

Gabriele Brandstetter / Katja Schneider (Hg.)

**Sacre 1913/2013**

Tanz, Opfer, Kultur

rla

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE SCENAE**

herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Clemens Risi

**Band 18**

rla

Gabriele Brandstetter / Katja Schneider (Hg.)

# Sacre 1913/2013

Tanz, Opfer, Kultur

NICOLA GESS

## Die Vorwelt als faktische Gegebenheit Primitivismus und Positivismus bei Adorno und Strawinsky

I

Nikolai Rjorich, der Librettist sowie Bühnen- und Kostümbildner des *Sacre du Printemps*, war, wie sich Alexandre Benois erinnert,

eingenommen von Träumen des prähistorischen, patriarchalen und religiösen Lebens – von den Tagen, als die weiten, grenzenlosen Steppen Russlands [...] von den Vorvätern der gegenwärtigen Bevölkerung bewohnt wurden. Roerichs mystische, spirituelle Erfahrungen machten ihn seltsam anfällig für den Charme dieser archaischen Welt. Er fühlte in ihr etwas ursprüngliches und zugleich fremdes, etwas, das unmittelbar mit der Natur verbunden war.<sup>1</sup>

Folgt man dieser Charakterisierung, so lässt sich Rjorich einer symbolistisch und zugleich neonationalistisch ausgerichteten künstlerischen Strömung zuordnen, als deren Sprecher Richard Taruskin u.a. den Dichter Alexander Blok ausgemacht hat. Blok schreibt in seinem Essay *Die Poesie der Zaubersprüche und Beschwörungsformeln* von 1908:

Was für den ursprünglichen Menschen eine Lebensnotwendigkeit war, müssen sich die heutigen Menschen mithilfe von Bildern rekonstruieren. Die archaische Seele [...] erfuhr das, was uns heute nur als vereinzelt und zueinander antagonistisch erscheint, als etwas Vereintes und Ganzes. Im zeitgenössischen Bewusstsein sind solche Konzepte wie Leben, Wissen, Religion, Geheimnis, Dichtung alle etwas unterschiedliches. Für unsere Vorfahren war das alles eins. [...] Für uns tut sich zwischen Mensch und Natur der tiefste Graben auf. Für sie war das Leben in Harmonie mit der Natur immer schon so und selbstverständlich. [...] [Sie] lebte[n] mit ihr in inniger Einheit.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Alexander Benois: *Reminiscences of the Russian Ballett*, London 1941, S. 347, zit. nach: Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley 1996, Vol. I, S. 851, Übersetzung N.G.

<sup>2</sup> Alexander Blok: *Poèziya zagovorov i zaklinaniy*. In: Ders.: *Sobraniye sochineniy v shesti tomakh*, Vol. 5, Moskau 1971, S. 31–32, übers. von Taruskin, zit. nach: Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vol. I, S. 849, Übersetzung N.G.

Entsprechend beklagt auch Rjorich in einem nur wenige Monate später entstandenen Essay über die *Freude an der Kunst* (1909) die gegenwärtige Entfremdung des Menschen von der Natur und verweist seine um kollektive Selbstfindung bemühten LeserInnen auf eine Inschrift der Maya: »Frag die Dämmerung, frag den Wald, frag die Woge, frag den Sturm, frag die Liebe! Frag die Erde, die Erde des Leidens, unsere geliebte Erde! Wer sind wir? Wir sind die Erde!«<sup>3</sup> Auf der Suche nach einer verlorenen Ganzheit, nach einem kollektiven mythischen Bewusstsein, in dem Natur und Kultur, Leben und Kunst noch eine organische Einheit bilden, wendet sich Rjorich archaischen, insbesondere archaischen slavischen Kulturen zu, um sie nicht nur zu studieren, sondern vor allem auch in Kunst wie sozialer und religiöser Praxis zu revitalisieren. Jan Assmann und John E. Bowlit haben ihn deshalb jüngst zu Recht in eine ideelle Nähe zum Kosmikerkreis und vor allem zur Theosophie gerückt.<sup>4</sup> Diese archaisch-religiöse Orientierung kommt etwa in den beiden Bildern *Der letzte Engel* und *Das große Opfer* zum Ausdruck, die in der Zeit der Arbeit am *Sacre* entstanden, letzteres als Vorhangsentwurf für das Ballett.



Abb. 1: Nikolai Rjorich: *Der letzte Engel*. 1912. Tempera auf Karton. 52 x 73,6 cm

<sup>3</sup> Nikolai Rjorich: Radost' iskusstvu. In: Vestnik Yevropi 2 (1909), S. 508–533, übers. von Taruskin, zit. nach: Richard Taruskin: Stravinsky and the Russian Traditions, Vol. I, S. 854, Übersetzung N.G.

<sup>4</sup> Vgl. Jan Assmann: The cultural memory of ›Le Sacre du printemps‹. In: Avatar of modernity. The Rite of Spring Reconsidered. Hg. von Hermann Danuser und Heidi Zimmermann, London 2013, S. 319–335; John E. Bowlit: Kingdom of Mystery: the artistic ideas of Nicholas Roerich. In: Avatar of modernity, S. 356–379.

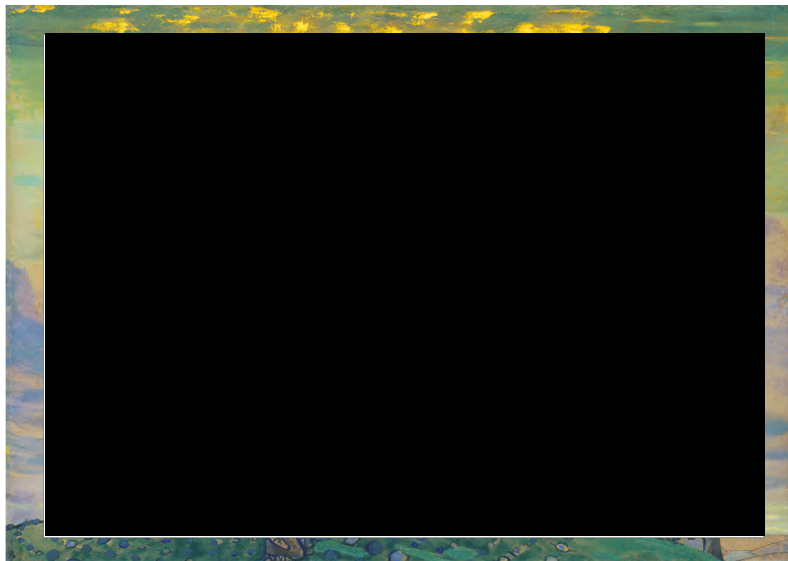


Abb. 2: Nikolai Rjorich: *Das große Opfer*. 1910.  
Tempera auf Leinwand. 73,5 x 81 cm

Max Horkheimer setzt sich in seinem Aufsatz *Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie* sowohl kritisch mit Rationalismus und Positivismus als auch mit deren Antipoden, dem metaphysischen Irrationalismus, auseinander und argumentiert, dass es sich bei beiden um eine falsche Alternative handle, der die Kritische Theorie als eine dritte, nämlich nicht idealistisch, sondern historisch-materialistisch fundierte Position entgegensetzen sei.<sup>5</sup> Am metaphysischen Irrationalismus arbeitet er dabei zwei Hauptzüge heraus: Erstens den Angriff des metaphysischen Irrationalismus auf das logische Denken oder das Denken überhaupt, das durch begrifflich meist diffus bleibende »Kräfte der Seele« überwunden werden soll, wie etwa die Intuition, das emotive Wollen, die Eingebung oder die geistige Schau, um nur Klages, Bergson, Dilthey und Blavatsky zu zitieren. Zweitens den Angriff auf den Individualismus der liberalistischen Epoche, der häufig mit der Favorisierung einer totalitären Staatsauffassung verbunden wird. Dieser Angriff artikuliere zwar ein »Leiden der Individuen an der herrschenden Ordnung«, zugleich aber nehme er

die gesellschaftliche Unvernunft und das aus ihr fließende Leiden [...] als Notwendigkeit [hin], [drehe sie] gedanklich in ein Gut [um] und [verkläre sie] in

