

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses
de littérature générale et comparée

50
2021

Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata

Swiss Review
of General and Comparative Literature

**Zur Aktualität von Spittellers Texten.
Komparatistische Perspektiven**

**Quelle actualité pour Spitteler?
Perspectives comparatives**

Herausgegeben von / Dirigé par
Stefanie Leuenberger

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

Redaktion:

Stefanie Leuenberger, Thomas Hunkeler

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département de Français,
Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

Sekretariat:

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Evelyn Dueck (Genève), Corinne Fournier Kiss (Bern),
Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Mar-
tine Hennard Dutheil (Lausanne), Sophie Jaussi (Fribourg), Edith Anna Kunz (St.
Gallen), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger (Zürich), Oliver Lubrich
(Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Michel Viegnès (Fribourg), Markus Wink-
ler (Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Das *Colloquium Helveticum* erscheint jährlich. Die Zeitschrift gibt einen Überblick
über die wissenschaftlichen Debatten im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft in der Schweiz und im Ausland und informiert über Neuer-
scheinungen auf diesem Gebiet.

Beiträge zu der Sektion Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die
Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Für alle weiteren Informationen zum Colloquium Helveticum sowie zu einer Mit-
gliedschaft bei der SGAVL besuchen Sie bitte die folgende Webseite:
<https://sagw.ch/sgavl/>.

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1684-1
Print ISBN 978-3-8498-1769-5
E-Book ISBN 978-3-8498-1654-4
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

50/2021

Zur Aktualität von Spittellers Texten.
Komparatistische Perspektiven

Quelle actualité pour Spitteler?
Perspectives comparatives

New Perspectives on the Works of Carl Spitteler.
A Comparative Approach

Herausgegeben von / Dirigé par
Stefanie Leuenberger

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Inhaltsverzeichnis

**ZUR AKTUALITÄT VON SPITTELETS TEXTEN.
KOMPARATISTISCHE PERSPEKTIVEN /
QUELLE ACTUALITÉ POUR SPITTELER?
PERSPECTIVES COMPARATIVES /
NEW PERSPECTIVES ON THE WORKS OF CARL SPITTELER.
A COMPARATIVE APPROACH**

Stefanie Leuenberger	
Einleitung	13
Arnd Beise	
Ambivalente Dekonstruktionen der Macht. Die Rücknahme des Erzählers in den modernistischen Erzählungen Carl Spittellers	21
Katja Kauer	
„Mannsbilder“ lieben. Homophile Begehrensbeziehungen in Carl Spittellers Prosa	37
Rosmarie Zeller	
Was sollen diese unnützen Fabeleien? Zu Spittellers <i>Olympischem Frühling</i>	51
Magnus Wieland	
Demimondana. Carl Spitteler und die Populärkultur	67
Marcus Pyka	
Unser Standpunkt südlich der Alpen. Zur Spitteler-Rezeption in der italienischen Schweiz	91
Ralph Müller	
Lyrischer Zyklus und epische Botanik in Spittellers <i>Schmetterlingen</i>	109
Peter Utz	
„Niemals citieren“. Carl Spittellers gebildete Bildungskritik	127

Manfred Papst „Schreihäse der Modernität“. Spitteler als Literaturkritiker	145
Dominik Müller Vergebliche Herkulesarbeit? Die Übersetzungen des Psychoanalytikers Charles Baudouin im Kontext der Spitteler-Rezeption in der Suisse romande	159
Erwin Marti Carl Spitteler, Jonas Fränkel und Carl Albert Loosli – Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft. Zum aktuellen Stand der Affäre um Werk und Nachlass des Nobelpreisträgers Carl Spitteler	183
Wulffhard Stahl K. v. Medhurst oder Wanda von Sacher-Masoch: Drei Briefe an Carl Spitteler, 1908	199

VARIA

Thomas Emmrich „Zur Einführung des Narzißmus“. Freud und das Wissen des Mythos	217
--	-----

REZENSIONEN

COMPTES RENDUS

REVIEWS

Ariane Lüthi Komparatistik: Variationen des Lesens (Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.). <i>Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971</i> . Zürich: Diaphanes, 2019)	244
Fabian Saner Monster, ungeheuer in der Theorie (Thomas Emmrich. <i>Ästhetische Monsterpolitiken. Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen</i> . Heidelberg: Winter, 2020)	250

Wulffhard Stahl	
Leben schreiben – schreibend leben (<i>Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård</i> . Herausgegeben von Renate Stauf und Christian Wiebe. Heidelberg: Winter, 2020)	254
Camille Bernasconi	
Reconnue à cette adresse, la non-fiction française (Alexandre Gefen (éd.), <i>Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent</i> , Leiden/Boston, Brill/Rodopi, coll. Chiasma, 2020)	260
Corinne Fournier Kiss	
Écologie, écocritique et écopoétique (Sara Buekens, <i>Émergence d'une littérature environnementale. Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique</i> , Genève, Droz, 2020)	265

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS	273
-----------------------------	-----

PROSPECTUS

Band 51 (2022)	279
----------------------	-----

ZUR AKTUALITÄT VON SPITTELEERS TEXTEN.
KOMPARATISTISCHE PERSPEKTIVEN

QUELLE ACTUALITÉ POUR SPITTELER?
PERSPECTIVES COMPARATIVES

NEW PERSPECTIVES ON THE WORKS OF CARL
SPITTELER. A COMPARATIVE APPROACH

Stefanie Leuenberger

Einleitung

Um 1900 wurden Carl Spittellers Texte viel beachtet: Seine Feuilletonbeiträge erschienen in renommierten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften, und der spätere Nobelpreisträger hielt in Deutschland und der Schweiz Lesungen vor zahlreichem Publikum. Da seine Texte ein breites Spektrum an Genres und Themen abdecken, waren sie in verschiedene Richtungen anschlussfähig: Friedrich Nietzsche sah im Musikkritiker Spitteler einen Geistesverwandten und schlug ihn 1887 mit den Worten „– er schreibt lustig: welches Glück!“¹ statt seiner selbst als Mitarbeiter für die Zeitschrift *Der Kunstwart* vor. Sigmund Freud und C. G. Jung machten den Roman *Imago* und das Epos *Prometheus und Epimetheus* für die Theorie der Psychoanalyse fruchtbar², und Gustav Landauer und Fritz Mauthner debattierten 1915 in Briefen über Spittellers öffentliche Kritik an der Bombardierung der Kathedrale von Reims durch die Deutschen, durch die sich Mauthner „aufs Schwerste gekränkt“ fühlte.³ Auch die George-Anhängerin Edith Landmann-Kalischer setzte sich eingehend mit Spitteler auseinander und kritisierte seinen „Liberalismus“⁴ und sein „Ideal des Menschen“ als eines unabhängigen Einzelnen – ein Ideal „von beneidenswerter Simplizität“, wie sie befand.⁵ Spitteler folge dem „Ehrenkodex mancher Schulkasse“, nämlich, „daß man keinem Lehrer, keiner Obrigkeit gehorche“, und folglich sei er „der erkorene Liebling aller anarchischen Elemente, aller Unfruchtbaren, aller Kontemplativen, aller derer, die sich ewig und prinzipiell in der Opposition befinden“.⁶ Überschwänglich positiv zu Spitteler äußerte sich – offensichtlich

1 Friedrich Nietzsche an Ferdinand Avenarius, Sils-Maria, 10.9.1887. *Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, 2009ff., Brief 904. <http://www.nietzsche-source.org/#eKGWB/BVN-1887,904>.

2 Hanns Sachs. „Carl Spitteler“. *Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1913). S. 73-77. Diese von Freud gegründete Zeitschrift leitete ihren Namen von Spittellers Roman *Imago* ab. Auch C. G. Jung entwickelte seine Terminologie in Auseinandersetzung mit Texten Spittellers: In *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) führte er „Imago“ als Fachbegriff ein, und in *Psychologische Typen* erläuterte er, ausgehend von *Prometheus und Epimetheus*, seine Vorstellung vom intro- und extrovertierten Menschen.

3 Gustav Landauer/Fritz Mauthner. *Briefwechsel 1890-1919*. München: C. H. Beck, 1994. S. 302-306.

4 Edith Landmann-Kalischer. „Carl Spittellers poetische Sendung“. *Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur*. 3 (1923-24), H. 7, S. 334-352, hier S. 337.

5 Ebd., S. 347.

6 Ebd.

aufgrund derselben Beobachtungen an seinen Texten – der neunzehnjährige Walter Benjamin. In *Der Anfang*, einem gesellschaftskritischen Sprachrohr der Jugendbewegung, schrieb er 1911, das „Ideal einer sich selbst als Kulturfaktor bewussten Jugend“ sei zwar nicht neu: Wie die Weltliteratur zeige, tendiere die Jugend stets zum Pessimismus, fühle sich aber dennoch dazu aufgerufen, die Welt „einzurenken“.⁷ Hamlet, Karl Moor, Tasso und Faust repräsentierten die Jugend, deren Kämpfe stets diejenigen „mit Gesellschaft, Staat, Recht“ seien. Der jüngste „Dichter der Jugend“ sei Spitteler, auch er stelle „Helden dar, die für das Ideal leiden“: Wie seine Epen zeigten, sehne er „eine neue Menschheit des Wahrheitsmutes“ herbei, und „auch in seinem herrlichen Bekenntnis-Roman ‚Imago‘“ stelle er „die Stumpfheit und Feigheit des Durchschnittsmenschen bald tragisch, bald lächerlich dar.“ Zu einem Dichter „besonders für unsere Jugend“ mache ihn „sein universales Menschheits-Ideal und seine Überwindung des Pessimismus“, besonders jedoch „sein herrliches Pathos, das er einer Sprachbeherrschung verdankt, die er wohl mit keinem Lebenden teilt.“

Zu dieser intensiven Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit Spitteler steht die Tatsache in Kontrast, dass seine Texte heute aus dem Kanon verschwunden sind: Weder gehören sie, wie noch in den 1960er Jahren, zur Schullektüre noch sind sie Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung und Lehre. In den 47 Jahren nach Erscheinen von Werner Stauffachers Biographie 1973 sind sehr wenige literatur- und geschichtswissenschaftliche Studien zu Spitteler entstanden, diese wenigen allerdings sind in ihrer Bedeutung herausragend: Es handelt sich um die Monographien von Philipp Theisohn zu Spittelers Epen (*Totalität des Mangels. Carl Spitteler und die Geburt des modernen Epos aus der Anschauung*, 2001) und von François Vallotton zu Genese und Rezeption der Rede *Unser Schweizer Standpunkt* (1991). Im Sinne einer Überblicksdarstellung widmete sich das 1995 vom Schweizerischen Literaturarchiv herausgegebene mehrsprachige Quarto-Heft *Dossier: Carl Spitteler* verschiedenen Aspekten von Spittelers Leben und Werk. Auch in den Literaturgeschichten der letzten Jahrzehnte war Spitteler präsent: Die *Schweizer Literaturgeschichte* (hg. von Peter Rusterholz und Andreas Solbach, 2007) enthält einen Spitteler-Beitrag von Dominik Müller; den Beitrag in der von Klaus Pezold herausgegebenen *Schweizer Literaturgeschichte* (1991, erw. Fassung 2007) verantwortete Ilona Siegel; und Peter Sprengels *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918* von 2004 bietet einen Exkurs zu Spittelers Versepiik. In allen drei Beiträgen erscheint Spitteler als Ausnahmefall, als ein Autor, dessen Texte sich keiner Epoche, keiner literarischen Tradition und keiner bestimmten Schreibweise eindeutig zuordnen lassen und die mehr Fragen aufwerfen, als beantwortet werden könnten.

⁷ Dieses und die folgenden Zitate in: Ardor (= Walter Benjamin). „Das Dornröschen“. *Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend* 3 (1911). S. 51-54.

Das vom Kanton Basel-Landschaft angestoßene nationale Jubiläumsprojekt „Carl Spitteler – 100 Jahre Literaturnobelpreis 1919-2019“ gab dann den Anlass, Spittelers Texte neu oder überhaupt erstmals zu lesen. An ein Publikum neuer Spitteler-Leser*innen richtete sich daher die kommentierte Anthologie *Carl Spitteler: Dichter – Denker – Redner* (hg. von Peter von Matt, Philipp Theisohn, Stefanie Leuenberger, 2019), die eine repräsentative Textauswahl bietet.

Die Jahrestagung der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2019 nahm sich im Jubiläumsjahr zum Ziel, Spittelers Werk vor dem Hintergrund gegenwärtiger Debatten und aktueller Theoriansätze zu lesen und die Frage nach der „Aktualität von Spittelers Texten“ zu stellen. Mögliche Zugänge schienen z. B. auf folgenden Gebieten denkbar:

1. Debatten über die Literatur der Moderne: Als Mitarbeiter von Feuilletonredaktionen zahlreicher Zeitungen in den Jahren 1881-1892 sowie als Beiträger u. a. für den *Kunstwart*, die *Süddeutschen Monatshefte*, *Das literarische Echo*, Fritz Mauthners Zeitschriften *Deutschland* und *Das Magazin für Litteratur* und die *Wiener Neue Zeitung* bis in die 1920er Jahre war Spitteler über die aktuellen Entwicklungen auf den Gebieten Literatur und Musik stets ausgezeichnet informiert. Als Kritiker und Essayist nahm er teil an den Debatten über die literarischen Strömungen um 1900: Er schrieb über die Zeitgenossen Zola, Keller, Meyer, Paul Heyse, über den deutschen Goethe-Kult und die „literarische Firma Holz-Schlaf“⁸, er lobte Heinrich Harts *Lied der Menschheit* und die Gründung des *Kritischen Jahrbuchs*, er verwendete das Marinetti-Schlagwort „drahtlose Phantasie“ ganz selbstverständlich in *Meine frühesten Erlebnisse*⁹, und seine Antwort auf die Umfrage *Faut-il fusiller les dadaïstes?* der *Revue de l'Epoque* 1921 lautete adäquat gagaistisch. Wie ist Spittelers Position in den Debatten über die moderne Literatur zu beschreiben, und wie lassen sich seine eigenen Werke darin verorten?

2. Rezeption der Populärkultur: In Spittelers Texten tauchen immer wieder Themen und Figuren aus der Populärkultur auf: Numa-Hawa, die kleinwüchsige Domppteurin aus Ungarn, die in den USA Karriere machte, die tanzenden Barrison Sisters im Vaudeville, die auf Europatournee gingen, Lady Alphonsine aus den Folies Bergère. Spittelers Auseinandersetzung mit dem neuen Medium Film und mit dessen frühen Stars Lyda Borelli, Asta Nielsen,

8 Carl Spitteler. „Die Familie Selicke“. *Gesammelte Werke*. Hg. Gottfried Bohnenblust/Wilhelm Altwegg/Robert Faesi. Zürich: Artemis, 1945-1958. Bd. IX, S. 331-339, hier S. 332.

9 Carl Spitteler. „Meine frühesten Erlebnisse“. *Gesammelte Werke*. Bd. VI. S. 7-131, hier S. 10.

Henny Porten, Francesca Bertini und Pina Menichelli ist in *Meine Bekehrung zum Cinema* dokumentiert.

Unter den Zeichnungen in Spittlers Notizbüchern wie auch in seinen Feuilletons und Erzählungen gibt es Darstellungen kühn-waghalsig reitender Damen (*Katerina Fjodorowna* und *Das Bombardement von Ábo*), und auch die kreative Bearbeitung des Carmen-Stoffs in *Das Bombardement von Ábo* und in *Mariquita* fällt auf. Welche neuen Perspektiven ergaben sich durch diesen Einbezug populärkultureller Elemente für Spittlers Schreiben?

3. Literatur und Psychoanalyse: Hanns Sachs schrieb 1913, Spittler habe der Psychoanalyse durch seinen Roman *Imago* „Einblick ins Innere“ schizophrener Patienten gegeben und auch „den treffenden Terminus geliefert“.¹⁰ Nur so habe man das „Kernproblem der Psychoanalyse, den Ödipuskomplex“, richtig fassen können. Auch C. G. Jung entwickelte seine Terminologie in Auseinandersetzung mit Texten Spittlers: In *Wandlungen und Symbole der Libido* führte er „Imago“ als Fachbegriff ein, und in *Psychologische Typen* erläuterte er, ausgehend von *Prometheus und Epimetheus*, seine Vorstellung vom intro- und extrovertierten Menschen. Inwiefern aber hat Spittler selbst an der Debatte über Literatur und Psychoanalyse teilgenommen? Wie beschrieb er das Verhältnis von Traum und Dichtung, etwa in den Aufsätzen Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim sowie in *Traum und Poesie*? Macht die der Erzählung *Conrad der Leutnant* (1898) vorangestellte programmatische Erklärung zur „Darstellung“ des Geschehens mittels strikter interner Fokalisierung Conrad zum Vorläufer von Schnitzlers Gustl?

4. Race, Class, Gender: Spittlers Texte entstanden im Zeitalter des Imperialismus, des Kolonialismus und der letzten Phase der europäischen Kaiserreiche. *Mariquita. Eine Novelle aus dem südamerikanischen Urwald* überrascht mit der Fiktion einer Übersetzung aus dem Spanischen und dem Hinweis auf eine tatsächlich existierende Vorlage, Carl Ferdinand Appuns Reisebericht *Unter den Tropen* (1871). In der Erzählung *Die Samojuden* (1887) wird die Praxis der Zurschaustellung ‚fremder‘ Bevölkerungsgruppen in Europa satirisch aufgegriffen. Und in *Imago* zeugen die hämischen Äußerungen selbstgerechter Schweizer Ehefrauen über eine wegen Zigarettenrauchens verbrennende russische, vermutlich jüdische Studentin davon, dass Antisemitismus und antiemanzipatorische Borniertheit bürgerlicher Schweizerinnen um 1900 eng miteinander verbunden waren. Von diesen Beobachtungen ausgehend, lässt sich z. B. fragen: Wie verhandeln die Texte Spittlers

¹⁰ Dieses und die folgenden Zitate in: Hanns Sachs. „Carl Spittler“. *Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1913), S. 73-77.

das Thema Alterität, die Infragestellung der Vorstellungen von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ und von Geschlechterrollen?

5. Jugendbewegung und Reformpädagogik: Wie Benjamins Beiträge in der Zeitschrift *Der Anfang* zeigen, wurden Spittlers literarische Texte in den Kreisen von Jugendbewegung und Reformpädagogik intensiv rezipiert. 1908 wurde Spittler eingeladen, die Freie Schulgemeinde Wickersdorf zu besuchen, wo der *Olympische Frühling* laut Eugen Diederichs als eine Art Ersatzbibel galt. Ein Geschenkalbum in Spittlers Nachlass zeugt vom Besuch in dieser bereits früh in die Kritik geratenen reformpädagogischen Institution. In Spittlers Nachlass enthalten sind auch zahlreiche seiner Hefte zur Unterrichtsvorbereitung sowie historische Standardwerke mit seinen Annotationen. Wie seine Zeitungsartikel zu bildungspolitischen Fragen können sie Hinweise geben auf seine Auseinandersetzung mit Entwicklungen im Bildungswesen um 1900. In welchem Zusammenhang stehen sie mit seinen Universitäts- und Wissenschaftssatiren in *Das Wettfasten von Heimlichen* und in *Enthüllungen über das Treiben der deutschen Professoren* und mit seiner recht abschätzigen Besprechung von Nietzsches bis anhin erschienenen Werken (*Friedrich Nietzsche aus seinen Werken*, 1888)?

6. „Denkraum Basel“: Im Aufsatz *Böcklin, Burckhardt, Basel* schrieb Spittler 1912 im *Kunstwart*, Böcklin habe der „mächtigen Verführung zur ‚patriotischen‘ Malerei“ entrinnen können, weil er „zeitlebens unter der Nachwirkung“ des „Basler Stadthumanismus“ gestanden habe.¹¹ In welcher Weise hat sich die weltbürgerliche Atmosphäre Basels, wo „Schweizergeschichte auf dem Gymnasium überhaupt nicht gelehrt“¹² wurde, auf die Poetologie Spittlers ausgewirkt, der durch Jacob Burckhardt in die Kulturgeschichte der Antike und der Renaissance eingeführt wurde und die Werke Voltaires und Schopenhauers kennenlernte, der Bachofens Schriften las, bei Franz Overbeck 1870 ein Semester Patristik studierte und später mit Nietzsche korrespondierte? In welchem Verhältnis zur Basler Begeisterung für klassische Philologie und europäische Kulturgeschichte stehen die eigenwillige Auseinandersetzung des Theologen Spittler mit Epos und Mythologie der Antike und mit den philosophischen Entwicklungen seit der Aufklärung, aber auch seine theoretischen Ausführungen zum kosmopolitischen Lebensgefühl der Großstadt?

7. Zur Debatte um eine ‚Schweizer Nationalliteratur‘: In Spittlers Erzählung *Der Neffe des Herrn Bezenval* wird die Emmentaler Herkunft eines

11 Carl Spittler. „Böcklin, Burckhardt, Basel“. Gesammelte Werke. Bd. VI. S. 163-165.

12 Ebd., S. 165.

Schweizergardisten am Hof von Versailles gleich hörbar: „Heh luegit o bim Tusig, quelle surprise!“¹³ Sowohl Passagen im *Olympischen Frühling* als auch in Prosatexten wie *Xaver Z’Gilgen*, *Conrad der Leutnant*, *Das Kässtechen*, *Imago* und *Das Wettfasten von Heimligen* lassen sich als Hommagen und zugleich als ironische Verbeugung gegenüber den berühmten Vorgängern und Zeitgenossen Gotthelf, Keller und Meyer lesen. Inwiefern nehmen Spittlers Texte teil an der Ende des 19. Jahrhunderts geführten Debatte um eine wesensmässig von der deutschen Literatur differente ‚Schweizer Nationalliteratur‘? Wie positionieren sie sich angesichts der zeitgenössischen Forderungen nach Mundartpflege und Heimatschutz? Ist die Rezension *Meinrad Lienert, mein Lyriker* ein frühes Plädoyer für die Möglichkeit, die Mundartliteratur als integralen Bestandteil der deutschsprachigen Literatur zu verstehen?

8. Politische Stellungnahmen: Artikel Spittlers aus der *Schweizer Grenzpost* und der *NZZ* enthalten Berichte über Vorgänge im zaristischen Russland, über die Politik der Kolonialmächte in Ägypten und Afghanistan, über Japan und China und über Arbeiteraufstände in Holland und Belgien. Essays wie *Vom ‚Völk‘* und *Die ‚Entweihung‘ der Alpen* sowie die Rede *Unser Schweizer Standpunkt* nehmen für das Selbstverständnis der Schweiz einschlägige, jedoch kaum hinterfragte Begriffe und Symbole unter die Lupe. Was aber hat es z. B. auf sich mit dem nicht namentlich gezeichneten Leitartikel *Der Dreyfuslärm und die öffentliche Meinung im Bund* vom Januar 1898, der laut Werner Stauffacher von Spittler stammt und in dem dezidiert für die Partei der Dreyfus-Gegner Stellung bezogen wird? Untersucht man die Rezeption von Spittlers Rede *Unser Schweizer Standpunkt* (1914) bis in die 1950er Jahre, stellen sich u. a. folgende Fragen: Welche Rolle spielte die Stilisierung Spittlers zur nationalen Retterfigur in der Zeit der Geistigen Landesverteidigung für die spätere Entkanonisierung seiner Texte? Und welche Rolle spielte sie für den auf prozessualen Weg durchgesetzten Ausschluss von Spittlers engstem Mitarbeiter Jonas Fränkel von der Arbeit mit dem Nachlass und von der Vorbereitung der Werkausgabe und der Biographie Spittlers?

9. Unbekannte Texte: a) Spittlers Stenogramme: Im Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern sind in Entwürfen und Notizbüchern Hunderte in Stenographie verfasste Seiten vorhanden, deren Entzifferung auch für Experten schwierig ist. Welche Inhalte bergen sie? Gibt es Versuche, diese Inhalte einem breiteren Publikum zugänglich zu machen? b) Spittlers Feuilletons: Die für Zeitungen und Zeitschriften verfassten Texte sind nicht alle in die *Gesammelten Werke* aufgenommen worden und die aufgenommenen

13 Carl Spittler. „Der Neffe des Herrn Bezenval“. *Gesammelte Werke*, Bd. V. S. 367-518, hier S. 397.

Texte wurden oft gekürzt. Eine vollständige Übersicht über die von Spitteler verfassten Beiträge würde eine Gesamteinschätzung seiner tagesjournalistischen und feuilletonistischen Arbeit ermöglichen. c) Spittelers Briefe: Die umfangreiche Korrespondenz Spittelers, darunter seine Briefe an die Mutter, den Verleger Eugen Diederichs, die Pianistin Margarethe Klinderfuss, an seine Frau, seine Töchter und weitere Briefpartner waren lange Zeit größtenteils unpubliziert. 2019 wurden Briefe Spittelers an bestimmte Briefpartner*innen und einige Werkmanuskripte vom Schweizerischen Literaturarchiv digitalisiert und über e-manuscripta zugänglich gemacht. Hierdurch eröffnet sich die Möglichkeit, Spittelers poetologische Überlegungen und seine Beurteilung zeitgenössischer Vorgänge aus heutiger Sicht – und bequem am eigenen Schreibtisch – zu studieren.

Die SGAVL-Jahrestagung „Zur Aktualität von Spittelers Texten. Komparatistische Perspektiven / Quelle actualité pour Spitteler? Perspectives comparatives“, deren Beiträge in diesem Heft des Colloquium Helveticum versammelt sind, wurde von Prof. Thomas Hunkeler (Universität Fribourg) und PD Dr. Stefanie Leuenberger (ETH Zürich) organisiert und fand am 31. Oktober und 1. November 2019 an der Universität Fribourg und am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern statt.

Unser Dank geht an die Universität Fribourg, an das Schweizerische Literaturarchiv in Bern und an die Schweizerische Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW für die freundliche Unterstützung dieser Tagung. Und wir bedanken uns herzlich bei den Mitgliedern des wissenschaftlichen Beirats der SGAVL für die Bereitschaft zur Teilnahme am Peer Review-Verfahren.

Arnd Beise

Ambivalente Dekonstruktionen der Macht

Die Rücknahme des Erzählers in den modernistischen Erzählungen Carl Spittlers

Une lecture détaillée des récits de Carl Spittler, *Xaver Z'Gilgen*, *Die Mädchenfeinde* et *Der Salutist*, tout en ayant *Conrad der Leutnant* et *Das Bombardement von Abo* à l'esprit, révèle la manière dont Spittler écrit autour des années 1890. Un style narratif objectif (appelé «Darstellung» par l'auteur) remplace l'esprit partisan pour les victimes de la domination. Le narrateur auctorial est abandonné et un récit scénique se développe à sa place. En essayant de suivre la recommandation de l'école d'écriture moderniste «show, don't tell!», Spittler laisse ses lecteurs sans surveillance. Ils doivent se faire leur propre opinion, ce qui donne à ses récits une pérennité durable.

Verbrecher oder Opfer, Schuld oder Unglück:
vor der Phantasie gilt das gleich. (V, 203)¹

„Den Zugang zu diesem Autor wird der heutige Leser wohl weniger über die epischen Dichtungen, sondern eher über die modernen Prosaarbeiten finden“, vermutete Ilona Siegel schon vor längerer Zeit in einem sehr guten literaturhistorischen Porträt Spittlers.² Auch wenn Spittler selbst ab der Jahrhundertwende seine Prosaerzählungen nicht besonders hoch einschätzte – er nannte sie bekanntlich „Zwischen- und Lernwerke“ (VI, 473) oder „Studien und Proben“ (VI, 467) –, so verschafften sie ihm seinerzeit doch die erste Anerkennung und haben „bis heute eine erstaunliche Frische bewahrt“.³ Mythische Verkleidungen wie in den epischen Hauptwerken findet man hier nicht; die Erzählungen sind realistisch gehalten und

1 Zitate aus der folgenden Ausgabe werden mit Band- und Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen: Carl Spittler. *Gesammelte Werke*. Hg. Gottfried Bohnenblust/Wilhelm Altwegg/Robert Faesi. 10 Bde. Zürich: Artemis, 1945-1960.

2 *Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert*. Hg. Klaus Pezold. [Durchgesehene und erweiterte Fassung.] Leipzig: Militzke, 2007. S. 43; ebenso in der ersten Fassung: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Welt, 1991. S. 36.

3 Fritz Schaub. „Carl Spittler. Die Wiedergeburt des Epikers“. *Die höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann. Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur*. Hg. Krzysztof Ruchniewicz/Marek Zybur. Dresden: Neisse, 2007. S. 123-143, hier S. 129.

bilden Spittellers Gegenwart ab oder halten ihr einen historischen Spiegel vor. Ihre Themen sind dabei oft immer noch aktuell, wie sich noch zeigen wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen Spittellers Erzählungen in ihrer narrativen Machart, weil Spitteler immer mehr die subjektive Erzählweise des 19. Jahrhunderts aufgab zugunsten einer eher objektiv zu nennenden, spezifisch modernistischen Erzählweise.⁴ In bewusster Absetzbewegung von „Keller u. Meyer“ versuchte Spitteler je später, desto mehr „in eigenen Spuren“ Prosa zu schreiben, so schwer es ihm fiel.⁵ Es ging ihm um die Verabschiedung des auktorialen Erzählers zugunsten einer relativ engen Perspektivierung der Erzählung. Als er 1890 an den *Mädchenfeinden* arbeitete, bekannte er Adolf Frey gegenüber, sein „Ideal“ sei, „Personen nur so weit zu schildern, als sie in den Gesichtskreis der Erzählung (des Helden)“ träten.⁶ In der „Vorbemerkung“ zu *Conrad der Leutnant* wird dieses Prinzip 1898 etwas ungenau „Darstellung“ genannt: „Die Hauptperson wird gleich mit dem ersten Satz eingeführt und hinfert nie mehr verlassen. Es wird ferner nur mitgeteilt, was jene wahrnimmt“ (IV, 109). Die Hauptperson brauche den Lesenden dabei nicht unbedingt sympathisch zu werden. Seine objektive Erzählweise läd den Leser keineswegs zur Einfühlung ein. Über *Imago* bemerkte Spitteler 1906 dem Freund Joseph Viktor Widmann gegenüber: „Wenn der ‚Held‘ [...] Einem unsympathisch wird, um so besser, denn gerade nach jener Richtung strebte ich; er soll keineswegs verherrlicht, sondern bloss begriffen [...] werden“. Als Erzähler wollte er „[u]nparteiisch“ sein, wie Spitteler es nannte, denn:

Jedermann hat recht. Aber indem unbekanntes Ausnahmsrecht (Persönlichkeitsrecht) gegen anerkanntes, allgemein gültiges (Gesellschafts=) Recht trotzen möchte, entsteht Conflict, in welchem wie billig das erstere (wenigstens äusserlich) unterliegt.⁷

4 Zur Kontextualisierung der narrativen Experimente Spittellers vgl. Roger Scharpf, *Carl Spitteler (1845-1924) und die Anfänge der modernen Erzählkunst in der Schweiz*. Bern: Peter Lang, 1999; im Anschluss daran sprach Dominik Müller mit Blick auf *Imago* von einer „sehr avancierte[n], ganz im Dienst der Figurenperspektiven stehende[n] Erzählweise“ (*Schweizer Literaturgeschichte*. Hg. Peter Rusterholz/Andreas Solbach. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 151).

5 Carl Spitteler/Joseph Viktor Widmann. *Briefwechsel*. Hg. Werner Stauffacher. Bern/Stuttgart/Wien: Paul Haupt, 1998. S. 282; vgl. ebd. S. 285: „eine Teufelsarbeit ist Prosa“; Adolf Frey/Carl Spitteler. *Briefe*. Hg. Lina Frey. Frauenfeld/Leipzig; Huber, 1933. S. 204: „Prosa, wie furchtbar schwer ist das!“

6 Frey/Spitteler. *Briefe* (wie Anm. 5). S. 123; Spitteler kritisierte Keller vor allem wegen dessen Verstößen gegen diese Regel; vgl. ebd. und S. 120f.

7 Spitteler/Widmann. *Briefwechsel* (wie Anm. 5). S. 442f.

Mochte im Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft letztere mit Billigung des Autors den Sieg davontragen, so gilt das Interesse von Spittlers „trotzige[r] Ästhetik“ (X.II, 294) gleichwohl eher dem oder der Unterliegenden. Zu einem gänzlich objektiven Standpunkt konnte sich Spittler dann aber doch nicht durchringen. Zu sehr entsprach wahrscheinlich der Grundsatz des jungen Schriftstellers Alfred Neukomm in der Erzählung *Das Kässtechen* (1890) dem ursprünglichen Empfinden Spittlers: „Eine gesunde Poesie nimmt nicht für die rohe Gewalt Partei, sie weiht ihre heilige Sympathie den Unglücklichen und Mißhandelten“ (V, 190). Daher sollte die Hauptfigur in *Imago* eben nicht nur „begriffen“, sondern auch „entschuldigt“ werden.⁸

Kampf um Macht, Ausgrenzung des Einzelnen

Im Folgenden werde ich Spittlers Bemühungen um eine zunehmend objektivere Erzählhaltung am Beispiel der „Darstellung“ von Macht und Autorität darlegen. Inhaltlich wird es dabei vor allem um den Kampf um die Macht, um Mächtige oder Ohnmächtige oder um die Auseinandersetzung mit beidem oder beiden gehen.

Manchmal sind ‚Auseinandersetzungen‘ ganz wörtlich als Kämpfe um die Herrschaft zu verstehen wie in der späten Erzählung *Conrad der Leutnant*, wo es gleich mehrfach um das „Regiment“ (IV, 134) in der „Pfauen“-Wirtschaft geht und wo zuerst die alte Hexenbase und später Conrads Vater „abgesetzt“ (IV, 223) werden, bevor auch noch die zwischenzeitliche Regentin Cathri⁹ nach dem Tod ihres Verlobten alle Macht verliert und von Conrads Schwester des Hauses verwiesen wird bzw. von sich aus geht, wie sie selber meint (IV, 252).

Die Auseinandersetzung mit Machtfragen kann aber auch subtiler gestaltet sein und sich in der Haltung des Erzählers manifestieren. Ein schönes Beispiel ist die im April 1888 erstmals erschienene Erzählung *Xaver Z'Gilgen*. Hier erregt „eine vergilbte Sammlung von Hexen- und Zauberprozessen“ (V, 21) die Aufmerksamkeit des zwischen Einsiedeln und Schwyz durch seine „Lieblingsgegend“ (V, 19) wandernden Erzählers, als er in der Hütte eines Hirten übernachtet. In der genannten Anthologie findet er „eine ergreifende Leidensgeschichte“ (V, 22), die sich angeblich im 17. Jahrhundert abspielte:

Die aus „dem ennetbergischen Untertanenland“ (V, 24) stammende Gattin eines im schwyzerischen Brunnen lebenden „arme[n] Schiffsmann[s]“

⁸ Ebd., S. 443.

⁹ Vgl. IV, 156: „Es sieht nachgerade schon völlig danach aus, als ob Cathri im Pfauen regierte.“

(V, 22) namens Xaver Z'Gilgen wurde nach einem Fastnachtstanz auf dem Heimweg „von lustigen Nachtbuben“ aus Zug“ zuerst belästigt und – da sie sich wehrte – „aus Übermut und Kurzweil“ erschlagen (V, 25). An diesem Punkt der Nacherzählung angelangt, ändert der zunächst relativ nüchtern erzählende Wanderer seine Haltung: Er „folge von nun an der Anklage im Stil wie im Inhalt“ (V, 25), erklärt er den Lesenden und berichtet das Folgende mit den Wertungen der „Landsleute“ (V, 24) von Xaver Z'Gilgen. Diese konnten schon nicht verstehen, dass Xaver „eine Fremde“ (V, 24) als Gattin heimführte, noch weniger können sie verstehen, dass er „ein großes ‚Wesen‘ von dem Totschlag machte“ und „die gnädigen Herren und die Landsgemeinde mit unaufhörlichen Anträgen“

belästigte [...], man möge um dieser unnützen Geschichte willen den lieben, teuren, eidgenössischen, freundnachbarlichen und katholischen Stand Zug von Amts wegen zeihen und beklagen, respektive mit Krieg überziehen. (V, 26)

Mit „Spott und Schande“ abgewiesen (V, 26), habe sich Xaver verschlossen und abgesondert, ja sich der „Ketzerrei“ (V, 27) ergeben, was man zum Beispiel daran sehen konnte, dass er seine Tochter „niemals mit Ruten, nach frommem, christlichem Brauch“ (V, 26) gezüchtigt habe. Nachdem auch noch seine siebenjährige Tochter „an einem Steinwurf, den sie in der Kurzweil mit fröhlichen Knaben erhalten“ hatte (V, 28), gestorben war und er sich am nächsten Sonntag in der Kirche eine Predigt über den Text: „Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte: und siehe da, es war sehr gut“ (V, 29), anhören musste, sei seine „ruchlose Ketzerrei“ offen ausgebrochen, er habe Gott gelästert und die Welt eine Kreation des Teufels genannt, der sich „an der Pein und Folter der unschuldigen Menschen und Tiere zu belustigen“ (V, 30) pflege. „Das Volk aber empörte sich über seine Rede“, überwältigte ihn und lieferte ihn den Richtern „zu seiner wohlverdienten Strafe“ aus (V, 30).

