Benns Brüsseler Kurzdrama nicht unbedingt prägend sind? Im Zusammenhang mit der Figur Picasso in Benns *Der Vermessungsdirigent* hat z.B. Charles Kirk Allison im Kapitel *Picasso's Therapy and the Art of Theory* mit Verweis auf die Bücher zum Kubismus von Kahnweiler und Einstein darzulegen versucht¹⁰, inwiefern es sich bei Benns Drama um kubistisches Schreiben handelt. Die Frage nach intermedialem – kubistischem – Schreiben ist also nicht neu.

Hier soll Einsteins erster Versuch einer Kubismustheorie, die sich in der *Negerplastik* formuliert findet, kurz rekapituliert werden, um die Prämisse zu bilden, nach der kubistische Lyrik geformt sein müsste. Die Lyrik, die den Versuch, kubistisch zu sein, aufweisen könnte, besteht ausschließlich aus den Texten, die 1916/17 in *Die Aktion* publiziert wurden. Damals war Einstein im Generalgouvernement Brüssel stationiert. Dazu gilt es sich mit zwei Untersuchungen auseinanderzusetzen, die beide auf je eigene Weise dem Werk nicht gerecht werden, in Verkennung von Einsteins epistemologischer Problemstellung¹¹, die er in der *Negerplastik* behandelt, einerseits und dem wenig plausiblen Vergleich seiner Lyrik mit der August Stramms andererseits.¹²

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

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

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

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

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

Vor diesem Vorwurf kann man Einstein durchaus in Schutz nehmen. Der religiöse Aspekt der afrikanischen Kunst hat insofern für ihn Bedeutung, als er eine zwischenzeitliche Lösung für ein Problem bietet, mit dem er in den Jahren zuvor in kurzen philosophischen Essays, die er unter dem Titel *Totalität* zusammenfasste, gerungen hatte. Dort, in einer Auseinandersetzung mit Kants Erkenntnistheorie¹⁴, versucht er eine Kategorie zu entwickeln, um sie an die Stelle der verlorengegangenen Transzendenz zu setzen. Diese Kategorie darf dabei vor allem eins nicht sein: begrifflich und ableitbar – d.h. Einstein setzt sich mit dem Denken Kants auseinander, um dessen Begriff „Totalität“ aus der *Kritik der reinen Vernunft* durch eine begrifflich nicht fassbare, ohnehin rational nicht zu erkennende Kategorie zu ersetzen:

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 217.

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

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

Der Essay versucht also, mit expressionistischer Emphase¹⁸, durch „Totalität“ etwas an die Stelle der Transzendenz zu setzen. Dieses Problem seiner Kunsttheorie¹⁹, die zugleich Erkenntnistheorie ist, löst für Einstein vorerst die afrikanische Kunst, die vor allem eins ist: die Figuration der Transzendenz in der im religiösen Stammeskult angebeteten Plastik.²⁰ Daher war der religiöse Aspekt dieser Kunst für Einstein alles andere als nebensächlich, sondern nachgerade zentral – stellte er doch eine zwischenzeitliche Lösung eines Problems dar, das in der Folge bis in Einsteins späte Texte virulent blieb. Darüber hinaus widerspricht Hofmann seiner eigenen These im gleichen Text wenige Seiten später selbst, wenn er auf die emphatische Betonung des Religiösen in der *Negerplastik* hinweist, deren Fehlen er anfangs als Verkennung der afrikanischen Skulpturen bemängelte.²¹

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

17 Ebd., S. 218.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ebd., S. 248.

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

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

Einstein kehrt hier den kolonialen Blick regelrecht um²⁶: Nun betreibt der Europäer einen fremden – hypertrophen – Kult, nämlich den von der Idee der Identität der Person.²⁷ Damit wird auch deutlich, was seine Beschreibung von den anderen frühen Texten zum Kubismus klar unterscheidet: Im Essay von Kahnweiler ist der Wandel in der Raumdarstellung im Kubismus die Antwort auf ästhetische und stilistische Probleme, die sich aus der Entwicklung des Impressionismus ergeben hatten.²⁸ Für Einstein ist die kubische Raumanschauung ein Problem der Erkenntnistheorie. Somit ist der Kubismus auch nicht nur einfach eine neue Kunstrichtung, sondern ein Paradigmenwechsel des Sehens. Kubische Raumanschauung ist gegen den Rationalismus gerichtet: Dem spätestens seit Kant formulierten Problem, dass die Außenwelt vom Verstand und den Sinnen nur apriorisch konstituiert werden kann auf der Grundlage der objektiven rohen, ungeformten

24 Ebd., S. 249.

25 Ebd., S. 250.

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

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

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

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

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

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

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

30 Ebd., S. 82.

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

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

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

I

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

Mond
 Mond
 vielleicht stirbst auch Du
 doch heute sehe ich Dich
 So will ich Dir den Kopf schmücken
 Mit Federn roten Bluts³⁷

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

Tötlicher Baum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42 Ebd., S. 139f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Heimkehr

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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