<sup>5</sup> Vgl. Max Horkheimer: *Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934), S. 1–53.

das Loblied auf den tieferen Sinn des Leidens, von Opfer und Entsagung, der Tugend des Mittuns und der Verneinung der eigenen Interessen.<sup>6</sup>

Eine militante Version dieses Liedes stimmt etwa Ernst Jünger in *Der Arbeiter* (1932) an:

Jede Haltung, der ein wirkliches Verhältnis zur Macht gegeben ist, läßt sich auch daran erkennen, daß sie den Menschen nicht als das Ziel, sondern als ein Mittel, als den Träger sowohl der Macht wie der Freiheit begreift. Der Mensch entfaltet seine höchste Kraft, entfaltet Herrschaft überall dort, wo er im Dienste steht.<sup>7</sup>

Auch die in der Weimarer Republik gefeierte Tänzerin Mary Wigman spricht in diesem Sinne von Opfer und Dienst an der Gemeinschaft,<sup>8</sup> und eine elitäre Variante der gleichen Überlegungen predigt und praktiziert schon vor dem Ersten Weltkrieg der Kreis des ehemaligen Kosmikers Stefan George.<sup>9</sup>

Greift man Horkheimers Analyse auf, so lassen sich Rjorichs eingangs referierte Überzeugungen klar dem metaphysischen Irrationalismus zuzuordnen. Wenn Rjorich sich auf archaische Kulturen beruft, so tut er dies, weil er dort sowohl ein Aufgehen im bzw. eine Unterordnung des Einzelnen unter das Kollektiv, d.h. der Clan-Gesellschaft, wie auch unter die natürliche Ordnung vorzufinden meint, und weil als Orientierungshilfe in dieser kosmischen Ganzheit nicht logisches Denken, sondern die »Kräfte der Seele« gefragt zu sein scheinen. Im Libretto des *Sacre du Printemps*, das Rjorich und Strawinsky gemeinsam entworfen haben, schlägt sich das sehr deutlich nieder, zum einen im Hauptplot des Frühlingsopfers, der willigen Selbstopferung eines Mädchens durch das Clan-Kollektiv und im Dienst der Natur, zum anderen in okkulten Praktiken wie z.B. Weissagungen und Segnungen der Erde, die auf der mystischen Einge-

<sup>6</sup> Heinz Gess: Horkheimer: Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie, siehe: [www.kritiknetz.de](http://www.kritiknetz.de), veröffentlicht am 18.3.2005 [letzter Zugriff: 5.5.2014], S. 2.

<sup>7</sup> Ernst Jünger: *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1941, S. 71. Auch zit. bei Heinz Gess: Horkheimer: Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie, siehe: [www.kritiknetz.de](http://www.kritiknetz.de), S. 2.

<sup>8</sup> Das hat Inge Baxmann auf der Tagung *Tanz über Gräben. 100 Jahre ›Le Sacre du Printemps‹* in ihrem Vortrag ›Opfer und Hingabe als Kulturkritik. Tanz und liturgische Gemeinschaft in der Moderne‹ betont.

<sup>9</sup> Vgl. zum ›kulturellen Pattern‹ von Ritual und Opfer um 1900 und mit Bezug auf den *Sacre* auch Gabriele Brandstetter, die u.a. den Bogen zur zeitgenössischen Ethnologie schlägt: *Ritual as Scene and Discourse: Art and Science around 1900 as exemplified by ›Le Sacre du printemps‹*. In: *The world of music: Music, the Arts and Ritual* 49/1 (1998), S. 37–58.

bundenheit ins große Ganze fußen und jenseits der Möglichkeiten eines rationalen Verstehens liegen. Spricht man also vom Primitivismus im *Sacre du Printemps*, so meint man einen metaphysischen Irrationalismus, der sich auf archaische Kulturen, deren Kollektivrituale, insbesondere Opferrituale, und vorrationale mystische Denkweisen und Praktiken bezieht, in romantisch-nostalgischer oder auch in modern-provokativer Ausprägung, um eine Unterscheidung Jan Assmanns aufzugreifen.<sup>10</sup>

Darum ist es umso irritierender und lädt zu weiteren Überlegungen ein, wenn Theodor W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* Strawinskys Primitivismus gerade *nicht* an einen metaphysischen Irrationalismus, sondern an dessen Antipoden im Rationalismusstreit, den *Positivismus* als eine empiristische Spielart des Rationalismus, bindet. So ist bei Adorno ganz explizit von »Strawinskys Positivismus« die Rede, der sich »an die Vorwelt« knüpfe.<sup>11</sup> Wenn Adorno von Positivismus spricht, denkt man zunächst an seine Einlassungen im Positivismusstreit der 1960er Jahre; aber in den 1940er Jahren, als Adorno die *Philosophie der neuen Musik* schrieb, ist hier vor allem dessen Vorgeschichte aus den späten 1930ern relevant, nämlich Horkheimers kritische Auseinandersetzung mit dem Wiener Kreis, in deren Kontext auch der Aufsatz zum Rationalismusstreit entstanden ist. Schon hier richtet sich die Positivismuskritik zum einen vor allem darauf, dass der Positivismus gesellschaftliche Zustände wie Naturtatsachen darstelle, *thesei* mit *physei* verwechsle. Und zum anderen ist für Adorno und Horkheimer in den 1940er Jahren der Werturteilsstreit in der Soziologie um 1910 relevant, in dem es um die Frage ging, ob soziologische Forschung gesellschaftliche Probleme nur neutral beschreiben oder auch Werturteile treffen und im Zuge dessen konkrete Vorschläge für die Sozialpolitik geben sollte. Auf beide Hintergründe rekurriert Adorno, wenn er in seinen Ausführungen zum *Sacre* unter »Positivismus« zum einen die Präsentation der archaischen Vorwelt als »Datum«, als Gegebenes, versteht: »Strawinskys Positivismus hält sich an die Vorwelt wie an eine faktische Gegebenheit.«<sup>12</sup> Und zum anderen, wenn er unter »Positivismus« die *Wertfreiheit*, konkret den vorgeblichen Verzicht Strawinskys auf die Bewertung des auf der Bühne Präsentierten, versteht. So schreibt er, Strawinskys Musik übe »positivistische Detachiertheit«, indem sie das »Greuel auf der Bühne« »kommen-

<sup>10</sup> Vgl. Jan Assmann: The cultural memory of ›Le Sacre du printemps‹, S. 323f.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt a.M. 2009, S. 153.