Durch die stilistische Camouflage wird nicht nur die Absurdität der Anklage offenbar, sondern auch, dass es die Landsleute des Xaver Z'Gilgen waren, die an seiner zunehmenden ‚Verstockung‘ Schuld hatten, weil sie mit ihrer Engstirnigkeit und ihrem Aberglauben den Schiffsmann in den angeblichen „Hochmut“ (V, 26) getrieben haben. Der anfänglich noch als Subjekt fassbare Erzähler, der als Wanderer im Rahmen der Erzählung auch intradiegetisch anwesend ist und seine Sympathie mit dem Opfer der gesellschaftlichen Gewalt (V, 22: „ergreifende Leidensgeschichte“) bekundet, verschwindet hinter der *imitatio* der damaligen Mehrheitsmeinung bzw. ihrer Anklageschrift. Als er am Schluss wieder auftaucht, nimmt er sich aber zurück und bewertet das Geschehen der Binnenerzählung nicht. Allenfalls könnte man die Tatsache, dass er in der Nacht „von dem unglücklichen Xaver

Z'Gilgen, seinem schönen Weibe und der lieblichen kleinen Speranza geräumt“ habe (V, 30), als fortgesetztes Eingeständnis seiner Sympathie mit den Opfern der Geschichte werten. Tatsächlich mündet der Rahmen der Erzählung in einen kurzen Dialog zwischen dem Wanderer und seinem Gastgeber, der mit einer offenen, intradiegetisch nicht beantworteten Frage endet. Der Hirte entpuppt sich nämlich als Nachfahre eines Bruders jenes Xaver Z'Gilgen. Selbst ebenfalls mit einer Tessinerin verlobt, meint er: „Es ist seither manches besser geworden [...]. Auf der andern Seite des Gotthard sind sie ja auch Menschen, so gut wie wir, oder was meint Ihr dazu?“ (V, 31)

Natürlich kann man sich denken, wie der Autor die Frage beantwortet wissen wollte; und es ist klar, dass seine Geschichte sich gegen „Fremdenfeindlichkeit und Doppelmoral“ richtet; Stefanie Leuenberger nannte das, was hier vorgeführt wird, in dem neuesten Spitteler-Lesebuch „urschweizerische Verhältnisse und Verhaltensweisen“.¹⁰ Spitteler und auch sein Erzähler delegieren die Antwort auf die Frage bzw. die Reflexion darüber, wie es denn „heute“ mit der „Fremdenfeindlichkeit und Doppelmoral“ in der Schweiz bestellt ist und ob tatsächlich „manches besser geworden“ sei, an die Lesenden.

Auf dem Weg zu einem Erzählen ohne auktorialen Erzähler

Die zunehmende Zurücknahme des Erzählers und die implizite Aufforderung an die Lesenden zur eigenen Bewertung des Dargestellten ist ein typisches Kennzeichen der mehr oder weniger naturalistischen Erzählungen von Spitteler¹¹, die um und nach 1890 entstanden sind. Dabei boten sich ihm zwei Varianten an: Entweder eine beschränkte Figurenperspektive, die die Wahrnehmung limitiert – zum Beispiel die Kinderperspektive in den

10 *Carl Spitteler. Dichter, Denker, Redner. Eine Begegnung mit seinem Werk.* Hg. Stefanie Leuenberger/Philipp Theisohn/Peter von Matt. München: Nagel & Kimche, 2019. S. 14.

11 Spitteler selbst war kein Freund des Naturalismus, lehnte ihn aber auch nicht kategorisch ab (vgl. Scharpf. *Carl Spitteler* [wie Anm. 4]. S. 73-75), sondern versuchte bestimmte Techniken in seinen Erzählungen zu adaptieren; zum Beispiel die Ausschaltung eines fassbaren Erzählers zugunsten objektiver Darstellung der Handlung (externe Fokalisierung der Erzählstimme, die einem Unbeteiligten zu gehören scheint). Auch antinaturalistisch gesinnte Kritiker konnten das durchaus goutieren, zum Beispiel Hermann F. Hofmann. *Carl Spitteler. Eine Einführung in seine Werke.* Magdeburg: Walter Serno, 1912. S. 34, über *Friedli der Kolderi*: „da wird keine Seelenanalyse getrieben (und wie klar liegen doch die Regungen dieser durchaus nicht so ganz ‚einfältigen‘ Seelen vor uns!) – nur durch ihr Handeln lernen wir die Handelnden kennen. Solchen Naturalismus lassen wir uns gern gefallen.“

Mädchenfeinden oder die autodiegetische Perspektive in *Imago*; oder aber eine szenische Erzählweise, bei der die Handlungen der Figuren wie von einem unbeteiligten Beobachter, der aber nah an dem oder den ‚Helden‘ bleibt, dargestellt werden – zum Beispiel in *Friedli der Kolderi* oder *Conrad der Leutnant*.

Bleiben wir zunächst bei der ersten Variante und schauen auf *Die Mädchenfeinde*. Diese Erzählung liegt uns in zwei Versionen vor: in einer ersten Fassung, die zwischen dem 4. und 27. August 1890 in der „Neuen Zürcher Zeitung“ erschien; und in einer zweiten Fassung, die 1907 als selbstständiges Buch publiziert wurde. Spitteler nahm sich vor, eine Erzählung zu schreiben, die die Ereignisse aus einer speziell beschränkten „Perspektive (aus Kinder-Augen)“ schildert.¹² Bei der Überarbeitung für die Buchausgabe wollte er diese Perspektivierung nicht grundsätzlich ändern, aber die Erzählung stärker in Richtung eines szenischen Erzählens trimmen. Eine „Unmasse läppischen kindischen Zeugs“ sollte entfernt werden, „auch unnütze Landschaftspoesie“ sollte wegkommen und vor allem die letzten Reste der „abscheulich gedämpften Kellerdiction“ sollten verschwinden.¹³

Wie Spitteler seinen Plan umsetzte, kann der Vergleich der Götti-Episode in der ersten und zweiten Fassung zeigen. Die beiden Knaben Gerold und Hansli erhalten beim Abschied von der Großmutter „Aufträge, Ermahnungen, Verhaltensmaßregeln“, unter anderem auch den „Götti Statthalter“ betreffend: Sie sollten ihn nicht „patzig anlotzen“, denn „mit dem Statthalter, potz tausend! sei nicht zu spassen, das würden sie schon erfahren.“¹⁴ Als sie bemerken, dass sie sich auf dem Weg versäumt haben, „fingen sie an zu rennen, dem Strafergericht entgegen.“ Einer der Landjäger, welche die Knaben im Auftrag des Götti abfangen, erklärt „mit zweideutiger Betonung, etwas Gesalzenes werde ihnen der Statthalter schon aufgespart haben.“¹⁵ Auch „die kleine weiße, mit dem amtlichen Siegel gestempelte Bulle“ des Statthalters, die dieser über den zwei Wahlplakaten der Roten und der Blauen hatte anbringen lassen und die Gerold beim Gang durch Schönthal entdeckt, verheißt wenig Gutes über den Charakter des Götti:

Kund und zu wissen! Falls Jemand sich unterfangen sollte, die Ordnung zu stören, werde ich mit meinen Landjägern thun was meines Amtes ist, und zwar ohne Ansehen der Person. Bleibr's dabei. Felix Remigius Bader, Regierungstatthalter von Schönthal.¹⁶

12 Carl Spitteler an Fritz Marti, Ende 1890; zit. n. Scharpf. Carl Spitteler (wie Anm. 4). S. 77.

13 Spitteler/Widmann. Briefwechsel (wie Anm. 5). S. 457.

14 „Neue Zürcher Zeitung“. 70. Jg., Nr. 216, 1. Blatt, 4. August 1890. S. 2.

15 Ebd., Nr. 219, 2. Blatt, 7. August 1890. S. 2.

16 Ebd., Nr. 220, 2. Blatt, 8. August 1890. S. 2.

Wie aber nun tritt der Götti Statthalter selbst in Erscheinung? Bei der Ankunft der beiden Knaben

eröffnete er einen unbändigen Freudenspektakel; näher gekommen, drehte er sich unter schallendem Gelächter ein paar Mal auf dem Absatz herum, so gut es seine Pantoffeln gestatten [...]. Sie sollten ihm auf den Fuß treten, so stark sie nur könnten, damit er ihre Tapferkeit ermesse, lautete seine Begrüßung.¹⁷

Die Kinder werden anschließend von der Tante Statthalterin gebadet und gebürstet, als Gerold fertig ist, tischt ihm der Götti Suppe, Nudeln und Braten auf, abschließend gönnt er dem Knaben „eine prachtsmäßige Spalierbirne“. Sodann wird die „Raritätensammlung“ der Jagdflinten, Säbeln, Hörner und Trommeln vorgeführt und der Kadett ausgestattet. „So! jetzt zeig’ Dich!“ befahl er aufgeräumt, indem er ihm zur Aufmunterung einen Anstoß gab.¹⁸

Inzwischen ist Hansli auch mit Nudeln vollgestopft worden; freilich musste dieser etwas mehr essen, als ihm zusagte. Als Gerold von seiner Parade zurück ist, zeigt ihm der Götti ein lauschiges Plätzchen im Garten, wo man in der Sonne dösen kann; eine Zeitlang hörte er noch das Schimpfen des Statthalters auf seinen Sohn, der ein „Duckmäuser“ und „weibischer Kopfhänger“ sei; der Statthalter „leerte [...] mit schrecklicher Donnerstimme ein Herz voll Haß und Verwünschungen über den Namen seines ungerathenen Sohnes“, ohne dass wir den Wortlaut seiner Suada erführen.¹⁹

Beim Abschied veranstaltet der Götti Statthalter dann mit seinen Landjägern einen „Fastnachtpossen“, wie es „die Statthalterin mit verliebtem Schmollen“ nennt, „wie wenn sie von einem Kinde geredet hätte.“ In „geblühten Schlafröcken“ tritt die Schar mit einem „mörderlichen Spektakel“ auf, den sie mit Trommeln veranstalten. Das Mädchen, welches die Mädchenfeinde im Laufe der Erzählung bekehren wird, unterbindet das Trommeln, zieht den Statthalter am Bart in den Hof und nimmt ihm die Schlägel weg, was dieser sich „mit zärtlichen Blicken“ gefallen lässt. Zwar protestiert er ein wenig, dass man ihm keine „Freude“ gönne, lässt die Kinder aber unter zwei Salven Flinten- und Pistolenschüssen abziehen. Die Statthalterin, die bei dem Lärmen ein wenig „die Fassung verlor“, tröstete er, wenngleich „mit gereizten Worten“: Sie solle sich keinen „unnützen Kummer schaffen“ und einfach die „Natur walten“ lassen; seine „Meinung“ sei die, „daß man es hier mit drei unverfälschten Naturkindern zu thun habe. Die Natur aber sei tausendmal gescheidter als alle menschliche Weisheit. Und damit basta.“²⁰

17 Ebd., S. 1.

18 Ebd., S. 2.

19 Ebd., Nr. 221, 2. Blatt, 9. August 1890. S. 2.

20 Ebd., Nr. 223, 1. Blatt, 11. August 1890. S. 1.

Entgegen den Ankündigungen erweist sich der Götti Statthalter als vielleicht etwas laut und ungeschlacht, aber im Grunde gutmütig und den Kindern herzlich zugetan. Sogar seine Frau scheint noch immer in ihn „verliebt“ zu sein. Polterreden erscheinen nur als indirekte Rede, dass er ein „Herz voll Haß“ besitze, bleibt Erzählerkommentar. Keineswegs „erfahren“ die Kinder, dass mit dem Götti „nicht zu spaßen“ sei; im Gegenteil scheint er ein ausgemachter Kindskopf zu sein. Negativ wird er nur von andern charakterisiert, vielleicht auch noch durch den Anschlagzettel, der laut Roger Scharpf auf einen „dominanten, zur Repression neigenden Charakter“ deutet.²¹

In der radikal kürzenden Bearbeitung der Erzählung für die Buchfassung fallen die Fremdcharakterisierungen weitgehend fort.²² Nur die Großmutter behält ihre warnenden Worte, ergänzt allerdings noch, dass der Götti ein „entsetzlich strenger Herr“ sei, „vor welchem alles zittere, so daß sie sich dort doppelt vorsichtig und untadelhaft benehmen müßten“ (IV, 12). Die Warnungen der Landjäger entfallen, auch die gestempelte Bulle gibt es nicht mehr. Der „Fastnachtpossen“ ist ersatzlos entfallen, denn der Götti in der zweiten Fassung meint: „keine unnützen Zeremonien und Abschiedssentimentalitäten, die kann ich nicht leiden“ (IV, 32). Und wie für diesen Satz gilt auch für die anderen Äußerungen, dass sie jetzt fast alle in direkter Rede stehen und sehr barsch ausfallen. Erzählerkommentare und -wertungen wie die über das „Herz voll Haß“ entfallen ebenfalls oder werden auf ein Adjektiv beschränkt, das ein beobachtbares Symptom benennt. Die Atmosphäre im Haus des Götti ist angespannt, die Statthalterin auch nicht mehr ansatzweise verliebt, sondern kurz vor dem Nervenzusammenbruch. Vor allem aber ist wichtig: Der Statthalter soll sich durch seine Handlungen selbst als charakterlich autoritärer Despot entlarven, der sich selbst allerdings als „einfacher Gemütsmensch“ (IV, 23) versteht.

21 Scharpf. Carl Spitteler (wie Anm. 4). S. 136.

22 Wenn ausnahmsweise eine beibehalten wurde, dann war es das positive Bild, das die „öffentliche Meinung“ (IV, 78) vom Statthalter Götti besitzt, wenn auch diese „öffentliche Meinung“ als Wirtshausgeschwätz nicht gut wegkommt. Aber zu dem Zeitpunkt sind die Kadetten und das Mädchen schon von Schönthal abgereist und der Götti hat sich bereits in actu selbst als Tyrann entlarvt, sodass die positive Charakterisierung des Statthalters durch die gehässigen Besucher der Wirtsstube in der „Friedlismühle“ stehen bleiben mochte: Der verachtete Sohn des Statthalters könne froh sein, heißt es in einer die „mit übereinstimmendem Hasse“ geschwungenen Reden zusammenfassenden Passage, „daß er einen so hochmögenden, braven und geachteten Mann wie den Statthalter zum Vater habe“ („Neue Zürcher Zeitung“. 70. Jg., Nr. 224, 2. Blatt, 12. August 1890. S. 2); vgl. IV, 43: „Und er kann von Glück sagen, daß er einen so braven, allgemein geachteten, hochmögenden Mann zum Vater hat.“ Die stark gekürzte Passage ist ebenfalls in direkte Rede übersetzt (dazu unten mehr).

Zunächst werden die Kadetten abermals mit Lachen und Zärtlichkeit empfangen (IV, 20). Der Götti „lobte“ nach dem Bad „den hungrigen Kanonier“ wegen seiner „Natürlichkeit“ und „bediente“ ihn „eigenhändig“, „liebte ihn mit weichen, schmelzenden Seufzertönen [...], so daß Gerold in Wonne und Freundschaft schwamm. Bis zum Gemüse, da änderte sich die Szene“ (IV, 25), wie der Erzähler, sich kurz einmischend und die zur szenischen Erzählweise passende Theatermetapher nutzend, anmerkt. Meisterhaft wird im Folgenden dargestellt, wie aus dem jovialen Onkel ein faschistoider Quälgeist wird, weil hinter der Fassade des „Gemütsmensch[en]“ (IV, 24) die „rohe Gewalt“ (V, 190) lauert:

„Das sind Rapünzlein“, schmeichelte der Statthalter, „oder Schwarzwurzeln, wenn du das besser verstehst. Die habe ich eigens für euch kochen lassen; liebste du die Rapünzlein?“

„Nicht gar so sehr.“

„Sags nur offen, du brauchst dich nicht zu fürchten, ich bin doch kein Tyrann.“

„Ja oder nein?“

„Nein.“

Da schickte ihm der Götti Statthalter einen häßlichen, stechenden Blick zu: „Nun gut; es zwingt dich ja kein Mensch, sie zu essen, wenn du sie nicht magst. Aber was ich nicht leiden kann, das ist, wenn man sich ziert und Faxen macht und Komödie spielt. Da hast du die Rapünzlein, die du so gerne magst; also laß die Stempeneien, greif zu, iß, und laß dirs schmecken; es sind genug da.“ Hiemit häufte er ihm den Teller voll Rapünzlein, und Gerold mußte sie wider Willen aufessen.

„Es sind noch mehr da, falls du etwa wünschst. Willst du noch mehr? sags offen!“

„Nein, ich danke.“

Der Götti Statthalter runzelte die Stirn und rollte die Augen. „Gerold, Gerold“, drohte seine Stimme mit feindseliger Betonung, „ich habe dich bisher für einen gesunden, unverdorbenen, wahrhaftigen Buben gehalten. Was ich auf den Tod nicht ausstehen kann, das ist ein hinterhältiges, duckmäuserisches Benehmen. Also gesteh es ehrlich und aufrichtig, wenn du noch mehr begehrt, und sag nicht nein.“ Und schob ihm abermals den gehäuften Teller voll hin. So oft Gerold, der einfach nicht mehr konnte, mit Essen einhalten wollte, warf ihm der Götti einen häßigen Blick zu, wenn er dagegen weiter würgte, nannte er ihn einen guten, braven Buben. Schließlich, als es dem angsterfüllten Opfer gelang, sich von dem halsnotpeinlichen Stopftisch zu retten, „Gelt, wir zwei verstehen einander?“ triumphierte der Götti Statthalter [...]. (IV, 25f.)

Die Macht also sollte sich selbst als tyrannisch entlarven; sie sollte nicht durch deskriptive Hinweise oder Dingsymbole dekuviert oder durch Dritte als solche charakterisiert werden. Das war unter anderem ein Ziel der kürzenden Bearbeitung der *Mädchenfeinde*, was man mit Roger Scharpf auch

als „Modernisierungsbestrebungen“²³ eines Autors bezeichnen kann, der in den anderthalb Jahrzehnten zwischen den beiden Fassungen sich vom Keller-Ton vollständig emanzipierte und seine Erzählkunst auf die Höhe der Zeit brachte. Im Grunde strebte Spitteler nach einer dramatisch organisierten Erzählung; erstaunlich genug für einen Autor, der gleichzeitig bekannte, „kein Freund von Oper und Drama“ zu sein.²⁴

Macht ist unsympathisch und korrumpiert

Was viele der um 1890 entstandenen Erzählungen Spittelers inhaltlich charakterisiert, ist der aus der oben schon erwähnten „Sympathie“ mit „den Unglücklichen und Mißhandelten“ (V, 190) geborene Verdacht, dass alle Macht im Grunde auf „rohe[r] Gewalt“ (V, 190) beruhe und daher als ungerecht, unmoralisch, unverantwortlich usw. zu entlarven sei.

In dem bereits 1889 in mehreren Fortsetzungen erschienenen *Bombardement von Åbo* zeigt sich zum Beispiel ein durch und durch korruptes Establishment. Die russische Statthaltereierin in Finnland betrügt und unterschlägt, was das Zeug hält. Der Zynismus der Machthaber ist schwer auszuhalten. Endlich erscheint „ein feiner, vornehmer Junge im elegantesten Zivilanzug“ (V, 321), der sich als Beamter des Kriegsministeriums ausweist. Er untersucht den Unterschleif und will die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen; den Versuchen des Gouverneurs und seines Majors, den „Untersuchungsbeamten“ nachsichtig zu stimmen oder gar auf ihre Seite zu ziehen, setzt dieser seine „Pflicht“ und sein „Gewissen“ entgegen (V, 323). Doch entgegen den Drohungen des Beamten werden die „beiden Schuldigen“ (V, 323) keineswegs nach Petersburg zitiert oder gar „nach Sibirien spedier[t]“ (V, 324), sondern erhalten Orden und werden befördert. Es hatte sich nämlich die Gattin des Gouverneurs der Sache angenommen: „schön wie ein Engel, verführerisch wie eine Polin und vornehm wie eine Russin“ (V, 324) stand sie plötzlich vor dem erbosten Feodor Grigorowitsch; mit überraschender Wirkung auf den jungen Beamten: „von dem Zauber der Verführerin im Herzen getroffen“ (V, 325), verpufft sein Versuch, pflichtbewusst und gewissenhaft zu bleiben. Was immer „beim Frühstück“ (V, 325) bzw. dem „vergnügte[n] Frühstück“ (V, 326), zu dem sie ihn einlädt – oder hinterher? – geschehen sein mag, davon erfahren wir nichts. Sicher ist nur, dass die Macht alle korrumpiert; und wenn es nicht die „rohe Gewalt“ (V, 190) tut, dann eine mehr oder weniger latente Erotik.

23 Scharpf. Carl Spitteler (wie Anm. 4). S. 142.

24 Carl Spitteler. *Lachende Wahrheiten. Gesammelte Essays*. 9.-13. Ts. Jena: Diederichs, 1920. S. 207.

Szenisches Erzählen, Macht, Erotik, Perspektivwechsel

Zuletzt will ich eine meisterlich erzählte Miniatur ausführlich zitieren und kommentieren: *Der Salutist*, erstmals am 1. Februar 1891 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen. Der historische Kontext sind die Anfangsjahre der Heilsarmee in der Schweiz, also die mittleren 1880er Jahre. Das *Historische Lexikon der Schweiz* hält lapidar fest:

Die Anfänge waren tumultuös; es kam zu Schikanierungen, tätl. Angriffen, Ausweisungen, Verboten und Inhaftierungen infolge der religiösen Intoleranz der Zeit und des Misstrauens gegenüber den sog. Mômiers (heuchlerischen Seelenfängern).²⁵

Der Salutist beginnt mit solch einem „tät[ichen] Angriff“. „Polternd schmetterten die Kieselsteine in dichtem Hagel an die Fensterläden des Hauses, in welchem die Salutisten sich versammelt hatten.“ (V, 45) Der Pfarrer des Dorfes versucht vergeblich, „die wütende Menge zu besänftigen“ (V, 45). Der Polizeidiener des Städtchens hatte sich feige versteckt. Fast wie in einem filmischen Schwenk leitet der beobachtende Erzähler die Aufmerksamkeit der Lesenden über die besorgte Nachbarin der „Salutistenherberge“ und ihre „zwei bildschönen Töchter“ am Gartenzaun auf einen der Anführer des Angriffs:

ein blutjunger Uhrenmacher, Pierre Grosjean mit Namen, welcher, die Pfeife im Mundwinkel, die Mütze auf dem Hinterkopfe, seelenvergnügt den Krawall mit kurzen Zurufen anfeuerte, die Hände nachlässig in den Hosentaschen behaltend. Die meiste Zeit bemühte er sich nicht selber mit dem Zerstörungswerk; nur dann, wenn es dem Pfarrer nach unsäglicher Mühe gelungen war, auf einer Seite den Steinregen zum Aufhören zu bringen, suchte er im Pflaster, wählte einen Kiesel von der Größe eines Kindskopfes, drehte ihn eine Weile schmeichelnd in der Hohlhand und jagte ihn schließlich mit solcher Gewalt an den nächsten Laden, daß die Fensterscheiben dahinter klirrend auseinander prasselten. (V, 45)

Ganz offensichtlich macht er mit diesem Verhalten großen Eindruck auf ein Mädchen des Städtchens, das „sich lachend durch die Meuterer“ drängte und „sich stolz an ihn“ schmiegte: „das war Jeanne-Marie, sein Schatz.“ (V, 45)

„Gemeinsam genossen sie den zunehmenden Spektakel mit leuchtenden Augen. Es war ein Festtag wie ein anderer; es diente ihnen für eine Keilerei am Ostermontag in einer Tanzschenke.“ (V, 45f.) Der Volksaufbruch, der sich

25 Gilbert Marion (übersetzt von Alice Holenstein-Beereuter). „Heilsarmee“. *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), zit. n. der Online-Ausgabe (Version des Artikels vom 6.5.2010): [https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011445/2010-05-06/\[26.2.2020\]](https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011445/2010-05-06/[26.2.2020]).

gegen die verhassten Heilsarmisten richtet, scheint also nichts Gravierendes zu sein; er ähnelt einer festtäglichen „Keilerei“, wie sie in der Schweiz des ausgehenden 19. Jahrhunderts offenbar zum ländlichen Brauchtum gehörte.²⁶ Dazu gehört auch, dass Pierre Grosjean, obwohl er einer der „Leiter“ (V, 45) des Aufruhrs ist, sich nicht besonders aktiv an ihm beteiligt, sondern nur gelegentlich anheizt, wenn der Eifer der Wütenden nachlässt. Im Übrigen genießt er das Geschehen als harmloses „Spektakel“; zusätzlich idyllisiert wird die Szene durch die sich anschmiegende Freundin. Es passiert den endlich „plärrend und betend“ (V, 46) abziehenden Heilsarmisten auch nichts Ernstliches, einzelne physische Misshandlungen gehören offenbar ebenfalls zum Brauchtum und scheinen nichts Schlimmeres zu sein als „Beschimpfungen und Drohungen“ (V, 46).

Doch dann erscheint die Hauptmännin der Heilsarmee: „Steif wie ein Ellenstab“, wie es heißt, „mit strenger Puritanermiene, einen verächtlichen Engländerblick auf die heißblütigen, leidenschaftlich aufgeregten Romanen niederschickend“ (V, 46). Jetzt scheint die Sache ernster zu werden.²⁷

Ihre stumme Herausforderung wurde mit einem unartikulierten Wutgebrüll und einer Flut von persönlichen Schmähungen erwidert [...]. Und als nun die blonde Hauptmännin mit zusammengekniffenen Lippen trotzig den Kopf zurückwarf, bewaffneten sich Dutzende von Händen.

Noch war ihr keine tätliche Unbill widerfahren.

Da zischelte Jeanne-Marie ihrem Liebhaber etwas ins Ohr, indem sie zugleich mit weiblichem Neidesblick nach der weißen, blauäugigen Engländerin hinübersah.

Grosjean bückte sich, versteckte die Hand hinter seiner grünen Bluse, und während die Hauptmännin sich anschickte, die erste Treppe zu betreten, schnellte er verstohlen den Stein ab, ohne zu zielen, mehr aus dem Bedürfnis, seinen Haß anzudeuten, als in der Absicht, sie zu treffen. (V, 46f.)

Jeanne-Marie mutiert zur Schlange an der Seite des gutmütigen Adam, dessen nicht mit böser Absicht geschleudertes Stein die Hauptmännin verletzt. Der Stein streift ihre Schläfe und verursacht eine leichte Platzwunde. Sie sieht den bestürzten Steinewerfer „mit ihren kalten, wasserblauen Augen fest an und erhob segnend ihre Arme: ‚Herr, verzeihe ihnen, denn sie wissen

26 Vgl. das Raisonement über die zu erwartende „Keilerei“ oder „Bauernprügelei“ anlässlich des Tanzfests in *Conrad der Leutnant* (IV, 140). – Redensartlich kommt nichts „rascher zu Stande“ als „eine Bauern=Schlägerei“ (Friedrich Heibel. *Agnes Bernauer. Ein deutsches Trauerspiel in fünf Aufzügen* [III/10]. Wien: Tendler, 1855. S. 78).

27 Der Habitus der Oberschichten provozierte schon immer die Angehörigen der Unterschicht: „Das Herrenpack ist ohnehin stolz genug“, heißt es in der Erzählung *Friedli der Kolderi* (V, 88).

nicht, was sie tun, rief sie ihm in französischer Sprache zu“ (V, 47). Sie segnet also den Täter „stolz“ (V, 48) mit einem Christuswort. Pierre Grosjean und den anderen Angreifern dürfte mit einem Schlag ihre eigene Sündhaftigkeit zu Bewusstsein gekommen sein. Die „junge“ (V, 46) und arisch-aristokratisch erscheinende Anführerin der Heilsarmisten – „blond“, „weiß“, „blauäugig“ (V, 47)²⁸ – wandelt „zuversichtlich“ (V, 47) auf Jesu Spuren, der „Volksknäuel“ (V, 46) wird zu einem „Haufen“ (V, 47) Schächer. Als sie die Treppe hinabsteigt und sich ihren Weg bahnt, macht ihr das Volk, „durch den Anblick des Blutes entsetzt und ernüchtert“, Platz, so dass sie „ohne weitere Fährlichkeit den Bahnhof erreichte.“ (V, 47)

Auf welcher Seite steht der Erzähler in diesem Konflikt zweier ungleicher „Gegner“ (V, 47)? Offensichtlich mag er die „Engländerin“ (V, 47) und die „plärrenden“ Salutisten nicht besonders, aber die Schilderung der Aktionen der „heißblütigen, leidenschaftlich aufgeregten Romanen“ (V, 46), anfänglich nicht ohne ironische Sympathie beschrieben, enthält zunehmend Wörter aus einem eher distanzierenden und denunzierenden Wortfeld: toben, halblaut, feige, dreist, unartikuliert, zischeln, verstohlen (V, 46f.). Das sind keine sympathieerzeugenden Ausdrücke.

Der zweite und dritte Abschnitt der Erzählung widmet sich dem Verhältnis der beiden „Gegner“, wobei der Erzähler durchgehend bei Pierre Grosjean bleibt, ohne aber dessen Sicht auf die Dinge zu übernehmen. Mit einer gewissen Distanz wird die Zerknirschung des Steinwerfers beschrieben. Nach dem Erlebnis eines Kugelblitzes vor dem Wald auf dem Berg legt sich Grosjean „flennend zu Bett, wie ein Kind, das sein Spielzeug verloren hat“ (V, 48). Das Bild, das der Protagonist während seiner achttägigen Bettlägerigkeit abgibt, ist „kläglich“ (V, 49). Auch nach seiner Erleuchtung und Rekonvaleszenz macht er einen eher befremdlichen Eindruck: „Am achten Tage sann und lächelte er viel vor sich hin und nickte allen Reden beifällig zu, mit einem glückseligen, verklärten Ausdruck der Augen und des Gesichtes“ (V, 49).

Man kann sich denken, wie es weiter geht: Grosjean sucht die Hauptmännin auf und vermeldet ihr, „hinfort seine Kraft und sein Leben der Heilsarmee

28 Übrigens scheint Cathri in *Conrad der Leutnant* beinahe eine Doppelgängerin der Hauptmännin zu sein: Auch sie ist auffällig weiß (IV, 122), hat kalte und blaue Augen (IV, 195), ist hochgewachsen und besitzt eine bolzgerade Haltung (IV, 121), sie ist stolz und hochfahrend (IV, 197), ruhig und selbstbewußt (IV, 196), und sie trägt sozusagen Uniform (IV, 125). Vgl. zur genaueren Einschätzung solcher Figuren den Beitrag von Katja Kauer im vorliegenden Band. – Der Autor sprach sich 1887 zwar gegen jeglichen „Militärenthusiasmus“ aus und meinte, Europa habe „jetzt Säbel und Gewehre und Tornister“ satt („*Echte, selige Musik...*“: *Musikalische Schriften*. Hg. Andreas Wernli. Basel: Schwabe, 2002. S. 136), doch viele seiner Erzählungen sind geprägt von einer eigentümlichen Faszination für alles Militärische.

zu widmen, unter der einzigen Bedingung, daß sie ihn ihrer Verzeihung versichere“ (V, 49). Sie verlangt „vor allem das Opfer seiner äußerlichen irdischen Habe“ und „hieß [...] ihn, sich des Abends in der Gebetversammlung einzufinden“, wo sie ihn „zur Aufnahme empfehlen werde“ (V, 49).

Statt sich zu entfernen, zauderte Grosjean und errötete.

Die Hauptmännin aber, nach einem befremdeten Blick in sein Gesicht, errötete ebenfalls, obschon oberflächlicher, klingelte dann und schickte nach ihrem Vater, dem Major.

Bald erschien ein korrekter, würdiger Herr, in tadelloser Krawatte, mit welchem sie einige Konsonanten wechselte; in seiner Anwesenheit gewährte sie dem neuen Bruder aus besonderer Gnade feierlich den Versöhnungskuß zum Zeichen ihrer rückhaltlosen Verzeihung. (V, 49f.)

An dieser Stelle fügte Spitteler abermals einen Bruch und einen Perspektivwechsel in die fortlaufende Erzählung ein. Nach einem Zeilendurchschuss geht es so weiter:

Nachdem der Präsident der Geschworenen den Angeklagten Pierre Grosjean gefragt, ob er sich der Ermordung der Fräulein Betty Smith, Hauptmännin der Heilsarmee, schuldig bekenne, und dieser das bejaht hatte, erteilte er dem Angeklagten das Wort [...]. (V, 50)

Das in der Ellipse ausgesparte Geschehen wird in Grosjeans Geständnis vor Gericht nachgereicht, aber eben nun nicht mehr von einer neutralen Erzählinstanz, sondern aus der subjektiven Sicht des Angeklagten, zweifellos wegen Spittelers Absicht, durch diese interne Fokalisierung Sympathie für denselben zu erzeugen, der immerhin aber einen „Mord [...] begangen“ hat; und „es ist eine häßliche Sache um einen Mord“ (V, 51), wie Grosjean selbst sagt.

Dass Spitteler diesen Perspektivwechsel mit der Absicht, den Mörder zu entlasten, in die Erzählung einfügte, macht der Schlussabsatz deutlich, in dem der Erzähler wieder das Wort ergreift:

Die Geschworenen waren zufällig gebildete, gefühlvolle und billig denkende Männer; und da sie ein besonderes Mitleid mit dem armen, betörten Uhrmacher empfanden, erklärten sie ihn einstimmig für schuldig in allen Punkten, ohne mildernde Umstände, um die Unabhängigkeit ihres Urteils von ihrer Rührung zu beweisen. (V, 52)

Mit beißender Ironie wird hier die herrschaftliche Instanz eines Geschworenengerichts als unsachverständig verklagt, weil es die mildernden Umstände, die er, der Schriftsteller, ja gerade in der Geständnisrede des Angeklagten hervorgebracht hat, nicht berücksichtigt. Und welches sind die mildernden Umstände?

In Grosjeans Geständnisrede wird behauptet, dass die mächtigen Offiziere der Heilsarmee ihre Bewegung nur als Werkzeug der Kapitalakkumulation missbrauchten, also ein „Aktiengeschäft der Bekehrung“ betrieben (V, 51). Dabei würden sie Leute wie ihn, den „einfache[n] Uhrmacher“ (V, 50), der Betty Smith wie „eine Heilige“ (V, 50) verehrt habe, ausnützen. Seit sie ihn gezwungen habe, „sie zu verwunden, hatte sie mich in ihrer Gewalt“, behauptet Grosjean (V, 51). Er habe alles aufgegeben, sich für sie erniedrigt, die Verachtung seiner ehemaligen Kameraden ertragen, alles „mit Stolz und mit Lust geduldet, ihr zuliebe“ (V, 51). Für sie aber sei er höchstens ein Spielzeug gewesen (V, 51: „Polichinell“). Und dann hätte sie

halt ihren Liebhaber nicht vor meinen Augen küssen sollen! Ich hatte sie oft genug gewarnt. „Betty“, sagte ich ihr, „trau mir nicht! Ich kenne mich; einen andern darfst du mir nicht vorziehen.“ War es mein Fehler, daß sie mir nicht glaubte? (V, 51f.)

