

Befreiung von den Schranken der Schrift Das ‚Primitive‘ und das Schöpferische bei Hugo von Hofmannsthal¹

Liu Yongqiang
(Hangzhou)

Abstract: Ausgehend von den gegenwärtigen Diskussionen über einen literarischen Primitivismus versucht dieser Aufsatz Hofmannsthals Poetologie und Ästhetik anhand grundlegender Textbeispiele zu erläutern und seine Stellung in der Debatte zu verorten. Im Zentrum steht Hofmannsthals Überlegung zur dämonischen Kraft des Schöpferischen, die dem Menschen eigen ist, jedoch von kulturell bedingten Schranken und einem unablässigen Zivilisationszwang zurückgedrängt wird. Hofmannsthals Rückwendung zu archaischen Kulturen und seine Anlehnung an zeitgenössische primitivistische Diskurse – sowohl in seinen Sprachreflexionen als auch in seiner Beschäftigung mit dem Tanz – lassen sich als eine Unternehmung verstehen, um jene die Schriftkultur transzendierende schöpferische Kraft des Menschen zu stimulieren und ihr wieder Raum zur Entfaltung zu geben.

Schlüsselwörter: Primitivismus, das Schöpferische, Poesie, Symbol, Tanz

I.

Daß in der Dichtung der klassischen Moderne oft auf atavistische Darstellungsweisen und primitivistisches Gedankengut zu stoßen ist, scheint Konsens in der jüngsten Forschung zu sein,² was sich vor allem in den Bemü-

¹ Diese Studie ist ein Zwischenergebnis des Forschungsprojekts „Bildlichkeit und Vision in der deutschsprachigen Literatur der Klassischen Moderne“ (14NDJC124YB), das von der Social Sciences Foundation of Zhejiang Province gefördert wird. (此文为中国浙江省哲学社会科学规划课题“20 世纪初德语文学的图像性问题研究” (14NDJC124YB) 的阶段性成果之一)。

² Wolfgang Riedel schreibt z.B. dazu wie folgt: „Die (deutschsprachige) Literatur erneuert sich um und nach 1900 in Analogie zur zeitgleichen bildenden Kunst ‚primitivistisch‘, indem sie als spezifisch poetische Sprechweise genau das (re)aktiviert, was um dieselbe Jahrhundertwende Psychologie, Ethnologie und Volkskunde als ‚mythische Denkform‘ und ‚Muttersprache des menschlichen Geschlechts‘ in Erinnerung riefen.“ Siehe: Wolfgang Riedel, Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.), Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Mit einem Vorwort von Wolfgang Frühwald. Tübingen 2000, S. 467-485, hier S. 484. In diesem

hungen um die Etablierung des Begriffs *literarischer Primitivismus* bzw. *poetischer Primitivismus* spiegelt.³ In den einschlägigen Diskussionen wird zwar auch auf Hugo von Hofmannsthal rekurriert, das Interesse der bisherigen Forschung beschränkt sich jedoch vor allem auf sein besonderes Interesse an einer Entdifferenzierung mittels metaphorischer Syntheseeffekte.⁴ Die Rolle des ‚Primitiven‘ in seiner Poetologie und Ästhetik, die seine poetische Praxis wie auch den Diskurs darüber in seinen theoretischen Überlegungen prägt, wird hingegen nicht genug beachtet. Die vorliegende Untersuchung greift dieses Desiderat auf und versucht, den Zusammenhang von Hofmannsthals Faszination am ‚Primitiven‘ und seiner Poetologie und Ästhetik, insbesondere seiner Ästhetik des Schöpferischen, zu beleuchten.

Das Schöpferische wird hier Hofmannsthals Auffassung zufolge als eine schrankenbrechende und hemmungslose „dämonische Kraft“ verstanden. Er notiert 1909, als er einen Aufsatz mit dem Titel *Das Schöpferische* konzipiert, das Folgende:

Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. Wir sind ihrer versichert, ohne daß sie immer bei uns wäre. Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit da.

Jeder hat um sich seine schöpferische Kraft als eine Atmosphäre. Sie löst alles Dunkel auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre ist das Ich ohne Schranken.⁵

Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet die Beobachtung, daß Figuren aus archaischer und ‚primitiver‘ Zeit in Hofmannsthals poetologi-

Forschungskontext stehen auch: Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*. München 2005; Sven Werkmeister, *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. München 2010.

³ Vgl. Wolfgang Riedel, *Ursprache und Spätkultur. Poetischer Primitivismus in der österreichischen Literatur der Klassischen Moderne (Hofmannsthal, Müller, Musil)*. In: Stefan Krimm/Martin Sachse (Hg.), *Europäische Begegnungen: Um die schöne blaue Donau ... Acta Ising 2002*. München 2003, S. 182-202; Nicola Gess (Hg.), *Literarischer Primitivismus*. Berlin/New York 2012.