<sup>12</sup> Ebd.



tarlos begleit[e]«: »Die Musik sagt [...]: so war es, und nimmt so wenig Stellung wie Flaubert in der *Madame Bovary*«. <sup>13</sup> Präsentation wertneutraler Fakten über die Prähistorie – mit diesem Verfahren generiert sich der Posivist Strawinsky für Adorno drittens auch als Wissenschaftler (und nicht etwa als kreativer Künstler oder als gläubiger Esoteriker). Adorno spricht von Strawinskys »wissenschaftlicher Prähistorie« <sup>14</sup> und schreibt, dass Strawinsky sein »Modell des Präindividuierten [...] exakt herauspräparieren möchte.« <sup>15</sup>

## II

Primitivismus und Positivismus sind für Adorno im *Sacre du Printemps* also verschwistert oder genauer: Strawinskys Primitivismus ist geradezu durch seinen Positivismus bestimmt. So irritierend und spekulativ diese Diagnose zunächst scheinen mag, so sehr erweist sich Adorno hier als sensibel für eine ganz bestimmte Zeitsignatur. Wenn um 1910 vom »Primitiven« die Rede ist, handelt es sich dabei nicht einfach um eine Neuauflage des Rousseau'schen Wilden, sondern um das Gründungsparadigma der jungen Humanwissenschaften, die sich als positivistische Wissenschaften verstehen und zu behaupten suchen. Diese Differenz zwischen dem alten Wilden und dem neuen Primitiven markiert auch Adorno: »Es [das Motiv des antihumanistischen Menschenopfers ans Kollektiv, NG] gehört den Jahren an, da man die Wilden Primitive zu nennen begann«. <sup>16</sup> Und er erwähnt im selben Atemzug drei herausragende Vertreter dieses neuen Diskurses über das Primitive, und zwar Sigmund Freud als Autor der ethnologisch inspirierten Schrift *Totem und Tabu* sowie zwei weitere Gründungsfiguren der frühen Ethnologie, James George Frazer und Lucien Lévy-Bruhl.

Im Fluchtpunkt der frühen Ethnologie steht die Suche nach dem Ursprung der eigenen Kultur. <sup>17</sup> Sie ist ein Kennzeichen des »Zeitalters der

<sup>13</sup> Ebd., S. 136.

<sup>14</sup> Ebd., S. 154.

<sup>15</sup> Ebd., S. 153.

<sup>16</sup> Ebd., S. 136.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Sven Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift: zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München 2010, S. 57–70. Vgl. auch Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen*

Geschichte«, das nach Michel Foucault um 1800 das Zeitalter der Repräsentation ablöst.<sup>18</sup> Anders als im klassischen Denken und z.B. auch noch bei Rousseau wird der Ursprung nun nicht mehr außerhalb der historischen Entwicklung, in einem geschichtslosen und jenseits der Geschichte stehenden Raum verortet. »Im modernen Denken ist«, wie Foucault ausführt, »ein solcher Ursprung nicht mehr feststellbar«.<sup>19</sup> Sondern nun ist es gerade das Bewusstsein der eigenen Historizität, das ein Denken des Ursprungs notwendig macht. Gegenwart und Ursprung stehen sich nicht länger als getrennte, in die Historie eingelassene und außerhalb der Historie stehende Zeitalter gegenüber, sondern sind über eine Entwicklung miteinander verbunden und in eine Kontinuität eingelassen. Vor diesem Hintergrund entstehen im 19. Jahrhundert die Wissenschaften vom Menschen, zu denen auch die Ethnologie gehört. Der Mensch, den sie untersuchen, ist ein historisch gewordener. Sein Ursprung muss ihm zugleich fern und nah, fremd und vertraut, unzugänglich und bekannt sein. Denn er ist mit ihm einerseits über eine historische Entwicklung verbunden, andererseits ist er von ihm jedoch zeitlich weit entfernt und kann ihn immer nur in Form einer bereits begonnenen Geschichte erreichen. Die Folge ist, dass die Suche nach dem Ursprung nicht nur zur Bestätigung, sondern zugleich zur Verunsicherung der eigenen Identität führt, indem sie ein uneinholbar Fremdes in den Blick nimmt, das dennoch Grund des Eigenen ist.

Im Zeitalter des Positivismus stellt sich jedoch für die jungen Humanwissenschaften das Problem, dass man diesen längst vergangenen Ursprung kaum empirisch untersuchen kann. Dieses Dilemma beschreibt z.B. Wilhelm Wundt in den *Elementen der Völkerpsychologie*, wenn er darüber klagt, dass Archäologie und Paläoanthropologie nur ein höchst unzureichendes Material für eine solche Untersuchung zur Verfügung stellen würden und man, sofern man sich auf dieses Material beschränke, auf Spekulationen angewiesen bleibe.<sup>20</sup> Die Lösung finden er und seine Kollegen in indigenen Völkern, die sie als Überbleibsel des vergangenen Ursprungs in der Gegenwart verstehen: »[Hier existiert] der

---

Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013, hier insbes. S. 30–32, aus denen im folgenden Abschnitt manches übernommen wurde.

<sup>18</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974, S. 269.

<sup>19</sup> Ebd., S. 397.

<sup>20</sup> Vgl. Wilhelm Wundt: Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit, Leipzig 1912, S. 19.

primitive Mensch [...] aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich«, schreibt Wundt.<sup>21</sup> Und Leo Frobenius antwortet 1898 auf die Frage »Wo fängt denn unsere Geschichte an?« mit der Aussage:

[J]ene einfachen, fremdartigen Kulturformen stellen Dokumente der Weltgeschichte dar! Was Geschichtsforscher vergeblich in alten Hieroglyphen und Inschriften gesucht haben, wissen sie zu berichten und ihre Gesamtheit ist die in wunderliche Bildersprache gehüllte Erzählung vom Ursprunge der menschlichen Kultur.<sup>22</sup>

Aus dem Fluchtpunkt des spezifisch modernen Ursprungsdenkens ergibt sich also eine ebenso spezifisch moderne Perspektive auf indigene Völker, die die Entstehung und Formierung der Ethnologie bedingt und das Paradigma des Primitiven ausmacht. Sie werden nicht, wie noch die ›Wilden‹ des 18. Jahrhunderts, als Repräsentanten eines vorgeschichtlichen Zustands bestaunt, sie werden auch nicht um ihrer selbst bzw. um der Einsicht in das Funktionieren ihrer Gesellschaften und deren Strukturen willen untersucht, wie dies spätere ethnologische Schulen unternehmen werden. Sondern sie werden als historischer Ursprung der eigenen Kultur gedacht. Das Gleiche gilt übrigens auch für Kinder und Geisteskranke.<sup>23</sup> Ethnologie, Entwicklungspsychologie und medizinische wie psychologische Psychopathologie konstruieren im frühen 20. Jahrhundert das Primitive als ein Paradigma, mit dem sie zum einen das Denken und Verhalten dreier Anderer der modernen Gesellschaft, der sogenannten Naturvölker, der Kinder und der Geisteskranken, erklären wollen – nebenbei bemerkt: Alle *drei* Figuren tauchen auch in Adornos Überlegungen zu Strawinsky auf –,<sup>24</sup> und zum anderen empirische Ursprungswissenschaften betreiben wollen. Methodologisch greifen sie dabei zu Analogisierungen, die über die temporalen Modelle der Ungeschichtlichkeit und des *survivals* (das ist ein Begriff von Tylor<sup>25</sup>), der Rekapitulation der Phylo- in der Ontogenese und der Regression auf frühere Entwicklungsstadien beglaubigt werden. Das heißt: Sie finden

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Leo Frobenius: Der Ursprung der Kultur, Berlin 1898, S. VIII–IX.

<sup>23</sup> Vgl. dazu ausführlich Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne.

<sup>24</sup> Neben den genannten Passagen über den ›Wilden‹ finden sich in Adornos *Sacre-Text* Passagen zum Kind und zum Geisteskranken: Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 135, 150, 155f., 158, 166, 170.