Offenbar ist in Grosjeans Augen Betty Smith an ihrer Ermordung selbst schuld. Der Erzähler legt uns mit der ironischen Schlussbemerkung über die Rechtlichkeit der Jurymitglieder – an deren „Billigkeitsgefühl“ (V, 50) Grosjean appelliert – nahe, darüber nachzudenken. Er hat jedenfalls narrativ alles dafür getan, die junge Hauptmännin, deren überlegener Auftritt bei dem Aufruhr kein übles Bild abgab, zu diskreditieren; aus dem Opfer einer Gewalttat eine Gewalthaberin zu machen, die ihren Untergebenen physisch, psychisch und moralisch ausgebeutet, seine sublimierte erotische Hörigkeit ausgenutzt und ihn offensiv gedemütigt hat und daher ihr Schicksal nicht unverdient erleidet. Ob man sich deswegen auf Grosjeans etwas billige Entschuldigung, er sei „von Jugend auf ein Hitzkopf“ (V, 51) gewesen, einlässt, ist allerdings eine andere Frage und mag vom Temperament der oder des Lesenden abhängen. Denn der Erzähler macht zwar klar, dass mildernde Umstände zu bedenken seien, ihre Gewichtung aber überlässt er unserem Urteil, dem Urteil der Lesenden.

Schluss

Spittellers Erzählungen durchzieht ein Misstrauen gegen die Mächtigen und sie sind von Mitgefühl für die Opfer der herrschenden Verhältnisse getragen. Das geht so weit, dass auch die bisherigen Sympathieträger einer Erzählung unsympathische Züge bekommen, wenn sie die Macht erobert haben. In der späten Erzählung *Conrad der Leutnant* entwickelt die Titelfigur nach seinem Sieg in der Wirtshausschlacht über die Wagginger – nun er „endlich geherrscht, [...] zum ersten Male seines Lebens die häusliche Gewalt ausgeübt“ hat (IV, 221f.) – ausgesprochen unsympathische Züge, die sogar seine

mutige Verlobte erschrecken (IV, 223: „Diesmal entfloh sie, die Augen voll Schrecken“).

Aber diese Parteilichkeit ist eine eher tendenzielle und wird selten explizit gemacht; in keinem Fall wird darüber auf der hohen Warte des auktorialen Erzählers reflektiert. Indem Spitteler meistens der modernistischen Schreibschulen-Empfehlung „Show, don't tell!“²⁹ zu folgen suchte, lässt er die Lesenden unbevormundet. Und ob die sich dem fatalistischen Urteil der Cathri anschließen, dass alles so „gekommen“ sei, „wie es kommen mußte“ (IV, 252), bleibt ihnen überlassen; ebenso, ob sie es für „wahr“ halten, „daß auf dieser Welt die Besten unterliegen und die Schlechtesten obenauf sind“ (IV, 258).³⁰

Der Autor Carl Spitteler mochte das persönlich so gesehen haben. Er war sicher einer „der modernen Pessimisten“, von denen im *Xaver Z'Gilgen* die Rede ist (V, 22). Doch in seinen Erzählungen bleibt offen, ob die Welt immer so schlecht bleiben muss, wie sie ist. Seine Geschichten „um Macht, Subordination und Auflehnung“³¹ – eine Thematik, die in politischer, wirtschaftlicher oder psychologischer Hinsicht vielfach variiert sich durch das erzählerische Werk zieht – benötigen einen mündigen Leser, eine mündige Leserin. Das macht – nebst der relativ leichten Durchschaubarkeit ihrer Machart und ihrer angenehm ironischen Grundierung³² – die Aktualität und den Reiz dieser Geschichten aus.

29 Vgl. *Show, don't tell. Konzepte und Strategien des anschaulichen Erzählens*. Hg. Tilmann Köppe/Rüdiger Singer. Bielefeld: Aisthesis, 2018; Silke Lahn/Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008. S. 26, 118f.; Monika Fludernik. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010. S. 47. In vorliegender Zeitschrift wurde das Verhältnis von „Showing“ und „telling“ in der Erzähltheorie“ letztens konzis zusammengefasst von Tobias Lambrecht. „Showing“ und „Telling“ bei literarischer Musikdarstellung. Terminologische Überlegungen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman ‚Melodien‘. *Colloquium Helveticum* 48 (2019): S. 225-240, hier S. 230f.

30 Vgl. V, 65 (*Das Märchen vom singenden Hauptmann*): „Also haben sie wieder einmal den Stallburschen auf den Thron gehoben, den Edlen aber unter das Gesinde gestoßen“ (sprach das Mädchen Eigenstolz).

31 Stephan Landshuter. „Carl Spitteler. 1845-1924“. *Reclams Romanlexikon*. Hg. Frank Rainer Max/Christine Ruhrberg. Bd. 3: *20. Jahrhundert I*. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 6-8, hier S. 7.

32 Man kann Spittelers Erzählungen als Zeugnisse einer urbanen Kultur begreifen, welcher der Autor „Beweglichkeit“ und „Spottlust“, „Gutartigkeit“ und „Vorurteilslosigkeit“, „Freisinnigkeit“ und soziale „Ausgleichung“ attestierte; vgl. Spitteler. *Lachende Wahrheiten* (wie Anm. 24). S. 203-206; *Großstadt und Großstädter*.

Katja Kauer

„Mansbilder“ lieben

Homophile Begehrensbeziehungen in Carl Spittlers Prosa

Cet article offre une lecture *queer* de deux nouvelles de Carl Spittler. La lecture *queer* ne signifie pas la recherche d'identités homosexuelles dans les textes ; une telle lecture serait en contradiction avec l'histoire de *Conrad der Leutnant* et *Die Mädchenfeinde*. Les nouvelles suivent un jeune homme (*Conrad*) et deux garçons encore adolescents (*Mädchenfeinde*) et montrent comment ils apprennent à s'adapter à un rôle masculin préconçu qui implique la formation de couples hétérosexuels. Cependant, la thèse des deux textes est que les personnages féminins auxquels les personnages masculins s'ouvrent émotionnellement ne séduisent pas leurs partenaires avec des « charmes féminins ». Les hommes (militaires) ou les garçons (pensionnat), élevés dans des contextes véritablement homosociaux, développent pour les personnages féminins un désir qui reflète leur socialisation masculine. Les personnages masculins tombent amoureux d'« images masculines », ce qui signifie que les séductrices doivent symboliquement abandonner leur rôle de femme afin de paraître désirables aux yeux de Conrad, Gerold et Hansli.

In dem folgenden Beitrag soll gezeigt werden, wie der Lektüreschlüssel der Queer- und Genderstudies dienstbar gemacht werden kann, um Prosatexte von Carl Spittler zu verstehen und in der Lehre zu vermitteln. Sowohl *Conrad der Leutnant* (1897) als auch die *Mädchenfeinde* (verfasst 1890, umgearbeitet 1907) bieten sich für ein *queer reading* an. Prosa *queer* zu lesen bedeutet eine Lesart zu entwickeln, die die Stimmen des Textes protegirt, die sich gegen eine hartnäckige heteronormative Lektüre sperren.¹

Beide Titel lassen nicht nur erahnen, dass die Geschichten um männliche Hauptfiguren kreisen, sondern auch, dass in diesen Erzählungen männliche Identität in einem homosozialen Umfeld verhandelt wird, da in dem einen Fall der militärische Rang, in dem anderen männliche Bandenbildung

1 Die Geschlechternorm, die das sexuelle Begehren zwischen Mann und Frau privilegiert und sich dabei auf patriarchalisch generierte Vorstellungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ beruft, wird als „Heteronormativität“ bezeichnet. Sie wird als die diskursive Abdrängung des *same-sex-desire*, also des gleichgeschlechtlichen Begehrens, verstanden und von *queerer* Kritik hinterfragt. In der Literaturwissenschaft besteht dieser kritische Anspruch u. a. darin, die Performanz der Figuren zu prüfen und herauszufinden, inwieweit die Figuren auch eine andere als die rein heteronormative Auslegung zulassen. Vgl. Katja Kauer. *Queer lesen. Anleitungen zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*. Tübingen: Narr, 2019. S. 9-34.

titelgebend sind. Unter *homosocial* wird eine gleichgeschlechtliche Beziehungsstruktur verstanden, die nicht romantisch oder sexuell motiviert sein muss, z. B. die vielbeschworene Kameradschaft unter Männern. Die Fokussierung auf ein homosoziales Feld bedeutet natürlich noch nicht, dass dort zwangsläufig Stimmen eines gleichgeschlechtlichen Begehrens hörbar werden müssen. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass die Subjektivierung der männlichen Figuren emotional stärker an Männer gebunden ist; gelten Mädchen doch, zumindest in der einen Erzählung, als „Feinde“, sind also eher verachtens- als liebenswert.

Tatsächlich werden in beiden Erzählungen die Wirrnisse männlicher Post- bzw. beginnender Adoleszenz geschildert. Die männlichen Figuren lernen ihre Wünsche und Sehnsüchte zu bewältigen und fügen sich in ihre Geschlechterrolle, die letztendlich auch eine heterosexuelle Paarbildung einschließt.

Conrad der Leutnant

Der junge Conrad ist von der Militärausbildung in die Bauernwirtschaft seines Vaters zurückgekehrt. ‚Der Pfauen‘ wird vom Vater schon seit Langem erfolgreich geführt. Gerne würde der Sohn die Wirtschaft übernehmen. Während Conrad im soldatischen Umfeld Anerkennung und Titel gewonnen hat, scheint ihm die Anerkennung seines Vaters missgönnt zu sein. Conrad fühlt sich ihm zwar körperlich überlegen, da der Vierundsechzigjährige in den Augen des Sohnes eine unmännliche Erscheinung bietet mit seinem „gedunsenen Leib, der unter keuchenden Atemzügen seitwärts wogte, wie der eines Weibes“ (IV, 118)²; doch trotz seiner physischen Gebrechen will sich der alte Wirt das Heft nicht aus der Hand nehmen lassen und erwartet von seinem Sohn Unterordnung, was zu generationellen Machtkämpfen führt. Conrad hat das Gefühl, sich sozial bewähren und seine Männlichkeit unter Beweis stellen zu müssen. Er möchte sich nicht länger dem Willen des Vaters beugen. Dieser Wunsch scheint durch die Begegnung mit der schönen, stolzen Bernerin Cathri verstärkt worden zu sein, die im ‚Pfauen‘ als Aushilfskellnerin angestellt ist, weil für den Tag, an dem die Erzählung spielt, ein großes Geschäft erwartet wird. Tatsächlich geht es zur Abendstunde hoch her im ‚Pfauen‘. Conrad trägt im Generationskampf einen Sieg davon, nachdem er den Übergriff zerstörungswilliger Randalierer vereitelt hat. Er fordert seinen Vater auf, ihm die Herrschaft über die Wirtschaft abzutreten, da er seine Stärke vor den Augen der Welt bewiesen habe. Der Vater willigt ein. Dieser

2 Zitate aus der folgenden Ausgabe werden mit Band- und Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen: Carl Spitteler. *Gesammelte Werke*. Hg. Gottfried Bohnenblust/Wilhelm Altwegg/Robert Faesi. 10 Bde. Zürich: Artemis, 1945-1960.

Erfolg währt jedoch nur kurz. Der alte Wirt hadert damit, des Hausherrnstatus verlustig gegangen zu sein. Zu allem Übel rächt sich der hinterlistige Anführer der Randalierer noch in derselben Nacht an Conrad und verletzt diesen durch einen Seitenhieb tödlich. Das ganze Unglück nimmt innerhalb eines einzigen Tages seinen Lauf. Der Text adressiert die moralische Schuld an Conrads Tod implizit an den Vater, dessen mangelhafte Anerkennung seinen Sohn zu wagemutigen Heldentaten reizte. Als Wirt konnte Conrad nicht lange reüssieren, den Generationskampf in Bezug auf seine Rolle als ‚Mann im Haus‘ hat er aber für sich entscheiden können. Die achtungsgebietende Kellnerin Cathri, die Conrad erst einige Stunden zuvor kennengelernt hatte, verlässt am Ende der Erzählung als trauernde Braut das Unglückshaus. Sie beglaubigt durch ihre Trauer, dass Conrad ein ‚ganzer Mann‘ war, dem sie sich versprochen fühlte.

Die Mädchenfeinde

Die Mädchenfeinde Hansli und Gerold sind um einiges jünger, zehn- und elfjährig. Glücklicherweise verbrachten sie ihre Ferien von der Kadettenschule bei den Großeltern. Zu Beginn der Erzählung steht ihre Abreise an. Die Erlebnisse auf der Heimreise bieten den Handlungsrahmen dieser ‚road-story‘. Wie für den Leutnant Conrad ist auch für die Kadettenschüler die Zugehörigkeit zu einer männlich-militärischen Gemeinschaft identitätsstiftend. Ihre Fokussierung darauf verschafft ihnen das Ansehen von „Mädchenfeinden“. Zu ihrem Leidwesen ist ihnen von den Großeltern aufgetragen worden, die Heimfahrt gemeinsam mit der Tochter des Landammanns, Gesima, anzutreten, die im nächsten Ort die Reisegefährten erwartet. Auch sie befindet sich auf der Heimreise. Die Jungen sind empört darüber, die Kutsche mit einem Mädchen teilen zu müssen, sind sich über die „Unarten und Lächerlichkeiten der Mädchenrasse“ (IV, 15) einig und bereiten deshalb dem „Modegeschöpf“ (IV, 29) Gesima auch einen üblen Empfang. Dem Mädchen gelingt es, nachdem sie vorerst einige Zurückweisungen einstecken musste, trotz den brüderlichen Ressentiments die Reisegefährten für sich einzunehmen und gegeneinander auszuspielen, indem sie zuerst die Gesellschaft des älteren Bruders Gerold, dann, nachdem sich Hansli durch ein Springseil ihre Aufmerksamkeit erkaufte, die des jüngeren Bruders vorzieht. Vor allem Gerold fühlt sich, nachdem er festgestellt hat, dass sich Gesima als Tochter eines Oberst durchaus bereit zeigt, mit ihm Regimentsspiele zu treiben, von der Courage des Mädchen angezogen, obwohl Mädchen erklärtermaßen durch ihre „komische Erscheinung“ (IV, 15), „schmähliche Feigheit“ (IV, 15), „verächtliche Schwachheit“ (IV, 15) und „unmännliche Ziersucht“ (IV, 15) bisher nur Groll auf seiner Seite erregten. Zum Schluss der Erzählung scheinen beide Buben mit Gesimas Weiblichkeit versöhnt zu sein.

Homosoziales Begehren

Trotz Conrads tragischem Ende lassen sich beide Texte als Erzählungen über gelungene Mannwerdung innerhalb heteronormativer Gesellschaftsstrukturen einstufen. Die Figuren fügen sich nicht nur in männliche Rollenvorgaben (zeigen Mut und Selbstbewusstsein), sondern bilden auch das ‚richtige‘ Begehren aus. Conrad bietet Cathri schon am ersten Tag ihrer Begegnung seine Hand, Gerold sich beim ersten Spaziergang mit Gesima als Begleitung zum Kadettenball an. Im weiteren und engeren Sinn sind beides ‚Verlobungsgeschichten‘, die sich jeweils im Zeitraum von ca. 24 Stunden ereignen.

Die Inhaltsangaben scheinen mitnichten zu einer *queeren* Lektüre einzuladen, weil sowohl Conrad und Cathri als auch Gerold und Gesima zum Paar werden. Obwohl also eine heteronormative Auslegung der Texte auf der Hand zu liegen scheint, möchte ich zeigen, wie sich diese Paarbildung ‚*queeren*‘ lässt. Beide Erzählungen enthalten viele Stimmen, die die heterosexuellen Ambitionen der männlichen Figuren als ‚homosoziale‘, also im gleichgeschlechtlichen gesellschaftlichen Umfeld generierte Begehrensform entpuppen. Diese dieses Beitrages ist, dass die heterosexuellen Beziehungen, die Conrad zu Cathri und Gerold zu Gesima knüpfen, jeweils als Kopien des homosozialen Begehrens lesbar sind, welches Conrads, Gerolds und Hanslis Identität ursprünglicher eingeschrieben und daher ‚natürlicher‘ ist als die Zuneigung zum anderen Geschlecht.

Die Literaturwissenschaftlerin Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009) sieht das Patriarchat als eine Gesellschaftsordnung an, die einerseits durch enge homosoziale Beziehungen zwischen Männern definiert ist, das heißt dadurch, dass Männer gegenseitig ihre Interessen unterstützen, Zeit miteinander verbringen, Vorbilder in sich finden, sich beeinflussen; die jedoch andererseits ebenso davon gekennzeichnet ist, dass die homosozialen Beziehungen sich nicht offensichtlich in erotische oder sexuelle ausgestalten dürfen. Männerherrschaft beruht auf Homosozialität, bekämpft jedoch Homosexualität. Beides nämlich, die starke homosoziale Bindung unter Männern und die Heterosexualität (mit Zügen von Homophobie) stellen die Fundamente des Patriarchats dar. Die Literatur, gerade auch die des 19. Jahrhunderts, zeige jedoch, dass die enge soziale Bindung zwischen Männern nicht bar jeden Gefühls und jeglicher Sinnlichkeit geblieben sei. Die Wissenschaftlerin, die als eine Vordenkerin der *Queer studies* gilt, hat in ihrem wegweisenden, jedoch nie vollständig ins Deutsche übertragenen Buch *Between men* durchaus auch eine erotische Komplizenschaft zwischen Männern ausgemacht, welche sie als homosoziales Begehren (*homosocial desire*) tituliert.³ Dieses Begehren verlässt den gesellschaftlichen Rahmen nicht, d. h.,

3 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick. *Between Men. English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

es mündet für die Figuren nicht in einem homosexuellen Identitätskonzept. Sedgwick zeigt an Romanbeispielen, dass Männer allerdings durchaus ein Verlangen zueinander ausbilden, das wir in einem anderen Kontext vielleicht sogar als homosexuell lesen würden.⁴ Dieses Begehren jedoch als homosoziales (statt als homosexuelles) zu kategorisieren, ist viel präziser, denn es führt nicht zwangsläufig zu gleichgeschlechtlichen Handlungen, geschweige denn dazu, dass sich die Männer als homosexuell verstehen würden.

Zweifellos können wir auch den männlichen Hauptfiguren der beiden hier analysierten Texte, die in der männlichen Gemeinschaft des Militärs ihren idealen Ort sehen, homosoziales Begehren zusprechen. Conrad, Gerold und Hansli sind völlig von anderen Männern eingenommen. Sie richten ihre Sehnsüchte erst einmal nur auf andere männliche Wesen, nicht auf Mädchen. Der Text deutet nicht nur zwischen den Zeilen an, dass sich diese Figuren stark vom eigenen Geschlecht angezogen fühlen. Diese Anziehung ist für Gerold und Hansli geradezu verheerend. Nach einer Einkehr auf ihrer Heimfahrt kommen die Knaben vom Weg ab und verpassen letztendlich die Postkutsche, weil sie einen Dragonerleutnant erblicken. Die Buben laufen ihm wie blind hinterher, um seine Aufmerksamkeit zu erregen. Dieser Wunsch wird im Text mit einer „Liebeswerbung“ (IV, 54) gleichgesetzt. Der „Ersehnte“ (IV, 54), der in einer Gastwirtschaft eingekehrt ist, bemerkt sie zuerst gar nicht.

Nun richteten sie ihre Werbung an das Pferd, in der Hoffnung, auf diesem Umwege die Gunst des Reiters zu erschmeicheln; liebkosten dem Gaul den Hals, das Maul [...]. Ob dieser Beschäftigung erleuchtete den Gerold ein gescheiter Einfall. Er erinnerte gelesen zu haben, ein Freier pflege seine Geliebte mit heimlichen Geschenken zu überraschen. Blumensträuße und dergleichen. Einen Blumenstrauß besaß er leider nicht, aber wohl den Fünf-frankentaler vom Götti Statthalter. (IV, 55)

Ihr Bemühen mündet zwar bloß in die „Schande der verschmähten Liebeswerbung“ (IV, 55), denn der Leutnant verscheucht die Knaben barsch, als er diese vom Fenster aus bei seinem Pferd beobachtet; des Status eines Liebes- und Verehrungsobjekts geht der militärische Mann dadurch nicht verlustig. Auch ein anderes männliches Liebesobjekt des Mädchenfeinds Gerold wird uns vorgestellt. Er träumt des Nachts immer von einem engelsschönen Knaben in weißer Uniform, „einem holden Kadettengeneral“ (IV, 81), den er zu seinem Gefangenen macht. Dieser Jüngling erscheine ihm seit einem Jahr täglich. Er vertraut dies dem Sohn des Götti Statthalter an, welcher wegen

⁴ Vgl. Sedgwick (wie Anm. 3). S. 160: „Conversely, look at the relationship that embodies what we have been calling here ‚male homosocial desire‘ [...] each relationship also could be – not only theoretically, but under different historical configurations might have been – classified as sexual.“

seines studentischen Aussehens als „Narrenstudent“ (vgl. IV, 78) verspottet und vom Vater verachtet wird. Der junge Mann prophezeit dem heranwachsenden Jungen, dass sich sein Traumbild im Laufe der Adoleszenz in ein weibliches Wesen verwandeln werde (vgl. IV, 81). Dass Gerold sein Traumbild am liebsten heiraten würde (vgl. IV, 81), scheint dem Narrenstudenten Max so wenig verwerflich, wie für ihn ausgemacht ist, dass das erste Sehnsuchtsobjekt eines heranwachsenden Mannes männlich ist. Die knabenhafte Traumgestalt nimmt großen Raum in Gerolds Psyche ein und spendet Trost, als Gesima ihn wegen eines Springseils verrät:

Dann warf er das treulose Geschöpf verächtlich aus dem Sinn. Was brauchte er eine Gesima! Was ging ihn das ganze falsche Mädchengeschlecht an! Er hatte Besseres als das: seinen schönen Kadettengeneral, der ihm nicht untreu werden konnte [...]. (IV, 75)

Selbst die Geschwisterliebe zwischen Gerold und Hansli weist Züge von homosozialem Begehren auf, denn ihre Rauferei stellt der Text als etwas dar, womit sie ihrer Sehnsucht nach körperlicher Nähe und Zärtlichkeit auf ‚männliche‘ Weise Ausdruck verleihen (vgl. IV, 10).

Auch in *Conrad der Leutnant* wird von Liebe gesprochen, wenn es um männlich-männliche Beziehungen geht. Als Oberst Allegrì von Mendrisio, der eine väterliche Leitfigur für Conrad ist, in der Wirtschaft einkehrt, versucht der junge Mann, sich im besten Licht zu zeigen. Conrad wird „wohl ums Herz, innig, und dankbar, als ob ihn jemand aus dem Nebelstrumpf, in dem er bis zum Halse steckte, in trockenen Sonnenschein gehoben hätte“ (IV, 198).

Honoriert wird seine Liebe zu den Uniformierten damit, dass der Oberst Conrad „wie ein verliebter Onkel“ (IV, 199) berührt. Kurz vor dieser Begegnung hatte Conrad von Jucunde, einer im Dorf verachteten ledigen Mutter, ein eindeutiges sexuelles Angebot bekommen. Ihre Berührung war ihm dagegen unangenehm, sie verursachte ihm Ekel (vgl. IV, 166) und reizte ihn auf bis zur Grobheit: „Laß mich los, sonst muss ich dir weh tun [...]“ (IV, 183). Jucunde steht mit ihrer Liederlichkeit, Dämlichkeit, Körperlichkeit, Schwäche und der roten Wunde, die ihr Conrad geschlagen hat, „als unvernünftiges Tier“ (IV, 183), wie es im Text wörtlich heißt, für ehrlose weibliche Sexualität. Das „unglaublich einfältige Geschöpf“ (IV, 162) bietet zwar ein Versprechen auf kurze Befriedigung, kann aber keine andere Emotion in Conrad wachrufen als die des Mitleids mit „dem wunderlichen Geschöpf mit dem treuen Herzen unter den abgefeymten Buhlkünsten“ (IV, 183).

Ihre Funktion im Text ist die einer antagonistischen Figur zu Cathri – jener Frau, die Conrad heimzuführen trachtet. Jucunde ist durch all jene Eigenschaften figuriert, die in der gynophoben Kultur des 19. Jahrhunderts als

geschlechtscharakteristisch für weibliche Wesen gelten, während Cathri diese Zuschreibungen fehlen.

Für Cathri empfindet Conrad „Freundschaft“ (IV, 165), womit er sich auf ein Konzept bezieht, dass seine militärischen Männerbeziehungen strukturiert. Aus diesem Gefühl heraus denkt er über eine Ehe mit ihr nach (vgl. IV, 166). Sie regt ihn an und er begehrt sie als Person, die die ‚weiblichen‘ Eigenschaften Jucundes nicht teilt. In zeitgenössischen Besprechungen wird sie explizit dahingehend beurteilt, dass sie „als Lebensgefährtin“ für Konrad „wie geschaffen“ sei. Sie sei „körperlich und geistig eine Prachtfigur.“⁵ Der Ausdruck Prachtfigur, der gleichermaßen auf den „Prachtkerl“ Conrad angewandt wird (vgl. IV, 199), bezieht sich aber nicht unbedingt auf Züge ausgeprägter Weiblichkeit. Was Spittelers Text offenbart, ist ganz im Gegenteil, dass an Cathri wohl „ein Mannsbild verlorengegangen“ (IV, 178) sei. Sie zeigt sich vernünftig und resolut (vgl. ebd.), nicht „einfältig“ und „dienstfertig“ (IV, 162) wie Jucunde. Ihre Besonderheit erwächst aus der Negierung ihres weiblichen Geschlechtscharakters. Sie wird als „Paradiesvogel“ beschrieben (IV, 175), was hervorhebt, dass sie eine auffallende Erscheinung ist, aber es mangelt ihr an weiblicher Lieblichkeit (vgl. ebd.), sodass zwischen ihr und Conrad eher eine geschlechtliche „Verwandtschaft“ (IV, 165) als eine Differenz bestünde. Auch das Urteil Hofmanns, Cathri sei eine ideale Gefährtin für Conrad, lässt weniger an romantische Liebe zwischen den beiden als an Kameradschaft denken. Conrads Gedanken zu Cathris Charakter zeigen, dass er sie nicht heterosexuell begehrt, in ihr also kein komplementäres, geschlechtliches Gegenüber erblicken möchte, das ihm körperlichen Genuss und seelischen Ausgleich schafft, sondern sie homosozial als etwas Gleichrangiges, als „Gefährtin“ (IV, 234) ersehnt. Obwohl Cathri generell als äußerlich attraktiv gilt, werden ihr im Text fast nur damals als ‚männlich‘ geltende Eigenschaften zugesprochen, angefangen mit ihrer stattlichen Größe bis hin zum mutigen, couragierten Benehmen, sodass ihre Attraktivität maskulinisiert erscheint. Mit „vernichtender Siegermiene“, „gravitatisch den Nacken hintenüberwerfend, als ob sie einen Herrschermantel nachschleppte“, tritt sie der Schwester Conrads, einer ebenfalls als schön, anders als Cathri aber zugleich als lieblich geltenden Frau, entgegen (IV, 235). Einen Mangel an Weiblichkeit macht auch Conrad im Vergleich zur Schwester bei Cathri fest. Die Bernerin erscheint ihm wie ein „geschulter Soldat“. Ihre „maßlose Sprödigkeit“ (IV, 197) verleitet ihn auch eher zu Vergleichen mit männlichen Tieren. Sind die anderen Kellnerinnen in ihrem Gebaren für ihn einem „Hühnervolk, vom Hunde aufgescheucht“ (IV, 136), ähnlich, so erscheint ihm

5 „Diese Kathri ist körperlich und geistig eine Prachtfigur, für Konrad als Lebensgefährtin wie geschaffen, und beide nähern sich im Laufe des Tages soweit, daß man sie bereits als Brautpaar ansehen kann.“ Hermann F. Hofmann. *Carl Spitteler. Eine Einführung*. Magdeburg: Wanderer, 1912. S. 40f.

Cathri, wenn sie wütend ist, als „zornschnaubend [...] wie ein angeschweißter Eber“ (IV, 194). Sie ist eine Person, die Rivalität in ihm anstachelt, die er beugen, deren „Störigkeit“ er übertrumpfen möchte (vgl. IV, 195).

Die stolze Cathri lockt ihn weder durch freizügige Körperlichkeit wie Jucunde noch durch mädchenhaftes Gebaren wie die anderen jungen Frauen in der Wirtschaft. Als Conrad die neue Aushilfskellnerin das erste Mal erblickt, zieht er sofort militärische Vergleiche. Sie scheint in einer „Uniform“ (IV, 125) zu stecken, gekleidet in ein „panzerhartes Mieder“ (IV, 121), ihre Erscheinung ist „stattlich“ (IV, 121) und wirkt soldatisch. Nicht nur diese Äußerlichkeiten konnotieren Stärke, sondern auch Cathris Habitus. Selbst ihre Stimme klingt „hart und kalt, als ob man einen Degen aus einer Samtscheide zückte“ (4, 165). Sie lässt sich weder provozieren noch von Gästen umwerben; ja sie hat den Mut, dem von Conrad so gefürchteten Vater seelenruhig die Reitpeitsche aus der Hand zu nehmen, als dieser droht, das geliebte Pferd des Sohnes zu schlagen. Dies erachtet Conrad als „Staatsleistung“ (IV, 165). Ihre Handlungsmacht aus der „überlegenen Sicherheit“ (IV, 165) heraus verleitet ihn immer wieder zu Analogien, die seinem männlichen Bezugsrahmen entspringen. Sie agiert in seinen Augen stets im Gegensatz zu den anderen Frauen des Hauses, die auch in der Situation, als der Vater Conrads Pferd zu schlagen droht, nichts beizutragen haben, als „mit ohnmächtigem Flennen tatenlos“ zuzuschauen“ (IV, 165). Im Umgang mit dem „wahnsinnigen Wüterich“ (IV, 165), als den Conrad seinen Vater empfindet, agiert Cathri viriler als der Protagonist selbst. Das nötigt Conrad Respekt ab und es knüpft sich ein Band des Einverständnisses zwischen ihm und ihr. Das einzige dem „Mannsbild“ Cathri zugesprochene Attribut, das Weiblichkeit evoziert, ist der explizite Verweis auf ihre Schönheit. Nur die Schwester Anna kann äußerlich mit ihr mithalten. Allerdings werden in Spittlers Texten auch männliche Figuren als schön bezeichnet, wie der erträumte Kadettengeneral, was diese Eigenschaft als geschlechtsneutral ausweist, zumal Cathris Schönheit keine zarte ist und gerade in Differenz zu Annas lieblicher Schönheit steht.

Was Conrad als Vorzüge der Bernerin empfindet, die Beschreibung seiner freundschaftlichen Gefühle für die „ledige Jungfrau“ (IV, 168) verdeutlicht, dass seine Zuneigung zu der Bernerin eine homophile ist:

Seine geheime Rechnung war: beuge sie, übertrumpfe sie, so wird sie dich lieb haben. Statt dessen war nun sie ungebeugt, er aber, da er ihr jetzt trotz ihrer Störigkeit mit Wohlgefallen nachsah, spürte, daß er sie lieb hatte. Gewiß ein bißchen weniger gesalzen – das war sicher – dürfte sie ohne Schaden sein, bedeutend weniger gesalzen sogar. Und die harten blaßblauen Gläslein, die ihr als Augen dienten, hätte er ebenfalls anders gewünscht, wenns einmal ans Wünschen ginge. Zwei Augen, so kalt und nüchtern, als ob man durch lauterer Quellwasser den Brunnentrog sähe. Aber sie war nun einmal wie ein Stück von ihm [...] (4, 195).

Ihre „Mängel und Fehler“ sind männliche Mängel und Fehler. „Seine eigenen Fehler darf man doch lieb haben, nicht wahr?“ (IV, 196). Weibliche Stimmen des Textes: die Schwester, Jucunde und die Base machen deutlich, dass die Bernerin aufgrund ihrer Ausstrahlung von ihnen nicht als Geschlechtsgenossin empfunden wird. Sie ist nicht süß, sondern gesalzen. Wäre sie aber weniger gesalzen und süßer, bliebe fraglich, ob sie Conrad, der als „Muster eines Offiziers“ (IV, 144) gelten möchte, für sich hätte einnehmen können. Es sind viele hübsche Frauen als Kellnerinnen im Haus, aber für keine von ihnen konnte Conrad sich erwärmen. Von den übrigen „netten Mädchen“ (IV, 125) hebt sich Cathri als Prachtfigur ja gerade ab: „hochgewachsen, stattlich, bolzgerade aufrecht“ (IV, 121), zeigt sich die Frau „steif und starr in ihrer majestätischen Vollkommenheit, in ihrer harten, weiß und schwarzen Wappentracht“ (IV, 125). „Man brauchte ihr nur [...] Schild und Lanze zu reichen“, um das allegorische Bild (IV, 125), das sie abgibt, zu vervollkommen. Dass Cathri für Conrad „die vollendetste Helvetia“ (IV, 125) darzustellen vermag, spricht dafür, dass die heterosexuelle Beziehung, die in einer heimlichen Verlobung mündet, auf einem homosozialen Begehren beruht. Conrads Blick auf Cathri ist stets ein militärischer, kameradschaftlich gefärbter. Als er schon tot ist, verneigt sich die antagonistische Figur Jucunde, die in der Erzählung als Personifikation minderwertiger Weiblichkeit dient, symbolisch vor Cathri und gibt zu verstehen, dass sie mit den Mitteln ihrer Sexualität Conrad vor der Rückkehr ins Unglückshaus hätte bewahren müssen. Nach einem Streit mit dem Vater war Conrad am Unglückstag bei ihr in der Wirtschaft eingekehrt, blieb aber nur den Nachmittag über in der fragwürdigen Schenke. Sowohl die Pflicht als auch Cathri zogen ihn zurück ins Elternhaus. Wäre es Jucunde gelungen, Conrad festzuhalten, wäre er dem Tod vielleicht entkommen. Jucunde lässt aber keinen Zweifel daran, dass ihr, die nur weibliche Sexualität zu bieten hat, klar vor Augen steht, dass sie niemals tiefe Gefühle in Conrad hätte hervorrufen können, weil eine emotionale Verbindung seinerseits allein zu Cathri bestand (vgl. IV, 175).

Das trianguläre Begehrenmodell

Ähnlich wie Cathri die Zuneigung Conrads eher mit Gesten von Männlichkeit als über ihre Weiblichkeit weckt, verfährt auch Gesima, um Gerold für sich zu gewinnen. Sie wird im Laufe der Erzählung männliches Gebaren annehmen, um zu gefallen. Um Interesse für sich zu entfachen, stachelt sie vorerst geschickt die Rivalität der Brüder an.

Wenn etwas wie Begehren zwischen den Knaben und Gesima auf der Reise entsteht, dann handelt es sich zweifellos um ein trianguläres Beziehungsmodell. Das Interesse für sie wird von der emotionalen Beziehung, die zwischen den Brüdern besteht, genährt. Das trianguläre Begehrenmodell

wurde von dem Literatur- und Religionswissenschaftler René Girard (1923-2015) entwickelt. Seine 1961 formulierten Thesen erschienen auf Deutsch unter dem Titel *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität* im Jahr 1999, deutlich später als in anderen Sprachen.⁶ In diesem Buch argumentiert Girard für eine mimetische Struktur des Begehrens. Die Romanfiguren, die etwas begehren, begehren es nur deshalb, weil es ein anderer begehrt. Das Begehren ist demnach niemals rein subjektiv und niemals völlig authentisch. Es zeitigt einen mimetischen Effekt. Eine Begehrensbeziehung findet innerhalb literarischer Texte nicht, wie es vordergründig scheint, als eine direkte Subjekt-Objektbeziehung statt, sondern ist triangulär. Die dritte Figur bezeichnet Girard als *Mittler*. Er erst stattet das begehrte Objekt mit dem Zauber aus, der es begehrenswert erscheinen lässt. Das Objekt seines Begehrens wäre für den Begehrenden ohne den Mittler unscheinbar. Eve Sedgwick deutet nun mit diesem Modell Romane des 19. Jahrhunderts, in denen sie ein bisher namenloses Band zwischen den männlichen Figuren nachzeichnet, die durch eine heterosexuelle Beziehung ihr homosoziales Begehren ausleben. Der Begehrende und der Mittler sind in Sedgwicks Lesart stets *männlich*, wobei zwischen dem Begehrenden und dem Mittler eine Konkurrenz um das begehrte Objekt besteht, die sich meist als viel stärker emotional aufgeladen erweist, als es in der Begehrensbeziehung des Subjektes (Mann) zum Objekt (Frau) überhaupt möglich ist. Würde man das trianguläre Beziehungsmodell graphisch darstellen, wäre es nach Girard ein gleichschenkliges Dreieck, das heißt, die Distanz des Begehrenden zum begehrten Objekt ist dieselbe wie die des Mittlers zum begehrten Objekt.