⁴ Zu Phänomenen der Entdifferenzierung, die über sprachliche Mittel zustande kommen, vgl. u.a. die beiden Studien: Wolfgang Riedel, „Arara=Bororo oder die metaphorische Synthesis“. In: Rüdiger Zymner/Manfred Engel (Hg.), *Anthropologie der Literatur*. Paderborn 2004, S. 220-241; Nicola Gess, „So ist damit der Blitz zur Schlange geworden.“ *Anthropologie und Metapherntheorie um 1900*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 4/2009, S. 643-666.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979; Band X: *Reden und Aufsätze III (1925-1929)*, Aufzeichnungen. S. 498. Im Folgenden werden die Abkürzung „RA III“ und die Seitenzahl in Klammern angegeben.

schen und ästhetischen Schriften häufig eine tragende Rolle und zugleich eine besondere schöpferische Kraft zugemessen wird. Seine atavistische Rückwendung zum ‚Primitiven‘ und seine ästhetische Reflexion über die schöpferische Kraft des Menschen konvergieren in einem Kulturpessimismus, der sich in seiner Kritik am Geist der Moderne, insbesondere am kulturellen Leitmedium der Schrift, manifestiert. Schrift gilt für ihn nicht nur als ein Medium, das die bisherigen Wissensformationen und -bestände maßgeblich prägt und kennzeichnet, sondern auch als Modell der Wahrnehmung. Denn die Menschen nehmen die Dinge der Welt sowohl durch die Schrift als auch als schriftliche Zeichen wahr. Das heißt, ihre Wahrnehmung ist einerseits von vorherigen Lektüren präfiguriert, andererseits entwickelt sich aus der dominierenden Schriftkultur eine differenzierende, lesende und deutende Wahrnehmungsweise als grundsätzliche Haltung des Menschen zur Welt. Denn „wir denken heute schon fast mehr in Worten und algebraischen Formeln als in Bildern und Empfindungen“ (RA III, 324), stellt der junge Hofmannsthal bereits 1891 fest. Die „Lesbarkeit der Welt“ als fundamentales Paradigma setzt sich in dieser Zeit in allen Lebensbereichen durch. So wird Schrift zum Modell des Lebens und all jene Regeln, nach denen Menschen alphabetische Zeichen dekodieren, werden zu Schematismen der Wirklichkeitskonstruktion.⁶ Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen richtet sich infolgedessen gegen solche Beschränkungen durch die Schrift, die sich in der Spätzeit als symptomatische Krisenphänomene – wie z.B. die Last der Unüberschaubarkeit von historischem Wissen oder der Zweifel an der Leistungsfähigkeit des gegebenen Zeichensystems – manifestieren und dem kreativen Potential des Subjekts entgegenwirken.

Im Zusammenhang dieser schriftkritischen Position wendet sich Hofmannsthal der Welt der ‚Primitiven‘ zu, wobei er sich an zeitgenössische primitivistische Diskurse aus der Ethnologie, Anthropologie und Völkerpsychologie anlehnt. Diese atavistische Wendung lässt sich auf eine entwicklungstheoretische Vorstellung zurückführen, die davon ausgeht, daß bei den ‚Primitiven‘ eine prälogische Denkform zu finden sei, der das rationalistische Differenzdenken fehle oder noch nicht ausgeprägt sei. Wolfgang Riedel beschreibt die evolutionistische Denkweise um 1900 wie folgt:

[A]nders als der strukturelle Anthropologe Lévi-Strauss konzipierte die Ethnologie und Anthropologie der Jahrhundertwende das Verhältnis von ‚zivilisiertem‘ und ‚wildem‘ Denken nicht als zeitindifferente Alternative in einem Raum möglicher Mentalitäten, sondern historisch, entwicklungsgeschichtlich, das heißt, sie lokalisierte es auf einem Zeitpfeil: Das ‚Wilde‘ ist das Frühere, das ‚Zivilisierte‘ das Spätere. Die evolutionistische Konsequenz war damit unmittelbar, ja im Sinne eines Denkwangs, gegeben: Das Frühe ist qua Ursprüngliches („Primitives“)

⁶ Vgl. Uwe C. Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996, S. 88.

das Unentwickelt-Einfache, das Späte qua ‚Fortgeschrittenes‘ das Entwickelt-Komplexe. Der Prozeß der Zivilisation gehorcht so der Logik der Ausdifferenzierung, mit der wiederum denknwendigen Folge, daß das ‚Wilde‘ oder ‚Primitive‘, nämlich als das Frühere, gar nicht anders gefaßt werden konnte denn als ‚Noch-Nicht‘ entwicklungsge-schichtlich erreichter Differenzierungen, als vorgängige Abwesenheit von Differenz oder, wenn man will, ‚ursprüngliche Indifferenz‘. Und exakt in dieser Weise wurde auch das ‚wilde‘, ‚primitive‘ oder ‚mythi-sche‘ *Denken* um 1900 als ein *anderes* Denken konzipiert, als ein Denken im Bann der Indifferenz.⁷