<sup>25</sup> Vgl. Edward B. Tylor: Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom, London 1871.

das Verhalten und Denken der anfänglichen Menschen in dem indigener Völker wieder, weil diesen die Fähigkeit zur Entwicklung und damit jegliche eigene Geschichte abgesprochen wird; sie finden sie in dem der Kinder wieder, weil diese in ihrer Entwicklung vermeintlich die Phylogenese rekapitulieren; und sie finden sie in Geisteskranken, vor allem in Schizophrenen, wieder, weil deren Krankheit angeblich auf einer Regression auf frühere Entwicklungsstadien des Menschen basiert. Aus diesen Analogisierungen geht das Primitive als ein die humanwissenschaftlichen Disziplinen prägendes Paradigma für die empirische Untersuchung von Anfang und Wesen des Menschen und der menschlichen Kultur hervor. Anhand von indigenen Völkern, Kindern und Geisteskranken werden Ursprungsstudien betrieben, die entweder fortschrittslogisch oder genealogisch oder aber auch ontologisch ausgerichtet sind, d.h. das eigentliche Wesen des Menschen ergründen wollen.

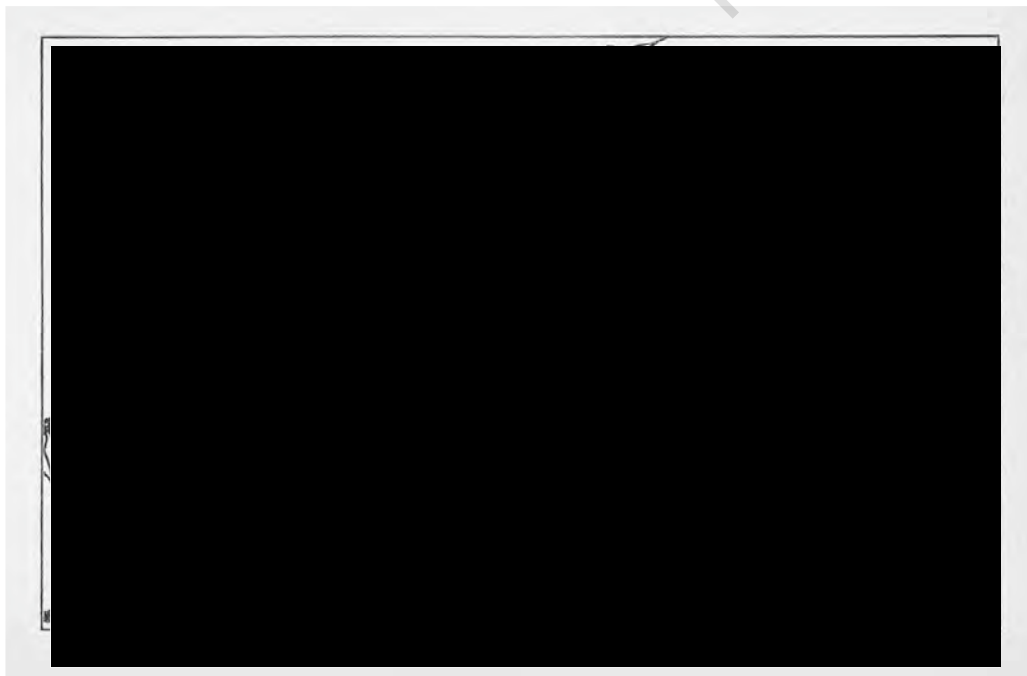


Abb. 3: Ernst Grosse: *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i.Br./Leipzig 1894, S. 307: Tafel II. Federzeichnung eines Australiers, nach Andree, Parallelen. N.F.

Das gilt auch für die Kunstwissenschaften, die auf dem Weg der Ursprungsstudien ebenfalls bestrebt sind, sich als positivistische Wissenschaften zu behaupten. Stellvertretend dafür mag hier nur Ernst Grosse stehen, der mit seinem Buch *Die Anfänge der Kunst* (1894) die Geltung der Kunstwissenschaften u.a. dadurch sicherstellen wollte, dass sie die

Gesetze des »Wesens und Lebens der Kunst« ergründen sollten, indem sie »von Unten« anfangen, d.h. beim Studium der Kunst der sogenannten »Naturvölker«, an der sich der Ursprung der Kunst und damit ihr eigentliches Wesen empirisch ablesen lasse.<sup>26</sup> Grosse Überzeugung, dass sich die Kunst der frühen Menschen in der Kunst gegenwärtiger indigener Völker erhalten habe, schlägt sich auch in der Wahl seiner Abbildungen nieder, die sowohl Höhlenzeichnungen wie zeitgenössische Zeichnungen (im obigen Beispiel) umfassen.

Im obigen Beispiel mag Grosse auch den Tanz abgebildet sehen, auf den er in einem Kapitel seines Buches ausführlich eingeht und ihn wie folgt bewertet:

Der moderne Tanz ist nur noch ein ästhetisch und social entartetes Rudiment; der primitive Tanz ist der unmittelbarste, vollkommenste und wirkungsmächtigste Ausdruck der primitiven ästhetischen Gefühle. Keine andere primitive Kunst hat eine so hohe praktische, kulturelle Bedeutung als der Tanz.<sup>27</sup>

Die Lust an starken und rhythmischen Bewegungen, die Lust an der Nachahmung, die Lust an der Entladung der erregten Gefühle: – diese Faktoren geben eine vollkommen genügende Erklärung für die Leidenschaft, mit welcher die primitiven Völker der Tanzkunst huldigen.<sup>28</sup>

Entsprechend seiner Überzeugung eines *survival* des Ursprünglichen in indigenen Kulturen der Gegenwart folgert er am Schluss seines Buches, dass seine Untersuchung durch den Rückgriff auf die Kunst indigener Völker »bewiesen [habe], was die Aesthetik bisher nur behauptet [habe]« – das ist das positivistische Argument, an die Stelle der bisherigen Spekulation empirische Fakten zu setzen –, nämlich, dass »für das Menschengeschlecht [...] allgemein wirksame Bedingungen für das ästhetische Gefallen, und infolgedessen allgemein gültige Gesetze für das künstlerische Schaffen bestehen.«<sup>29</sup> Ähnlich fordert auch der Literaturwissenschaftler Ludwig Jacobowski im Vorwort seiner *Anfänge der Poesie* (1891) eine »Poetik [...] rein auf dem Boden der Empirie«, da nur diese »künftighin Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung machen« könne, und zur empirischen Untersuchung dieser Anfänge greift er auf Beobachtungen an Kindern zurück, während

<sup>26</sup> Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst, Freiburg i.Br./Leipzig 1894, S. 18, 20.

<sup>27</sup> Ebd., S. 198.

<sup>28</sup> Ebd., S. 215.