Die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Mittler kann zwar als Rivalität aufgefasst werden, sie lässt sich jedoch auch als Wunsch nach Identifikation mit dem Mittler verstehen. Wie wir bereits gesehen haben, ist die homosoziale Beziehungsebene für die Ausbildung männlicher Identität im 19. Jahrhundert immens wichtig. Das begehrte weibliche Objekt ist für die begehrenden Figuren in Sedgwicks Modell deshalb ein Vehikel, um dem anderen Mann nahezukommen oder ihn nachzuahmen. Tatsächlich lässt sich in unserem Beispiel Hanslis Großzügigkeit, aus welcher heraus er dem Mädchen, das er eigentlich verachtet, ein Springseil spendiert, durch das ihre Willfähigkeit auf ihn gelenkt wird, kaum anders lesen als den Wunsch, dem Bruder nahe zu sein bzw. es dem älteren Bruder gleichzutun. Gerold ist der Mittler für Hanslis Interesse an Gesima. Indem er die Gunstbezeugung des älteren Bruders für Gesima imitiert, identifiziert er sich mit ihm. Zuvor hatte Gerold Gesimas Gesellschaft benutzt, um den jüngeren Bruder

⁶ Vgl. René Girard. *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. 2. Aufl. Münster: LIT, 2012. [Erste dt. Ausgabe 1999]; die englische Übersetzung *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure* erschien bereits 1966.

zu strafen. Gerold wanderte mit ihr ein Stück des Weges unter Ausschluss Hanslis, nachdem sie wegen des Dragonerleutnants die Postkutsche verpasst hatten. Hansli schmerzt die Zurückweisung durch seinen Bruder. Nur aus diesem Grunde versucht der Jüngere sich in Spiel zu bringen „und zeigte mit einladendem Winken dem Mädchen seinen Fünffrankentaler“, um „das ersehnte Springseil“ (IV, 74) für Gesima zu erwerben (IV, 74), das ein Hausierer auf ihrem Weg feilbot. Dies tut er nicht etwa, weil ihm das Mädchen an sich gefallen würde oder ihm an ihrer Begleitung gelegen wäre. Ihr Interesse für Hansli ist ebenso erkaufte wie Hanslis Interesse an ihr nur imitiert ist. Sein Glück ist, dass er das vom Götti überreichte Talerstück anders als sein vorwärtiger Bruder nicht bereits dem Dragonerleutnant verehrt hat. Dadurch kann er den älteren Bruder ausstechen. „Gerold aber war empört, einfach empört“ (IV, 74), dass ihm das Mädchen abtrünnig wird. Seine Enttäuschung basiert vor allem darauf, dass er Gesima ins Vertrauen gezogen hatte: Während ihres gemeinsamen Ganges nämlich schwärmte Gerold dem Mädchen von seiner Lieblingsoper „Die Regimentstochter“ vor: „Mit einem Sehnsuchtsseufzer berichtete er dann in überschwänglicher Ekstase von Marie, der Regimentstochter in Person, der entzückenden Heldin der Oper.“ (IV, 68)

Das Weiblichkeitsbild dieser Opernfigur hat nichts zu tun mit dem, was als klassisch weiblich gilt:

Ein Mädchen, so grundverschieden von den gemeinen Alltagsmädchen [...]. Heldenhaft, mutig, tapfer in Gebärde, Blick und Gang, militärisch keck und frisch, in einer Art Uniformröckchen [...], grüßend wie ein Soldat, und schön, schön! [...]. Aber das Aller-allerherrlichste war doch, wenn sie mit dem Fuß stampfte und dazu fluchte: „Sapperment“, „Sapperlot“, „Sackerlot“, einmal sogar „Donnerwetter“. (IV, 68f.)

Wie die Cathri in *Conrad der Leutnant* ist auch Gerolds fiktionale Prachtfigur Marie durch das militärische, soldatenhafte Ansehen und ‚unweibliche‘ Performanz gekennzeichnet. Gesima, „wehmütig und neidisch“ (IV, 69), gibt Gerold zu verstehen, dass sie auch eine Art dieses Mädchens vorstellen kann, was ihm das Angebot entlockt, sie zum Kadettenball zu führen. Als er erlebt, wie sich Gesima von einem Springseil korrumpieren lässt, schwächt sich sein Enthusiasmus für sie ab, denn jede Ähnlichkeit zur Regimentstochter wird zweifelhaft. Er weiß, dass Mädchen falsch sind und wahre Zuneigung nur in einer männlich-männlichen Beziehung möglich ist. Gesimas Abtrünnigkeit gereicht ihr letztlich aber doch nicht zum Schaden. Die Konkurrenz der Brüder um ihre Wandergenossenschaft stellt sie ja erst als begehrenswert heraus. Zudem spricht ihre Herkunft entschieden für sie, denn es zeigt sich, als alle drei in Gesimas Heimatort ankommen, dass ihr Vater nicht nur der Landammann, sondern auch ein Militär, ein Offizier ist. „Gesima hat einen Oberst zu Vater“ (IV, 101). Diese Tatsache adelt das Mädchen als „ein

überirdisches Wesen“ (IV, 101). Die Brüder bereuen ihre Unfreundlichkeit und fürchten gar, Gesima könne ihre Reisebegleiter wegen des Mangels an Galanterie beim Vater verpetzen. Stattdessen aber spielt die gewiefte Gesima ihre militärische Karte geschickt aus, damit Gerold „jetzt mit ihr zufrieden und gänzlich versöhnt sei“ (IV, 106).

Als die beiden Brüder im Hause des für sie anbetungswürdigen Oberst vor der Ankunft am endgültigen Reiseziel noch eine Nacht bleiben dürfen, tritt Gesima vor dem Abendessen als „Regimentstochter verkleidet“ (IV, 105) in Erscheinung, gibt Befehle, zeigt „ein tyrannisches Aussehen“ (IV, 105) und wird zu der das Weibliche, also die „gemeinen Alltagsmädchen“ (IV, 68), transzendierenden Prachtfigur. Gerold ist von dieser Verwandlung hingerissen und wagt eine Gefühlsäußerung. Gesima hat sich den Vorstellungen ihres zukünftigen Verehrers gemäß zum würdigen Objekt des Begehrens stilisiert.

Fazit: Mannsbilder lieben

Das durch Gesimas Auftritt hervorgerufene Begehren ist aber im Text ebenso wenig als genuin heterosexuelle Zuneigung dargestellt wie Conrads Gefühle für Cathri. Gerold findet in der Darstellerin der Regimentstochter ein Objekt für die homophilen Ambitionen, die ihn ausmachen und seine männliche Identität bestimmen.

Die drei jungen Männer (oder sagen wir lieber: der eine junge Mann und die zwei Knaben) sind so sehr von der Aufgabe, einem militärischen Kontext gemäß männlich zu agieren, okkupiert, dass sie sich auf Weiblichkeit und heterosexuelle Codes nicht verstehen. In einer derart geschlechterseparierten Sphäre, in der sie ihre Ausbildung genossen haben, ist Weiblichkeit ein Fremdkörper. Sie ist, wenn nicht verachtenswert, so doch nur von minderem Interesse. Die männlichen Figuren sind vor allem mit ihrer Männlichkeit beschäftigt; und sich als Mann zu beweisen, ist durchaus kein leichtes Unterfangen. Das ist Conrad nur allzu schmerzlich bewusst, aber auch in den *Mädchenfeinden* entlarvt der Text, dass die als ‚natürlich‘ apostrophierte Männlichkeit eher ein Ziel darstellt als ein Geburtsprivileg ist. Der schlichte Götti Statthalter, der seinen eigenen Sohn, den sogenannten Narrenstudenten, wegen seiner Unmännlichkeit verachtet, liebt seine Patenkinder und bewundert sie als „die gesunden, unverfälschten Naturburschen“ (IV, 20). Die guten „Buben“ (IV, 20) kommen viel zu spät auf ihrer Durchreise in sein Haus, weil sie im Wald das von ihrem Onkel als Abschiedsgeschenk vermachte Schießpulver aufgebraucht haben. Jetzt sehen sie aus wie „Mohren“ (IV, 20) und das entzückt den Onkel: „das, das, das sind doch einmal echte, wahre, gesunde, unverdorbene Buben! So, so, so sollten sie sein“ (IV, 20). Ihre Natürlichkeit zeigt sich für den Onkel an ihrem schwarzen Rußgesicht, welches den verschwenderischen Umgang mit dem Schießpulver dokumentiert. Für den

Götti Statthalter gilt also das Schießpulver als Insignie echter Männlichkeit; dass aber Schießpulver mitnichten ein Ausweis von Natürlichkeit ist, sondern „Anno 1330 in Freiburg erfunden“ wurde (IV, 17) – somit eigentlich eine Kulturleistung darstellt –, legt Gerold beim Schießen seinem Bruder dozierend dar. Die vermeintliche Natürlichkeit, die sich für den wichtigtuertischen Götti im Umgang mit Pyrotechnik zeigt, wurde damit also schon vorher im Text selbst als Kulturphänomen entlarvt. Sich als wahrer Mann darzustellen, ist von einer kulturellen Perspektive abhängig. Die grobschlächtigen Regeln für mustergültiges männliches Verhalten, die der Götti Statthalter vorgibt, überfordern die beiden Buben in seinem Haus auch sehr.

Da ‚Männlichkeit‘ ein so prekäres und schwer zu erlangendes Gut ist, nimmt es allerdings nicht wunder, dass für die männlichen Figuren homo-soziale Leidenschaften als die eigentlich wesentlichen gelten. Bei der Wahl eines heterosexuellen Liebesobjektes sind sie von diesem homosozialen Begehren beeinflusst. Sie lieben das ‚Männliche‘ in ihren Mädchen – das, was ihrer eigenen Genderrolle gleichkommt und an den Mädchen nicht klassisch weiblich erscheint. Diese Vorliebe macht sie bei weitem nicht zu homosexuellen Figuren. Eine *queere* Lektüre hat nicht zum Ziel, Figuren mit festen sexuellen Identitäten auszustatten, wohl aber rechnet sie

mit der Möglichkeit eines Textbegehrens, das sich in einer unterschwellig symbolischen Ordnung kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen des Autors, des Erzählers und der Figuren artikuliert.⁷

Die Erwartung eines androphilen Handlungsrahmens, die die Titel *Conrad der Leutnant* und die *Mädchenfeinde* schürten, ist durch die Verlobungsgeschichten nicht gebrochen worden.

Spittlers Texte diskursieren die große Rollentrennung, die zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit im 19. Jahrhundert bestand und die verhindert, dass sich die Geschlechter emotional als gleichrangige Subjekte begegnen können. Der verlachte Narrenstudent liebt zwar eine Frau, aber sein Verhalten wird von seiner Umgebung als unmännlich wahrgenommen. Seine latente Rollenübertretung, eher zu Büchern als zu Schießpulver zu greifen, macht ihn für den eigenen Vater zu einem devianten Subjekt und spiegelt somit Gerold und Hansli ein Schreckensbild vor. In beiden Erzählungen scheint der Preis für Männlichkeit in einer gewissen Verleugnung gegenüber dem heterosexuellen Reiz zu liegen. Man muss sich deutlich von Weiblichkeit abzugrenzen verstehen. Einer Jucunde wird der Rücken gekehrt, einer

7 Andreas Kraß. „Queer Studies – eine Einführung“. *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hg. von dems. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 7-30, S. 22.

soldatisch anmutenden starken Frau dagegen nicht. Cathri kann sich als Begehrenobjekt profilieren, denn ihr Reiz wird niemals als ein weiblicher beschrieben, nicht einmal als ein primär sexueller, sondern Conrad wird von einer kameradschaftlichen Zuneigung für sie erfasst, unverkennbar in dem Moment, als diese energische Person seinen Vater bändigt. Die kleine Gesima macht sich das Geständnis Gerolds zu Nutze, wie annehmbare Weiblichkeit in seinen Augen auszusehen habe, welche Art von Mädchen er bewundert: Mädchen, die nicht als Mädchen auftreten, ihre weibliche Rolle nicht mustergültig spielen, indem sie herrisch sind und fluchen:

Als Regimentstochter verkleidet, auf der Stirn ein impertinentes Mütchen mit einer Hahnenfeder, um den Hals, zum Zeichen ihrer militärischen Heldeneigenschaft, ein Miniaturfäßchen aus Schokolade [...]; und in der rechten Hand [...] einen ziselierten Degen (IV, 105),

führt Gesima Gerold in eine heterosexuell kodierte Verbindung und überblendet vielleicht auch sein Traumbild vom wunderschönen Jüngling, aber Weiblichkeit (als komplementäres Geschlecht) und sicher noch auf längere Zeit Heterosexualität bleiben für ihn reizlos. Auch Conrad begehrt das „Weib ohne Herz“ (IV, 251), eine Frau, die „härter als Stein und Eisen“ (IV, 251) genannt wird, also mitnichten das ist, was im 19. Jahrhundert das ‚Weib‘ ausmacht. Die „klägliche Todsünde“ Jucunde (IV, 171), die augenfällig als weibliches Sexualobjekt gezeichnet ist, kann keine Leidenschaft in ihm wecken. Es sind Mannsbilder, in die sich diese adoleszenten und postadoleszenten Jungen verlieben.

Rosmarie Zeller

Was sollen diese unnützen Fabeleien?

Zu Spittellers *Olympischem Frühling*

Le *Printemps olympien* de Spitteler est considéré comme une œuvre plutôt ennuyeuse dans laquelle la recherche a vu, en partie, une mythologie construite par l'auteur. Cette impression est contredite par le plaisir que procure encore aujourd'hui la lecture de ce texte. Cet article vise à cerner ce « plaisir du texte » en analysant les procédés poétiques de Spitteler. La contribution examine la structure du monde fictionnel et démontre qu'elle ne correspond nullement au modèle mythologique. Dans l'univers du *Printemps olympien*, les dieux souffrent comme les humains et sont généralement dépourvus de pouvoirs surnaturels. De plus, Spitteler dissout l'identité des dieux en les dotant de nouveaux attributs par rapport au pré-texte (par exemple les Légendes de l'Antiquité classique de Schwab) ou en les faisant entrer dans de nouvelles constellations. Sa langue non plus ne correspond pas à la conception « classique », puisqu'il mélange le dialecte et la langue standard avec nombre de termes de sa propre création, et il a une prédilection particulière pour les mots composés longs. C'est dans le recours à ces moyens et dans le refus de se contenter d'une simple reproduction de la réalité quotidienne que se manifeste sa modernité.

Seit Roland Barthes 1973 seine Abhandlung *Le Plaisir du texte* publiziert hat¹, ist es aus der Mode gekommen zu fragen, was denn dieses Vergnügen am Text ausmache. Und doch müsste man genau dies beschreiben können, wenn man Spitteler nicht auf einen Gegenstand der Literaturwissenschaft reduzieren will, eine Voraussetzung dafür, ihn im literarischen Bewusstsein zu halten. Die folgenden Ausführungen sind ein Versuch, dem „Plaisir du texte“ auf die Spur zu kommen, indem gefragt werden soll, wie Spitteler seinen Text bzw. seine fiktionale Welt konstruiert, welche literarischen und sprachlichen Mittel er einsetzt. Zunächst aber soll der literarhistorische Kontext skizziert werden, in dem Spittellers Epos zu sehen ist.

Auch wenn die dominante Literaturströmung um die Jahrhundertwende dahin zielte, die soziale und psychische Wirklichkeit möglichst genau wiederzugeben, und in der Schweiz Gottfried Keller als Vorbild gepriesen wurde, gab es auch verschiedene Versuche, alternative poetologische Konzepte zu entwickeln. Man denke an Spittellers Zeitgenossen Robert Walser, Alfred Döblin, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka und Robert Musil, um nur einige zu nennen, zu denen sich noch der ganze Bereich der fantastischen

1 Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Literatur gesellt. Gemeinsam ist diesen Autoren, dass für sie der Anspruch, dass die Literatur ausschließlich die rationale Wirklichkeit darzustellen habe, nicht mehr gilt. Literatur soll ihren Charakter, Literatur, also Kunst zu sein, nicht verleugnen. Metaphorische Sprache, Sprachspiele, Spiele mit den Erwartungen des Lesers, Willkür des Erzählers, phantastische Elemente unterstreichen die Künstlichkeit des Textes.² Die Rezeption des Textes soll erschwert werden, um die spezifische Wirkung von Kunst, die in hohem Maße mit Emotionen zu tun hat, zu erzeugen.³ Das sind alles literarische Verfahren, die für Spitteler wichtig waren, besonders wichtig waren ihm Vers und Reim, die Emotionen oder, wie er einmal sagt, „Seelenstimmungen“ erzeugen können und die nicht der „Verstandeslogik“ folgen.⁴ Nicht der „Verstandeslogik“ zu folgen, könnte man geradezu als ein Kennzeichen der Literatur der Frühen Moderne sehen. Wie diese „Phantasielogik“ konkret aussieht, soll im Folgenden an einigen Aspekten des *Olympischen Frühlings* untersucht werden.

Struktur der fiktionalen Welt

Zunächst soll die Struktur der fiktionalen Welt beschrieben werden. Der *Olympische Frühling* beginnt im Erebos⁵, wo die Götter gefesselt sind. Sie sollen auf den Olymp hinaufsteigen, der folgendermaßen beschrieben wird: „Auf Erden ferne steht ein Berg, Olymp genannt, | Zum Himmel reicht sein Haupt, sein Fuß ins Menschenland, | [...] Das ist der Götter Hochzeitburg und Sommersitz.“⁶ Der Olymp ist ein Berg auf der Erde, so weit stimmt alles

2 Siehe etwa die Bemerkung Musils zu den *Vereinigungen* in einem Rückblick auf sein Schaffen: „Musil verläßt in diesem Buch mit einem entscheidenden Schritt die realistische Erzählungstechnik, die ihm seinen Erfolg eingebracht hat, u. stellt zwei Geschichten nicht in der üblichen Schein-Kausalität dar, sondern so, daß die Personen im Spiel höherer Notwendigkeiten erscheinen.“ (Robert Musil. *Gesammelte Werke*. Hg. Adolf Frisé. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. S. 950.)

3 Siehe etwa die Klage von Alfred Döblin: „Die Vereinfachung des Romans auf jene fortschreitende Handlung hin hängt mit der zunehmend raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums zusammen. Zeit ist genug da. Aber sie werden völlig ruiniert durch die Zeitungen. Ungeduld ist das Maß aller ihrer Dinge, Spannung das A und Z des Buches. Anderthalb Stunden Folter, man spuckt aus, das Buch hat seine Pflicht getan.“ (Alfred Döblin. *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1989. S. 124.)

4 Siehe dazu Philipp Theisohn. *Totalität des Mangels. Carl Spitteler und die Geburt des modernen Epos aus der Anschauung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 130ff.

5 Erebos ist eigentlich selbst ein Gott.

6 Carl Spitteler. „Der Olympische Frühling“. *Gesammelte Werke*. Hg. Gottfried Bohnenblust u. a. Bd. II. Zürich: Artemis, 1945. S. 11; I,1. Um die Kompatibilität

mit unseren Vorstellungen überein. Allerdings korrigiert der zweite Vers diese gleich, denn der Berg steht nicht zwischen Himmel und Erde, wie wir sagen würden, sondern zwischen Himmel und Menschenland. Auch die weiteren Angaben zum Olymp bestätigen unsere Vorstellungen teilweise, teilweise aber nicht. Der Olymp ist ein „Hochgebirge“, an dessen Abhängen Städte, Schlösser, Gärten sich befinden.⁷ Vom Menschenland aus wird er zum „blauen Strich“⁸ oder zum „traulich Dach.“⁹ Zugleich ist er der Göttersitz, aber offensichtlich nicht der Götterhimmel. Im „lichten, luftigen Himmelshaus“ wohnt nämlich Uranos, der nicht zu den Göttern gehört, die den Olymp besteigen, den er als das „schwüle Land der hitzigen Begierden“, die „Zwingburg ob der Erden“ bezeichnet.¹⁰

Dass der Olymp nicht einfach ein Berg ist, sieht man daran, dass man, um zu ihm zu gelangen oder aus ihm wegzugehen, Grenzen überschreiten muss. Um zu Hera, der „Königin von Erdenland“ zu gelangen, müssen die in einem Luftschiff daherkommenden Götter ein Wachthaus passieren.¹¹ Auch zwischen dem Olymp und dem Menschenland gibt es Grenzzäune und Abschränkungen. Hylas, der Bruder des Hermes, schleicht einer Weinbergmauer entlang auf die Erde.¹² Boreas muss durch einen engen Durchgang, das „Erdentor“, fahren, das von Oreithya bewacht wird, welche die Götter nicht durchlassen will, schließlich aber von ihnen in die Flucht getrieben wird.¹³ Aphrodite muss eine Abschränkung überspringen, auf der steht „Achtung! Verbotener Durchgang! Weg ins Menschenland!“¹⁴ Mit einem Schwung überwindet sie das Hindernis und springt den Abhang hinunter. Sie hat damit im wörtlichen Sinne eine Grenzverletzung begangen, etwas, was in der realistischen Literatur eine Sanktion nach sich ziehen würde, in der Welt des *Olympischen Frühlings* aber nicht sanktioniert wird, worauf eigens hingewiesen wird.¹⁵

mit anderen Ausgaben zu gewährleisten, wird immer auch Teil und Kapitel angegeben.

7 „Das Hochgebirge des Olympos, wälderprangend | Mit Städten, Schlössern, Gärten, an den Halden hangend.“ (S. 125; I,6).

8 S. 568; V,3.

9 S. 486; IV,1.

10 S. 119; I,6.

11 „Und siehe, einsam dort im Wind- und Wolkenmeer | Ein Wachthaus auf dem Stein, das feindlich sie bedroht | Mit eines Drahtgeflechtes schweigendem Verbot.“ (S. 121; I,6).

12 S. 375; III, 9. Dies wird als „Flucht“ bezeichnet.

13 „Hallo! Jetzt in die Enge juch! durchs Erdentor. | Die Pförtnerinnen juckten feindgesinnt hervor. [...] Die Sieger aber jauchzten durch die Enge.“ (S. 273; III, 2). Siehe dazu auch unten im Abschnitt *Den Mythos entgöttern- Intertextualität*.

14 S. 470; IV,1.

15 Siehe unten Anm. 25.

Neben dem Olymp, auf dem nicht nur die Götter, sondern auch die verschiedenartigsten „Völker“ wohnen¹⁶, und der Menschenwelt gibt es noch das Inselreich des Metakosmos, „wo der Hesperiden gesegnet Eiland liegt.“¹⁷ Um dahin zu gelangen muss Apollo durch die „Ätherwüstenei“ fahren und mit dem Pfeil ein Ziel treffen, welches nicht breiter als ein Haar ist. Es muss also wieder eine Grenze überschritten werden, diesmal eine „Wolkenwand“.¹⁸ Diese „Oberwelt“, die sich nach dem Schuss aufzutut, besteht aus denselben Bestandteilen wie unsere Welt, aus Wald, Bergen und Tälern.¹⁹ Nur dass es eine ideale Welt ist, in der es nur Freude gibt.

Kennzeichnend für die Welt, die Spitteler konstruiert, ist, dass er uns nicht an einer Stelle eine Beschreibung dieser Welt gibt, sondern dass diese Welt immer wieder aus der Sicht von anderen Personen beschrieben wird und wir so immer neue Details erfahren, ohne dass wir aus den Angaben eine kohärente Welt konstruieren könnten.²⁰ Spitteler geht es nicht darum, einen neuen Mythos mit einer übersichtlichen und geschlossenen Topographie, wie sie uns aus der Fantasy-Literatur bekannt ist, zu konstruieren. In einem Brief erklärt Spitteler ausdrücklich, dass er sich zuerst um topographische Genauigkeit bemüht habe, dass dies ihm aber nur Kopferbrechen verursacht habe und er sich dazu entschlossen habe, sich nicht mehr um Widerspruchslosigkeit zu kümmern, sondern nur darum, „die Umgebung einer Szene klar vor Augen zu haben.“²¹

Da den Räumen auch Figuren zugeordnet sind, erstaunt es nicht, dass auch hier vieles offen ist. Es ist nicht einmal klar, wer auf dem Olymp wohnt

16 Siehe unten Anm. 21.

17 S. 320; III,5.

18 S. 323; III,5.

19 „Und aus dem Schleier trat, gleich einer Jungfrau hold, | Das Land der Oberwelt in Glück und Farbengold. | Ein Wald von Blumen, ein Vulkan von Schmetterlingen, | Und Berg und Täler, laut von Silberquellenspringen.“ (S. 324; III, 5).

20 In seiner Dissertation *Die künstlerische Darstellung der Landschaft in Spittelers „Olympischem Frühling“*. Eine kritisch-ästhetische Untersuchung unter dem Gesichtspunkt des Laokoon-Problems (Diss. Zürich: Druckerei Leemann, 1919) hat Paul Burkhardt schon festgestellt, dass Spittelers Landschaftsbeschreibungen wenig präzise und detailliert seien, konnte dem aber wenig abgewinnen. Den Olymp sah er als Juralandschaft (S. 44).

21 „ursprünglich huldigte ich der topogr. Genauigkeit. Später kam ich durch Erfahrung zu der Erkenntnis, daß solche Topographie in Phantasieeregionen unmöglich durchzuführen ist, dem Dichter Kopferbrechen verursacht und keinem Menschen etwas nützt. Folglich begnügte ich mich fortan jedesmal die Umgebung einer Szene klar vor Augen zu haben, ohne mich um Widersprüche (sic!) gegen die Topographie früherer Partien zu kümmern.“ An Paul Burkhardt, zit. nach Burkhardt. *Die künstlerische Darstellung der Landschaft* (wie Anm. 20), S. 95.

und wer auf der Erde. Okeanos gehört zum Beispiel zur Erde, während Poseidon zu den olympischen Göttern bzw. Bewohnern gehört. Eine Ahnung von den Personen, die zum Olymp gehören, erhält man erst fast am Schluss in V, 2, wo Zeus alle zurückruft: neben den Titanen, „Halb- und Viertelgötter“, „alle Zwischenstufen“ bis zum Zentauren, die Musen, die Satyrn, die „Mainaden“.²² Spitteler lässt in den verschiedenen Episoden immer wieder neue Götter auftreten, von denen wir vorher nichts gehört haben. Das wäre in jedem Text des 19. Jahrhunderts ein Konstruktionsfehler. Spitteler hat jedoch dieses ästhetische Konzept offensichtlich aufgegeben, er erhält dadurch mehr Freiheit bei der Erfindung der einzelnen Episoden, die eine große Autonomie haben, und zugleich verhindert er, dass der Text eine geschlossene Struktur erhält, einen neuen Mythos begründet und ideologisch gelesen werden kann.

Weil im Zusammenhang mit dem *Olympischen Frühling* oft vom Mythos die Rede ist²³, lohnt es sich, einen Blick auf das von Lubomír Doležel entwickelte Modell zur Beschreibung der Abwandlungen des Mythos in der modernen Literatur, insbesondere bei Kafka, zu werfen.²⁴ Die mythologische Welt ist dadurch gekennzeichnet, dass es eine übernatürliche und eine natürliche Welt gibt. Die Vertreter der übernatürlichen Welt, z. B. Götter, Engel, Geister, können in die natürliche Welt gelangen, die Vertreter der natürlichen Welt können hingegen nicht in die übernatürliche Welt gelangen. Wenn wir dieses Modell auf Spitteler anwenden, erkennen wir, dass wir zwar zwei getrennte Welten haben, die der Götter auf dem Olymp und die der Menschen. Den Göttern ist es verboten, in den „Menschengau“ bzw. das „Menschenland“ einzudringen, woran sie sich aber nicht halten. Von den Menschen, aus deren Perspektive wir fast nie etwas erfahren, wissen wir nicht, ob es ihnen verboten ist, auf den Olymp zu gelangen. Einmal (III,12) versuchen die Plattfüßler, von denen man nicht genau weiß, ob sie die ganze Menschenwelt repräsentieren oder nur einen Teil von ihr, Apollo anzugreifen, indem sie mittels einer Flugmaschine in den Himmel hinaufsteigen, um Apollos Sonne auszulöschen und die ihre an seine Stelle zu bringen. Das heißt, die im klassischen Modell des Mythos nur für die Angehörigen der

22 „Vom fürstlichen Titanen, dessen Göttergang | Im Purpurmantel kündete den Herrenrang, | Über der Halb- und Viertelsgötter Zwitterschar, | An Rang unebenbürtig, aber lieblich gar, | Bis zum Zentauren abwärts alle Zwischenstufen. | Wie sie des Zufalls Spiel und Liebeslaune schufen. [...] Sieh: zwischen ernsten Musen, heiligen Kamönen | Bockbeinige Satyrn; neben stolzen Göttersöhnen | Ein Schwarm Mainaden, nackt vom Wirbel bis zur Zeh.“ (S. 550; V,2).

23 So spricht zum Beispiel Otto Rommel (*Spittelers „Olympischer Frühling“ und seine epische Form*. Bern, München: Francke, 1965) immer wieder vom „Mythologischen“ Spitteler, besonders S. 7-47, S. 95.

24 Lubomír Doležel. „Kafka's Fictional World“. *Canadian Review of Comparative Literature* 1984: S. 61-83.

oberen Welt durchlässige Grenze ist auf beide Seiten hin durchlässig. Dies wird von Aphrodite thematisiert, wenn sie an der Abzäunung zur Erde steht und feststellt, dass der Durchgang zwar verboten sei, dass aber keine Buße angedroht sei und die Abschrankung zudem sehr liederlich konstruiert sei.²⁵

Nicht nur, dass die Grenzen zwischen Göttern und Nicht-Göttern in der einen und andern Richtung überschritten werden können, sondern die Götter haben praktisch auch keine übernatürlichen Fähigkeiten. Keiner der Götter und keine der Göttinnen kann sich eine andere Gestalt geben, wie es die homerischen Götter, die Feen im Märchen oder die Figuren der Fantasy-Literatur können. Als die Götter den Weg zum Olymp unter die Füße nehmen, strengt es sie an, hinaufzusteigen, wie eben Bergwanderungen anstrengen. So bewegen sie sich zunächst leicht über eine Alpenweide: „Doch mußten bald sie ihren Übereifer zähmen | Und ihren Fuß zu mäßigerem Gang bequemen. | Denn was ein Hüglein schien, erwies im Gegenteil | Sich als unbotmäßiger Höcker, hoch und steil.“²⁶

Sie ermüden, weil hinter jedem Hügel ein neuer erscheint, eine Erfahrung, die jeder Bergwanderer schon gemacht hat. Die Götter bekommen schwere Beine, sie beginnen sich zu beklagen, leiden unter der Hitze, bis sie am Horizont endlich eine „schlanke Maid“ sehen, welche, die Hände vor dem Mund, „Jauchzerketten in den Alpengrund“ schickt.²⁷ Kurz, wir haben hier eine sehr realistische Szenerie eines Aufstiegs auf eine Alp, wo dann, wie man es sich in der Literatur von Heinrich Claurens *Mimili* bis Johanna Spyris *Heidi* vorstellt, ein „Alpenmädchen“ die Gäste empfängt und ihnen eine Erfrischung anbietet. Die Götter leiden wie Menschen, sie haben weder Siebenmeilenstiefel noch Flügel oder was immer die Literatur sonst an Hilfsmitteln erdacht hat, um von einem Ort zum andern zu gelangen. Besonders deutlich wird das auch in der schon erwähnten Episode, wo Aphrodite den Weg ins Menschenland nimmt. Sie überspringt eigentlich nur aus Übermut die Grenze, ist dann orientierungslos und begegnet schließlich Pan auf einem Einhorn und fragt ihn, ob das der „richtige Fußweg nach der Erde“ sei.²⁸ Dass Pan auf einem Einhorn reitet, zeigt besonders schön, wie Spitteler bewusst mit Übernatürlichem und Natürlichem spielt. Man könnte das Einhorn leicht überlesen, wenn es sich nicht ausgerechnet auf den für Pan zu erwartenden „Ziegenstegen“ bewegen würde. Und dass es dann auch noch einen Sinn für Aphrodites Schönheit zu haben scheint, indem es „nach hinten schielte und mit beiden Ohren knappte“, ist in diesem realistischen Kontext,

25 „Nur frag ich mich, was ein Verbot für Bürgschaft beut | Ist keine Buße für Umgehung angedräut. [...] Hudelarbeit. Liederlich. [...] Da könnte jeder, der da mag, hinübersteigen.“ (S. 470; IV,1).

26 S. 48; I,3.

27 S. 50; I,3.

28 S. 471; IV,1.

wo Aphrodite auf dem engen Weg Pan nicht ausweichen kann, besonders hübsch.²⁹ Der Rückweg in der Wärme des Nachmittags erweist sich als mühsam, ermüdet schläft sie auf einer Alp ein, danach fürchtet sie sich, allein durch den Wald zu gehen und ruft sogar den schrecklichen Pan zu Hilfe.³⁰ Wir befinden uns also in einer sehr realen Welt, wo man nach dem richtigen Weg fragen muss, wo man sich verirren kann, wo es erlaubte und verbotene Wege gibt. In der Menschenwelt treibt Aphrodite allerlei Schabernack, bis man auf sie aufmerksam wird und einer feststellt: „s ist eine vom Olymp dort oben!“³¹ Sie kann sich nicht unsichtbar machen, wie man das erwarten könnte, um den menschlichen Nachstellungen zu entkommen. Das versucht sie zwar, indem sie sich nackt auszieht und sich unter die marmornen Nymphen auf einem Brunnenrand legt. Doch die Menschen merken sogleich, dass sich da eine neue Figur befindet, und als einer ausprobiert, ob die aus Gips sei, ist Aphrodite entlarvt. Um den Menschen zu entkommen, muss sie sich wie ein Mensch in Höfen und Eingängen verstecken und schließlich in den Wald fliehen. Als sie ein zweites Mal auf die Erde gehen will, hindert ein starker Regen sie an ihrem Vorhaben. Sie flieht in einen Heuschaber, wo sie vom Ungeziefer gestochen wird, worauf sie das Heu hinauswirft, nun aber friert, wie eben ein Menschenkind friert, wenn es durchnässt ist. Sie muss auf dem Heimweg durch aufgeweichte Erde und einen Weiher gehen, sie fällt hin, muss wieder aufstehen und wünscht sich nichts sehnlicher, als zu Hause zu sein.³² Sie kann sich nur helfen, wie sich Menschen helfen können, zaubern kann sie nicht. Zaubern kann aber umgekehrt offenbar die Natur: Als eine Wasserschlange aus dem Tümpel schnellt, stellt Aphrodite fest: „das ist Zauber, nicht Natur!“³³ Dabei muss man sich daran erinnern, dass Pan, der ja eigentlich ein Naturwesen ist, auf dem Einhorn reitet. Letztlich heißt das, dass die Natur übernatürlicher ist als die Götterwelt, in der es sehr natürlich zugeht. Auch andere Götter unterliegen den Naturgesetzen, so wird zum Beispiel der Wettkampf um Hera ausschließlich mit natürlichen Mitteln bestritten, wie auch Heras Gegenmaßnahmen nichts Übernatürliches haben und daher manchmal gelingen und manchmal nicht.

29 S. 472; IV,1.

30 S. 492; IV,1.

31 S. 380; IV,1.

32 „Also stelzbeinig durch das nasse Kraut gepfluscht | Mit Storchenschritten; oft geglitscht und ausgerutscht.“ „Und seufzend watschelte sie entlings durch den Leim.“ (Leim ist ältere Sprache und Schweizerdeutsch für ‚Lehm‘) (S. 508. IV, 2). Man beachte die Häufung von „sch“-Lauten, um lautmalerisch das Durchschreiten des Sumpfes wiederzugeben, oder die Wortschöpfung „entlings“ zur Charakterisierung des Watscheln. „Und wagte sich nicht vor- nicht rückwärts aus dem Loch.“ (S. 509) „Gestürzt und wiederaufgefitzt und fortgepfeilt.“ (S. 510)

33 S. 510; IV,2.

Um nochmals auf Doležels Modell der mythologischen Welten zurückzukommen: Es geht bei Spitteler nicht wie im mythologischen Modell um einen Gegensatz von übernatürlich und natürlich, sondern eher wie bei Kafka um eine Variation dieses Modells in sichtbar / unsichtbar, denn es scheint so zu sein, dass die Erdenbewohner keinen Einblick haben in die Welt des Olymps. Sie können die Götter nur sehen, wenn diese auf die Erde kommen, dort wiederum können sich die Götter aber nicht unsichtbar machen, wie der Fall von Aphrodite zeigt. Typisch für die mögliche Welt des *Olympischen Frühlings* ist auch, dass die Götter auf der Erde nicht erkannt werden. Aphrodite wird zwar als „eine vom Olymp“ erkannt, aber nicht als Aphrodite, Zeus wird bei seinem Besuch im Menschenland zu seinem Ärger gar nicht erkannt.