In Bezug auf Hofmannsthals Schriftkritik lässt sich diese evolutionistisch orientierte wissenschaftliche Annahme so paraphrasieren, daß die Anschauungsform der ‚Primitiven‘ nicht schriftlich präfiguriert ist. Denn einerseits ist die alphabetische Schrift bei den ‚Primitiven‘ noch nicht erfunden worden, andererseits ist das rationalistische Differenzdenken bei ihnen noch nicht entwickelt. Stattdessen ist die Anschauungs- und Denkform der ‚Primitiven‘ von Indifferenz gekennzeichnet. Hofmannsthals Faszination am ‚Primitiven‘ gilt insofern vor allem dem Modell der Indifferenz, das dem bi-nären Zeichenmodell der Repräsentation – paradigmatisch im rationalistischen Zeichensystem der Alphabetschrift realisiert – gegenübersteht. Da die Wahrnehmungsweise des ‚Primitiven‘ von keinem Differenzdenken begleitet wird, ist sie weder eine lesende noch eine deutende, verspricht jedoch eine unmittelbare Teilnahme am Sein der Welt. Ein entscheidender Punkt, der in diesem Zusammenhang oft übersehen wird, ist, daß sich der ‚primitive‘ Mensch, wie er in dieser Zeit vorgestellt wird, wegen seines mangelnden Differenzbewußtseins – denn seine Wahrnehmung ist eher analogisch⁸ – oft in einem überreizten Zustand befindet. Ihm mangelt es dieser Ansicht nach an einer klaren Subjekt-Objekt-Spaltung, wobei die Dinge der Welt von ihm leibhaft wahrgenommen werden. Genau solch eine psychophysische Reiz-barkeit gilt bei Hofmannsthal jedoch auch als eine wichtige Bedingung für künstlerische Entgrenzung und für das Evozieren einer schöpferischen Kraft. In zentralen Passagen im *Gespräch über Gedichte* (1903) und im Dialog *Furcht* (1907) wird diese poetologische Wendung zum Schöpferischen deutlich.

⁷ Wolfgang Riedel, *Archäologie des Geistes*. a.a.O., S. 467.

⁸ Zur Vorstellung von einer analogischen Anschauungsform der ‚Primitiven‘ in der zeitgenössischen Ethnologie vgl. Edward B. Tylor, *Die Anfänge der Cultur*. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. 2 Bde. Leipzig 1873. Hofmannsthal kennt Tylors primitivistische Vorstellungen durch seine intensive Beschäftigung mit dem Werk Erwin Rohdes *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1893), wofür Tylors Studie die Hauptquelle ist.

II.

In Hofmannsthals poetologischer Schrift *Das Gespräch über Gedichte*⁹ wird das Zeichenmodell der Indifferenz, wie es sich insbesondere bei den ‚Primitiven‘ finden soll, aufgegriffen und der Stellvertreterlogik der Zeichensprache entgegengesetzt. Indifferenz wird hier als ein unmittelbarer Bezug zwischen Zeichen und Ding verstanden: Anstatt „eine Sache für eine andere“ zu setzen, setzt die Poesie „die Sache selbst“ (XXXI 77), wie der Protagonist Gabriel, der im *Gespräch* als Projektionsfigur Hofmannsthals fungiert, seinem Gesprächspartner Clemens erklärt. Um diese Unmittelbarkeit, der eine „wunderbare“ und „orphische Sinnlichkeit“ zugrunde liegt, zu verdeutlichen, beschwört Gabriel eine imaginierte Geburtsszene des poetischen Symbols – und zugleich eines Opferrituals – herauf. Da diese kurze Erzählung für unsere Diskussion von großer Bedeutung ist, zitiere ich sie in größerem Umfang:

Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: daß sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; daß sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; oder er fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vlies des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vlies des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod.

⁹ In der folgenden Analyse wird diese Schrift aus der historisch-kritischen Ausgabe zitiert, vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke* in achtunddreißig Bänden, hg. von Rudolf Hirsch, Edward Reichel, Christoph Perels, Mathias Mayer und Heinz Rölleke, Frankfurt am Main 1975ff., Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, S. 74-86. In der vorliegenden Studie werden entsprechende Bandnummer und Seitenzahl in Klammern angegeben.

Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein aufgelöst hatte. (XXXI 80f.)