<sup>29</sup> Ebd., S. 293.

seine Kollegen Erich Schmidt und Francis Gummere aus dem gleichen Grund Beobachtungen an indigenen Völkern vornehmen, wenn sie ihre Bücher *Die Anfänger der Literatur* (1925) bzw. *The Beginnings of Poetry* (1901) schreiben.<sup>30</sup>

Auf diese Weise greifen Primitivismus und Positivismus im frühen 20. Jahrhundert also tatsächlich ineinander. Ihre *unholy alliance* eint eine gemeinsame Gegnerschaft gegen historisch-materialistische wie konstruktivistische Positionen. Und das humanwissenschaftliche Paradigma des Primitiven resultiert aus einer um empirische Fakten bemühten Ursprungssuche, die in indigenen Völkern und weiteren ›Anderen‹ der europäischen Gesellschaft die gegenwärtigen Vertreter des Archaischen sehen will. Ich hatte eingangs den metaphysischen Irrationalismus und den Positivismus, die empiristische Spielart des Rationalismus, als Antipoden einander gegenübergestellt. Die Beobachtungen am Diskurs über das Primitive demonstrieren nun jedoch, dass man sie vielmehr, wie Horkheimers Kritik das ja schon nahelegt, als zwei Seiten *einer* Medaille sehen muss. Die positivistische Konstruktion bezieht sich hier auf ein Primitives, dem ein spezifisch nicht- oder mindestens grundlegend anders-rationales Denken zugeschrieben wird. Ausschlaggebend für dieses Denken sind alogische Beziehungsnetze, die nach Ansicht der jungen Humanwissenschaften bei indigenen Völkern, Kindern und Geisteskranken die Perzeption und Weltanschauung zu bestimmen scheinen. Jean Piaget, Karl Theodor Preuß und Ernst Kretschmer haben es als magisches Denken bezeichnet, Wilhelm Wundt und Ernst Cassirer als mythisches, Lucien Lévy-Bruhl als mystisches oder prälogisches.

Für Lévy-Bruhl gehorcht dieses eigentümliche, letztlich auf Kollektivvorstellungen zurückgehende Denken dem Gesetz der Partizipation, d.h. der affektiv und motorisch besetzten Teilhabe des Menschen an seiner Umwelt, seien dies Menschen, Tiere, Pflanzen oder andere *res naturae*. Diese universale Vernetzung von Wesen, Gegenständen, Emotionen und Handlungen wird nicht erst vom prälogischen Denken hergestellt, sondern ist nach Überzeugung Lévy-Bruhls für die Primitiven immer schon da, bestimmt jede ihrer Wahrnehmungen maßgeblich:

---

<sup>30</sup> Ludwig Jacobowski: Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie, Dresden 1891, S. V; Erich Schmidt: Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker. In: Ders./Adolf Erman/Carl Bezold: Die orientalischen Literaturen, Leipzig 1924, S. 1–27; Francis B. Gummere: The beginnings of poetry, New York 1901.

»Pour la mentalité primitive *être c'est participer*«. <sup>31</sup> Der europäischen Gesellschaft seiner Zeit schreibt Lévy-Bruhl ein starkes »Bedürfnis nach [dieser, NG] Partizipation« zu, das er für »gebieterischer und stärker als de[n] Erkenntnisdrang« hält und für das er Verständnis äußert, wenn er schreibt, dass die Seele »nach etwas Tieferem [trachte] als nach der Erkenntnis, [...] das ihr Ganzheit und Vollendung [gebe]«. <sup>32</sup> Eben diese »Ganzheit« verspricht dem entfremdeten Menschen seiner Zeit das Denken im Bann der Partizipation, insofern es ein »intimes Gemeinschaftsbewusstsein zwischen den Wesen [schaffe]«, in der »jede Zweiheit ausgelöscht [werde]«. <sup>33</sup>

Bei Lévy-Bruhl wird so besonders deutlich, dass sich der humanwissenschaftliche Positivismus im Primitiven eine irrationalistische Figur konstruiert, seinen Traum des Irrationalismus träumt. Die Texte verfahren letztlich auch alles andere als positivistisch bei ihrer Ursprungssuche. Zum einen arbeiten sie kaum mit empirisch erhobenen Fakten, sondern mit Berichten aus zweiter Hand und zudem mit Analogisierungen (>das indigene Volk ist wie der ursprüngliche Mensch<), die ihrerseits stark auf Projektionen basieren (die fremde erscheint als »verkehrte [eigene] Welt«, als »imaginäre Ethnographie«, um Formulierungen Fritz Kramers aufzugreifen <sup>34</sup>). Und so neutral beschreibend sie sich geben, so wenig können sie sich letztlich der Wertung enthalten, die entweder als Bestätigung des eigenen Status quo ausfällt (>die europäische Gesellschaft als Speerspitze des zivilisatorischen Fortschritts<) oder aber, wie bei Lévy-Bruhl, als zivilisationskritische Sehnsucht nach einem ursprünglichen Eingebundensein in die Natur. Im Primitiven artikulieren die positivistischen Humanwissenschaften so die Angst vor oder aber die Sehnsucht nach dem Anderen ihrer selbst; und durch ihr vermeintlich empirisches und wertneutrales Vorgehen verleihen sie diesem Anderen den Status eines schlechthin Gegebenen und somit Unabänderlichen. So wird weder das Primitive als die »wissenschaftliche Träumerei« kenntlich, die es ist, um einen Ausdruck Gaston Bachelards zu gebrauchen, <sup>35</sup> noch wird über

<sup>31</sup> Lucien Lévy-Bruhl: *Les carnets de Lucien Lévy-Bruhl*, Paris 1949, S. 22. Vgl. zur zentralen Bedeutung dieses Schlüsselsatzes: Erich Hoerl: *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich/Berlin 2005, S. 195.

<sup>32</sup> Lucien Lévy-Bruhl: *Das Denken der Naturvölker*. Übers. von Paul Friedländer. Hg. und eingeleitet von Wilhelm Jerusalem, Wien/Leipzig 1926, S. 344f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 344

<sup>34</sup> Fritz Kramer: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1977, S. 7–8.

<sup>35</sup> Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*, München/Wien 1985, S. 6.

die historisch-materiellen Bedingungen nachgedacht, die sowohl diese Träumerei als auch das Leben der realen Anderen, die in diesen Träumen die Hauptrollen spielen, bedingen.

### III

Kommen wir von dieser engen Verschränkung von Positivismus und Primitivismus zurück zum *Sacre*, den schon Jacques Rivière in die Nähe der jungen Humanwissenschaften rückte, wenn er ihn als »biologisches Ballett« oder auch als »soziologisches Ballett« bezeichnete.<sup>36</sup> Nimmt man den Positivismus des *Sacre* ernst, so kann man zunächst einmal fragen, auf welche vermeintlichen Fakten primitiver Kunst sich nun Rjorich, Strawinsky und Nijinsky<sup>37</sup> in ihrer Gestaltung einer archaischen Welt eigentlich berufen konnten? Geht man vom kunstgeschichtlichen Begriff des Primitivismus aus, der spätestens seit den 1930er Jahren fest etabliert ist und eine europäische Kunstrichtung meint, die sich Artefakte westafrikanischer und ozeanischer Stammeskulturen zum Vorbild nimmt,<sup>38</sup> stehen die Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts nämlich mit vergleichsweise leeren Händen da. Denn während bildkünstlerische indigene Artefakte in Europa sehr präsent, ja sogar in Mode waren, war die Musik indigener Kulturen für europäische KünstlerInnen dieser Zeit sehr viel weniger zugänglich (von wenigen musikethnologischen Aufnahmen einmal abgesehen) und ließ sich auch nur sehr viel schwerer aus ihren rituellen Kontexten lösen, die aufgrund der kulturellen und sprachlichen Barrieren für die KomponistInnen ohnehin kaum rezipierbar waren. Un-

---

<sup>36</sup> Jacques Rivière: *Le Sacre du Printemps*. In: *Nouvelle Revue Française* (November 1913), S. 706–730, hier S. 728f. Siehe auch die dt. Übers. von Charlotte Bomy und Margrit Vogt, bearbeitet von Adrian Navarro Both in diesem Band, S. 305–326, hier S. 324f.