Maschinen

Dass es in dieser übernatürlichen Welt nicht übernatürlich zugeht, zeigt sich auch an den Maschinen, die eingesetzt werden.

Im 5. Gesang des dritten Teils führt Helios den Sonnenwagen vor, wie ein Autoliebhaber seinen tollen Rennwagen vorführt. Er erklärt „Gütig das wundersame Triebwerk“: „Der Räder Hin- und Widerschwung, der Kolben Wechsel, | Der Kurbeln Handlichkeit, der Stößel Macht und Drechsel, | Nebst allem übrigen, was etwa außerdem | Merkwürdiges bot des Fahrwerks künstliches System. | Dann, um die Kraft der Unterweisung zu ergänzen, | Ließ er zum klugen Wort der Taten Beispiel glänzen, | Indem er mit dem Sonnenschiff im luftigen Meer | Vor ihren Augen fuhr ein Weilchen hin und her.“³⁴ Die Szene endet damit, dass Apollo findet, der Fahrer sei viel zu ängstlich, fahre nur dem Land entlang, statt ins Freie vorzudringen. Helios erkennt in Apoll seinen Meister, überlässt ihm den Sonnenwagen, sodass dieser ins Unbekannte, in den Metakosmos aufbrechen kann.

Spitteler begnügt sich nicht mit der Vorführung des Sonnenwagens, seine Phantasie erfindet in der Szene, in der die Plattfußvölker beschließen, den Sonnenwagen anzugreifen, eine ganze „Luftschifflotte“: „Nebst hundert kleinern Aero- und Flügelnachen | Luftkörben, Bällen, Mechanauten, Schwebdrachen,“ ließ der Plattfuß-Zeus von Daidalos ein Riesenschiff bauen, welches er Gangrenopteros nennt. Das Problem ist allerdings, wie man dieses Riesending in den Himmel hinaufbringt, denn weder „Triebgewalt noch Luftballschweben“ genügen. So kommen die Plattfüßler auf eine ganz neue Idee: Die Luft, die nutzlos aus den Lungen verpufft, soll in Arbeitskraft verwandelt werden, die „Mechanik schafft“. Das heißt, das Luftschiff soll in den Himmel geschrien werden, indem die einen Hosianna schreien und die

34 S. 317; III,5.

anderen Posaune blasen.³⁵ Abgesehen von der Ironie und Satire dieser Stelle zeigt sich hier, wie Spitteler eine phantasievolle Erfindung mit natürlichen Phänomenen verbindet. Da ist nichts von Wachsfügeln zu hören, die in der Sonne schmelzen, sondern modernste Technik muss herhalten. Ohne hier auf die Details der Geschichte der Luftfahrt einzugehen, sei daran erinnert, dass der erste Zeppelin 1900 aufstieg und dass man den Beginn der Luftfahrt mit Flugzeugen gewöhnlich 1903 mit dem Flug der Brüder Wright anfangen lässt. Spitteler greift damit ein aktuelles Thema auf, welches in der ersten Auflage des *Olympischen Frühlings* noch nicht enthalten war.

Auch andere moderne technische Erfindungen baut Spitteler ein, so beschreibt er Anankes Weltenwerkstatt als ein Telegrafienbüro:

„Im Turm der Weltenwerkstatt, wo die tausend Tasten | Und Klappen der verborgnen Drähte niemals rasten, | Die pünktlich Meldung bringen, was in aller Welt | An jedem Orte Stund um Stund ins Dasein fällt, | Und ohne Unterbruch die Schreibenadel schwirrt, | Schriftzeichen stechend [...] saß [...] Ananke.“³⁶ Er hat sogar eine Art Fernsehen, denn auf einem Spiegeltisch erscheint ein farbiges Bild, das zeigt, was im Olymp geschieht. Da Ananke nicht zufrieden ist mit der gegenwärtigen Lage im Olymp, wo eine Art Anarchie zu herrschen scheint, muss er eine Botschaft schicken. Er schreibt eine Frage auf einen Zettel, steckt diesen „einem klugen Eisenmann | Ins Ohrenloch. Geschwind die Kurbel faßt er dann | Am Handgriff, dreht ein paar-mal kräftig um, soweit | Es ging, und wartete. Nach einer schwangern Zeit | Begann ein schauerlicher Eingeweidekampf | Im Eisenmann, mit Krämpfen und mit Fußgestampf. | Dann klappt er mit den Kiefern, würgte und gebar | Aus seinen Zähnen einen langen Streifen dar.“³⁷ Auf diesem Streifen steht die Antwort aus dem Olymp, die schließlich Ananke zum Eingreifen bewegen wird.

Den Mythos entgöttern – Intertextualität

Zur Art und Weise, wie Spitteler die fiktionale Welt konstruiert, gehört auch, wie er mit seinen Prätexten umgeht. Spitteler hat in seinen Reflexionen zum Mythos geschrieben, dieser müsse „entgöttert, entgeistigt, frivoliert“ werden, nur der „mythische Leichnam“ taue für die epische Poesie.³⁸

35 S. 432, 433; III,12.

36 S. 495; IV,2.

37 S. 496; IV,2.

38 Carl Spitteler. „Mythus und Epos.“ *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Ästhetische Schriften. Zürich: Artemis, 1947. S. 184. Der kurze Text ist interessant, weil er zeigt, dass Spitteler, ohne dass er über eine entsprechende Terminologie verfügte, sich der intertextuellen Wirkung durchaus bewusst war.

Wie entgöttert man den Mythos? Einmal, indem man den Göttern ihre übernatürlichen Eigenschaften wegnimmt, wie ich es eben gezeigt habe, und zum andern, indem man ihnen ihre strukturell-notwendigen Eigenschaften wegnimmt. Umberto Eco hat in seinem Buch *Lector in Fabula* gezeigt, dass literarische Figuren nicht wie reale Menschen über essentielle Eigenschaften definiert werden, sondern über strukturell-notwendige, das heißt, sie werden durch ihre Beziehungen zu anderen Personen des Textes definiert.³⁹ Also etwa X ist der Sohn des Y und der Gatte der Z. usw. Während in der realen Welt Personen durch essentielle Eigenschaften definiert sind, also etwa: am 1.1.1990 geboren, von Beruf Schuhmacher usw. Die Figuren der antiken Mythologie sind selbstverständlich ebenfalls durch strukturell-notwendige Eigenschaften definiert: Hera ist die Gattin des Zeus und zugleich dessen Schwester. Bei Spitteler hingegen ist Hera erstens eine Amazone und zudem sterblich. Sie ist, als wir sie kennenlernen, unverheiratet und möchte eigentlich auch nicht heiraten. Aber Ananke hat beschlossen, dass sie heiraten müsse. Sie ist die Herrscherin im Olymp und „Königin von Erdenland“, bevor die Götter ankommen. Sie muss in drei Wettkämpfen, aus dem Apollo jedes Mal als Sieger hervorgeht, erobert werden. Gemäß den Spielregeln des Wettkampfs wäre also Apollo ihr Gatte. So weit geht Spitteler allerdings in der Entgötterung des Mythos nicht, sondern er stellt die „richtigen“ Verhältnisse durch Betrug wieder her, indem er Hera eine List anwenden lässt. So ist die narrative Welt, wie wir sie aus Homer oder den *Sagen des klassischen Altertums* von Gustav Schwab kennen, wieder in Ordnung.⁴⁰

Pallas, Aphrodite und Hera sind uns als jene drei Göttinnen bekannt, von denen die schönste von Paris den goldenen Apfel erhalten soll. Das Trio ist bei Spitteler auf Pallas und Aphrodite geschrumpft, die wir „Goldfischlein“ fütternd treffen, eine witzige Anspielung auf den goldenen Apfel. So ist auch nicht verwunderlich, dass alle Fischlein zu Aphrodite schwimmen. Die Wette wird nun zwischen den beiden Göttinnen abgeschlossen, und es geht auch nicht um die Schönheit, sondern um einen geistigen Wettkampf, wer „das nächste Mannsbild gleichviel welchen Namens | Von einer grünen Sonne könnte überzeugen, | Vor deren Geiste sollte sich die andre beugen.“⁴¹

Das erste Mannsbild, dem sie begegnen, ist der Arzt Asklep. Während Pallas mit ihrer „Redekochkunst“ ihm den „Hirnbrei“ gar rührt, verführt

39 Umberto Eco. *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München: Hanser, 1987. S. 197-203.

40 Spitteler soll Hesiods *Theogonie* als Quelle benützt haben. Das spielt für meine Argumentation aber keine grundlegende Rolle, weil der Text letztlich mit dem kulturellen Wissen des Lesers spielt. Siehe dazu Umberto Eco. *Lector in Fabula* (wie Anm. 39). S. 94-106.

41 S. 365; III,8.

ihn Aphrodite mit einem Pfirsich. Auch dies wieder eine witzige Umkehrung, statt dass sie von Paris den Apfel erhält, verführt sie den Mann mit einem Pfirsich. Die Verführung gelingt, und Asklepius behauptet, die Sonne sei grasgrün. Anschließend gehen sie spazieren, und Aphrodite gibt vor, es sei ihr unangenehm, dass man sie so sehr beachte. Da treffen sie auf den Töpfer Hyphaistos, der sie nicht beachtet, weil er so sehr in sein Werk vertieft ist. Hyphaistos ist ein Zwerg, sein Name ist offensichtlich eine leichte Abwandlung von Hephaistos, was nicht nur durch die Zwergengestalt, sondern auch dadurch unterstrichen wird, dass er hinkt und über seine „plumpen Fußgestelle“ reflektiert.⁴² Aphrodite will sich für diese Nichtbeachtung an ihm rächen, während Pallas ihn vor dieser Rache schützen will. Sie schließen wiederum eine Wette ab. Während Aphrodite den Zwerg misshandelt, sodass er nicht mehr gut gehen kann und sich beklagt, dass er jetzt nichts mehr von der Welt sehen kann, setzt ihm Pallas ein Spiegelglas ein, durch das er die ganze Welt farbig sieht, ohne sich zu bewegen. Das Spiegelglas ist eine Art Instrument zur Produktion von Kunst, denn die Welt ist darin „schöner und wahrer“ als in der Wirklichkeit. Aphrodite hat wiederum verloren und schickt dem Zwerg ein „bucklig Werkelweib“, welches ihn plagt, während ihm Pallas den Vogel Phantasie in einem Käfig an die Decke hängt, der das böse Weib in eine „Huldin“ verwandelt. In der nächsten Episode kauft Pallas bei Hyphaistos einen Krug, der bei Zeus höchste Anerkennung findet, so dass der bescheidene Töpfer an den Hof geholt wird, wo er sich wünscht, den kleinen Finger Heras berühren zu dürfen, während der offensichtlich amüsierte Zeus rät, sie solle ihm „einen tüchtigen Schmatz“ geben.⁴³ Pallas hat die Wette und damit den kleinodbesetzten Gürtel der Aphrodite gewonnen. Der Geist und die Phantasie haben über den Hochmut von Schönheit und Verführung gesiegt. Pallas und nicht Aphrodite wie im Prätext hat den Preis gewonnen. Dies kann man natürlich auch metaliterarisch lesen. Wie Apollo im Wettbewerb um Hera den Sieg davontrug, siegen auch in diesem Fall Geist und Phantasie.

Während in der Mythologie Hephaistos mit Aphrodite vermählt ist, ist er hier mit seinem leicht „falschen“ Namen erstens nur ein Töpfer und zweitens Aphrodite seine Feindin, dafür tritt Pallas in eine positive Beziehung zu ihm, die im Mythos nichts zu suchen hat, dort gibt es nur einen Rivalen von Hephaistos, nämlich Mars. So wie der Name des Hephaistos leicht abgewandelt wird, so werden auch seine strukturell-notwendigen Eigenschaften

42 „Wenn ich auf meine plumpen Fußgestelle seh, | Mit denen ich die weite Welt durchtrollen geh, | So mach ich mir kein Hehl und Lichteleyen keine: | Das sind nicht Aphroditens, nicht Apollons Beine.“ (S. 370; III, 8)

43 „Den kleinen Finger Heras“, keucht er, „anzutupfen!“ | „Gib du ihm lieber“, lachte Zeus, „gib herzlich, Schatz, | Dem braven Kobold einfach einen Schmatz.“ (S. 373; III,8.)

leicht verschoben, und es entsteht eine andere Geschichte. Das witzigste Beispiel der Verschiebung von essentiell-notwendigen Eigenschaften ist wahrscheinlich jenes von Ganymede. Ganymede ist nicht etwa ein schöner junger Mann, sondern, wie das „e“ andeutet, eine Tänzerin, die sich in Tiere verwandelt, unter anderem in eine Häsin, welche von einem „Häserich“ umworben wird, bis ein Geier sich vom Himmel stürzt und den Hasen in seinen Klauen entführt. Nicht Ganymed wird vom Adler Zeus entführt, sondern nur ein Hase von einem Geier.⁴⁴ Ein ähnliches Spiel treibt Spitteler mit der auch in der bildenden Kunst häufig dargestellten Episode der Entführung der Nymphe Oreithya durch den Windgott Boreas, der diese in eine Wolke hüllt. Im *Olympischen Frühling* will Boreas einen Raubzug auf die Erde machen, wozu er ein Wolkenschiff von Aeolus mit den Winden bespannen lässt. Als sie zum „Erdenor“ kommen, verwehrt ihnen „das Fräulein Oreithya“ den Durchgang, worauf Boreas sie von Bucht zu Bucht jagt, sie versucht sich „mit Schraubenzügen um das Schneegebirg Niphant“ zu entziehen, was wohl eine Anspielung auf ihren Namen ist, der „im Gebirge stürmend“ bedeutet. Während sie in der griechischen Antike eine Art Windsbraut ist, wird sie bei Spitteler zum „zipprig Nebelfräulein“.⁴⁵ Die Wolke, in die sie zum Zweck der Entführung gehüllt wird, wird hier zum Nebel, der aber eine Eigenschaft von ihr selbst ist. Auf dem Gipfel fleht sie um Gnade, welche sofort gewährt wird, indem „die Zappelnde“ auf das Wolkenschiff getragen wird. Ähnlich wie bei Ganymede findet eine Art Entheroisierung des Mythos und auch eine Remotivierung der Entführung statt. Letztere ist ausdrücklich nicht durch die Schönheit der Nymphe motiviert, sondern durch den ganz praktischen Grund, den Durchgang freizubekommen und zu zeigen, wer hier der Herr ist. Dies zeigt sich auch bei der Rückkehr des Wolkenschiffes auf den Olymp. Oreithyas Sippschaft versucht das Schiff mit Wetterwolken und Donner aufzuhalten, um Oreithya zurückzuerhalten, doch diese bittet darum, das Wolkenschiff durchzulassen, denn sie sei „dem ungestümen Helden wohlgesinnt.“⁴⁶

Im Falle von Ajax, der bei Homer bzw. Sophokles nicht zum Olymp gehört, arbeitet Spitteler ebenfalls mit dem Mittel der Remotivierung. Ajax wird als zorniger Mann eingeführt, nicht etwa, weil ihn Athene mit Wahnsinn geschlagen hätte, sondern, weil einst ein Sonnenstrahl seine Leber und Galle traf. Er, der in der Antike auch Ajax der Große genannt wird, wirft mit seinen übermenschlichen Kräften die Giganten in den Abgrund, bis aus dem

44 „Da rauscht es in den Lüften, und ein schwerer Stein, | Vom Himmel stürzend, wettet in den Spaß hinein. | Kein Stein – ein Geier. Angepackt, gekrallt, enttragen, | Schrie durchs Gewölk des Hasenbockes schmerzlich Klagen.“ (S. 526; V,1)

45 S. 273; III,2.

46 S. 281; III,2.

Erebos Protest kommt, während der Sage nach die Giganten von den Olympiern nicht besiegt werden können.⁴⁷

Zur Entgötterung des Mythos gehört auch, dass die Götter psychologisiert werden, und zwar, indem das Unbewusste thematisiert wird. Besonders auffällig ist das im Fall von Aphrodite, die uns vorgestellt wird, wie sie aus einem Traum erwacht, in dem es ihr gelang, Ananke die Herrscherbinde zu stehlen. Als sie ermüdet von ihrem Ausflug auf die Erde einschläft, tritt Pan zu ihr, der „Oberherr der unbewussten Seele“, und befragt sie über ihre geheimen Wünsche. Sie, die sich nicht von Männern bezwingen lassen will, anerkennt ihn im Traum als ihren Meister. Zugleich weiß sie, dass sie im wachen Zustand dank ihrer Schönheit ihre Herrschsucht wieder zurückerlangen wird.⁴⁸ Auch andere Götter verfügen über eine „unbewusste Seele“, so Hera beim Wettbewerb um ihre Hand. Etwa schiebt sich Apollos Bild immer wieder vor ihr inneres Auge.⁴⁹

Zur Sprache

Zum „Plaisir du texte“ trägt natürlich in beträchtlichem Maß auch Spittellers Sprache bei, die kaum untersucht ist, weswegen es auch hier bei einigen Hinweisen bleiben muss.⁵⁰ Es sollen vor allem die auffälligsten Mittel wie Wortschöpfungen, Metaphern, Vergleiche und dialektale Wendungen angesehen werden.

Besonders, wenn er satirisch wird, verwendet Spitteler Wortschöpfungen, abwertende Metaphern und Vergleiche. Das Luftschiff der Plattfüßler heißt Gangrenopteros, ein Name, in dem das Wort ‚Gangrene‘ – ‚Geschwür‘ enthalten ist. Als sie die Sonne aus ihrem Luftschiff beschießen, heißt es: „Aus einem schlaun verborgenen Maschinenstücke | Des Luftschiffs kamen dicke Wasserbombenschüsse, | Herangespritzt und schmutzige Regenflutengüsse,

47 „Bis plötzlich Hades unten aus dem Erebos | Die zornige Verwahrung in die Höhe schoß: | ‚Heda dort oben im Olymp! Was soll das heißen? | Mir Unrat in den saubren Erebos zu schmeißen?“ (S. 293; III,3)

48 „Doch wenig frommt dir, was im Schlaf ich dir gestehe, | Weh dir, wenn ich erwache! Laß dich warnen! Wehe! | Sobald ich wieder spüre meiner Schönheit Wehr, | Weiß meine Herrschsucht, was ich dir gestand nicht mehr.“ (S. 491; IV,1)

49 S. 147f.; II,2.

50 Es gibt eine Untersuchung von Alfred Senn („Spittellers Dichtersprache.“ *German Quarterly* 32 (1959): S. 187-198), welche darauf angelegt ist, „das Bestreben des Dichters nach edlem Ausdruck“ zu belegen. August Steigers 35 Seiten umfassende Schrift (Spittellers Sprachkunst. Zürich: Rascher 1915) mag heutigen methodischen Ansprüchen ebenso wenig zu genügen wie Senns Arbeit, die sich zudem vorwiegend mit den Erzählungen befasst.

| Verziert mit toten Ratten und lebendigen Fröschen [...]“, was Apollos Hohn hervorruft: „Was soll mir“, höhnt Apoll, „die kindische Wasserkanne? | Behaltet selber eure Fröschebadewanne!“⁵¹

Die Wortwahl ist so schief wie die ganze Aktion der Plattfüßler: die Wasserbombenschüsse bombardieren nicht, sondern spritzen bloß, die Regenflutengüsse sind „verziert“, ein in diesem Zusammenhang unpassender Ausdruck, nicht nur, weil man „verzieren“ nicht mit etwas Negativem verbinden kann, sondern etwas Flüssiges nicht verzieren kann. Entsprechend ist auch Apollos Reaktion voller Sprachwitz, indem er die Wasserspritzerei abwertend als „Wasserkanne“ und „Fröschebadewanne“ bezeichnet, wie wenn sich Frösche in einer Badewanne aufhalten würden. Spitteler liebt solche langen Wortzusammensetzungen, die oft ungewohnte oder nicht zusammenpassende Bestandteile enthalten. So bezeichnet Ajax Hades, der schimpft, er solle ihm nicht den Erebos mit den Giganten verschmutzen, als „Großherr von Sumpfisweiher, Fürst von Tümpelhausen“.⁵² Die beiden Ausdrücke erinnern in ihrer Wortbildung an schweizerische Ortsnamen, aber sie sind auch ein bisschen falsch: Sumpf und Weiher sind ungefähr dasselbe, und ein ‚Tümpel‘, übrigens ein mundartlicher Ausdruck, hat nichts zu tun mit Häusern. Das Schnarchen des Poseidon wird als „Riesentraumgestöhn“ bezeichnet⁵³, der Priester der Plattfüßler macht „Gebetgymnastik“.⁵⁴ Poseidon wird von der „Meeresgottschaft“, den Angehörigen der Elissa, zum Schwiegersohn angenommen, so wird er „Verschwägert und versippt, veronkelt und vervettert“.⁵⁵ Die in Analogie zu den im Wörterbuch existierenden ‚verschwägert‘ und ‚versippt‘ gebildeten Wörter ‚veronkelt‘ und ‚vervettert‘ erzeugen einen witzigen Effekt.

Ajax und die Giganten sprechen sehr dialektal. Ajax spricht Hades mit „Du dort nieden“ an. Die Giganten beschließen: „Leidwerken wir den Göttern“, sie verteilen „Schlötterling“, „der Karren nimmt den rechten Rank“, stellt der Gigant Thaut fest, als es ihm gelingt, die Olympier zu ärgern.⁵⁶ Die Wagen befinden sich im „Wagenschopf“.⁵⁷ Hera hat einen „Maien“ (464) statt einen Blumenstrauß.⁵⁸ Die Strudelnympe „schupft“ den Bachgott abwärts.⁵⁹ Besonders auffällig sind die vielen typisch schweizerischen

51 S. 455f.; III,12.

52 S. 293; III,3.

53 S. 336; II,6.

54 S. 449; III,12.

55 S. 347; III,6.

56 S. 293, 283, 288, 284.

57 S. 555; V,1.

58 S. 466; III,12.

59 S. 331; III,6.

Bezeichnungen für topographische Formationen: wie „Stutz“⁶⁰, „Tobel“⁶¹, „Krachen“⁶², „Flühe“⁶³, „Rüfen“⁶⁴.

Eine eigene Untersuchung würden auch das Versmaß und die Reime verdienen, da sich Spitteler damit ausführlich auseinandergesetzt hat. Es war ihm sehr wohl bewusst, dass Versmaß und Reim eine emotionale Komponente haben, wenn er schreibt: „Rhythmus, Metrum und Reim erzeugen andere Seelenstimmung, andere Wünsche und dadurch die Herrschaft einer anderen tieferen Logik.“⁶⁵ Er sah auch, dass die Stellung des Reimwortes im Satz sehr wichtig ist für die Wirkung.⁶⁶ Ein Vers aus dem Poseidon-Kapitel kann das schön illustrieren: „Bis endlich mit Ergebung sich beschied der Kühne, | In jedem Ding zu halten Maß und Sophrosyne. | Sein Donner aber ward versteckt in eine Truhe. | So kam Poseidons Auertatentum zur Ruhe.“⁶⁷ Beide Reime sind interessant: Durch den letzten Reim mit dem jeweils zweisilbigen Wort kommt nicht nur Poseidon, sondern auch der Vers und der ganze Gesang zur Ruhe. Das zeigt sich auch im Kontrast zum andern Reim, der durch eine zweifache Spannung gekennzeichnet ist. Ein aus dem Griechischen stammendes Fremdwort mit vier Silben reimt auf ein zweisilbiges deutsches Wort. Bei seiner Vorliebe für Zusammensetzungen reimt Spitteler sogar einsilbige Wörter auf mehrsilbige, so „kreisch!“ auf „Prophetenfleisch“.⁶⁸ Als Gipfel dieses Verfahrens kann man eine Stelle im Poseidon-Kapitel ansehen, wo sich die semantisch leere Vorsilbe „an“ auf das präziöse „Icheinzigwahn“ reimt⁶⁹, was Letzteren als hohl entlarvt. Auch Reime von Fremdwörtern auf deutsche Wörter finden sich öfters, so reimt Spitteler „Nereiden“ auf „schieden“⁷⁰, „Oxydul“ auf „Teufelspfehl“.⁷¹

Mit Bachtin könnte man sagen, dass Spitteler eine polyphone Sprache verwendet: eine technisch moderne Sprache, wenn er die Maschinen

60 S. 34, 38; I,3

61 S. 34; I,2.

62 S. 34; I,2.

63 S. 61; I,3.

64 S. 82; I,4.

65 Carl Spitteler. „Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim.“ *Gesammelte Werke*. Bd. VI. Zürich: Artemis, 1947. S. 142.

66 Ebd., S. 167. Die Ausführungen sind nicht zuletzt auch darum interessant, weil zur gleichen Zeit die russischen Formalisten, insbesondere Jurij N. Tynjanov (*Das Problem der Verssprache*. München: Wilhelm Fink, 1977, russ. Erstausgabe 1924), ähnliche Untersuchungen und Überlegungen anstellten.

67 S. 347; III,6.

68 S. 361; III,7.

69 „Je mehr, Okeanos, ich blick Poseidon an, | Wird mir gewiß: er leidet am Icheinzigwahn.“ (S. 342; III,5)

70 S. 346; III,6.

71 S. 89; I,4. Oxydul ist ein heute veralteter Begriff der Chemie.

beschreibt, gelehrte, aus dem Griechischen stammende Fremdwörter, Dialekt, veraltete Ausdrücke wie Eidam, komplizierte Wortzusammensetzungen, die die epische Sprache nachahmen, etwa „dämonenglanzumstrahl“, gräzisierungssprachliche Neubildungen wie den „Hydrarchen“ für Poseidon. Ja, Spitteler schreckt auch vor „falschen“ Ausdrücken nicht zurück wie dem „ungerupften Wolf“ oder der Aufforderung des Ajax an Hades: „kämm du deine Frösche.“⁷² Bachtin sah in der polyphonen Sprache ein Mittel, Eindeutigkeit aufzubrechen, keinen sprachlichen Mittelpunkt zu haben und damit auch keine Ideologie zu vermitteln.⁷³ Das passt sehr gut zu den andern poetischen Verfahren von Spitteler, die alle dazu beitragen, dass es zwar noch eine rudimentäre Handlung gibt, dass aber die einzelnen Teile für sich bestehen und vor allem, dass es im Olymp an Hierarchie und Ordnung fehlt. Regeln und Grenzen kann man ungestraft übertreten. Es herrscht Anarchie auf dem Olymp, und das macht diesen anziehend, verhindert aber auch seine Vereinnahmung für irgendeine Philosophie oder Ideologie.⁷⁴ Der Reiz des Textes besteht darin, dass, wie Spitteler seinem Jugendfreund Joseph Viktor Widmann beipflichtend schreibt: „Diese Götter sind ja nichts als Menschen, denen die Vergänglichkeit u. das Altern weggenommen wäre.“⁷⁵

Der *Olympische Frühling* mag von außen gesehen einen altmodischen Eindruck machen, bei näherem Hinsehen zeigt sich aber die Modernität des Textes in der Vielfalt seiner poetischen Mittel, in der Dominanz der Phantasie und in der Weigerung, eine mehr oder weniger platte Alltagsrealität abzubilden, nicht zuletzt aber auch in der Weigerung, eine eindeutige Botschaft zu vermitteln.

72 S. 287, 293; III,3.

73 Michail M. Bachtin. „Das Wort im Roman.“ *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 157.

74 „Moira, die Schicksalsgöttin, gnad- und huldbeftigen, [...] gewährt, [...] Euch allen eine unumschränkte Anarchie, | Keinem befehlend noch verbietend was und wie.“ (S. 267; III,1.) Der Ausdruck findet sich auch S. 266. Ananke stellt in IV,2 den anarchischen Zustand fest: „Der meisterlosen Götter kecker Reise-
flug | Täglich in alle Welt, wohin die Laune trug, | Der Schranken nicht, die
Unterordnung höhrend, | Und Zeus daheim, der trägen Liebeswollust frönd.“
(S. 495; IV,2)

75 *Carl Spitteler – Joseph Viktor Widmann. Briefwechsel*. Hg. Werner Stauffacher. Bern: Paul Haupt, 1998. S. 311.

Magnus Wieland

Demimondana

Carl Spitteler und die Populärkultur

Carl Spitteler est considéré comme un poète élitiste, détourné du monde et dont les œuvres ne seraient accessibles qu'à un public spécialisé. L'article soumet ce préjugé à une révision critique en montrant comment Spitteler a reçu avec beaucoup d'enthousiasme la culture du divertissement de son temps et a parfois fourni à ses œuvres des décors populaires. En particulier, le demi-monde des artistes de cirque et des danseurs de variétés semble avoir fait une grande impression sur le poète du *Printemps olympique*.

In Eckhard Henscheids Roman *Die Mätresse des Bischofs* – dem dritten und letzten Teil seiner *Trilogie des laufenden Schwachsinn*s von 1978 – legt der auktoriale Erzähler gleich zu Beginn folgendes Geständnis ab:

Einzugestehen ist hier nämlich fürs erste eine grobe, feiste Lüge, eine glänzende und gleißende Lesertäuschung. Denn keineswegs [...] von einer „Mätresse des Bischofs“ handelt mein Buch, sondern tatsächlich und jetzt ohne Flunkerei von der Beobachtung, Beschreibung und Ausdeutung zweier älterer Brüder, trostlos oder, je nachdem, tröstlich häßlich sogar, [nur] wen sollen diese beiden Iberer-Brüder schon groß interessieren? Nun, und so bin ich eben auf den rettenden Ausweg mit dem Bischof und seiner mausgrauen Geliebten verfallen [...]. Der Titel – er ist also nichts als eine Vignette, Tribut an die leidig ennuyierende Sexualsucht unserer modischen Druckproduktion und diese zugleich bitter decouvrierend.¹

Gegen „Vexiertitel“ solcher Art polemisierte bereits Carl Spitteler in der Zeitschrift *Kunstwart* vom Juli 1885. Er wandte sich dort entschieden gegen den sich einschleichenden Brauch, durch irreführende Buchtitel „die Neugierde des literarischen Publikums“ zu reizen und auch zu täuschen, zumal solche „marktschreierischen Titel“ oft nicht halten, was sie augenscheinlich versprechen.²

1 Eckhard Henscheid. „Die Mätresse des Bischofs“ [1978]. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Romane* 2. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2003. S. 7-514, hier S. 10.

2 Carl Spitteler. „Vexiertitel“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 571-572, hier S. 571.

Nun muss ich meinerseits gestehen, dass Spitteler wohl auch die Überschrift dieses Beitrags als ‚Vexiertitel‘ taxiert hätte, weil ich mich ähnlich wie Henscheid dazu verleiten lasse, einen langweiligen Untersuchungsgegenstand mit einer anzüglichen Vignette attraktiver zu gestalten, sprich: das Interesse an unserem verstaubten Nobelpreisträger durch einen Hauch von Erotik zu entfachen, zumal der Titel *Demimondana* unweigerlich Erwartungen weckt, die mit dem Milieu der Halbwelt assoziiert sind. Wer deshalb einen Ausflug in die Welt des Rotlichts und des frivolen Vergnügens erwartet, wird – auch wenn dieser Aspekt flüchtig gestreift wird – zwangsläufig enttäuscht werden, zumal das Thema des Beitrags breiter angelegt ist, wie auch der Ausdruck ‚Halbwelt‘ differenzierter zu fassen ist. Bereits der jüngere Dumas bemerkte in der Vorrede zu seinem begriffsprägenden Stück *Le Demi-monde* (1855), „dass die *Demimonde* keineswegs, wie man es glaubt und druckt, den großen Haufen der Courtisanen, sondern *nur* diejenigen Weiber bezeichnen soll, welche aus der guten Gesellschaft in die schlechte gesunken sind“. ³ Der Begriff ist somit als direkte Inversion der *grand monde* angelegt: Die Halbwelt markiert nicht nur ihre Gegenwelt, sie steht mehr noch für den Niedergang der Hochkulturen in die zwielichtigen Sphären der Variétés, der Cabarets und artistischen Schaustellungen. ⁴

So ist auch der Titel „Demimondana“ zunächst als inverse Analogie-Bildung zu Spittelers Dichtungszyklus der *Extramundana* angelegt. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, dass sich dieser Beitrag weniger im Bereich der hohen Dichtung, sondern vielmehr in den Niederungen der Populärkultur bewegen wird. Auch wenn sich diese Distinktion zwischen E- und U-Kultur, zwischen high-brow und low-brow, heutzutage weitgehend nivelliert hat, waren die beiden Sphären zu Spittelers Zeiten, wo sich überhaupt erst eine breitenwirksame Unterhaltungskultur ausbildete, vornehmlich noch zwei getrennte Welten. Es mag deshalb erstaunen, dass die Welt der mondänen Vergnügungen ausgerechnet im Werk des als elitär verschrienen Nobelpreisträgers ihre Spuren hinterlassen haben soll. Es gilt deshalb aufzuzeigen, inwiefern Spitteler diese populären Künste durchaus rezipiert hat und inwiefern sie sich auch in seinem Werk spiegeln – das man a priori kaum in diesem Kontext situieren würde. Ziel dieses Beitrags ist es mithin, das Image des extra-mundanen, olympisch entrückten Dichters, das Spitteler nach wie vor anhaftet, ansatzweise aufzubrechen und zu revidieren.

3 Zit. n. Paul Lindau. *Literarische Rücksichtslosigkeiten. Feuilletonistische und polemische Aufsätze*. Leipzig: Barth, 1871. S. 154.

4 Vgl. im Abschnitt „Demimonde und Unterwelt“ den Aufsatz von Carol Nater. „Für immer auf dem Fächer der Tänzerin. Die Welt des Variétés“. *Wertes Fräulein, was kosten Sie? Prostitution in Zürich 1875-1925*. Hg. Philipp Sarasin/Regula Bochsler/Patrick Kury. Baden: hier+jetzt, 2004. S. 74-79.

Idealität versus Trivialität

Spitteler ist indes nicht ganz unschuldig an seinem Image, zählt er beispielsweise gerade die *Extramundana* im Vorwort der ersten Ausgabe explizit zum „Idealismus“, mehr noch zum „kosmische[n] Idealismus“.⁵ Damit beruft er sich auf einen seit der Romantik kaum mehr erhobenen dichterischen Anspruch, von dem Spitteler selbst sagt, dass er in „Verruf“ geraten sei. Die idealische Dichtung, wie sie etwa durch Schiller, Hölderlin oder Schelling vertreten wurde, orientierte sich (wie der Name schon sagt) an einer Welt der raum- und zeitübergreifenden Ideen und moralischen Wertvorstellungen, weshalb sie oft von einer Hochgestimmtheit und einem pathosbeladenen Tonfall getragen ist, der sich auch bei Spitteler findet. Vom „Idealstil“ schreibt Spitteler, er schaffe „eine zweite, höhere, edle Welt“ und zeichne sich durch „seelische Reinheit, Reinheit der Vorstellung, der Stimmung, des Gedankens, der Sprache und der Form“ aus.⁶ Allerdings merkt Spitteler auch kritisch an, dass es dem Idealstil an „Lebenswirklichkeit“ fehle, weshalb „ganz eminente Dichter“ sich „des Idealstils kaum dauernd bedienen“ werden.⁷ Im Vorwort der *Extramundana* vertritt Spitteler jedoch noch die Überzeugung, dass „eine Poesie, welche aufhört, ideal zu sein, aufhört, Poesie zu sein“.⁸ Diese Einschätzung teilt er mit Friedrich Schiller, für den Spitteler zu Zeiten überschwänglicher Goethe-Verehrung eine Lanze gebrochen hat.⁹ Für Schiller richtet sich das Streben eines Dichters nach dem „absoluten Ideal“, das jedoch erst durch „Abstraction von aller Erfahrung“ erreicht werde, weshalb das Ideal selbst „in keiner Erfahrung“ liege, sondern eben nur poetisch reflektiert werden könne.¹⁰

So stellt der Dichtungszyklus der *Extramundana* auf symbolisch-abstrakter Ebene Weltentstehungsmythen dar, die außerdem von allegorisierenden Pro- und Epilogen, dem sogenannten „Thema“ und „Antithema“, flankiert sind. Zugleich unterfüttert Spitteler diese Kosmogonien jedoch mit populären Stoffen und trivialen Handlungselementen. Prominent etwa im vierten, mit *Kosmoxera* überschriebenen Teil, der den Untertitel trägt: „Eine

5 Carl Spitteler. „Vorwort“. *Gesammelte Werke*. Bd. X: Geleitband I. Zürich: Artemis, 1958. S. 463.

6 Carl Spitteler. „Vom Idealstil“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 120-122, hier S. 120 u. 121.

7 Ebd., S. 121.

8 Ebd.

9 Carl Spitteler. „Der degradierte Schiller“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 639.

10 Friedrich Schiller an Alexander von Humboldt, Brief vom 25.12.1795. Friedrich Schiller. *Briefe II: 1795-1805*. Hg. Norbert Oellers. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2002. S. 118-124 [Brief Nr. 470], hier S. 121.