In dieser Erzählung geht es um eine „halb unbewußt“ vor sich gehende Identifikation, die nur „einen Augenblick lang“ dauert (XXXI 81). Diese Identifikation wird als ein Partizipationserlebnis dargestellt, das unter zwei Voraussetzungen möglich wird: Zum einen ist der Opfernde aufgrund der starken Reizungen ein sinnlich instabiles und affektiv aufgeladenes Subjekt, dessen Bewußtsein in die Trunkenheit „vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes“ abgesenkt ist und dessen Handlung von einem unverdrängbaren Trieb motiviert wird; zum anderen geschieht die Partizipation über einen Glauben, der auch mit religiösem Glauben vergleichbar ist, wobei hier die leibliche Erfahrung im Zentrum steht. Der Opfernde fühlt das Blut des Opfertiers an seinen Armen hinabfließen und glaubt in diesem Moment, „es sei sein eigenes Blut“ (XXXI 81). Die Partizipation geschieht mithin unter der Wirkung einer „Kontaktmagie“¹⁰. Bezeichnenderweise wird die Partizipation zugleich als eine Abreaktion dargestellt: Die im Opfernden aufgeladenen Affekte entladen sich dabei ins Opfertier. Wenn sich im Moment der Tötung des Tieres die Wärme des Lebensaftes am eigenen Körper des Opfernden erspüren lässt, stellt sich auch bei ihm für einen Augenblick lang das Gefühl bzw. der durch das Gefühl hervorgerufene Glaube ein, geopfert worden zu sein. Genau in diesem Moment, in dem der Opfernde sich ins Opfertier auflöst, wird in dieser Erzählung auch das Symbol geboren. Die erste Szene des Opfers ist somit zugleich als Schöpfungsszene des Symbols zu verstehen. Wenn Gabriel fortführt: „Das ist die Wurzel aller Poesie“ (XXXI 81), dann wird hier eindeutig auf ein analogisches Verhältnis zwischen dem Vorgang der Opferung und dem Entstehen von Poesie hingewiesen.¹¹ So, wie sich

¹⁰ Sabine Schneider verweist auf die Affinität dieser Partizipation zum Prinzip der Übertragungsmagie, das der Kulturanthropologe James George Frazer in seinem Hauptwerk *Der goldene Zweig* (1894) vorstellte, und spricht in Bezug auf die magische Wirkung des Symbols von einem „neuen (nicht symbolistischen, sondern elementar leiblichen) Begriff von Magie.“ „Körperliche Berührung und nicht Abbildhaftigkeit, Partizipation und nicht Repräsentation ist das magische Paradigma für die ‚leibhafte‘ Wirkung des Symbols.“ Vgl. Sabine Schneider, *Poetik der Illumination. Hugo von Hofmannsthals Bildreflexionen im Gespräch über Gedichte*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 71/2008, H.3, S. 389-404, hier S. 403 und ebd. Anmerkung 89.

¹¹ Hans-Jürgen Schings kritisiert die Rede von einem Identitäts- oder Herleitungsverhältnis zwischen der Opferhandlung auf der einen Seite und der Symbolgebung auf der anderen und macht die analoge Bezugnahme zwischen beiden deutlich: „Der Opferer, so das analogische Argument, das hier zählt, vollbringt eine ‚symbolische Handlung‘, ‚weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte‘ [...]. Der Dichter erlebt und spricht in Symbolen, weil er sich in den Dingen, in der Welt auflöst. In beiden Fällen bezeichnet Auflösung die Essenz des Symbolischen, das eine Mal steht sie für den (phantasierten) Ursprung des Opfers, das andere Mal für die ‚Wurzel der Poesie‘.“ Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals Gespräch über Gedichte*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch*. 11/2003, S. 315.

der Opfernde ins Opfertier auflöst, entlädt der Dichter seine Emotionen in den Gegenstand der Dichtung. Mithin hat umgekehrt der Dichter im tätigen Schöpfungsprozeß analog zum ersten Opfernden eine ‚primitive‘ Denkform, in der das rationalistische Differenzbewußtsein aufgehoben ist.

Daß sich die Poesie hier eindeutig der Stellvertreterlogik der Zeichensprache entzieht und gar über einen unmittelbaren Bezug auf die Dinge verfügt, ist auch im euphorischen Jubel des Opfernden zu erkennen. Im erhöhten Augenblick drängt ein „Laut des wollüstigen Triumphes“ aus seiner Kehle hervor und vermischt sich mit dem Stöhnen des Tieres. Dieser Laut, den er in seiner imaginierten Todesstunde unwillkürlich ausstößt, lässt sich mit der völkerpsychologischen Sprachtheorie von Wilhelm Wundt – einem Zeitgenossen Hofmannsthals – als Ausdruck einer ursprünglichen Sprache erklären. Wundt betrachtet die menschliche Sprache als eine spezifische Form „psychophysische[r] Lebensäußerungen“¹². Sprache ist ihm zufolge nicht „aus intellektuellen Überlegungen und willkürlichen Zwecksetzungen, sondern aus dem Affekt und aus den den Affekt begleitenden unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen [...] hervorgegangen“¹³. Dieser Seitenblick auf Wundts Sprachkonzept ist für unsere Diskussion der Poetologie Hofmannsthals und seine ästhetische Reflexion über das Schöpferische insofern interessant, als es ein zeichentheoretisches Modell der Partizipation und Indifferenz vermittelt, das dem mit Verweisung und Repräsentation arbeitenden Zeichenmodell – paradigmatisch dafür die Alphabetschrift – entgegensteht und von der Vorstellung eines dionysischen Entgrenzungserlebnisses ausgeht. Wie diese ursprüngliche Sprache Wundtscher Provenienz, die als sinnliche Artikulation keinen Anspruch auf Bedeutungsstiftung aufweist, ist auch die poetische Rede in Hofmannsthals ästhetischem Verständnis unmittelbar. Denn offensichtlich ist das *Gespräch*, das in einem weiteren Sinne auch als eine Darstellung von Hofmannsthals Poetologie aufgefasst werden kann, von jenem Atavismus geprägt, der sich nach einer in der Moderne verloren gegangenen „lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit“ (XXXI 80) sehnt, die jedoch in der Poesie wieder auffindbar zu sein scheint.¹⁴

¹² Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1: Die Sprache. Erster Teil. 3., neu bearb. Aufl. Leipzig 1911, S. 43.