<sup>37</sup> Ich konzentriere mich im Folgenden auf Strawinsky. Auf Rjorich bin ich oben schon kurz eingegangen. Vgl. zu Nijinsky: Gabriele Brandstetter: *Ritual as Scene and Discourse*, S. 42–52; Dies./Gerhard Neumann: *Opferfest. Penthesilea – Sacre du Printemps*. In: *Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzüge*. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1997, S. 105–139; Millicent Hodson: *Ritual design in the new dance: Nijinsky's *Le sacre du Printemps**. In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 3/2 (1985), S. 35–45.

<sup>38</sup> Vgl. William S. Rubin (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984.



abhängig von dieser grundsätzlichen Schwierigkeit hatten viele, zumal deutsche MusikwissenschaftlerInnen sowieso wenig Interesse, eine Inspiration der europäischen musikalischen Avantgarde durch außereuropäische indigene Musik zu behaupten. Betrachtet man die kunstgeschichtlichen Thesen zum Ursprung der Kunst aus dieser Zeit, fällt die Tendenz auf, avantgardistische Entwicklungen der Gegenwartskunst in die primitive Kunst zurückzuprojizieren, um sie dort als ursprünglich und damit wesentlich rechtfertigen zu können, etwa bei Wilhelm Worringer die Tendenz zur Abstraktion.<sup>39</sup> In der Musikwissenschaft hingegen verhält es sich genau umgekehrt. Wenn man sich dort bei der Ursprungssuche auf indigene Musik berief, so wurde diese häufig dazu herangezogen, die ›Natürlichkeit‹ nicht der Avantgarde, sondern der tonalen Grundlagen des klassisch-romantischen Repertoires zu behaupten, wie u.a. Alexander Rehding gezeigt hat.<sup>40</sup> So beruft sich Richard Wallaschek in *Primitive Music* (1893) auf Reiseberichte über Hottentotten, die angeblich »die Töne des Dreiklangs von oben nach unten zur tieferen Oktave« zusammen sangen, oder über »Betschuanas[, die] eine genügende Kenntnis der Harmonie [haben], um zweistimmig singen zu können«.<sup>41</sup> Reiseberichte wie diese belegen für Wallaschek die ›Natürlichkeit‹ tonaler Musik und damit der harmonischen Grundlagen des klassisch-romantischen Repertoires. Indigene Musik, die diesem Charakteristikum nicht gehorcht, musste daher entweder auf eine andere genetische Disposition zurückgeführt werden – Wallaschek spricht von »racial [difference]«<sup>42</sup> – oder aber sie wurde schlichtweg ignoriert oder drastisch disqualifiziert. Hugo Riemann etwa tut Musik, die von der siebenstufigen Skala abweicht, als »fragwürdige Gesangsleistungen farbiger Weiber« ab.<sup>43</sup> Während sich also viele KunsthistorikerInnen um eine Re-Orientierung des Eigenen auf das Fremde bemühten und so die Kunst der Avantgarde als ›authentisch‹ rechtfertigen wollten, waren die konservativeren Musikwis-

<sup>39</sup> Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.

<sup>40</sup> Vgl. Alexander Rehding: *The Quest for the origins of Music in Germany circa 1900*. In: *Journal of the American Musicological Society* 53/2 (2000), S. 345–385.

<sup>41</sup> Richard Wallaschek: *Primitive Music. An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*, London 1893, S. 157. Siehe hier und im Folgenden Nicola Gess: *Primitives Denken*, S. 139ff.

<sup>42</sup> Siehe dazu ausführlich Alexander Rehding: *The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900*, S. 359.

<sup>43</sup> Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1904, Bd. 1, S. VII.

senschaftlerInnen umgekehrt bemüht, im Fremden nur die ›Natürlichkeit‹ des konzertbürgerlichen Status quo bestätigt zu finden.

Auf die ›Fakten primitiver Kunst‹ im *Sacre* bezogen heißt das: Wenn Rjorich in der Bühnen- und Kostümgestaltung mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zugleich primitivistisch und avantgardistisch, d.h. hier symbolistisch arbeiten konnte, galt das für Strawinsky nicht. Es gab kein kanonisches Repertoire indigener Musik und schon gar keinen Diskurs über deren Nähe zur musikalischen Avantgarde, auf das bzw. auf den er sich hätte berufen können. Sein musikalisch Primitives musste darum in sehr viel deutlicherem Maße ein fiktives, d.h. nach dem Wortsinn von *fic-tio* ein Gemachtes, ein Hergestelltes sein – und entsprechend hat ja auch erst der *Sacre* eine Art Modell primitivistischer Musik geschaffen, auf das sich Strawinskys NachfolgerInnen dann berufen konnten.

Was es jedoch durchaus gab, war eine Tendenz der hegemonialen deutschen Musikwissenschaft zur Exotisierung russischer Musik. So meint Walter Niemann im Jahr 1913, den russischen KomponistInnen sei der Weg in einen orientalischen Exotismus »vorgezeichnet«. <sup>44</sup> Und für Oskar Bie, der im gleichen Jahr schreibt, zeichnet sich die russische Musik durch »heimatliche Träumerei und ein Barbarentum [aus], das sich der [westeuropäischen, NG] Kultur, die es bewundert, widersetzt«. <sup>45</sup> Denn wirklich eigen sei den Slawen, so Bie weiter, nur ihre Volksmusik, d.h. ein »Reichtum an musikalischen Fähigkeiten in ihrem Volke«, »schöne und eigene Lieder und Tänze«. <sup>46</sup> Auch Adolf Weissmann ist noch 1925 überzeugt, die russischen Musiker hätten im späten 19. Jahrhundert keine »andere Grundlage als die ihres Volksliedes und Volkstanzes« gehabt. <sup>47</sup> Dieser Exotisierung im Zeichen des Volkstümlichen entsprach auf russischer Seite eine Besinnung auf nationalkulturelle Eigenheiten. In ihr trat neben das indigene Volk, das Kind und den Geisteskranken als eine weitere Gegenwartsfigur des Primitiven das Landvolk mit seinen vermeintlich uralten Sitten und Bräuchen. <sup>48</sup> Strawinsky konnte also auf bestimmte

<sup>44</sup> Walter Nieman: Die Musik der Gegenwart, Berlin/Leipzig 1913, S. 262. Nach dem *Sacre* machte sich Strawinsky diese Position in seiner ›eurasiatischen‹ Phase zu eigen. Siehe dazu Richard Taruskin: Stravinsky and the Russian Traditions, Vol. I, S. 15.

<sup>45</sup> Oskar Bie: Die Oper, Berlin 1920, S. 362.

<sup>46</sup> Ebd., S. 355.

<sup>47</sup> Adolf Weissmann: Das Echo der russischen Musik in Europa. In: Russland. Sonderheft des Anbruch 7 (1925), S. 154–158, hier S. 154.

<sup>48</sup> Eine besondere Rolle spielen hier, als Gegenfigur zur westeuropäischen Tradition des Primitiven, auch die Skythen, die als ›wilde Barbaren‹ imaginiert wurden und auf die man sich in Russland schon im 19. Jahrhundert berufen hatte. Vgl. dazu detaillierter

Stereotype russischer Musik<sup>49</sup> und vor allem auch auf Volkslieder und -tänze zurückgreifen, um eine musikalische Anmutung des Nationalen und zugleich Archaischen zu produzieren.