Verbrechergeschichte aus dem himmlischen Pitaval“.¹¹ Spitteler greift damit eines der ältesten Genres der Unterhaltungsliteratur auf. Der Name Pitaval leitet sich ab vom französischen Rechtsgelehrten François Gayot de Pitaval, der zwischen 1734 und 1743 eine Sammlung von *causes célèbres et interessantes* aus der Welt des Verbrechens zusammenstellte, die speziell auf den Publikumsgeschmack abgestimmt waren: „Sie arbeiteten mit literarischen Mitteln, schufen Spannung, strafften die Handlung und motivierten sie.“¹² Diese Pitaval-Geschichten können deshalb als Vorläufer heutiger Krimis gelten, zumal sie sich im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten und auch zahlreiche Nachahmer fanden. Unter anderen hat niemand Geringerer als Friedrich Schiller, prominenter Vertreter des deutschen Idealismus, das Genre dem deutschsprachigen Raum zugänglich gemacht.¹³ Über Schillers Adaption dürfte auch Spitteler auf die Pitaval-Geschichten aufmerksam geworden sein.

Schiller rechtfertigt in der Vorrede zu seinem Pitaval das Vorhaben nach dem Prinzip des *prodesse et delectare*: Wenn „bessere Schriftsteller“ den „Schlechten die Kunstgriffe“ anschauen, um durch unterhaltsame Stoffe zugleich zu erbauen, dann heiligt der höhere Zweck die trivialen Mittel.¹⁴ Dieser moralische Fingerzeig fehlt auch bei Spitteler nicht: nach der Schilderung des Verbrechens und den drakonischen Strafen wird dem Leser im abschließenden „Antithema“ die Moral tüchtig aufs Auge gedrückt.¹⁵ Dennoch stellt sich im Falle von Spittelers Pitaval-Geschichte die Frage, ob sie noch nach dem Schiller’schen Modell funktioniert, also eine didaktische Absicht unterhaltsam kaschiert, oder ob es sich nicht gerade umgekehrt verhält und die ostentativ aufgepfropfte Moral am Schluss vielmehr den populären Stoff wenigstens legitimieren soll. Mit anderen Worten: Die Moral dient nurmehr als Vorwand, um allerlei Trivialitäten in die idealische Dichtung zu schmuggeln.

Ähnlich übertüncht auch die Kulisse der Götterwelt im *Olympischen Frühling*, welche das Geschehen auf eine scheinbar mythologische Ebene entrückt, dass sich dahinter oft sehr lokale, zeittypische Handlungsräume verbergen, wie sie ebenso gut aus einer Seldwyler-Satire stammen könnten. An mehreren Stellen wird deutlich, dass sich Spitteler inhaltlich mehr an der Schweiz und teilweise direkt an Gottfried Kellers Novellenzyklus als an

11 Carl Spitteler. „Extramundana“. *Gesammelte Werke*. Bd. III. Zürich: Artemis, 1945. S. 147.

12 Thomas Sprecher. *Literatur und Verbrechen. Kunst und Kriminalität in der europäischen Erzählprosa um 1900*. 2. korrig. u. überarb. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2015. S. 85.

13 Siehe *Schillers Pitaval. Merkwürdige Rechtsfälle als Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Hg. Oliver Tekolf. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2005.

14 Ebd., S. 76.

15 Spitteler. *Extramundana* (wie Anm. 11). S. 190f.

antiken Sagen orientiert. So zum Beispiel beim Wettlauf zwischen Eros, Apoll und Hermes, der auf der Folie des Wettrennens zwischen den drei gerechten Kammachern bei Keller geschrieben scheint. Denn so wie Züs Bünzlin durch falsche Liebesbezeugungen versucht, den einen Kammacher namens Dietrich listig vom Sieg abzuhalten¹⁶, so versucht auch Aphrodite im *Olympischen Frühling* mit ihren Liebeskünsten Eros' Sieg zu verhindern, was Hera wiederum missfällt, da ihr persönlich der Sieger versprochen ist. Deshalb schickt sie ihre Dienerin los, um Eros aus den Fängen von Aphrodite fortzulocken – mit Erfolg, allerdings mit unerwünschtem Nebeneffekt. Denn Eros ist von der Dienerin so hingerissen, dass er mit ihr ein Schäferstündchen hält und darob das eigentliche Rennen vergisst, wie Aphrodite darauf süffisant berichtet:

Geronten, auf den Knaben Eros hoffet nie!
 Denn ihn, ich weiß nicht, ob ihr meine Meinung trifft,
 Versäumt ein wichtiges und eifriges Geschäft
 Mit einem Dirnlein, mir mit Namen unbekannt,
 Das ihm, ich weiß nicht wer, hat huldreich zugesandt.
 Die Arbeit scheint geheim, ein Rößlein steht zur Lauer,
 Gesuefz tönt aus dem Busch, weiß nicht von welcher Trauer.
 Und also hitzig ist der Andachteifer beider,
 Daß an den Zweigen hangen ihre Schuh und Kleider.¹⁷

Invasion von unten

Diese Kostprobe mag zur Veranschaulichung genügen, dass der *Olympische Frühling* durchaus schlüpfrige Episoden beinhaltet, die aus einem Dorfschwank stammen könnten. Sowohl in der Stoffwahl als auch im lyrischen Tonfall bewegt sich Spittellers Dichtung oft näher am trivialen Unterhaltungsgenre – eine Feststellung, die keineswegs pejorativ, sondern vollkommen wertfrei gemeint ist. Der Reiz von Spittellers epischem Werk besteht nicht zuletzt in der Projektion zeit- oder gesellschaftssatirischer Trivia in mythologische Sphären.¹⁸ In dieser Hinsicht besitzt Spittellers Werk eine

16 Gottfried Keller. „Die drei gerechten Kammacher“. *Die Leute von Seldwyla*. Hg. Thomas Böning. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. S. 195-239, hier S. 235: „denn sie dachte ihn auf alle Weise vom Laufen abzuhalten und so lange zu vexieren, bis er zu spät käme und nicht in Seldwyl bleiben könne.“

17 Carl Spitteler. „Olympischer Frühling“. *Gesammelte Werke*, Bd. II. Zürich: Artemis, 1945. S. 177.

18 Vgl. Marlies Widmer. *Die Götter in Spittellers ‚Olympischem Frühling‘*. Zürich: Juris, 1963. S. 52: „Dabei bedeutet ihm die Schweiz, wie er sie sieht, eine beliebte Stoffquelle. Sie liefert ihm kleine Häuslein und Städtlein, gewaltige Ecken, Tobel

gewisse Ähnlichkeit mit den Mythenparodien eines Jacques Offenbach, der in Frankreich während dem Zweiten Kaiserreich (1852-1870) unter dem antiken Deckmantel nichts anderes als „Persiflagen“ der „Gegenwart“ bot.¹⁹ Spitteler kannte die „alten Offenbachiaden“ und ihre Lust, „altherwürdige Dinge zu parodieren“ respektive die „Mythologie“ zur Ummantelung zeitgenössischer Satire einzusetzen.²⁰ Spitteler kritisiert an Offenbach jedoch die „Pedanterie in der Durchführung einer albernen Voraussetzung“ und meint, dass es ihm grundsätzlich an „Humor“ fehle.²¹ In einer Rezension über die Wiederaufführung von *Orpheus in der Unterwelt* (Abb. 1) attestiert Spitteler zwar die „prinzipielle Berechtigung der Parodie in Text und Musik“, vermisst jedoch eine „echte Fröhlichkeit“, da ein „frostiger, prosaischer Zynismus“ vorherrsche.²² Für sich selbst reklamiert Spitteler dagegen eine Vorliebe für das Burleske. So schreibt er 1884 an Adolf Frey:

Ich habe nämlich im Lustigen kein Gesetz als eine naive, unbändige Heiterkeit, wenn ich gut gelaunt bin. Das Buff, der Hohn und die Burleske machen mir am meisten Spaß.²³

Spitteler stellt sich damit auf die Seite einer mondänen Ästhetik ohne Borniertheit und Tabus, wie er sie später in seinem 1891 erschienenen NZZ-Beitrag *Großstadt und Großstädter* skizziert. Als typisches Merkmal des „Großstädters“ hebt Spitteler dessen „Spottlust“ als Zeichen seiner „geistigen Freisinnigkeit“ hervor.²⁴ Als weiteres Charakteristikum der Großstadt nennt Spitteler „eine Invasion von unten“, das heißt eine Subversion und Durchmischung von Hoch- und Populärkultur:

das Boulevard siegt über das Faubourg, die Kokotte über die Dame, der Pflastertreter über den Edelmann; zwischen diesen beiden Gewalten vollzieht sich schließlich eine fortwährende Ausgleichung, die wesentlich für den Charakter der Großstädte ist, während das Zopfbürgertum immer das nämliche bleibt.²⁵

und Krachen, streitende Marktfrauen, bärbeißige Bauern, Bürokraten und Vereinsmeier.“

19 Egon Friedell. *Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C.H. Beck, 1931. S. 1146.

20 C. S.: „Parodie und Nachahmung in Paris“. *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.1895.

21 Ebd.

22 Carl Spitteler: „Orpheus in der Unterwelt“. *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Zürich: Artemis, 1950. S. 295.

23 Brief vom 18.05.1884; zit. n. *Briefe von Adolf Frey und Carl Spitteler*. Hg. Lina Frey. Frauenfeld: Huber, 1933. S. 34.

24 Carl Spitteler. „Großstadt und Großstädter“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 378-386, hier S. 382.

25 Ebd., S. 380.



Abb. 1

Spitteler betreibt in seinen Werken, und vornehmlich in seiner idealen Dichtung, eine vergleichbare „Invasion von unten“, d. h. eine Subversion von hohem Stil und populärkulturellen Kontrafakturen. Vorläufig könnte man deshalb als Fazit festhalten: In gewisser Weise sind auch der *Olympische Frühling* oder die *Extramundana* Vexiertitel, weil sie ein Ideal erhabener, hoher Dichtung suggerieren, das auf Inhaltsebene häufig unterlaufen wird.²⁶ Überhaupt scheint die Semantik von ‚Idealismus‘ und ‚ideal‘ bei Spitteler nicht durchwegs positiv besetzt zu sein. Zumindest in der zweiten Werkphase

²⁶ Ein interessantes Rezeptionsdokument bietet in dieser Hinsicht der Beitrag von Therese Mühlhause-Vogeler für die führende FKK-Zeitschrift *die neue zeit* aus dem Jahr 1933/34 (Nr. 52, S. 53-54). Die Autorin liest die Episode mit der nackten Aphrodite aus dem *Olympischen Frühling* (wie Anm. 17, S. 480ff.) gleichsam als Plädoyer Spittelers für die Freikörperkultur. Diesen Hinweis verdanke ich Matthias Uhlmann.

nach den *Extramundana*, die Spitteler später auch zu seinen unbedeutenden Werken zählt²⁷, beginnt der Begriff zu bröckeln und kehrt sich mehr noch in sein Gegenteil um, wenn wir bspw. an die „Idealia“ im Roman *Imago* denken, die dort das stagnierte Kunstverständnis des eben erwähnten Zopfbürger-tums repräsentiert.

Alte versus neue Kultur

Im Roman *Imago* kehrt der Protagonist Viktor, in dem Eduard Korrodi „de[n] erste[n] Polemiker gegen den Seldwylergeist“²⁸ erkannte, in seine Heimat zurück und gerät dort in die „Hölle der Gemütlichkeit“.²⁹ Gemeint ist mit dieser spöttischen Umschreibung der kulturelle Verein „Idealia“, dessen Name allein schon deutlich zum Ausdruck bringt, dass man dort mit gehobenem Anspruch den höheren Künsten frönt. Und mit Peter Utz darf man zudem vermuten, dass in der „Idealia“ auch geradezu epidemisch zitiert wird.³⁰ Viktor hingegen kann mit dem „ewigen Bildungsdurst“ und dem „unersättlichen Musikhunger“³¹, wie er in der Idealia zelebriert wird, nichts anfangen und fühlt sich reichlich unwohl, weil er sich im präventösen bürgerlichen Konversationsstil kaum auskennt. So erscheint Viktor dem Verein umgekehrt

als verstockter ‚Realist‘ [sc. also eben gerade nicht als: Idealist!], der sich für nichts, aber für gar nichts interessieren wollte, überdies von haarsträubender, geradezu empörender Unwissenheit [sei] (er hatte z. B. den ‚Tasso‘ nicht gelesen!)“.³²

Die Idealia vertritt also ein Kulturideal bzw. ein Kulturdünkel, der sich an den kanonischen Klassikern orientiert, die Viktor weder kennt noch ihnen eine besondere Bedeutung zumisst, weil er seine ästhetische Urteilskraft nicht nach dem Kanon ausrichtet. Er gehört ganz offensichtlich nicht den elitären Kreisen der E-Kultur an.³³

27 Siehe Carl Spitteler. *Gesammelte Werke*. Bd. X: Geleitband I. Zürich/Stuttgart: Artemis, 1958. S. 451f.

28 Eduard Korrodi. *Schweizerische Literaturbriefe*. Frauenfeld/Leipzig: Huber, 1918. S. 16.

29 Carl Spitteler. „Imago“. *Gesammelte Werke*. Bd. IV. Zürich: Artemis, 1945. S. 265-436, hier S. 317.

30 Vgl. den Beitrag von Peter Utz in diesem Band.

31 Spitteler. *Imago* (wie Anm. 29). S. 318.

32 Ebd., S. 320.

33 In dieser Kritik am Idealismus ist – wie Roger Scharpf nachgewiesen hat – auch ein Stück Selbstironie eingeschrieben, da Spitteler in der Figur von Viktor sein

Es ist deshalb bezeichnend, dass Victor am Stiftungsfest der Idealia bei einer Charade als Repräsentant einer „neue[n] Kultur“ auftritt, während sein Gegenspieler die Position der alten Kultur, wie sie in der Idealia gepflegt wird, einnimmt, wobei es weiter nicht verwundert, dass sich in diesem Kontext „die alte Kultur der neuen entschieden überlegen zeigte“.³⁴ Was genau mit dieser neuen Kultur gemeint ist, wird im Roman indes nicht explizit ausgeführt – es liegt jedoch nahe, darunter als Gegenpol zur kanonischen E-Kultur die populäre Unterhaltungskultur zu verstehen. Im Text gibt es sogar einen diskreten Hinweis, der in diese Richtung deutet: wenn Victor wenig später am Stiftungsfest in der Rolle eines Bären auftritt³⁵ und die Gesellschaft später scherzhaft fragt: „Haben Sie uns am Ende mit Ihrer neuen Kultur einen Bären aufbinden wollen?“³⁶

Was hat nun aber der Bär mit der Populärkultur zu tun? Darüber gibt eine andere kurze Sequenz des Romans Aufschluss, in der sich Victor gegenüber seiner imaginierten Geliebten Theuda gleichsam als wildes Tier gebärdet:

Und stiftet einen fürchterlichen Aufruhr gegen seine Göttin, daß es im Innern zugeht wie in einem Bestienkäfig vor der Fütterung. – „Du willst die Numa Hawa spielen? Wohlan, so ertrage, daß ich ergebenst den Rachen aufsperr.“³⁷

Mit dieser Numa Hawa (recte: Nouma-Hawa, vgl. Abb. 2.) ist eine Galionsfigur der damaligen Unterhaltungskultur anzielt: Sie war eine erfolgreiche Menagerie-Besitzerin und Tierbändigerin, u. a. eben auch von Bären³⁸, die mit ihrer Show durch Europa tingelte und dabei auch Station in der Schweiz, z. B. in Genf, machte. Dompteusen wie Nouma-Hawa gehören seit Mitte des 19. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der populären

eigenes frühes Dichtungsideal parodiert. Roger Scharpf. *Carl Spitteler und die Anfänge der modernen Erzählkunst in der Schweiz*. Bern: Lang, 1999. S. 191.

34 Spitteler. *Imago* (wie Anm. 29). S. 320.

35 Ebd., S. 392.

36 Ebd., S. 394.

37 Ebd., S. 381.

38 Vgl. die Ankündigung auf dem Plakat in Hans-Jürgen und Rosemarie Tiede. *Circus, Raubtiere und Dompteure. Faszination gestern und heute. Eine Bilddokumentation der Geschichte der Raubtierdressur*. Frankfurt a. M.: Haag + Herchen, 2006. S. 163: „Raubtierdressuren. Der Löwe als Seiltänzer, Ringkampf mit Löwen, Bären, Leoparden u. s. w.“ Siehe ferner die Kindheitserinnerungen der Basler Schriftstellerin Anna Keller (1879-1962) aus einer Zeit, die auch Spitteler miterlebt haben könnte: „Einer dieser Bären war ein ganz besonders gewaltiges Tier, das stehend seine Bändigerin weit überragte. Er knurrte und brummte und tat alles nur mit Widerwillen. Er kam Nouma-Hawa manchmal so gefährlich nahe, daß sie bis zum Gitter zurückwich; aber sie zwang ihn doch jedesmal zu gehorchen.“ (Anna Keller. *Wir Bergleinkinder. Kindheitserinnerungen*. Aarau: Sauerländer, 1948. S. 94f.)

Unterhaltungskultur.³⁹ So markiert der Vergleich der neuen Kultur mit einem Bären nicht bloß den Spott der Idealisten, auf der Metaebene des Textes liegt damit auch ein versteckter Hinweis vor, was unter dieser neuen Kultur genauer vorzustellen ist, nämlich das, was man mit dem amerikanischen Kulturkritiker Gilbert Seldes als „Lively Arts“ umschreiben könnte. Der Ausdruck ist im anglophonen Sprachraum zum geflügelten Wort geworden und bezieht sich konkret auf Unterhaltungskünste wie Zirkus, Kino, Variété, Vaudeville und Cabarets.



Abb. 2

Lebendige Künste

Seldes geht es dabei nicht um eine Abrechnung mit den traditionellen Künsten, auch nicht um eine Konkurrenz zwischen alter und neuer Kultur wie in der „Idealia“; wogegen er sich vielmehr wendet, ist der Snobismus der

39 Vgl. dazu Stephanie Haerdle. *Keine Angst haben, das ist unser Beruf! Kunstreiterinnen, Dompteusen und andere Zirkusartistinnen*. Berlin: AvivA, 2007. S. 86-133, zu Nouma-Hawa kurz auf S. 88.

Bildungseliten, die kultiviert erscheinen wollen und sich deshalb ostentativ nach unten distinguieren, dabei oft aber auf Pseudokünste („bogus arts“) hereinfließen, die vollkommen unabhängig von der ästhetischen Qualität in erster Linie einen präventösen, gehobenen Kunstgenuss bedienen.⁴⁰ Mit anderen Worten: So ziemlich das Programm, das auch in der „Idealia“ gepflegt wird, deren Mitglieder nichts anderes als Snobisten sind, die mehr auf Etikette als auf Inhalt geben und die alte resp. hohe Kultur allein deswegen hochhalten, weil sie gegenüber leichter Unterhaltung als mehrbesser gilt, selbst wenn sie gar nichts damit anfangen können. Seldes zeichnet ein satirisches Bild der Kultursnobs, wenn er bemerkt, sie würden tödliche Stunden von Langeweile beim hohen Kunstgenuss verbringen.⁴¹ Eine Bemerkung, die sich ganz ähnlich auch bei Spitteler findet:

Gesetzt, einer habe für gar keine Kunst Sinn und Verständnis, so ist es immer noch sowohl der privaten als der öffentlichen Wohlfahrt zuträglich, er bleibe zu Hause und spiele Domino, als daß er sich gewissenhaft langweilt und den ästhetischen Katechismus aufsagt.⁴²

Seldes Buch, das überhaupt eine der ersten ernsthaften Würdigungen der Populärkultur vornimmt, ist in Spittelers Todesjahr erschienen, visiert also genau die Epoche an, die Spitteler selber miterlebt hat, auch wenn man dabei berücksichtigen muss, dass die Entwicklung in Europa nicht exakt dieselbe war wie in den Vereinigten Staaten. Doch Spitteler hat nicht nur nachweislich mehrere dieser ‚lebendigen Künste‘ rezipiert und sich von ihrer Qualität überzeugen lassen, sondern sie auch gegenüber ästhetischen Vorurteilen sowie gegenüber den traditionellen Künsten verteidigt.⁴³ Zwar mischen sich unter Spittelers Argumente zuweilen noch gewisse Vorbehalte, die seine kritische Verankerung in bürgerlichen Wertmaßstäben erkennen lassen, weshalb seine Plädoyers mitunter etwas bemüht wirken mögen, doch zeigt sich eben in dieser sichtlichen Bemühung auch die unbedingte Motivation, der Unterhaltungskultur ein positives Urteil abzugewinnen. Im Übrigen bildet Spitteler mit seinem Interesse für die neuen Künste keine auffallende Ausnahme unter den Schriftstellern seiner Zeit. Kafkas Vorliebe

40 Gilbert Seldes. *The 7 lively arts* [1924]. New York: Sagamore Press, 1957. S. 272f.

41 Ebd., S. 265f.: „For the bottom there is a vast snobbery of the intellect which repays the deadly hours of boredom we spend in the pursuit of art.“

42 Carl Spitteler. „Zirkus und Theater“. *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Zürich: Artemis, 1950. S. 569-572, hier S. 571.

43 Die zweifelsohne richtige Feststellung von Roger Scharpf, Spitteler habe „nicht aus dem Blickwinkel des auf einsamer Höhe stehenden Geistesaristokraten“ geschrieben, sondern sei „mitten im aktuellen literarischen Geschehen“ gestanden, muss deshalb auf die populären Künste allgemein ausgedehnt werden. Siehe Scharpf. Carl Spitteler (wie Anm. 33). S. 74.

für Filme⁴⁴, die ihm etliche Anregungen und Werkmotive verschafften, ist mittlerweile ebenso bekannt wie die Rolle des Kinos im Schaffen Hugo von Hofmannsthal, Thomas Manns und Alfred Döblins.⁴⁵ Auch Autoren wie Gerhart Hauptmann, Yvan Goll oder Bert Brecht haben sich positiv über Film und Kino geäußert, und Frank Wedekind begeisterte sich sowohl für die „Kinematographentheater“⁴⁶ wie für die Manege, welcher er mit seinen *Zirkusgedanken* einen programmatischen Essay widmete.

Zirkus

Bereits zwei Jahre vor Frank Wedekinds *Zirkusgedanken* (1887), welche die Manege zur Allegorie des modernen Daseins erklären⁴⁷, erscheint von Spitteler in der Basler *Grenzpost* eine euphorische Besprechung über den Circus Wulff, eines der damals größten Zirkusunternehmen, das gerade in Basel gastierte und dort entgegen den Protesten der sich konkurriert fühlenden Schauspielhäuser sechs Tage Spielverlängerung erhielt.⁴⁸ Spitteler besuchte innerhalb einer Woche gleich mehrere Vorstellungen und hielt sich mit seiner Begeisterung über die massenkulturelle Veranstaltung nicht zurück, ja er bekannte, „selbst mit dem Strom geschwommen“ zu sein, „und zwar ohne

44 Hans Zischler. *Kafka geht ins Kino*. Reinbek: Rowohlt, 1996; sowie Peter-André Alt. *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck, 2009; zum kinematographischen Schreiben zu Spittelers Zeit siehe auch die Anthologie *Das Kinobuch* von Kurt Pinthus, erstmals 1914 bei Kurt Wolff erschienen mit „Kinodramen“ respektive Filmexposés u. a. von Else Lasker-Schüler, Max Brod, Albert Ehrenstein und Ludwig Rubiner.

45 Ernest Prodolliet. *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*. Freiburg: Universitäts-Verlag, 1991.

46 Frank Wedekind: „Ich verehere das Kinematographentheater“, zitiert in einer Umfrage der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* 6/16 (1912).

47 Frank Wedekind. „Zirkusgedanken“. *Werke. Kritische Studienausgabe. Band 5/1: Romanwerk, Fragmente und Entwürfe*. Hg. Hartmut Vinçon. Darmstadt: Häusser, 2013. S. 94-106, hier S. 96f.: „das maßgebende Prinzip der Manege ist die Elastizität, die plastisch-allegorische Darstellung einer Lebensweisheit, die gerade wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts [...] am meisten bedürfen.“

48 Zur Rivalität zwischen Schaustellungen und Stadttheater in Basel siehe allgemein Stefan Koslowski. „Stadttheater contra Schausteller. Zur Basler Theatergeschichte im 19. Jahrhundert“. *Sondierungen zum Theater. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Hg. Andreas Kotte. Basel: Editions Theaterkultur, 1995. S. 257-297, konkret zum Cirkus Wulff: S. 281ff., wobei mit dem „Kommentator der *Schweizer Grenzpost*“ (S. 283) Spitteler zitiert wird, ohne ihn namentlich zu nennen.

Gewissensbisse noch Reue“.⁴⁹ Dabei machten Spitteler Tempo, Dynamik und Elastizität der Artisten besonders Eindruck, wie sie auch Wedekind in seinem Aufsatz als charakteristisch für den Zirkus hervorheben wird. Fasziniert zeigte sich Spitteler nicht zuletzt auch von den Dressurreiterinnen:

Ganz ausserordentlichen, nicht enden wollenden Beifall erzielte Frl. Antoinette Goutard mit ihrer meisterhaften Führung. Es war in der Tat ein Vergnügen, die anmutige Amazone ihren feurigen Orlof'schen Rappen regieren zu sehen [...] Dann die formidablen Luftsprünge in zwei Tempo! erst ein jähes Aufbäumen, darauf ein wildes Emporschlagen des Hinterleibes! Das war eine ‚hohe‘ Schule in einem andern Sinn des Wortes.⁵⁰

Vier Jahre nach seinem Besuch der Wulff'schen Vorstellungen kam Spitteler in der Zeitschrift *Kunstwart* erneut auf den Zirkus zu sprechen, dem er eine hohe „Anziehungskraft“ attestierte und überdies festhielt: „Der ästhetische Wert des Zirkus ist kein geringer“.⁵¹ Spitteler schlug aber auch kritische Töne an, wenn er die „nicht ungefährliche Nebenbuhlerschaft“ des Zirkus zu Ballett und Theater thematisierte. Während er jedoch 1885 in der *Grenzpost* das Theater noch klar über die Manege stellte⁵², so führte er 1889 im *Kunstwart* nun Verbesserungsvorschläge zugunsten des Zirkus an, damit er „diejenige Vollkommenheit“ erreiche, „die ihm gebührt und die ihm so nahe liegt“.⁵³ Auch wenn Spitteler zuweilen hart mit einzelnen Mängeln des Zirkusprogramms ins Gericht ging, kommentierte die Zeitschrift *Der Artist*, das „Central-Organ für Zirkus und Variété“ (Abb. 3), seine Kritikpunkte größtenteils zustimmend, wobei sie nicht umhin kam, den „Aesthetiker Spitteler“ eines Elitarismus zu bezichtigen mit der – angesichts seiner aktiven Zirkusbesuche ungerechtfertigten – Behauptung, er habe sich „als Stubengelehrter“ wenig mit Artistik befasst.⁵⁴

49 Carl Spitteler: „Circus Wulff“. *Grenzpost* 270-277. 14.-22.11.1885; Abschrift im Nachlass SLA-CS-D-2-e-17.

50 Ebd.

51 Carl Spitteler. „Aus dem Zirkus“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 369-374, hier S. 369.

52 Carl Spitteler. „Zirkus und Theater“. *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Zürich: Artemis, 1950. S. 569-572, hier S. 571: „Das Theater ist gegenwärtig der einzige Ort, wo ein erwachsener Mann noch Poesie vernimmt“.

53 Spitteler. Aus dem Zirkus (wie Anm. 51). S. 370.

54 Zit. n. *Der Artist*. *Central-Organ zur Vermittlung des Verkehrs zwischen Direktoren und Künstlern der Circus, Variétébühnen, reisenden Theater und Schaustellungen* 7/212 (03.03.1889). s. p.

Central-Organ zur Vermittlung des Verkehrs zwischen Directoren und Künstlern
 des
Circus, Varietebühnen, reisenden Theater und Schanstellungen.
 Chefredacteur: C. Kraus, Düsseldorf. Verantwort. Redacteur: Herm. Waldemar Otto, Düsseldorf.
 Druck und Verlag von C. Kraus, Wehrhahn 28, Düsseldorf.

Der Abdruck von nicht veröffentlichten Besprechungen kann durch jede Verlagsanstalt (wie bei uns) Anstehende besorgen werden, oder wird gegen ein Vierteljahr Abonnement zu 4 M. 50. (welche vorher vorauszahlung sind, resp. monatliche Kassenheft abgemacht) besorgt. Besprechungen sind natürlich nur für den Fall der Abnahme von 100 Exemplaren des Central-Organes zu einem Viertel des Betrages für vollständigen Verlag bei Druckfertigstellung auch ohne Abnahme, Anzeigen pro 1000 Exemplare 20 Pf. Die Zeichnungen, welche zum Verfallrecht selbst bestimmen und Anzeigen-entwurf und den Inhalt bestimmen.

Den Abonnenten stehen in jeder Nummer 2 Zeilen Raum für Erwähnung ihrer Adressen zur Verfügung. Für jede Zeile wird 1 Mark pro Quartal berechnet.

Correspondenz: deutsch, englisch, französisch und italienisch.

No. 212. Düsseldorf, 3. März 1889. 7. Jahrgang.

Aus dem Circus.

(Eine Faschings-Betrachtung.)
 beutet sich eine Abhandlung, die die bekannte Kunstkritiker Prof. Carl Spitteler in der neuesten Nummer des „Kunstwart“ veröffentlicht. Dieselbe ist im Gegensatz zu ähnlichen Erzeugnissen äußerst „schöngeistig“. Schriftsteller mit einem gewissen Wohlwollen abgefaßt, enthält aber ausserdem eine solche Menge wichtiger Fingerzeige, dass wir nicht umhin können, die Abhandlung in ihrem vollen Werth zu überschätzen. Selbstverständlich wollen unsere Leser immer berücksichtigen, dass Carl Spitteler zwar ein berühmter Aesthetiker, aber nicht ein vorzüglicher Schauspieler ist, der von dem eigentlichen Wesen unserer Kunst, von der Schwärzlichkeit ihrer Trübsal, von guter Dressur und wahrhaft kühler Arbeit keine Ahnung hat, sondern alles durch seine ästhetische Brille beschaufelt, nach welcher sich aber der Artist nicht richten kann, denn dessen Ziel ist immerdar, ein Centner Kunst zu verkaufen, das den Massen, die das Geld bringen, imponirt — sie können ihre Arbeit umgänglich nur gelohnten Impositionen eines Kunstkritikers anpassen.

Carl Spitteler schreibt also: „Der ästhetische Werth des Circus ist übrigens kein geringer, da körperliche Kraft und Kunstleistungen Anrecht zum Lohn abfragen. Er könnte noch höher geschätzt werden, wenn statt der virtuellen Kunstfertigkeit die Schönheit der Leistung als Zweck ins Auge gefasst würde. Der Circus als eine Anzahl der höheren Gymnastik im Dienst der Aesthetik aufzufassen und dementsprechend zu schätzen, müsste unfehlbar für den bildenden Künstler und den Freund der bildenden Kunst eine Anschauungslehre ersten Ranges werden, wie er es tatsächlich zum Theil jetzt schon ist, trotz seiner Grundtatsache: Unsicherheit und Unzulänglichkeit. Das neueste Beispiel von Umzügen und Tänzen ist dabei vom Standpunkt des Geniesenden zu billigen, dass die Theater an einigen Orten

den obigenkühnen Schutz gegen die Circus- haltervorstellungen angehen und erhalten haben, spricht gewiss nicht gegen deren Heil, denn man wagt sich nicht gegen unglückliche Nebenübersetzungen. Neben der Gymnastik aller Art besitzt übrigens der Circus noch eine Abtheilungskräfte, die er gegenwärtig nur spärlich und ganz kläglich benützt, nämlich die Musik. Erläutern wir uns, was für eine Rolle die selbstständige Musik im Alterthum spielte und vergleichen wir damit die untergeordnete Dienstadt, welche die Musik im modernen Theater zu verrichten hat, so bietet ein unabweisbarer Rest von Möglichkeiten, die insbesondere dem Circus anfallen, da das Theater ihn verschmäht. Es ist ja nicht gesagt, dass es durchaus Pantomimen sind, die die Pantomimen (drehbare Puppchen) sein müssen; der Mensch kann auch etwas anderes mit seinen Gliedern anfangen, als sich in einen Kasten mit drei Klappen zu verwickeln. Ueberhaupt legt der Circus eine merkwürdige Erfindungslosigkeit an den Tag, sobald die Pantomime sich von dem Pantomimen entfernt; und wenn ich hiermit einige Gebührende rüge, so geschieht es nicht aus Feindseligkeit gegen den Circus, sondern aus dem freundschaftlichen Wunsch, ihr ärmliche Vorkommnisse rechtlich zu sehen, die ihm gelöhnt und die ihm so nahe liegt.

Was ist überhaupt der Circus so Manchem unter uns unangenehm langweilig? Weil er, nach seiner inneren Beschaffenheit zu beurtheilen, aus mit alten Kunststücken angefüllt, von welchen viele niemals einem vernünftigen Auge Vergnügen bereiten haben. Im Gebiete der Pantomime gehört hierher Alles, was der Natur des Pferdes widerspricht und seiner Schönheit Abbruch thut; z. B. das Niederlassen, das sich auf dem Rücken wälzen, das Herumtrotzen der Hinterbeine im Sand, während die Vorderfüsse entweder auf den Schenkeln oder auf rollenden Wagen stehen, und Aehnliches; im Gebiete der „herrlichen Gymnastik“ das Reiten und Teppichspringen, welches zwar dem Auge Vergnügen gewährt, allein im Unterschied von den Voltigirkünsten ein so bescheidenes, dass die endlose Wiederholung mancher Uebens daraus hervorrufen muss. Der Turnkunst an Geräten thut eine Beschränkung, und zwar innerhalb der Schranken der Schönheit, ebenfalls Noth. Eine ganz erbärmliche Figu-

Abb. 3

Kino

Eine vergleichbar kritische Würdigung ist auch beim Kino zu verzeichnen. Spitteler ließ sich nicht nur für das neue Medium Film begeistern und wurde zum eifrigen Kinogänger, der angeblich bis zu fünf Mal die Woche die Lichtspieltheater besuchte, er legte über seine Faszination auch Rechenschaft ab. Der erstmals im Luzerner Tagblatt vom 22. März 1916 erschienene Aufsatz *Meine Bekehrung zum Kinema* erweckte großes Aufsehen und gilt in der Filmgeschichtsschreibung der Schweiz als frühes Engagement von prominenter Seite für ein dazumal noch stark verpönte, aber publikumswirksames Metier.⁵⁵ Die Beliebtheit des Films lässt sich daran ermessen, dass zu Lebzeiten Spittelers die Lichtspieltheater in Luzern wie Pilze aus dem Boden schossen: Innerhalb von vier Jahren (1909-1913) eröffneten mindestens sechs Veranstalter ihre Kinosäle.⁵⁶ Die Formulierung ‚Meine Bekehrung‘ deutet darauf hin, dass Spitteler dem Film nicht von Anbeginn wohlgesonnen war. So artikulierte Spitteler einen deutlichen Vorbehalt gegenüber „albernen Räubergeschichten, Intrigen- und Detektivsensationen mit ihren ewigen Dachklettereien und Automobiljagden“, und zog „Tierfilme“ und ethnographische Dokumentationen vor⁵⁷; er erkannte dem Kinofilm jedoch eine Eigenwertigkeit zu, auch wenn er den Film per se als „literarisch wertlos“ erachtete:

Allein es gibt noch andere Werte als literarische: Lebenswerte, Beispielswerte. Sieg der Guten über die Bösen, edelmütige Verzeihung, feuchte Augen, von Dank strahlend.⁵⁸

Nicht mehr die Bühne, sondern die Leinwand wird hier als moralische Anstalt betrachtet. Immerhin ist es bemerkenswert, dass Spitteler die triviale Populärkunst Film mit demselben Argument legitimiert, mit dem traditionellerweise die kathartische Wirkung des klassischen Schauspiels bedacht wird. Neben dieser quasi-erbaulichen Komponente verkennt Spitteler die rein visuellen Reize des Kinos keineswegs, wenn er bei den Starlets geradezu ins Schwärmen gerät:

55 Vgl. Adrian Gerber. *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. Marburg: Schüren, 2017 (Zürcher Filmstudien 37). S. 35 u. 244.