¹³ Wilhelm Wundt, *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Leipzig 1912, S. 60. Dieses Buch findet sich auch in der Bibliothek Hofmannsthals.

¹⁴ Hofmannsthal weist in einer Variantennotiz zum *Gespräch* auf den Verlust der ‚orphischen Sinnlichkeit‘ in der Moderne hin und schreibt: „Aber wir besitzen keine orphische nur lebenstrunkene Sinnlichkeit. Uns gehen nicht mehr feuchte Wolken in Gestalten über – Vogelanflug ist uns nicht Anhauch von Geistern“ (XXXI 327). In dieser Rede setzt er schon eine ‚primitive‘ Anschauungsform voraus, in der unbewusst eine animistische Naturbeseelung wirke – durch analogische Übertragung, z.B. von „Wolken in Gestalten“.

III

Auch in dem an die griechischen Hetärengespräche angelehnten fiktiven Dialog *Furcht*¹⁵, der auf der Basis der Gespräche Hofmannsthals mit der amerikanischen Tänzerin Ruth St. Denis entstanden ist und der im Allgemeinen als seine wichtigste tanzästhetische Schrift gilt, wird die schöpferische Energie in die Sphäre des ‚Primitiven‘ verlagert. Hier unternimmt Hofmannsthal den Versuch, die Grenzen des europäischen Paradigmas einer „Lesbarkeit der Welt“ zu überschreiten und anhand der imaginierten archaischen Tanzform der ‚Primitiven‘ eine Ästhetik des Schöpferischen zu entwerfen, nach der die Schöpfungskraft jenseits der Schriftkultur zu finden ist.

In dem antithetisch geführten Dialog tritt die ‚kultivierte‘ mimetische Auffassung von der Tanzkunst dem Wunschbild einer wilden Tanzform der ‚Primitiven‘ entgegen. Die Hauptfigur Laidion fühlt sich von der kulturell kodierten Tanzkunst beschränkt und träumt von einem archaischen Tanz der ‚Primitiven‘ auf einer weit entfernten Insel, von der ihr ein Matrose, der bei ihr übernachtet hatte, erzählt hat. Die Mädchen auf dieser Insel tanzen, wie aus Laidions Wiedergabe herauszulesen ist, ohne Kalkül und Zweckbewußtsein und ohne kulturelle und soziale Beschränkungen:

LAIDION: Einmal tanzen sie so, einmal im Jahr. Die jungen Männer kauern auf der Erde und die Mädchen der Insel stehen vor ihnen, alle zusammen, und ihre Leiber sind wie ein Leib, so regungslos stehen sie. Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl - welcher nach einer greift, dessen ist sie: Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es. (XXXI 121)

Leidet Laidion unter einer Selbstentfremdung, die auf den kulturell kodierten klassischen, zum Zweck der Repräsentation und Performanz funktionalisierten Tanz zurückgeführt wird, so daß sie in der eigenen Tanzaufführung geradezu von einem Befreiungswunsch besessen wird - „Da wünsch‘ ich mich so weit weg, als ein Vogel fliegen kann“ (XXXI 120); so ist hingegen die wilde Tanzform der ‚Primitiven‘ von Identität und Authentizität gekennzeichnet, da diese Tänze gerade nicht von Kalkül und Zweck bestimmt, sondern von Trieb und Instinkt gesteuert sind. Zwar wird diese Tanzform von den sogenannten ‚Zivilisierten‘ - die im Dialog von Laidions Freundin Hymnis vertreten werden - als ‚barbarisch‘ empfunden, dennoch ist die Tanzart in einer befreienden Weise dem Mimesisgebot enthoben. Somit ist

¹⁵ In der folgenden Analyse wird dieser Dialog aus der historisch-kritischen Ausgabe zitiert, vgl. Hugo von Hofmannsthal, Kritische Ausgabe sämtlicher Werke in achtunddreißig Bänden, hg. von Rudolf Hirsch, Edward Reichel, Christoph Perels, Mathias Mayer und Heinz Rölleke, Frankfurt am Main 1975ff., Band XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, hg. von Ellen Ritter, S. 118-125. Im Folgenden werden entsprechende Bandnummer und Seitenzahl in Klammern angegeben.

dieser Tanz auch vom Zeichenmodell der Indifferenz geprägt und von der klassischen Tanzkunst befreit, die den Tanz als eine körperliche (Re-)Präsentationskunst bestimmt und aufgrund dessen es bei Laidion zu einer Dissoziation von psychischem und physischem Dasein gekommen war.