Aber nicht allein in der Verwendung bestimmter musikalischer ›Fakten‹ liegt für Adorno Strawinskys Positivismus begründet, sondern vor allem in der Art und Weise, wie Strawinsky mit ihnen umgeht.<sup>50</sup> Adorno schreibt hier etwas unglücklich von einem »Abbild«-Verhältnis und meint damit den Unterschied zwischen tatsächlichem und ausgestellttem musikalischen »Regress«, dem die »ästhetische Selbstkontrolle« nie verloren gehe.<sup>51</sup> Sein treffendstes Beispiel ist hier Strawinskys Umgang mit den litauischen Volksliedern,<sup>52</sup> die eben nicht einfach übernommen, sondern in Verfahren der Segmentierung und Stilisierung zerlegt und verfremdet werden und in variierenden Wiederholungen allererst die archaisch anmutenden Ostinati erzeugen.<sup>53</sup> Für Adorno scheint darin nicht nur eine positivistische »Überlegenheit« und zugleich »Unbeteiligtheit« gegenüber den vermeintlich primitiven Daten auf (man komponiert komplexer und man macht sich die Volkslieder auch nicht wirklich zu eigen), sondern er sieht hierin vor allem auch einen Verzicht auf das »Melodisieren«, das nicht nur die Spätromantik, sondern ebenso schon das Volkslied prägte. Aus diesem Verzicht spricht für Adorno erst recht die positivistische »Detachiertheit« der Musik gegenüber dem Sujet des *Sacre*.<sup>54</sup> Denn mit

---

Jan Assmann: The cultural memory, S. 325–326; Richard Taruskin: Stravinsky and the Russian Traditions, Vol. I, S. 854–860.

<sup>49</sup> So z.B. das folgende Stereotyp: »vehement emotional spontaneity, orgiastic frenzy, dazzling effects of colour, barbaric rhythm, unrestrained abandonment to physical excitement«. Gerald Abraham: Studies in Russian Music, London 1935, S. 1. Abraham zitiert hier ohne weitere Angaben einen Herrn Parry.

<sup>50</sup> Vgl. dazu auch den Aufsatz von Matthew McDonald, der auf Strawinskys mechanisches, automatisiertes Verfahren zur Generierung seiner Rhythmen hinweist; man könnte dies als de-historisierenden und de-semantisierenden Prozess der Mathematisierung der musikalischen Struktur verstehen. Matthew McDonald: Jeux de Nombres. Automated Rhythm in the Rite of Spring. In: Journal of the American Musicological Society 63/3 (Herbst 2010), S. 399–551.

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 138.

<sup>52</sup> Vgl. Peter Hill: Stravinsky: The Rite of Spring, Cambridge 2000, S. 36–39; Richard Taruskin: Stravinsky and the Russian Traditions, Vol. I, S. 891–923.

<sup>53</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 138f.

<sup>54</sup> Nicht von ungefähr erinnern einige der Verfahren Strawinskys an eine andere »Urgeschichte der Moderne« und ihre Verfahren, der bzw. denen Adorno ebenfalls mit Skepsis begegnet und die er im Strawinsky-Text sogar kurz erwähnt: Benjamins Passagen-Projekt und seine Zitat-Collagen (vgl. ebd., S. 168). Adorno spricht in Bezug auf Strawinsky hier von einer »Musik über Musik«, mit der er sich der eigenen Stellungnahme enthalte, Fakten nur sammle, statt sie zu kommentieren (vgl. ebd., S. 166).

der Melodie fehlt ihm die Stimme des Individuums, das einen Widerpart zur Ritualgewalt des Kollektivs hätte bilden können. Hier wird deutlich, was Adorno von der Musik des *Sacre* eigentlich erwartet hätte. Ganz in der Tradition der bürgerlichen Oper des 19. Jahrhunderts stehend, verlangt er eine Musik, die das Bühnengeschehen nicht nur doppelt oder durch passende Stimmungen intensiviert, sondern kritisch kommentiert, sozusagen als fortlaufender Erzählerkommentar zum sichtbaren Geschehen fungiert. Dies aber geschieht im *Sacre* gerade nicht: »Das Sujet exponiert so wenig einen Konflikt, wie das Gefüge der Musik einen austrägt. [...] Von [der Erwählten] als Einzelwesen wird nichts gespiegelt.«<sup>55</sup> Positivistisch primitivistisch ist Strawinskys Musik für Adorno also nicht nur durch das, was sie tut, sondern vor allem durch das, was sie *nicht* tut. Indem sie *keinen* Widerpart zum Bühnengeschehen ausbildet, sagt sie »so war es«; und dieses »so war es« versteht Adorno als positivistisches Einverständnis mit dem Gegebenen.

Eine Kritik an Adornos Interpretation der Verschränkung von Positivismus und Primitivismus im *Sacre* muss meiner Ansicht nach an dieser Stelle ansetzen. Sagt die Musik Strawinskys tatsächlich »so war es« im Sinne von »so war es eben« oder sagt sie »SO (und nicht anders) war es!«?<sup>56</sup> Lässt sich der positivistische Primitivismus Strawinskys nicht auch

---

Benjamin jedoch will seine Zitat-Konstellationen so verstanden wissen, dass sie sich gegenseitig kritisch beleuchten und kommentieren. Vgl. zu Adornos und Benjamins Auseinandersetzung über Benjamins »Urgeschichte« und ihre Verfahren: Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: Briefwechsel 1928–1940, Frankfurt a.M. 1994, S. 138–154. In einem früheren Essay *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932), in dem Adorno Strawinsky als »surrealistischen Komponisten« bestimmt und in diesem Zusammenhang auf Verfahren wie die Montage, die Gegenüberstellung von Fragmenten, Verfremdungen eingeht, wird diese Verbindung zum Surrealisten-Theoretiker Benjamin ebenfalls deutlich. Siehe dazu Max Paddison: *Stravinsky as devil. Adorno's three critiques*. In: Jonathan Cross (Hg.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge 2014, S. 192–202, hier S. 195.

<sup>55</sup> Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 147.

<sup>56</sup> In einem späteren Aufsatz gibt Adorno selbst den möglichen Einwand gegen seine früheren Ausführungen zu bedenken, »Strawinskys Musik des verdinglichten Bewußtseins sei mehr als bloß mit jenem Bewußtsein identisch. Sie reiche über es hinaus, indem sie wortlos darauf blicke, sprachlos es selber sprechen ließe. Höhere Kritik hätte zu erwägen, ob nicht Kunst, die so sehr Chiffreschrift des Geistes ihrer Epoche ist wie die Strawinskys, durch ihr Comment c'est größeren Anteil gewinnt an der Wahrheit als Gebilde, die ein an sich Wahres verkörpern wollen, das die geschichtliche Stunde verwehrt und das, kraft der Geschichte, in sich selbst dubios geworden ist.« »Seine Sachlichkeit mache die musikalische Probe auf die Einsicht, daß in der Kunst die Kraft des Menschlichen überginge an Unmenschlichkeit als Spiegel des Unmenschlichen [...]. Solche Sachlichkeit ist eins mit Strawinskys artistischem Prinzip.« Theodor W.