56 Kinomatograph Pathé (ab 1909), Kino Flora (ab 1910), Kino Apollo (ab 1910), Central (ab 1911), Kino Renoma (ab 1912), Kino Viktoria (1912) und Lichtspiele zum Gütsch (ab 1913). Siehe Felix Bucher. *Geschichte des Luzerner Kinos. 50 Jahre Kino Moderne*. Luzern: Eugen Haag, 1971 (Luzern im Wandel der Zeiten 47).

57 Carl Spitteler. „Meine Bekehrung zum Cinéma“. *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Zürich: Artemis, 1950. S. 573-576, hier S. 573.

58 Ebd., S. 575.

Da erlebt man förmliche Offenbarungen, zum Beispiel das Spiel der Arme. Und wenn sich zur Meisterschaft noch die Schönheit gesellt, so erhalten wir im Gebiete des Höchsten das Allerhöchste, mit einem Wort Lydia Borelli.⁵⁹

Hier scheint, jenseits von jedem aufklärerischen Nutzen, die Hauptfaszination des Kinos auch für Spitteler zu liegen: Wie schon im Zirkus den Artistinnen seine besondere Bewunderung gilt, so im Film auch den Schauspielerinnen, wie der erwähnten italienischen Filmdiva Lyda Borelli (Abb. 4).



Abb. 4

Variété

Mit dieser Vorliebe fürs weibliche Geschlecht kommen wir zu einer weiteren ‚lebendigen Kunst‘: zum Variété. In seiner Funktion als NZZ-Redakteur muss Spitteler mehrere Variété-Vorstellungen im neu gegründeten „Pfauentheater“ in Zürich besucht haben⁶⁰; das geht aus einem Begleitschreiben von

59 Ebd. (Die Schauspielerin heißt korrekt Lyda Borelli. Die falsche Schreibweise stammt von den Herausgebern der Werkausgabe.)

60 Das „Volkstheater am Pfauen“ wurde im Jahr 1892 „mit bayrischem Biergarten, Kegelbahn und Variété-Shows“ eröffnet. Siehe Nicole Quint. *Zürich – vertraut*

Anna Spitteler an Jonas Fränkel hervor, als sie ihm Abschriften von Zeitungsartikeln ihres Vaters zustellte: „Ich habe auch einige unwichtige Besprechungen über Variétéveranstaltungen im Pfautheater gefunden; die brauche ich nicht abzuschreiben, nicht wahr?“⁶¹ Leider sind diese Besprechungen weder im Nachlass überliefert noch ist es bislang gelungen, sie zu eruieren, da Spitteler redaktionelle Beiträge nicht systematisch mit seinem Kürzel versah.

An diesem Beispiel ersieht man aber immerhin die Problematik der frühen Spitteler-Tradierung, die sehr bedacht darauf war, das ideale Bild des Dichters aufrechtzuerhalten und deshalb Dokumente, die dieses Image ankratzen, unterdrückte oder als irrelevant erachtete. So ist es wohl auch nur einem Zufall zu verdanken, dass in einer Mappe des Schriftstellers diverse Bildpostkarten aus den Pariser Vergnügungszentren wie den Folies Bergère überliefert sind: Bilder von Rita Porcher, einem Showgirl auf dem französischen Cabaret, von der Burlesque-Tänzerin Éve de Milo, von der Wiener Tänzerin Moa Mandu, die unter anderem von Egon Schiele und dem Schweizer Maler Leo Leuppi porträtiert worden ist, oder von einer Quadrille aus dem Moulin-Rouge (Abb. 5).⁶²



Abb. 5

und ganz anders. Vom Brauer bis zum Bergwerk. Messkirch: Gmeiner, 2013. S. 105.

61 Vorgefunden im Nachlass von Jonas Fränkel (Familienbesitz). Die Karte lag einem Bündel von NZZ-Feuilleton-Abschriften aus dem Jahr 1891 bei.

62 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler, SLA-CS-C-9-b.

Spitteler hielt sich regelmäßig in Paris auf. In seiner Funktion als NZZ-Redaktor berichtete er am 19.11.1895 über den „stürmischen Zulauf“ im „Theater ‚Variétés‘ in Paris“, wo ein erfolgreiches Unterhaltungsstück gegeben wurde:

Im letzten Akt erscheint eine Venusstatue, die von einem lebendigen Geschöpf Gottes dargestellt wird: Ein enganschließendes Tricot, punktum. Das fällt in Paris, wo dergleichen auch auf anderen Theaterbühnen geschieht, nicht mehr auf; man ist daran gewöhnt und man gewöhnt sich leicht daran.⁶³

Spitteler kannte sich offenbar in der Stadt, die als das größte Vergnügungszentrum im Europa um 1900 galt, bestens aus und er besuchte Paris regelmäßig wieder, nachweislich in den Jahren 1897, 1899, 1900, 1902, 1903, 1904, 1908 und 1909. Von seinem Parisaufenthalt im November 1897 schreibt er an seine Mutter: „Hier le soir de notre arrivée nous avons déjà été au spectacle jusqu'à minuit.“⁶⁴ In einer Agenda aus dem Jahr 1906 sind denn auch die einschlägigen Adressen von Cafés, Brasserien und Cabarets aus dem Montmartre aufgeführt: Pigalle, Thélème, Rat mort, Chat noir, Caprice u. s. w.⁶⁵ Dieses Namedropping ergibt rasch ein Panoptikum der Vergnügungs- und Unterhaltungskultur um 1900, die stets auch in einer „*demi-monde* des Vergnügens und der Frivolitäten, der Schauspielerinnen und Diseusen, der Bar mädchen und Cocotten aller Schattierungen“⁶⁶ angesiedelt war.

Das Motiv der Artistin

Soweit Spittellers biographisch verbürgtes Interesse für die populären Künste, das bis zu einem gewissen Grad jedoch mit den ästhetischen Maximen konfligiert, die Spitteler als Poet vertrat. Was seine Kulturauffassung im Allgemeinen betrifft, da war Spitteler offensichtlich viel weniger rigide und liberaler eingestellt als bei seinen eigenen Werken, die einem gewissen Anspruch gehorchen mussten. Bis zuletzt ließ Spitteler nie vom Primat der hohen epischen Dichtung ab, die er mit seiner Umarbeitung des *Prometheus* nochmals erreichen wollte, auch wenn er dementierte, dass es ihm ums „Hinaufschrauben des Stoffes in literatur-klassische Atmosphäre mittels Vers und

63 C. S.: „Parodie und Nachahmung in Paris“. *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.1895.

64 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler, SLA-CS-B-1-SPIT-1-260.

65 Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler, SLA-CS-A-7-n.

66 Hans Albert Peters. „Zwischen Engel und Schlange. Zum Bild der Frau um 1900“. *Halbe Unschuld. Weiblichkeit um 1900. Europäische Graphik aus der Zeit des Jugendstils*. Köln: Wallraf-Richartz Museum, 1972. S. 7-10, hier S. 7.

Reim“ ging.⁶⁷ Die hier implizit erfolgte Unterscheidung zwischen Stoff und (Vers-)Form ist insofern aufschlussreich, weil sie erklären kann, weshalb Spitteler der Ruf eines elitären, weltabgewandten Dichters bis heute anhafet. Offenbar verhindert oder verdeckt die zuweilen ambitiöse literarische Formung seiner Stoffe, dass diese oft durch alltägliche, lebensweltliche und auch populäre Motive inspiriert sind – und nicht zwingend einer abstrakten Idealwelt entstammen.

An einem konkreten Beispiel möchte ich abschließend zeigen, inwiefern Versatzstücke aus der Populärkultur punktuell ins Werk des Dichters ragen, und das sogar an entscheidenden Stellen, welche in Beziehung zur ‚Imago‘, also zum idealisierten Frauenbild als imaginäre Wunschprojektion, steht, das nicht nur im gleichnamigen Roman *Imago* eine zentrale Rolle spielt, sondern als Grundmotiv fast das gesamte Werk des Dichters durchzieht. Interessanterweise sind gerade diese Schilderungen eines ins Überirdische entrückten Frauenideals oft verknüpft mit Elementen, die direkt der damaligen Populärkultur entstammen, insbesondere aus dem artistischen Milieu des Kunst- oder Dressurreitens, das zuweilen die Sphäre der Halbwelt und des Glamours berührte, denn die Schulkunstreiterinnen des 19. Jahrhunderts waren echte Berühmtheiten: „Sie werden von Tausenden verehrt, begeisterte Männer und Frauen diskutieren reiterisches Können, aber auch Aussehen, Garderobe und Liebesleben der Artistinnen.“⁶⁸ Gerade die Garderobe war nicht frei von erotischen Facetten, gehörte dazu doch „ein eng anliegendes Mieder, das Hals und Schultern frei lässt. Außerdem ein Glockenrock aus weißem Mousseline, dessen Saum im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weiter nach oben rutscht.“⁶⁹

Spitteler machte persönlich die Bekanntschaft mit einer solchen Artistin. Bevor er als erwachsener Mensch die Vergnügungsviertel von Paris aufsuchte, lernte er als Jüngling die mondäne Welt von Petersburg kennen, während seiner Anstellung als Hauslehrer von 1871 bis 1877. Über die Gastfamilie des gesellschaftlich gut situierten Generals Standertskjöld kam der Kontakt mit Frau Iljin zustande, die Spitteler in seinen Aufzeichnungen später als „Löwin von Marschansk“ titulierte und gegenüber seinen Eltern wie folgt schilderte: Sie sei eine Reiterin ersten Ranges, die vier Monate im Zirkus Reitstunden nahm, nachdem sie in der Manege nichts mehr zu lernen hatte; sie setze wie der Blitz über Stock und Stein.⁷⁰ Auch an seinen Intimus Joseph Victor

67 Carl Spitteler. „Warum ich meinen ‚Prometheus‘ umgearbeitet habe“. *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Zürich: Artemis, 1950. S. 595-599, hier S. 595.

68 Haerdle. Keine Angst haben (wie Anm. 39). S. 25: „Heute würde man diese Mädchen und Frauen als Superstars bezeichnen, die über Ländergrenzen und alle sozialen Schranken hinweg verehrt werden.“

69 Ebd., S. 27.

70 Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biographie*. Zürich: Artemis, 1973. S. 263. Vgl. auch den Brief von Carl Spitteler an seine Eltern vom 20. August 1872: „die Frau des Hauses ist eine Reiterin ersten Ranges, die 4 Monate im Circus

Widmann berichtete Spitteler über die Kunstreiterin, die offenbar einen starken und nachhaltigen Eindruck auf ihn ausübte, denn solche Bilder von Reiterinnen geistern nicht nur durch Spitteler's Russland-Briefe an Johann Victor Widmann (Abb. 6), sondern auch durch Spitteler's hohe Dichtung und tauchen an entscheidenden Stellen in seinem gedruckten Werk auf.



Abb. 6

In der Idylle *Gustav*, die in dem fingierten, Kellers Seldwyla nachempfundenen Provinznest Heimligen spielt, ereilt den gleichnamigen Protagonisten auf einer Wanderung folgende Vision:

Vor jedem steilen Pfad meinte er, es müsse von oben herunter eine schöne Frau im blauen Samtkleid ihm entgegensteigen, schöner als alle Professorentöchter der Universitätsstadt. Auf den Gipfeln zogen Prozessionen überirdischer Geschöpfe an ihm wie Zirkusreiterinnen vorüber, auf weissen und schwarzen Rossen, in silbernen und goldenen Rüstungen.⁷¹

Reitstunden nahm, nachdem sie in der Manège nichts nachzulernen hatte; sie reitet wie ein Blitz (Daimon) über Stock und Stein.“ (Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler, SLA-CS-B-1-SPIT-23)

71 Carl Spitteler. „Gustav“. *Gesammelte Werke*. Bd. V. Zürich: Artemis, 1945. S. 105-181, hier S. 124.

Hier wird nicht nur die Frau als Zirkusreiterin imaginiert, zugleich dringt damit auch eine popkulturelle Ikone in die „überirdische“ (extramundane) Sphäre der Vision. Der Bildspenderbereich der Phantasie ist also nicht allein aus der „blauen Luft“ gegriffen – um eine Wendung Spittlers für das freie Erfinden aufzugreifen⁷² –, sondern speist sich auch aus zeitgenössischen Phänomenen der Unterhaltungskultur.

Ebenso in der Erzählung *Die Mädchenfeinde*: Auch da tritt die begehrte Frau bildhaft als Reiterin auf. Im Zentrum der Erzählung steht mit Gesima ein junges Mädchen, das eine Attraktion auf die beiden präpotenten Bur-schen Gerold und Hansli ausübt, ohne dass diese es sich eingestehen wollen, weshalb sie sich bloß „an der possierlichen Gestalt des kuriosen Modegeschöpfes“ belustigen.⁷³ Die wahren Gefühle verdrängen die beiden Knaben ebenso, wie sie auch an der Textoberfläche nicht explizit, sondern bloss indirekt über ein Bild vermittelt werden, das Gerold zufällig im Zimmer des sogenannten Narrenstudenten entdeckt: „Eine wunderschöne Reiterin, prächtig mit Wasserfarben gemalt [...]. Sie sitzt auf einem Schimmel und gleicht ein wenig Gesima.“⁷⁴ Wie sich später herausstellen wird, erklärt sich die Familienähnlichkeit dadurch, dass es sich bei der dargestellten Frau um die Mutter Gesimas (und beim Narrenstudenten um Gesimas Bruder) handelt, die nicht von ungefähr als Reiterin dargestellt wird. Denn diese Figuration der verehrten Frau als Artistin wird vom Erzähler bereits bei der ersten Begegnung von Gerold und Hansli mit Gesima ins Spiel gebracht, womit auf sprachlich-metaphorischer Ebene die uneingestandene Faszination der beiden Knaben zum Ausdruck kommt:

Richtig, da war sie leibhaftig im Höfchen, auf einem Paar riesiger Stelzen zwischen den Kapuzinerblumenbeeten umherhopsend, daß ihre rote Mähne hoch über das Läubchen hinweg die Luft fegte, wie der Turbanschweif eines galoppierenden Pascha.⁷⁵

Beim Vergleich des Mädchens mit einem Pascha darf nicht außer Acht fallen, dass gerade die Kunstreiterinnen oft in „klassisch-strengen“ Kostüms und Uniformen auftraten, woraus nicht zuletzt auch die „Erotik dieser Frauen“ erwuchs.⁷⁶ Ein Hauch dieser Erotik dringt auch durch Spittlers Texte, wann immer sie sich den Imagines der zum Ideal verklärten Frauen nähern, denn es sind Bilder, die sich aus dem Bereich der Artistik und des Variétés speisen.

72 Vgl. Carl Spitteler. „Wie dichtet man aus der ‚blauen Luft‘?“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Hg. Werner Stauffacher. Zürich: Artemis, 1947. S. 57-74.

73 Carl Spitteler. „Mädchenfeinde“. *Gesammelte Werke*. Bd. IV. Zürich: Artemis, 1945. S. 9-106, hier S. 28.

74 Ebd., S. 83.

75 Ebd., S. 29.

76 Haerdle. Keine Angst haben (wie Anm. 39). S. 33.

Ein Blick in die vorhandenen Werkmanuskripte lässt diese Beobachtung durch sichtbare Befunde stützen. In Spittlers handschriftlichen Entwürfen, so etwa in Entwürfen zu den *Extramundana* und den *Mädchenfeinden*, aber auch bereits in den *Prometheus*-Handschriften, finden sich immer wieder Zeichnungen von Frauenfiguren, die weniger den literarisch beschworenen weiblichen Idealtypen „von überirdischer Gestalt“⁷⁷ entsprechen als vielmehr den keineswegs überirdischen, sondern eher halbweltlichen Burlesk-tänzerinnen aus den Pariser Vergnügungsvierteln, wie sie Spittler aus eigener Anschauung kannte. So tauchen Artistinnen und Reiterinnen *in puris naturalibus* verschiedentlich in den Manuskripten auf (Abb. 7 und 8) – und schaffen so ein tatsächlich erotisches, halbweltlich angehauchtes Gegengewicht zu den im Werk beschworenen, in leibliche Ferne gerückten extramundanen Frauenidealen.⁷⁸

Schluss oder: Wie ideal ist Spittlers Dichtung?

So wenig wie Spittlers Dichtung – entgegen seiner Eigendeklaration – vorbehaltlos dem Idealismus zuzuordnen ist, so muss auch die Darstellung der Frau als rein ideale Imago durch ihre populärkulturellen Gegenbilder revidiert werden. Im Zuge dieses Revisionsprozesses müsste auch diejenige Konnotation des Begriffs ‚ideal‘ in Betracht gezogen werden, wie sie Baron Lotterich in Spittlers satirischer Posse *Rede des Dr. Michel Genialowitz Modernefritz an der Schillerfeier* zum Besten gibt. Damit kommen wir abschließend nochmals auf Schiller und die idealistische Dichtung zurück, diesmal aber in parodistischer Manier, denn Spittler konterkariert in seiner Satire gerade das Pathos des Idealen, woraus auch hervorgeht, dass Spittler keineswegs bruchlos am Anspruch der Idealität festhält, sondern sie in seinem Werk immer mal wieder subvertiert. So auch in der besagten Rede von Modernefritz, wo der Begriff des Idealen durch eine Intervention von Baron Lotterich auf die Sphäre der Demimonde projiziert wird. Als nämlich der Festredner „das Wort ‚Ideal‘“ pathetisch ausspricht, um Schillers Dichtung zu würdigen, fährt der Baron aus seinem Nickerchen auf und assoziiert

77 Carl Spittler. „Prometheus und Epimetheus“. *Gesammelte Werke*. Bd. I. Zürich: Artemis, 1945. S. 28.

78 Vgl. dazu den Kommentar von Philipp Theisoehn in der Sendung von Radio SRF 2 Kultur Kontext *Carl Spittler – Der grosse Unbekannte* vom 1. April 2019 (ab 21'18"): „Er [sc. Spittler] zeichnet auch pornographisch. Also er hat durchaus ein Gespür für den Eros der Frau [...]. Wenn man über Frauenbilder bei Spittler spricht, gehört das sicher dazu, weil das sind tatsächlich *Frauenbilder*, die er produziert. Wir kennen sie nicht aus den Texten, aber neben dem Text stehen sie dann schon.“ (<https://www.srf.ch/sendungen/kontext/carl-spittler-der-grosse-unbekannte>, 28.02.2020).

zu diesem Stichwort schlaftrunken: „Ideale Pariser Beauté-s! Balletteusen!
Chansonnetten! Ideale Hüften!“⁷⁹



Abb. 7: Carl Spitteler: Prometheus
und Epimetheus (Blaues Schreibheft),
S. 82; Signatur: SLA-CS-A-1-a-14-a.



Abb. 8: Carl Spitteler:
Aquarell;
Signatur: SLA-CS-A-9-e-2.

⁷⁹ Carl Spitteler. „Rede des Dr. Michel Genialowitz Moderne Fritz an der Schillerfeier“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 704-713, hier S. 709.

Marcus Pyka

Unser Standpunkt südlich der Alpen

Zur Spitteler-Rezeption in der italienischen Schweiz

Cette contribution se consacre à la réception de Spitteler au sud des Alpes. Elle décrit notamment l'intérêt de Severino Filippin – germaniste et traducteur luganais – pour son œuvre, ainsi que la perception du poète épique de Liestal dans les principaux journaux de la Suisse italienne. Il s'avère que Spitteler jouissait d'une certaine notoriété au Tessin, même s'il était loin d'être perçu de la même manière qu'un Francesco Chiesa. Cela n'était pas uniquement dû à une ignorance au sud des Alpes : dans ce contexte culturel, le massif du Saint-Gothard constituait en effet une fracture bien plus importante pour la Suisse que le « fossé » habituellement décrit.

Aus der olympischen Perspektive war hier die Welt noch in Ordnung: Am 27. Mai 1914, wenige Wochen vor dem schicksalsträchtigen Besuch des österreichisch-ungarischen Thronfolgerpaares in Sarajewo, fanden sich in der deutschsprachigen Presse Informationen über die Krise in Albanien, die Überführung des Wagner'schen Besitzes in Bayreuth in eine nationale Stiftung und die Landesausstellung in Bern. Nicht nur das deutschsprachige Bürgertum schmiedete Pläne für die Sommerfrische: Seit der Eröffnung der Gotthard-Eisenbahnstrecke bedeutete die Welt südlich der Alpen nicht zuletzt ein attraktives Ausflugsziel. Entsprechend konnte man unter einem Feuilleton-Artikel dieses Tages mit dem Titel *Carl Spitteler im Tessin und in Italien* wohl durchaus eine heitere, sonnendurchflutete und das eidgenössisch-patriotische Gefühl erbauende Betrachtung zum größten lebenden Dichter erwarten. Allein, dieser Text in der *Neuen Zürcher Zeitung*, der nicht zuletzt einen Bericht über eine Lesung in Lugano gab, beschrieb etwas ganz anderes: „Dieser Spitteler sei nicht nur ein sehr obskurer, sondern auch ein höchst unsittlicher Schriftsteller“, wusste der Korrespondent aus dem Südkanton zu berichten. „Und man möge das gebildete Publikum Luganos mit dergleichen Vorführungen verschonen.“¹

Während „obskur“ für einige Jahrzehnte nach Spittelers Tod eine mögliche Beschreibung zu sein schien – wenn auch nicht gerade zu seinen Lebzeiten –, so erscheint der Vorwurf der Unsittlichkeit doch bemerkenswert. Der Bericht wirft überdies weiterreichende Fragen auf: zur Rezeption Spittelers allgemein, aber sicherlich auch zu seiner Bezeichnung als schweizerischer „Nationaldichter“ sowie zur Rolle der italienischsprachigen Gebiete

1 *Neue Zürcher Zeitung* vom 27. Mai 1914, S. 1.

innerhalb der Schweiz für die Eidgenossenschaft, sowohl im Kontext des Ersten Weltkriegs als auch innerhalb der modernen Schweizer Geschichte insgesamt.

Was ein „Nationaldichter“ ist, wie man ein solcher wird und was so ein Titel überhaupt bedeutet, ist bemerkenswert wenig reflektiert. Seit dem frühen 19. Jahrhundert, mit Beginn der verschiedenen Nationalstaatsbewegungen in Europa, ist die Rolle von Sprache und Literatur für die Entwicklung von Nationen zwar bekannt, und nicht selten hat auch die Literaturwissenschaft eine prägende Rolle in diesen Prozessen gespielt – im deutschsprachigen Raum wäre hier vor allem die Literaturgeschichte im Gefolge von Georg Gottfried Gervinus zu nennen. Doch es findet sich eine solche Betitelung kaum für Autoren des 20. Jahrhunderts, ganz zu schweigen gar für noch lebende Autoren.² Carl Spitteler ist hier eine bemerkenswerte Ausnahme.

Offenkundig in der Nachfolge wie im Zusammenspiel mit der zunehmenden Kanonisierung Gottfried Kellers wurde Spitteler zu einer Dichter-Figur nationalen Ranges aufgebaut, wobei es vermutlich mehr als nur Zufall ist, dass in beiden Fällen der Literaturkritiker Josef Viktor Widmann bis zu seinem Tod 1911 eine wichtige Rolle als Förderer und „Propagator“ spielte.³ Kernargumente waren in beiden Fällen weniger dichterische oder sprachliche Qualitäten als vielmehr „Grösse“ (und damit wohl im wesentlichen: Prominenz) sowie die Rollen als „Mahner“ und „Schutzgeist“ in als krisenhaft wahrgenommenen Zeitumständen.⁴

Werner Stauffacher betont in seiner fundamentalen, als Bildungsroman angelegten Biographie von 1973 weniger die nationale Bedeutung Spittelers als vielmehr dessen persönliche Entwicklung. In dem sehr heroisierenden Kapitel mit dem Titel *Prometheus der Dulder* zeichnet er Spitteler geradezu als Verkörperung eines prometheischen Helden, der im Interesse der schweizerisch-nationalen Sache große Opfer zu bringen bereit ist. Illustriert wird diese Darstellung durch die unterschiedlichen Reaktionen in den verschiedenen Landesteilen und Nachbarländern; dieser Kontrast wird jedoch nicht

2 Peter Stocker. „Die Rezeption Gottfried Kellers als Nationaldichter in der Schweiz von 1919 bis 1940“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 46 (2005): S. 131-157, hier S. 135f., und S. 131. – Neben dem vielleicht „klassischsten“ (im Wortsinne) Beispiel Friedrich Schiller sowie der nachfolgenden Goethe-Begeisterung in Deutschland und dem Keller-Kult in der Schweiz wären hier wohl Autoren zu nennen, die maßgeblich zur Ausbildung einer entsprechenden Literatursprache beigetragen haben: Dante und Petrarca, Camoes, Shakespeare oder im Zuge der modernen Nationsbildung etwa Taras Shevchenko oder S. Y. Agnon und Yehuda Amichai.

3 „Widmann, der eigentliche Propagator des Nationaldichters Keller“. Stocker. *Rezeption* (wie Anm. 2). S. 133.

4 Zu diesen Kategorien vgl. Stocker. *Rezeption* (wie Anm. 2). S. 134.

immer von den Fußnoten unterstützt, und insbesondere die italienischsprachige Reaktion wird nur behauptet, nicht aber gezeigt.⁵

Während Stauffacher Spitteler bereits mit dem *Schweizer Standpunkt* zum großen, die nationale Sache vertretenden Mahner werden lässt (ohne freilich den Begriff „Nationaldichter“ zu bemühen), sieht François Valloton in seinem Überblick zur Entstehung und Rezeption der *Standpunkt*-Rede diese Rolle erst von den Feierlichkeiten zu Spittelers fünfundsiebzigstem Geburtstag an zur Blüte kommen.⁶ Valloton konzentriert sich allerdings auf die Romandie, blickt aber nicht auf die italienischsprachige Rezeption. Dies gilt auch für Orazio Martinettis jüngstes, wegweisendes Buch *Sul ciglioi del fossato. La Svizzera alla vigilia della grande guerra*, das u. a. wichtige Fragen zur Rolle der italienischen Schweiz vor dem Ersten Weltkrieg stellt. Spittelers Rede erscheint hier bloß am Rande als weitestgehend nordalpines Phänomen.⁷ Lediglich ein sehr kurzer, impressionistischer Text von Giovanni Orelli fragt nach dem wahrhaftig ‚nationalen‘ Charakter der *Standpunkt*-Rede: Abgesehen von dieser Rede seien Spittelers Texte nicht ins Italienische übersetzt worden, und selbst nach den Lobreden anlässlich des Nobelpreises sei eher die öffentliche Figur Spitteler denn der Autor gewürdigt worden⁸ – mithin der Dichter zum Nationaldenkmal geworden.

Im Folgenden nun sollen einige dieser Beobachtungen aufgegriffen und einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Nach einem kurzen Überblick über die politische Stellung des Tessins und der italienischsprachigen Schweiz bis zum Kriegseintritt Italiens 1915 sei ein genauerer Blick auf die Spitteler-Rezeption südlich der Alpen geworfen. Vorgestellt werden sollen die Bemühungen insbesondere des Luganer Germanisten und Übersetzers Severino Filippon zugunsten Spittelers sowie anschließend die Wahrnehmung des Epikers aus Liestal in den führenden Zeitungen der italienischsprachigen Schweiz.⁹ Wie sich zeigen lässt, verfügte Spitteler über eine gewisse Prominenz auch im Südkanton, war jedoch weit davon entfernt, im Range etwa eines Francesco Chiesa wahrgenommen zu werden. Doch dies lag nicht allein an der Ignoranz südlich der Alpen: Das Gotthard-Massiv entpuppt sich in diesem kulturellen Zusammenhang als die weitaus größere innerschweizerische Trennscheide als der viel beschriebene ‚Graben‘.

5 Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biographie*. Zürich und München, 1973. S. 681-695, hier bes. S. 690.

6 François Valloton. *Ainsi Parlait Carl Spitteler. Genèse et Réception de „Notre Point de Vue Suisse“ de 1914* (Histoire et Société Contemporaines). Lausanne: Section d'histoire Université de Lausanne, 1991.

7 Orazio Martinetti. *Sul ciglioi del fossato. La Svizzera alla vigilia della grande guerra*. Locarno: Armando Dadò, 2018. S. 239f.

8 Giovanni Orelli. „Carl Spitteler e il Sud.“ *Quarto* 4/5 (1995): 142f.

9 Durchgesehen wurden die *Gazzetta Ticinese*, der *Corriere del Ticino*, *Il Dovere* sowie *Popolo e Libertà*.

Die Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts war immer noch ein recht junges Staatswesen. Formal hatte sie im Vergleich zu drei ihrer grossen Nachbarn mindestens eine Generation Vorsprung, seitdem sie aus dem interkantonalen Konflikt des Sonderbundkrieges 1847 als liberales Staatswesen hervorgegangen war. Sowohl die französische Dritte Republik als auch die Neugründungen Königreich Italien und Deutsches Kaiserreich waren jüngere Gebilde. Doch hatte die eigentliche ‚Nationalisierung‘ dieses Staatswesens ebenfalls erst in den 1870er Jahren eingesetzt, insbesondere durch die Totalrevision der Bundesverfassung 1874, in deren Gefolge wichtige Ausdrucksformen des Schweizerischen Bundesstaates eingeführt wurden: die direkte Demokratie, die Schweizerischen Bundesbahnen (1901-03), die Nationalbank (1905). Eine Herausforderung war dabei nicht allein, die unterschiedlichen Sprach- und Religionsgruppen zu integrieren, sondern auch, die Verlierer von 1847 einzubinden.

Weit weniger auffällig, aber doch bedeutungsvoll waren die unterschiedlichen Wege gerade der italienischsprachigen Gebiete in den helvetischen Bundesstaat: Während die drei südlichen Täler Graubündens sich historisch auf Augenhöhe mit ihren nördlichen Kantonsgenossen entwickelt hatten und sich dementsprechend als integralen Teil ihres vielsprachigen Kantons sehen konnten, waren die verschiedenen Regionen, die den Kanton Tessin mit seinen um 1900 rund 140 000 Einwohnern ausmachten, erst seit 1798 nicht mehr „Untertanengebiete“ (und somit quasi Kolonien der Deutschschweizer), sondern gleichberechtigte Teile der Eigenossenschaft. Der Kanton als solcher war gar erst unter Napoleon entstanden: Durch die Mediationsakte 1803 wurden sämtliche bis dahin separat verwalteten regionalen Einheiten südlich der Alpen zu einem einzigen Kanton zusammengefasst, ungeachtet ihrer kulturellen Unterschiede und Rivalitäten. Die Hauptortfrage wurde gar erst 1878/81 gegen Lugano zugunsten des kleineren, aber historisch bedeutsameren Bellinzona entschieden. Gleichwohl kam der Kanton nicht zur Ruhe: Zu zerrissen war er nicht nur zwischen dem Sopra- und Sottoceneri (eine Bruchstelle, die bis heute eine Rolle spielt), sondern auch zwischen den verschiedenen liberal-progressiven Kräften auf der einen und den eher katholisch-konservativen Kräften auf der anderen Seite, ganz zu schweigen von den sich langsam organisatorisch formierenden Sozialisten und Sozialdemokraten. In wichtigen Momenten der Schweizer Geschichte des 19. Jahrhunderts spiegelte das Tessin gleichsam die Schweiz im kleinen wider: 1830 war der Südkanton einer der ersten, in dem es zum politischen Umsturz und zum nachfolgenden Ende der Restaurationszeit kam. Im Sonderbundkrieg war der streng katholische, aber zugleich von einer liberalen Wirtschaftselite dominierte Kanton zu zerrissen, um für eine Seite Partei zu ergreifen, und blieb neutral. Und bis zum Tessiner Putsch 1890 blieb er ein steter Unruheherd, der immer wieder die Aufmerksamkeit Berns auf sich zog. Obwohl einer der bedeutendsten Gründungsväter der modernen

Schweiz, Stefano Franscini, aus dem Tessin kam, und ungeachtet der Tatsache, dass es spätestens seit der Vollendung des Gotthardtunnels 1882 eine deutlich verbesserte Verbindung zwischen der Deutschschweiz und dem Tessin gab, wurde der südliche Landesteil nicht wie jeder andere Kanton behandelt. Tessiner Waren etwa wurden noch mit Zöllen belegt, als es mit dem Königreich Italien bereits ein Freihandelsabkommen gab.

Gleichzeitig fürchtete man in der Deutschschweiz eine Schwächung des Helvetismus südlich des Gotthards, nicht zuletzt wegen des sich entwickelnden italienischen Irredentismo, des Strebens nach einer „Erlösung“ italienischsprachiger Gebiete jenseits der Landesgrenzen des *Regno d'Italia*. Wenngleich sich diese politische Richtung vor allem gegen die Habsburgermonarchie mit ihren trentiner, triestiner und dalmatischen Regionen richtete sowie gegen Frankreich wegen des verlorenen Nizza und Hochsavoyens, so beugte man doch nördlich der Alpen mit Argwohn jedes Tessiner Drängen auf Italianità. Dass sich das Motto des einstigen Untertanengebietes, „liberi e svizzeri“, sowohl gegen Süden („svizzeri“) als auch gegen Norden („liberi“) richtete, war Bern nicht entgangen. Entsprechend misstrauisch reagierte man auf jede mögliche Regung von verstärkter Italianisierung. Noch 1915, nach dem italienischen Kriegseintritt, wurden die strategisch wichtigen Bahnhöfe von Bellinzona und Lugano militärisch besetzt und ein Versammlungsverbot erlassen, das keinerlei Kundgebungen für oder gegen einzelne Kriegsteilnehmer zuließ.

Vor diesem Hintergrund stellten die ersten Kriegsmonate 1914/15 zunächst einmal eine Zeit der Unsicherheit dar, in der auch verschiedene Konzeptionen von Neutralität diskutiert und durchgespielt und die Frage gestellt wurde, was diese für die verschiedenen Gruppen in der Schweiz jeweils bedeuten könnten. Dies nicht nur, weil zu dieser Zeit noch längst nicht klar war, welche Dimensionen dieser Konflikt annehmen würde.¹⁰ Die früh erlassenen weitreichenden Vollmachten für den Bundesrat ließen sich als weitere Zeichen einer Zentralisierung der Schweiz deuten, die nicht nur die Rolle der einzelnen Kantone bzw. der direktdemokratischen Kontrolle, sondern darüber hinaus aus Tessiner Perspektive besonders eine weitergehende *germanizzazione* befürchten ließen, ein *intedescamento*. Die eher Frankreich zuneigenden Kantone der Romandie mochten etwa in der deutsch-dominierten Armee ein gefährliches Driften in Richtung Kaiserreich sehen. Für Tessiner konnte hier jedoch noch mehr drohen (wie auch durch die gleichzeitige Ignorierung von Tessiner Belangen in der französischsprachigen Schweiz), nämlich die Wiederkehr einer Dominierung von

10 Die jüngste Forschung bewertet diese Phase heute mit Christopher Clark als die eher überraschende Eskalation eines zu erwartenden Dritten Balkankriegs in einen „Weltkrieg“. Vgl. etwa Christopher Clark. *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London: Penguin, 2013.

nördlich der Alpen und die Behandlung als Bürger zweiter Klasse, angesichts eines Konflikts, der sich vor allem im Nordwesten jenseits der Landesgrenzen abspielte. Insofern war es fast schon eine Erleichterung, als mit dem Kriegseintritt Italiens nun auch die Südflanke der Schweiz ein eigenes strategisches Gewicht erhielt und die italienischsprachige Schweiz wenigstens militärisch auf einmal ernst genommen wurde.¹¹ Nun vollends von kriegsführenden Mächten umgeben und durchaus mittelbar vom Kriegsgeschehen beeinflusst, ergaben sich in den folgenden Monaten und Jahren des Weltkriegs auch in der neutralen Schweiz wichtige strukturelle Verschiebungen, die sich dann unmittelbar nach Kriegsende im Generalstreik, in der Umgestaltung des Wahl- und Parteiensystems sowie in der sozialen Schichtung niederschlagen sollten. Allein, es war diese spezifisch schweizerische Ungleichzeitigkeit jener zehn Monate italienischer Neutralität, in der das ‚lange 19. Jahrhundert‘ mit seinen Parametern im Tessin noch andauerte, während die anderen beiden Landesteile wenigstens mittelbar stärker in den Krieg involviert waren, welche den spezifischen Kontext für Spittlers *Standpunkt*-Rede darstellte und seine sehr unterschiedliche Rezeption in den Sprachregionen zumindest teilweise erklärt.