Signifikanterweise befinden sich die Insulanerinnen bis zum Anfang des rituellen Tanzes – wie schon der erste Opfernde – ebenfalls in einem affektiv hoch aufgeladenen Zustand: „Voll Furcht und Bangigkeit saßen sie sieben Tage und sieben Nächte auf reinen Matten, vorher.“ (XXXI 123)¹⁶ Erst mit dem rituellen Tanz werden sie von der existentiellen Furcht befreit, so daß es nahe liegt, den rituellen Tanz als Grund ihrer Befreiung von Furcht und Bangigkeit anzusehen. Im rituellen Tanz der ‚Primitiven‘ liegt, so könnte man sagen, eine magische Kraft, die die Überwindung von Furcht ermöglicht. Daß diese archaische Tanzform eine psychische Reinigungsfunktion hat und die Insulanerinnen von ihrem durch Furcht und Bangigkeit geprägten Zustand erlöst, korrespondiert auffällig mit einem primitivistischen Diskurs um 1900, der vor allem durch die ethnologisch und psychologisch orientierte kunsttheoretische Studie Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1907) bekannt wird. Worringer setzt in seiner stilpsychologischen Forschung, die er über mehrere Studien verfolgt, mit der Frage nach dem Ursprung der Kunst an und skizziert eine völkerpsychologische Entwicklungsgeschichte. Ihm zufolge befindet sich der Mensch in seiner ersten Entwicklungsphase – als ‚Primitiver‘ – in einem Furchtverhältnis zur Welt. „Von der Willkür und Zusammenhangslosigkeit der Erscheinungen verwirrt, lebt der primitive Mensch in einem dumpfen geistigen Furchtverhältnis zur Aussenwelt“,¹⁷ schreibt er in seiner Studie *Formprobleme der Gotik* (1911), die sich auch Hofmannsthal später zur Lektüre vornimmt, noch einmal über eine primitive Angst, aus der ein instinkthafter Abstraktionsdrang und ein triebhaftes Kunstwollen entstanden sei. Da er den Ursprung der Kunst im Abstraktionsdrang sieht, grenzt er sich von der Frage der Nachahmung und Repräsentation ab und negiert die Bedeutung der Ratio in der Entstehung der Kunst. Zugleich schreibt er der Abstraktion – und auch der Kunst, insbesondere der Ornamentik – eine apotropäische Funktion zu, indem sie die unruhige Seele des ‚primitiven‘ Menschen zu beruhigen vermöge. Vor der Entstehung des Dialogs *Furcht* dürfte Hofmannsthal mit großer Sicherheit die primitivistischen bzw. anthropologischen Vorstellungen Worringers nicht gekannt haben. Dennoch werden in seinem fiktiven Dialog ähnliche

¹⁶ Auf die „Furcht“ der Insulanerinnen vor dem rituellen Tanz verweist auch Bettina Rutsch. Vgl. Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache; Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt am Main u.a. 1996, S. 231f.

¹⁷ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*. München 1911, S. 14. In Hofmannsthals Bibliothek findet sich die im Jahr 1912 folgende zweite Auflage dieser Studie. Zahlreiche Anstreichungen bezeugen eine intensive Lektüre und weisen auf Hofmannsthals Interesse am Primitivismus hin.

Gedanken in Bezug auf die apotropäische Funktion der Kunst formuliert, welche besonders an dem von Laidion imaginierten ekstatischen Tanz der ‚Primitiven‘ evident wird.

Wenn Laidion am Schluß ihrer Rede eine analoge Situation wie beim Tanz der Insulanerinnen herbeierzählt – „So wie du dort, so sitzen die Männer, ganz klein, ganz weit.“ (XXXI 124) – und sich in die Tanzsituation imaginativ hineinbegibt, vermeint sie das magische ‚Feien‘ in jenen archaischen Tänzen real zu empfinden, durch das alle Formen der Furcht und Begierde „an der Grenze ihres Leibes“ umgewandelt werden (XXXI 124). Sie fühlt sich in diesem visionären Augenblick quasi in die Rolle der Insulanerinnen hineinversetzt und beginnt zu tanzen wie sie.¹⁸ Das zuvor nur verbal Erzählte, das in seiner Bindung an das sprachliche Zeichensystem immer auch von repräsentativem Aufschub geprägt ist, verwandelt sich nun in eine authentische Performanz des Körpers¹⁹:

Sie fängt an, sich in den Hüften zu bewegen. Irgendwie fühlt man, daß sie nicht allein ist, daß viele gleiche um sie sind, und daß alle zugleich tanzen unter den Augen ihrer Götter. Sie tanzen und kreisen, und es dämmt schon: von den Bäumen lösen sich Schatten und sinken hinein in das Gewühl der Tanzenden, und aus den Wipfeln heben sich die großen Vögel, in denen Verstorbene wohnen, und kreisen mit, und die Insel schwankt unter ihnen allen wie ein Boot voller Trunkner. Und nichts auf der Insel entzieht sich der Gewalt der Tanzenden; diese sind in diesem Augenblick so stark wie Götter; die Arme und Hüften und Schultern der Götter sind gemengt unter ihre Bewegung; von nirgendher kann das blaue Todesnetz oder das korallenrote Schwert der Götter auf sie fallen. Sie sind die Gebärenden und die Geborenen der Insel, sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens. (XXXI 124f.)