so verstehen, dass hier in einer brutalen Nüchternheit die Dinge so gezeigt werden, wie das bürgerliche Konzertpublikum sie nicht unbedingt hören möchte? Denn Strawinskys Musik entwirft ja keinen Wohlgefühl-primitivismus, wie man ihn mit dem metaphysischen Irrationalismus Rjorichs hätte in Verbindung bringen können oder wie ihn ein an Paul Gaugin orientiertes Pariser Publikum vielleicht erwartet hätte. Sein Verzicht ist auch ein Verzicht auf das musikalisch Vertraute, auf die ausgespinnene Melodie ebenso wie auf einen naiven Volksliedton, und in der Leerstelle des musikalisch Primitiven entwickelt er eine akustische Fiktion des Barbarischen. »Die Verflochtenheit von Musik und Zivilisation soll durchschnitten werden«,<sup>57</sup> schreibt Adorno, der hierfür u.a. die penetranten Rhythmen und das Schlagwerk des *Sacre* verantwortlich macht – auch dies eine volkstümlich-archaische Referenz, allerdings auf die »barbarischen Skythen«.<sup>58</sup> Zu einer Zeit, als man von einem musikalischen »Tableaux de la Russie païenne« allenfalls einen exotischen Einschlag in die Folklore erwartete, brachte Strawinskys *Sacre* also »inhumane« Töne zu Gehör, mit denen sich das bürgerliche Konzertpublikum nicht identifizieren wollte.<sup>59</sup> Dieses Primitive sollte nicht der Ursprung des Eigenen sein – noch nicht. Einige Jahre später, wenn Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* davon schreibt, dass aus dem widervernünftigen Geist der Musik jederzeit ein Krieg erwachsen könne, sieht das schon ganz anders aus.<sup>60</sup> Trotzdem: Nimmt man die Empörung bei der Uraufführung im Jahr 1913 ernst, so hat der positivistische Zug

---

Adorno: Strawinsky. Ein dialektisches Bild. In: Gesammelte Schriften, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III, Frankfurt a.M., S. 382–412, hier S. 385f. Adornos Referat dieses Einwands bleibt jedoch im Konjunktiv, und er hält nach wie vor dagegen, dass »in Strawinskys Musik [etwas] immanent nicht stimmt« (ebd., S. 386). Vgl. zu dieser Andeutung einer Selbstkorrektur Adornos auch: Gustav Falke: Neoklassizismus als andere Moderne. Stravinsky und Ravel. In: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart, 2012, S. 139–145, hier S. 144.

<sup>57</sup> Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 146.

<sup>58</sup> Vgl. dazu Anm. 48 sowie ergänzend Orlando Figes: *Natasha's dance. A cultural history of Russia*, London 2002, S. 355–431.

<sup>59</sup> So verstanden, ließe sich dem *Sacre* ein zeigender Gestus im Sinne von Brechts epischem Theater zuschreiben, dessen »Zeigen« und »Zeigen des Zeigens« Walter Benjamin in seinen Aufsätzen zum epischen Theater betont hat. Der *Sacre* würde dann in detachierter (und auf sein eigenes Zeigen verweisender) Weise die Brutalität des archaischen Ritus zeigen. Ein episches Theater in seinem eigenen Sinne (z.B. Trennung der musiktheatralen Elemente, Stilisierung, Verfremdung, Montage) realisierte Strawinsky freilich erst mit der *Geschichte vom Soldaten* (1918).

<sup>60</sup> Vgl. Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt a.M. 1983, S. 397f.

hier nicht zur Akzeptanz oder gar Bestätigung des vermeintlich Primitiven beigetragen, sondern im Gegenteil in seiner Drastik der Darstellung zur Auseinandersetzung oder mindestens zum Widerspruch motiviert.

#### Literaturverzeichnis

- Gerald Abraham: *Studies in Russian Music*, London 1935.
- Theodor W. Adorno: *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt a.M. 2003, S. 382–412.
- Ders.: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt a.M. 2009.
- Ders./Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt a.M. 1994.
- Jan Assmann: *The cultural memory of ›Le Sacre du printemps‹*. In: Hermann Danuser/Heidy Zimmermann (Hg.): *Avatar of modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, London 2013, S. 319–335.
- Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*, München/Wien 1985.
- Alexander Benois: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941.
- Oskar Bie: *Die Oper*, Berlin 1920.
- Alexander Blok: *Poèziya zagovorov i zaklinaniy*. In: Ders.: *Sobraniye sochineniy v shesti tomakh*. Vol. 5, Moskau 1971.
- John E. Bowlt: *Kingdom of Mystery: the artistic ideas of Nicholas Roerich*. In: Hermann Danuser/Heidy Zimmermann (Hg.): *Avatar of modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, London 2013, S. 356–379.
- Gabriele Brandstetter: *Ritual as Scene and Discourse: Art and Science around 1900 as exemplified by ›Le Sacre du printemps‹*. In: *The world of music: Music, the Arts and Ritual* 49/1 (1998), S. 37–58.
- Dies./Gerhard Neumann: *Opferfest. Penthesilea – Sacre du Printemps*. In: *Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a.M. 1997, S. 105–139.
- Gustav Falke: *Neoklassizismus als andere Moderne. Stravinsky und Ravel*. In: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2012, S. 139–145.
- Orlando Figes: *Natasha's dance. A cultural history of Russia*, London 2002.

- Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974.
- Leo Frobenius: Der Ursprung der Kultur, Berlin 1898.
- Heinz Gess: Horkheimer: Zum Rationalismustreit in der gegenwärtigen Philosophie, siehe: [www.kritiknetz.de](http://www.kritiknetz.de) [veröffentlicht am 18.3.2005, letzter Zugriff: 5.5.2014].
- Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013.
- Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst, Freiburg i.Br./Leipzig 1894.
- Francis B. Gummere: The beginnings of poetry, New York 1901.
- Peter Hill: Stravinsky: The Rite of Spring, Cambridge 2000.
- Millicent Hodson: Ritual design in the new dance: Nijinsky's *Le sacre du Printemps*. In: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research 3/2 (1985), S. 35–45.
- Erich Hoerl: Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation, Zürich/Berlin 2005.
- Max Horkheimer: Zum Rationalismustreit in der gegenwärtigen Philosophie. In: Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934), S. 1–53.
- Ludwig Jacobowski: Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie, Dresden 1891.
- Ernst Jünger: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1941.
- Fritz Kramer: Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1977.
- Lucien Lévy-Bruhl: Das Denken der Naturvölker. Übers. von Paul Friedländer. Hg. und eingeleitet von Wilhelm Jerusalem, Wien/Leipzig 1926.
- Ders.: Les carnets de Lucien Lévy-Bruhl, Paris 1949.
- Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt a.M. 1983.
- Matthew McDonald: Jeux de Nombres. Automated Rhythm in the Rite of Spring. In: Journal of the American Musicological Society 63/3 (Herbst 2010), S. 399–551.
- Walter Nieman: Die Musik der Gegenwart, Berlin/Leipzig 1913.
- Max Paddison: Stravinsky as devil. Adorno's three critiques. In: Jonathan Cross (Hg.): The Cambridge Companion to Stravinsky, Cambridge 2014, S. 192–202.
- Alexander Rehding: The Quest for the origins of Music in Germany circa 1900. In: Journal of the American Musicological Society 53/2 (2000), S. 345–385.

- Jacques Rivière: *Le Sacre du Printemps*. In: *Nouvelle Revue Française* VII (Nov. 1913), S. 706–730.
- William S. Rubin (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984.
- Erich Schmidt: *Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker*. In: Erich Schmidt/Adolf Erman/Carl Bezold: *Die orientalischen Literaturen*, Leipzig 1924, S. 1–27.
- Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley 1996.
- Edward B. Tylor: *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, London 1871.
- Richard Wallaschek: *Primitive Music. An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*, London 1893.
- Adolf Weissmann: *Das Echo der russischen Musik in Europa*. In: *Russland. Sonderheft des Anbruch* 7 (1925), S. 154–158.
- Sven Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift: zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München 2010.
- Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911.
- Wilhelm Wundt: *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Leipzig 1912.