Mit phantastischen Bildern wird hier der magische Vorgang des Feiens im archaisch rituellen Tanz beschrieben, in dem sich die einzelnen Tänzerinnen

¹⁸ Bezeichnenderweise befindet sich Laidion hier in einem Halbschlafzustand, in dem ihre Augen nicht ganz geschlossen sind und das obere Lid auf dem unteren zittert. In diesem veränderten Sehmodus wird die Vision vom archaischen Tanz der ‚Primitiven‘ hervorgerufen. Für Hofmannsthal besitzt die Vision ein immenses Potential des Schöpferischen, denn in ihr wird die Grenze zwischen Realität und Traum überschritten. In einer Aufzeichnung vom 5. Juli 1906 schreibt er im Hinblick auf das Schöpferische in der Vision und im Traum: „Warum liest du hier, statt nur zu schauen, zu schlummern und vor dich hinzuträumen?“ (RA III, 467) und schlägt vor, Lektüre durch schöpferische Visionen zu ersetzen.

¹⁹ Gabriele Brandstetter verweist hier auch auf den genderspezifischen Aspekt der Transformation der Rede eines Mannes – der Erzählung des Matrosen über die tanzenden Insulanerinnen – in die sprachlose Rede des Tanzes durch die Frau Laidion als eine „Schöpferin des ‚Anderen‘“. Vgl. Gabriele Brandstetter, *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog Furcht*. In: *Freiburger Universitätsblätter*. 30/1991, S. 37-58, hier S. 57.

durch den gleichen Rhythmus der Bewegung zu einer organischen Einheit verbinden: „[I]hre Leiber sind wie ein Leib“ (XXXI 121). Die physische Präsenz des Individuums sinkt in das rhythmisch ornamentale Feld der Bewegung des Kollektivs und wirkt als das Einzelne in dieser Einheit fort, ohne die eigene Individualität und Identität dabei zu verlieren. Denn in der sich gleich bewegenden Tanzgemeinschaft fühlt sich das Individuum gestärkt in seiner eigenen Existenz, und solange sie tanzen, „sind alle zusammen und sind jede allein“ (XXXI 123). Bettina Rutsch verweist in diesem Zusammenhang sogar auf den individualisierend-therapeutischen Wert dieses Tanzes, indem sie mit Bezug auf den tanzenden Nachvollzug Laidions bemerkt, daß sie durch ihre Hingabe an den ornamental-archaischen Tanz gar an der magischen Schutzkraft des Tanzes als einem apotropäischen Zauberzeichen partizipieren könne und auf diese Weise erst „als Individuum zu bestehen“ vermag.²⁰ Die magischen Kräfte der rhythmischen Tanzbewegungen liegen dabei sowohl in ihrer unwiderstehlichen suggestiven Wirkung als auch in ihrer grenzaufhebenden Vereinigungskraft, so daß sie sich im Prozeß des Tanzes zu einer Gewalt entfalten, der sich nichts und niemand mehr auf der Insel entziehen kann. Schatten, Vögel, Götter und Verstorbene fühlen sich eingeladen mitzutanzten und mengen sich unter die tanzenden Individuen. Infolgedessen werden die Grenzen zwischen Lebenden und Toten, Menschen und Tieren, Sterblichen und Heiligen, Gebärenden und Geborenen aufgehoben. Eine magische Immunisierung gegen die Gefahren der Außenwelt vollzieht sich in jenen Augenblicken, in denen die Tänzerinnen „so stark wie Götter“ werden. Sie eignen sich eine unsichtbare apotropäische Schutzschicht an und sind damit gegen alle Drohungen und alles Unheil gefeit – „von nirgendher kann das blaue Todesnetz oder das korallenrote Schwert der Götter auf sie fallen“ (XXXI 125). Der wilde Tanz der ‚Primitiven‘ weist neben seiner dionysischen Sinnlichkeit und der grenzenauflösenden Vereinigungskraft noch die sprachliche Komponente ‚primitiver‘ Abstraktion auf, die für diese Untersuchung wesentlich ist. In diesem Zusammenhang einer Sprachlichkeit des Tanzes verweist Rutsch zu Recht auf den Kommunikationscharakter des magischen Feiens im rituellen Tanz, wenn sie von einem „körper-sprachlichen *Austausch* zwischen Individuum und Kosmos“²¹ spricht. Dabei ist zu beachten, daß sich dieser kommunikative ‚Austausch‘ auf der Basis einer analogischen Anschauungsform der ‚Primitiven‘ vollzieht, wobei die Inselbewohner die Dinge und Phänomene in der Welt anthropomorphisierend wahrnehmen und dabei von rationalem Differenzdenken unbeeinflusst bleiben. Wenn die einzelnen Individuen im rituellen Tanz eine große Einheit bilden, weist sich die Magie des Tanzes und dessen stärkende Schutzkraft zugleich als ein Vorgang des „Bindens“²²

²⁰ Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache; Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz* bei Hugo von Hofmannsthal. a.a.O., S. 236.

²¹ Ebd. S. 233.

²² Ebd.

aus. Durch die einheitlich rhythmisierte Bewegung eignet sich die Tanzgruppe eine „dem archaischen Bewußtseinsstand entsprechende magisch-apotropäische Zeichenhaftigkeit“²³ an, und in dem wilden und beinahe in eine Trance treibenden Rhythmus der Tänze bildet sich „ein ornamentales Gefüge“²⁴, das die Tänzerinnen vor den bedrohlich andrängenden Phänomenen und Dingen der Außenwelt schützt. In dieser Hinsicht ist Hofmannsthals Tanzästhetik nicht weit von Worringers primitivistischen Abstraktionstheorien entfernt und spricht damit – wenn man noch einen Schritt weiter geht – für eine Form sinnlicher Abstraktion²⁵ bzw. hier für eine sinnliche Komponente der ornamentalen Abstraktionsleistung im Tanz der ‚Primitiven‘ im Sinne eines instinktgeleiteten sinnlichen Umgangs mit der Welt als einem Chaos, das in der Zeichensprache des Tanzes in eine bedeutungsvolle Einheit gewandelt werden kann.

Als ‚kultivierte‘ Tänzerin, die sich von kulturellen und sozialen Normen beschränkt fühlt und unter einem selbstentfremdeten Dasein und sich dissoziierenden Ich leidet, sieht Laidion im imaginierten archaischen Tanz der ‚Primitiven‘ die gewünschte leib-seelische Einheit und erfährt in der tagträumerischen Tanzvision die Möglichkeit einer solchen ‚primitiven‘ Existenz und die Partizipation an ihren archaischen Tänzen. Während sie in ihrer Vision versinkt und ihre Arme „in einem furchtbaren Rhythmus“ bewegt, identifiziert sie sich in einem abgesunkenen Bewußtseinszustand mit den Inselbewohnerinnen. Ihre Augen „scheinen angefüllt mit einer kaum mehr erträglichen Spannung inneren Glücks“ und ihr Gesicht bekommt die Züge „einer barbarischen Gottheit“ (XXXI 125). In ihrer Tanzekstase lassen sich eine Steigerung der Lebenskraft und die Absenkung des rationalen Bewußtseins beobachten. Im künstlerischen Traum vom wilden Tanz der ‚Primitiven‘ erlebt sie visionär schöpferische Entgrenzung und schrankenlose Freiheit.

IV

Hofmannsthals dichterische Beschäftigung mit dem Tanz als Kunstform zielt genauso wie seine Konzeption der poetischen Sprache darauf ab, das Potential des Körpers für die Literatur zu erschließen und die Krise der literarischen Schriftkultur zu überwinden. Sei es die imaginäre Suche nach der Wurzel der Poesie durch Rückwendung zu archaischen Kulturen im Ge-

²³ Ebd. S. 235.

²⁴ Ebd.

²⁵ Zur Diskursgeschichte einer schöpferisch gestaltenden Abstraktion im Bereich der Sinnlichkeit vgl. Jutta Müller-Tamm, Die „Parforce-Souveränität des Autoriellen“. Zur Diskursgeschichte des ästhetischen Abstraktionsbegriffs“. In: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.), Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Wissenschaften. Zürich/Berlin 2007, S. 79-92.

sprach über Gedichte, sei es die tagträumerische Visionierung eines exotischen Tanzes im Dialog *Furcht* – beides ist im Rahmen primitivistischer Diskurse als Versuch zu verstehen, sich mit der Hervorhebung einer von der Schrift noch unberührten Sinnlichkeit gegen die Differenzierung und Kategorisierung durch eine rationalistische Schriftkultur durchzusetzen. Hofmannsthal als literarischer Primitivismus, der sich in seinen poetologischen Sprachreflexionen und seinen tanzästhetischen Überlegungen über das Schöpferische abzeichnet, bezieht sich auf grundsätzliche menschliche Erfahrungen, die weit früher als die Schriftkultur einsetzen, und wirkt daran mit, die durch die Schrift und begriffliches Denken gezogenen Grenzen erneut zu verflüssigen und zu durchbrechen. Seine Dichtung vor dem ersten Weltkrieg ist deutlich von dem emphatischen Entwurf einer körpergebundenen Poetologie und einer Ästhetik des Schöpferischen geprägt.