Wie Orelli bereits festgestellt hat, fand eine italienischsprachige Rezeption Spittlers bis in die 1910er Jahre praktisch nicht statt. Dies betraf nicht nur Spittler selbst, sondern war durchaus ein grundlegendes Problem zwischen den Literaturen der Schweiz. Martinetti hat in seiner Studie zur Schweiz vor dem Ersten Weltkrieg gezeigt, dass das intellektuelle Leben des Landes im Wesentlichen zweigeteilt war – wobei dem Gotthard eine weit stärker trennende Wirkung zukam als dem vielbeschriebenen „Graben“ entlang der Ufer der Saane. Bezeichnend hierfür ist ein offener Brief im einzigen nennenswerten dreisprachigen Periodicum, Ernest Bovets Monatsschrift *Wissen und Leben*, in der der damalige Richter, Tessiner Grossrat und linksfreisinnige Intellektuelle Brenno Bertoni aus Lugano schrieb:

I ticinesi ignorano gli scrittori confederati: il popolo confederato ignora gli artisti ticinesi. Nelle nostre scuole si dovrebbe far conoscere Alb. Haller e Vinet; nelle scuole confederate non dovrebbero essere ignorati il Fontana e Borromini. C'è qui tutta un'azione di alta politica da compiere, altrimenti importante che il contare il numero dei ferrovieri dell'una e dell'altra lingua!¹²

Diese faktische Ignoranz der anderen Seite des Gotthards galt auch für Spittler. Die italienischsprachige Welt spielte auch für ihn eine nur unter-

11 Bezeichnenderweise setzt Sandra Rossis *Ticino nella prima guerra mondiale. Neutralità, questione nazionale e questione economico-sociale*. Tesi di Laurea Università di Zurigo, 1986, erst mit dem italienischen Kriegseintritt 1915 ein.

12 Brenno Bertoni. „Dal Ticino“ (lettere datata Lugano 12 Febr. 1912). *Wissen und Leben* 12 (1912): S. 805.

geordnete, vor allem pittoreske Rolle. Anders als manche seiner Zeitgenossen war der Burckhardt-Schüler Spitteler in seinem Werk weit weniger italophil, eine Renaissance-Begeisterung wie diejenige so vieler seiner Zeitgenossen war vielleicht auch durch seinen Lebensweg mit dem langen Russlandaufenthalt weniger selbstverständlich. Gleichwohl finden sich Referenzen, am prominentesten wohl in der frühen Erzählung *Xaver Z'Gilgen* (1888), die in der Moral gipfelt: „Auf der andern Seite des Gotthard sind sie ja auch Menschen, so gut wie wir, oder was meint Ihr dazu?“¹³ Freilich: Abgesehen von der generellen humanistischen und anti-klerikalen, politisch liberalen Haltung war dies keine Erzählung, die südlich der Alpen besonders attraktiv erscheinen konnte: Das frühneuzeitliche Tessin wurde hier offen als kolonial verwaltet dargestellt, und bei aller Kritik an der Engstirnigkeit und Brutalität der Schwyzer Bauern beschrieb der Baselbieter Dichter in quasi-orientalistischer Manier die Tessinerin Speranza als „braune Dirne mit blossen Füßen und aufgeschürztem Rock“, „allzeit fröhlich“, aber nach der Hochzeit mit dem Titelhelden eben auch als „unordentlich, ja selbst unreinlich im Hauswesen“¹⁴; erst durch den gewaltsamen Tod vergönnte ihr der Autor, zu einer gewissen tragischen Größe zu finden.

Bekannter wurde Spittelers Beziehung ins Tessin jedoch durch einen nicht-fiktionalen Text – den *Gotthard*. 1882 war nach mehrjähriger Bauzeit der Gotthardtunnel fertiggestellt worden. Dies bedeutete nicht nur eine deutlich engere strategische und wirtschaftliche Anbindung des Südkantons an die Deutschschweiz, sondern ermöglichte auch eine stärkere Wahrnehmung des Tessins für viele Deutschschweizer und Nordeuropäer, nicht zuletzt aus dem noch jungen Deutschen Reich, als Tourismusdestination. Die Reiseführerliteratur reagierte hierauf rasch.¹⁵ Als auch die Anschlussstrecken Ineichen-Arth-Goldau und Biasca-Bellinzona in Angriff genommen wurden, bekam der junge, aufstrebende Dichter Carl Spitteler den Auftrag, einen Reiseführer über die neue Verkehrsstrecke und die zugehörige Kulturlandschaft zu verfassen; Spitteler erhielt dafür für viele Jahre Freifahrkarten, die er auch rege nutzte.¹⁶ Bereits 1896 erschien dieser Reiseführer bei Huber in Frauenfeld, auf 1897 – das Eröffnungsjahr der neuen, erweiterten Strecken vordatiert – in der beachtlichen Auflage von 4000 Stück, von denen die Bahngesellschaft 1500 Exemplare selbst erwarb.

13 Carl Spitteler, „Xaver Z'Gilgen“. *Gesammelte Werke*. Bd. V. Zürich: Artemis, 1945. S. 19-31, Zitat S. 31.

14 Spitteler. „Xaver Z'Gilgen“ (wie Anm. 13). Zitate S. 23 und 25.

15 Fritz Schaub. „Bahnfahrer und Wanderer“. Carl Spitteler. *Der Gotthard. Mit Carl Spitteler durch die Verkehrs- und Kulturlandschaft*. Eingeleitet und kommentiert von Fritz Schaub. Bern: ProLibro, 2016. S. 9-21, hier S. 10ff.

16 Vgl. Stauffacher. *Spitteler* (wie Anm. 5). S. 496ff.

Der *Gotthard*-Band war von Anfang an als Marketing-Vehikel gedacht¹⁷; entsprechend gewollt-positiv und unkritisch liest er sich, was auch dazu beigetragen haben dürfte, dass Spitteler selbst nicht recht zufrieden war mit seinem Werk: „Ein Baedeker!“ nannte er es selbst¹⁸, ein Eindruck, der durch das Erscheinungsbild des Bandes in Baedeker-rottem Leder mit Goldprägung auch bewusst erweckt wurde.¹⁹ Fünfundzwanzig Jahre später, nach dem *Olympischen Frühling* und nach dem Nobelpreis, sollte Spitteler keine Erlaubnis mehr erteilen, das Werk zu seinen Lebzeiten neu aufzulegen.²⁰

Der Band teilt sich in fünf Einzelteile, die verschiedene Aspekte des Gotthard-Tourismus behandeln, insbesondere ein erster, ausführlicher, über die eigentliche Eisenbahnfahrt, sowie dann verschiedene kürzere Essays, die sich mit Flora, Klima, Reisezeit, und Geschichte beschäftigen, sowie einem Teil mit speziellen Wanderungen.²¹ Es fällt auf, dass der Schwerpunkt vor allem auf der Strecke nördlich des Gotthards liegt, und mit den Ausnahmen Airolo direkt am Südenende des (heute: alten) Gotthard-Tunnels sowie der Wanderung durch das Piottinotal mit dem Dazio Grande wird das Tessin eher stiefmütterlich behandelt. Insgesamt präsentiert der Autor das Tal des Tessin-Flusses als grau und trist, eine Steinwüste mit wenig ansprechender Vegetation. Wenn, dann ist es die Verheißung Italiens, „das Versprechen der Gärten Siziliens“, die Spitteler preist. An Tessiner Zielen wird zwar Locarnos Vegetation gelobt, und der Autor stellt auch fest, dass er selber Bellinzona liebt, aber weshalb eigentlich, bleibt einigermaßen unklar. Lugano hingegen und sein See wird entweder nur summarisch unter ‚italienische Seen‘ abgehandelt oder aber als Beispiel für einen Ort angeführt, den es bei schlechtem Wetter zu meiden gilt. Überhaupt erscheint Spitteler die Südstrecke besser dazu geeignet, als Vorspiel für den (Rück-)Weg nach Norden zu dienen, denn als Hauptziel. Und selbst in Sachen Vegetation, die dem Pflanzenfreund Spitteler sehr am Herzen lag, gibt es seiner Darstellung nach im Südkanton kaum etwas, was es nicht ebenso gut in seinem geliebten Luzern und am Vierwaldstättersee gibt. Von touristischer Tessin-Begeisterung ist hier also kaum etwas zu vernehmen. Kurz, die Auftragsarbeit für die Gotthardbahn mag ein bis heute interessantes Dokument und ein repräsentatives

17 Hiervon gingen 100 Exemplare an Reedereien, 500 an die Behörden, an Hotels, und Bibliotheken sowie 500 Exemplare wurden als Rezensionsexemplare in alle Welt verschickt: Schaub. „Bahnfahrer und Wanderer“ (wie Anm. 15). S. 14ff.

18 Carl Spitteler. „Mein Schaffen und meine Werke“. *Gesammelte Werke*. Bd. VI. S. 472-489, hier S. 486.

19 Siehe die Abbildung bei Schaub. „Bahnfahrer und Wanderer“ (wie Anm. 15). S. 17.

20 Stauffacher. *Spitteler* (wie Anm. 5), S. 500. – Spitteler selbst bemängelte allerdings, dass er zu belehrend sei und zu wenig erzählerisch; vgl. Spitteler. „Mein Schaffen“ (wie Anm. 18). S. 486.

21 Carl Spitteler. „Der Gotthard“. *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. S. 11-174.

Beispiel für einen Reisebericht auf dem Höhepunkt des Eisenbahnzeitalters sein; sie blieb jedoch zugleich auch sehr einer nördlichen, deutschschweizerischen Perspektive verhaftet, in der das Tessin, zumindest südlich Airolos und des Wandergebiets des Dazio Grande, als kaum interessantes Zwischenstück auf dem Weg in die Kulturlandschaft Italiens erscheint. Selbst Jahre nach der Vollendung des Tunnels wirkte der Gotthard hier mental immer noch als unüberwindbare Wasserscheide.

Folgerichtig fand eine Rezeption des *Gotthard*-Buchs südlich der Alpen kaum statt. Lediglich im klerikal-konservativen *Popolo e Libertà* findet sich ein Hinweis, und auch dort lediglich als Literaturhinweis in einem Text von Eligio Pometta zur Geschichte des Passes.²² Pomettas Kenntnis von Spittellers Text ist vielleicht weniger überraschend, nicht nur aufgrund der zahlreichen Übersetzungsaktivitäten Pomettas, sondern auch, weil er selbst kurzzeitig mit Maria Widmann verheiratet war, der Tochter von Spittellers Freund und Förderer Josef Viktor Widmann.²³

Der vielleicht verheißungsvollste Ansatz zur Rezeption Spittellers südlich der Alpen, der allerdings heute vollständig vergessen ist, erfolgte da, wo er wohl auch zu erwarten war: in Lugano. Von 1912 bis 1916 unterrichtete am dortigen *Liceo Cantonale* ein junger Germanist aus dem habsburgischen Triest namens Severino Filippon.²⁴ 1884 geboren, hatte dieser in Padua studiert, dann kurz in Pavia unterrichtet, bevor er als Dozent für deutsche Literatur im Tessin wirkte sowie als Hilfsbibliothekar an der Biblioteca Cantonale mit ihrer Libreria Patria. Kurzzeitig sollte er 1916 sogar zum Inspektor der technischen Schulen des Kantons Tessin aufsteigen. 1916 kehrte er dann nach Italien zurück, nach dem Krieg war er kurz in Wien sowie dann in Venedig tätig, bevor er schließlich, nach verschiedenen Genueser Schulen und höheren Lehrinrichtungen, zum Professor an die

22 Eligio Pometta. „I nostri valichi alpini. I. Il Gottardo“. *Popolo e Libertà*. 18. Januar 1904, S. 1.

23 Marco Marcacci. „Pometta, Eligio“. *Historisches Lexikon der Schweiz*. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010266/2008-07-16/> – Zu Pometta, dem vielseitigen und produktiven Historiker, Autor und Übersetzer, gibt es generell noch viel zu wenig Forschung. Gerade für die Verbindungen zwischen den Schweizer Literatursprachen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint er eine wichtige, bisher unbeachtete Rolle zu spielen.

24 Zu Filippon vorläufig Petre Ciureanus Nachruf „Severino Filippon“. *Atti dell'Accademia ligure di scienze e lettere* 18 (1961): S. 308ff.; Giancarlo Reggi. „Per una storia culturale del Liceo“. *Il Liceo Cantonale di Lugano. Centocinquant'anni al servizio della repubblica e della cultura*. Lugano: Liceo Cantonale di Lugano. Centro didattico cantonale, 2003. S. 89-148, hier S. 134; Silvano Gilardoni. „Cronista del Liceo cantonale in Lugano (1852/53-2001/2)“. Ebd., S. 149-219, hier S. 180, sowie den Werk-Überblick: https://www.ltit.it/scheda/persona/filippon-severino__1778

wirtschaftswissenschaftliche Fakultät der Universität Genua berufen wurde (1935-1954). Zudem wurde er auch Mitglied der Ligurischen Akademie der Wissenschaften. Neben seinem wissenschaftlichen Hauptwerk, einer Studie zur Rezeption von Giovanni Battista Marino in der deutschen Literatur, wurde er vor allem bekannt durch eine rege Übersetzungstätigkeit ins Italienische: Er übersetzte u. a. Werke von Maeterlinck (1915), Mistral's *Mirèio* (1916) sowie dann nach seiner Tessiner Zeit Schillers *Jungfrau von Orleans* (1927), eine Lessing-Anthologie (1943) sowie das Nibelungenlied (1948). Sein Hauptinteresse lag offenkundig auf der Vermittlung, gerade auch über Kulturgrenzen hinweg, was sich neben der Herausgabe einer bei Mondadori publizierten Schulanthologie deutscher Literatur (*Antologia della letteratura tedesca dalle origine al secolo XX, ad uso delle scuole medie superiori*, 1931) auch an einer regen Vortragstätigkeit ablesen lässt, in Lugano etwa im Rahmen des Circolo Studentesco.

Im vorliegenden Zusammenhang von grösster Bedeutung war jedoch ein Essay, den er 1914 unter dem Titel *Carlo Spitteler* in der höchst prestigeträchtigen *Nuova Antologia* veröffentlichen konnte.²⁵ Nach einer kurzen Biographie des Autors stellt Filippin auf sechzehn eng bedruckten Seiten vor allem dessen Epen *Prometheus und Epimetheus* und *Olympischer Frühling* dem italienischen Publikum vor. Ausführlich gibt Filippin den Inhalt wieder, skizziert kurz den Stil der Dichtung, wobei er allerdings nicht unkritisch preist, sondern durchaus auch leichte Kritik an der Sprach- und Einfallsverliebtheit übt.²⁶ In der Besprechung des *Olympischen Frühlings* hebt er insbesondere den „ikonoklastischen“ Ansatz Spittelers hervor.²⁷ Vor allem aber verortet Filippin das Werk des Epikers in einem weiten, komparatistischen Kontext. Hierbei kommen nicht nur Homer, Shakespeare, Schopenhauer und Goethe zur Sprache sowie die Rezeption der Bibel und der Vedas, sondern der Autor verknüpft Spittelers Werk auch mit Shelleys Idee der „human soul“ und – gerade für ein italienisches Publikum von Bedeutung – mit d'Annunzios Verständnis von *katharsis*. Nicht zuletzt auch durch synästhetische Beschreibung der Lesewirkung zeigt hier Filippin seine Fähigkeit, selbst ein so anspruchsvolles sprachspezifisches Material erfolgreich einem anderen Kulturraum zu vermitteln.²⁸

25 Severino Filippin. „[Poeti Moderni.] Carlo Spitteler“. *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*. 5. Folge. 171 (Mai/Juni 1914): S. 229-244.

26 Filippin. „Carlo Spitteler“ (wie Anm. 25). S. 240.

27 Siehe z. B. Filippin. „Carlo Spitteler“ (wie Anm. 25). S. 238.

28 Filippin. „Carlo Spitteler“ (wie Anm. 25). S. 238: „Leila [in *Prometheus*] che nella sera lunare piante il figlio Oneiros morto ed e testimone dolente del ratto dei tre figli dell'angelo e comanda energica si scoprano I rapitori al lume delle fiaccole, ha la maestà ed il canto sospiroso di Norma che leva nel bosco druidico la sua passione ed il suo odio alla casta dea della note e l'accento imperioso d'essa, che ordina si eriga la catasta e s'accenda la fiamma.“

Vielleicht am bemerkenswertesten in diesem Zusammenhang ist, dass Filippin Spitteler aus dem schweizerischen Kontext herauslöst und in einem weiten Horizont deutschsprachiger Literatur präsentiert: Ungeachtet seines Herkommens habe Spitteler „ben poco, se non niente, assorbito i succhi della terra dove nacquero Gotthelf, Keller, Meyer“, so der junge italienisch-österreichische Germanist: „Per comprendere Spitteler bisogna, dimenticando con forza Keller e C. F. Meyer, levarlo fuori della stretta cornice dell'ambiente letterario svizzero dei suoi tempi e porlo nell'ampia scena delle letterature tedesca“.²⁹ „Egli respira per le sue tendenze mentali, piuttosto l'atmosfera intellettuale in cui vissero Riccardo Wagner, e Hebbel.“ Implizit werden hier die beiden Epen Spittelers in die Nähe der großen Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts gerückt, wofür Filippin augenscheinlich keinen Platz sah in der mehr und mehr sich auf Keller-Nachfolge ausrichtenden deutschschweizerischen Literatur. Spitteler hingegen versteht seiner Ansicht nach gleich seinen epischen Vorgängern „il mito come l'anima della poesia“, und dadurch sei es ihm möglich, einen so grandiosen, fatalen Konflikt kosmischer und menschlicher Kräfte zu konzipieren.³⁰

Während Filippin Spitteler im großen intellektuellen Kontext des 19. Jahrhunderts verortet, betont er in der Folge jedoch auch das genuin Neuartige der beiden Epen. Entscheidend ist für ihn hierbei die gleiche Intention, welche er in der „esaltazione dell'individualismo umano“ der beiden epischen Helden, Prometheus und Herkules, erkennt: „I due poemi sono alla fine l'affermazione di una coscienza d'artista che sente il mondo aver bisogno della fede in se stessi e della capace energia dell'individualismo umano per [...] purgare errori, proseguire piu innanzi, far sante guerre.“³¹ Doch was bisweilen in der Zusammenschau arg Nietzscheanisch erscheinen möge, genüge nicht, um die humanistische Tiefe von Spittelers Schöpfung zu erfassen: „l'uomo redentore di Carlo Spitteler e il ‚Mensch‘ piu che totale, integro, e porta nel cuore [...] la ‚Mitleid‘ schopenhaueriana.“³² Vor allem aber ist dieser ‚uomo redentore‘, hervorgegangen „dal [...] grembo corroso dagli acidi dell'ironia e della miscredenza dell'artista moderno“, ein Geschöpf der Moderne – ein wahrhaftiger „uomo nuovo.“³³

Filippin präsentierte hier in Spittelers Epen einer intellektuellen Öffentlichkeit des Königreichs Italien eine neue Erscheinungsform jenes Grundthemas des Heroischen, welches einen der großen Anziehungspunkte deutscher Kultur im ‚langen 19. Jahrhundert‘ darstellte. Und dies am Vorabend des Ersten Weltkriegs, zu einem Zeitpunkt, als das nominell mit den Mittelmächten

29 Filippin. „Carlo Spitteler“ (wie Anm. 25). S. 231f.

30 Ebd., S. 232.

31 Filippin. „Carlo Spitteler“ (wie Anm. 25). S. 242.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 244.

Deutschland und Österreich-Ungarn verbundene Italien schon längst nicht mehr als sicherer Alliiertes galt, da gerade jene intellektuelle Öffentlichkeit des *Bel paese* einen Heroismus forderte, der jene „terre irredente“ von fremder Herrschaft befreien können sollte, dessen Heldentaten sich aber allenfalls in wenig glanzvollen Kolonialabenteuern zu erschöpfen schienen. Umso mehr müsste die De-Helvetisierung Spittellers hier erstaunen. Oder stellte sie vielmehr einen impliziten Vermittlungsversuch dar, indem gerade jenem Nietzscheanischen Kraftmenschen, der durch d'Annunzio eine Renaissance erfuhr, eine neue, menschenfreundlichere Variante entgegengestellt wurde – die aber dennoch einen würdigen, olympischen Stammbaum besaß? In Filippens Deutung jedenfalls steckte nicht nur viel Gelehrsamkeit und Vermittlungsgeschick, sondern durchaus auch das Potential zum Skandal.

Welche Wirkung Filippens Darstellung in Italien hatte, ließ sich nicht eruieren. Einen Skandal allerdings rief sie hervor, als der Gelehrte kurze Zeit später seine Interpretation an seiner eigenen Wirkungsstätte in Lugano vorstellte. Was sich bei der Gelegenheit tatsächlich zutrug, lässt sich wohl nicht mehr rekonstruieren. Bemerkenswert freilich ist ein Bericht in der *Neuen Zürcher Zeitung* hierzu. In dem bereits eingangs zitierten Bericht vom 27. Mai 1914 schrieb Eduard Plätzhoff-Lejeune unter dem Titel *Carl Spitteler in Italien und im Tessin* wie folgt:

Dass Spitteler das Tessin gut kennt, beweist seine bekannte Gotthardmonographie und unter anderem auch jene seine etwas vergessene Novelle *Xaver z'Gilgen* aus der Sammlung „Friedli der Kolderi“, die kürzlich französisch erschien. Aber die Tessiner kennen Spitteler nicht, der wohl ein paar hundertmal von Airolo nach Chiasso fuhr, um ‚in Mailand seinen Kaffee zu trinken‘. Ein Italiener, der Deutschlehrer am Obergymnasium in Lugano, Dr. Severino Filippin aus Udine[!], übernahm es, den Dichter von Luzern seinen Landsleuten gelegentlich einer Schulfeier vorzuführen. Er kam damit beträchtlich übel an. Man fand den Dichter noch langweiliger als den Vortragenden. Man protestierte lebhaft gegen die Zumutung eines solchen Themas. Die Luganeser *Jeunesse dorée* war entrüstet. Am folgenden Tage sprach sich die Presse sehr entschieden aus. Dieser Spitteler sei nicht nur ein sehr obskurer, sondern auch ein höchst unsittlicher Schriftsteller. Und man möge das gebildete Publikum Luganos mit dergleichen Vorführungen verschonen. O *felix Böötia!* Spitteler konnte hier retrospektiv noch einmal im Bilde jene Verknennung genießen, unter der er einst schwer leiden musste. Nur trat sie diesmal so naiv und selbstsicher auf, dass sie komisch wurde und ein bedenkliches Licht auf das Kulturturniveau des Schweizerischen Südens wirft. Spittellers Bücher sind nebenbei gesagt die einzigen deutschen Werke, die sich in der Tessiner Kantonsbibliothek finden.³⁴

³⁴ Eduard Plätzhoff-Lejeune. „Carl Spitteler in Italien und im Tessin“. *Neue Zürcher Zeitung* vom 27. Mai 1914, S. 1.

Ob sich tatsächlich eine solche Entrüstung ergeben haben sollte, erscheint auf Grundlage des Textes in der *Nuova Antologia* fraglich, zumal von Seiten einer „jeunesse dorée“ bei einer „Schulfeier“ – überdies, wenn Gegenstand und Vortragender als langweilig empfunden worden sein sollen. Vielmehr scheint es Platzhoff-Lejeune um eine harsche Kritik am Tessin und seinen kulturellen Eliten gegangen zu sein, die wie im antiken Böötien als reiche, aber kulturlose Oberschicht von der Unterdrückung ihrerseits kulturloser Bauern leben. Hierzu passt nicht nur das im Artikel anschließende Lob Italiens, sondern auch die objektive Falschaussage über die Bestände der Tessiner Kantonsbibliothek. Gewissermaßen erscheint Spitteler hier sogar als Alter Ego des Verfassers, der zwar 1874 in Deutschland geboren war, sich in den 1910er Jahren aber einen Namen gemacht hatte als einer der wenigen wahrhaftig dreisprachigen Schweizer Publizisten und sogar kurzzeitig als Redakteur des *Corriere del Ticino* gewirkt hatte, bevor er sich schließlich in der Romandie niederließ.³⁵ Spitteler als Symbol für jede Nicht-Achtung zwischen den kulturellen Gruppen diesseits und jenseits der Alpen? Die von Platzhoff-Lejeune behauptete „sehr entschiedene“ Reaktion der Luganeser Presse auf Filippons Vortrag lässt sich jedenfalls nicht belegen. Allerdings brachte die rechtsfreisinnige *Gazzetta Ticinese* wenig später ein längeres Zitat aus dem ersten Absatz des *NZZ*-Artikels in Übersetzung, mit dem einzigen, treffenden editorialen Zusatz: „Ogni commento guasterebbe.“³⁶

Am nächsten Tag fielen die Schüsse in Sarajevo, in den folgenden Wochen eskalierte der Konflikt zum Weltkrieg, und die Schweiz wie auch die übrigen Staaten Europas sahen sich gezwungen, sich nach Jahrzehnten des Friedens und der Stabilität Gedanken über die eigene Politik, den eigenen Standort zu machen. Allgemein hätten die Mittelmächte Deutschland und Österreich-Ungarn einiges an Sympathien beanspruchen können, traten sie doch als Rächer des Mordes des Habsburgischen Thronfolgers und seiner Frau auf. Allerdings hatte die durch die Kriegsplanungen bedingte deutsche Verletzung der Neutralität Belgiens mit anschließender Besetzung des Landes, Erschießungen von Zivilisten und der Zerstörung der Bibliothek von Loewen gerade der Reputation der Kulturnation Deutschland schweren Schaden zugefügt, angefangen mit dem dadurch herbeigeführten Kriegseintritt Großbritanniens. Da aber auch die britische Politik als einen der ersten Schritte eine umfassende Seeblockade gegen Deutschland (und damit auch gegen die Neutralen) verhängte, deren Folgen rasch spürbar wurden, und überdies Frankreichs Kriegsplanungen ihrerseits als Gefahr für die territoriale

35 Martinetti. *Sul Ciglio del Fossato* (wie Anm. 7). S. 142. – Eine Sterbeanzeige in der *NZZ* gibt an, dass Platzhoff-Lejeune am 28. Dezember 1961 als Pfarrer i. R. in Vevey verstorben sei. *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. Dezember 1961, S. 7.

36 „Carlo Spitteler e la ‚Zuercher Zeitung‘“. *Gazzetta Ticinese* vom 27 Juli 1914, S. 3.

Integrität der Schweiz erachtet wurden, war die Sachlage im Herbst/Winter 1914 nicht allzu eindeutig. Allenfalls, dass dieser Krieg doch nicht nach wenigen Wochen vorüber sein würde, das begann sich abzuzeichnen.

In der Schweiz, wie oben erwähnt, tendierten die jeweiligen Angehörigen der jeweiligen Sprachregionen zu Sympathien mit dem jeweiligen Nachbarn: die Deutschschweizer mit den deutschsprachigen Mittelmächten, die Romands mit Frankreich – ein Phänomen, das als der „Graben“ oder „le fossé“ bekannt ist. Hinzu kam, dass hier nun zum ersten Mal das Konzept von Neutralität auf einen ernstlichen Prüfstand kam, wobei sogleich in den verschiedenen neutralen Mächten, aber auch innerhalb der einzelnen neutralen Staaten sehr unterschiedliche Konzeptionen und Deutungen vertreten wurden.³⁷ Gerade die verschiedenen sozialistischen Bewegungen Europas mit ihrem allgemein transnationalen, völkerverbrüdernden Ethos hätten womöglich eine eher vermittelnde Rolle spielen können; doch war diese Stimme mit der Ermordung des französischen Sozialistenführers Jean Jaurès am Vorabend des Kriegeausbruchs brutal zum Schweigen gebracht worden, auch wenn z. B. in Italien diese Idee noch eine Weile fortwirken sollte. Dass in der Schweiz selbst die Sozialisten und Sozialdemokraten das Heil in der Neutralität sahen (und damit zwar durchaus ihrem Pazifismus treu bleiben konnten, aber eben auch einen Schweizer Nationalismus unterstützten), wurde bereits im September 1914 bei einem Treffen mit einer Delegation der italienischen sozialistischen Partei in Luganos Ristorante Helvezia deutlich.³⁸ Mehr aber noch im November, als der Tessiner Sozialistenführer und Mitorganisator des Luganer Treffens, Mario Ferri, in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Aurora* unter dem Titel *Il punto di vista svizzero* schrieb:

Per noi svizzeri non vi puo essere che un sol punto di vista, quello svizzero e cioè quello di difesa dei diritti dei neutrali e di condanna di chi questi viola e calpesta. [...] Non si tratta dunque né di simpatie né di antipatie a questo o a quello Stato, ma di affermare sempre e poi sempre il diritto all'esistenza del nostro Stato. Protestando contro l'occupazione del Belgio affermiamo il diritto all'esistenza della Svizzera. Oggi contro la Germania, domani contro qualsiasi altro Stato che quel diritto vorrà contestare ed opprimere.³⁹

37 Vgl. Moeyes, P. „Neutral Tones. The Netherlands and Switzerland and Their Interpretations of Neutrality 1914-1918“. *Small Powers in the Age of Total War, 1900-1940*. Hg. Herman Amersfoort und Wim Klinkert. Leiden/Boston, 2011. S. 57-84.

38 Martinetti, *Sul Ciglio del Fossato* (wie Anm. 7). S. 250ff.

39 M[ario] f[erri]. „Il punto di vista svizzero“. *L'Aurora*, 21.11.1914, zitiert nach Martinetti. *Sul Ciglio del Fossato* (wie Anm. 7), S. 239, der auch auf die Ähnlichkeit mit Spittlers Text hinweist.

Ferri verlieh hier einem Argument Ausdruck, das keine vier Wochen später in Spittlers Vortrag vor der *Neuen Helvetischen Gesellschaft* sehr ähnlich formuliert werden sollte: „Wir müssen uns eben die Tatsache vor Augen halten, daß im Grunde kein Angehöriger einer kriegführenden Nation eine neutrale Gesinnung als berechtigt empfindet“, heißt es da in der Begründung für Spittlers „richtigen neutralen, de[n] Schweizer Standpunkt.“⁴⁰ Doch wo Ferri, der Sohn des langjährigen Direktors des Luganer Gymnasiums und vormaligen Nationalrats-Abgeordneten Giovanni Ferri, vor allem Partei für das Existenz- und Unabhängigkeitsrecht kleiner Staaten im Machtkampf der Großmächte ergriff, wendete Spittler das Argument ins Nationalistische, hin zu einem machtvollen Plädoyer für die Abgrenzung zu den benachbarten Staaten und für eine starke Schweizerische Einigkeit, losgelöst von sprachlich-kulturellen Verbundenheiten. Jenseits der Landesgrenzen seien es halt nur „Nachbarn“, während innerhalb der Grenzen „unsere Brüder“ lebten: „Der Unterschied zwischen Nachbar und Bruder aber ist ein ungeheurer.“⁴¹ Die Begründung für diese Unterscheidung ist bemerkenswert: „Auch der beste Nachbar kann unter Umständen mit Kanonen auf uns schießen, während der Bruder in der Schlacht auf unserer Seite kämpft. Ein größerer Unterschied lässt sich gar nicht denken.“⁴² Zu recht fragte hierzu Giovanni Orelli: „Di che battaglia parla signor Spittler? E dove l'enorme differenza tra vicino e fratello?“⁴³ Auch wenn Spittler noch im Kleinkindsalter war, als der Sonderbundskrieg die Schweiz zu zerreißen drohte – als Einwohner des ehemaligen Sonderbund-Hauptortes Luzern bedurfte es schon einiger Geschichtsvergessenheit, um die vielfachen ‚Bruderzwiste‘ unter den Eidgenossen bis in die jüngere Vergangenheit zu ignorieren.⁴⁴ Darüber hinaus erweckte der Vortrag den Eindruck, als ob die Schweiz lediglich aus Deutschschweizern und aus Romands bestünde, eine italienischsprachige Schweiz oder gar eine rätoromanische Schweiz werden nicht erwähnt oder auch nur angedeutet.

Zur Rezeption des Vortrags stellt Stauffacher fest, dass eine „ungewöhnlich führende und erweiternde Kraft [...] von Spittlers Rede auf das schweizerische Nationalbewusstsein im zwanzigsten Jahrhundert“ ausgegangen sei.⁴⁵ Insbesondere die Abdrucke des gesamten Texts in der *NZZ* sowie die von der Neuen Helvetischen Gesellschaft organisierten Übersetzungen in alle Landessprachen gelten gemeinhin als wichtige Wegmarken einer solchen

40 Spittler. „Unser Schweizer Standpunkt“. *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. S. 577-594, hier 586 und 594.

41 Spittler. „Unser Schweizer Standpunkt“ (wie Anm. 40). S. 581.

42 Spittler. „Unser Schweizer Standpunkt“ (wie Anm. 40). S. 581.

43 Orelli. „Spittler e il Sud“ (wie Anm. 8). S. 143.

44 Dies ist umso bemerkenswerter, als Spittler selbst einmal auf den Sonderbundskrieg zu sprechen kommt, wenn auch nur *en passant*: „Unser Schweizer Standpunkt“ (wie Anm. 40). S. 589.

45 Stauffacher. *Spittler* (wie Anm. 5). S. 689.

Verbreitung, ungeachtet des anfänglich umstrittenen Charakters der Rede. In der Tat erschien der Text 1915 unter dem Titel *La neutralità di noi Svizzeri: conferenza tenuta il 14 Dicembre 1914 a Zurigo sotto gli auspici della Nuova Società Helvetica* bei Rascher in einer italienischen Übersetzung des frisch promovierten Luganenser Historikers Angiolo Martignoni.⁴⁶ Das linksfreisinnige Blatt *Il Dovere* ließ Spittellers Worte Anfang Januar 1915 in einem langen Zitat aus der *Semaine Litteraire* aus der Feder Carl Albert Looslis feiern: „Io credo di nuovo alla Svizzera, alla Svizzera fiera, bella, e degna; credo al suo avvenire, alla sua missione, alla sua rigenerazione. [...] Spitteler ha riassunto ciò che sarà ormai il nostro Vangelo nazionale svizzero.“⁴⁷ War dies schon keine genuine Tessiner Stimme, so schwiegen die meisten übrigen führenden italienischsprachigen Zeitungen der Schweiz, die ohnehin weniger auf Bundesbern ausgerichtet waren. Einzig die rechtsfreisinnige *Gazzetta Ticinese* brachte kommentarlos einige Auszüge aus der Rede, doch selbst diese nicht mit Hinweis auf eine offizielle Übersetzung, sondern auf der Grundlage des Textabdrucks im (von Spitteler erwähnten) *Journal de Genève*.⁴⁸ Die ‚offiziellen‘ Übersetzungen fanden offenbar keinen Widerhall.

Mit dem Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 gewann die italienischsprachige Schweiz militärstrategisch wieder mehr Gewicht, auch wenn keine Frontlinie an der Schweizer Südgrenze verlief. Entgegen einigen Erwartungen brachte die veränderte Frontlage auch keine Verschiebung der Schweizer Politik zugunsten der Mittelmächte – die Eidgenossenschaft blieb neutral, zumal das Massensterben an den Fronten einen Kriegseintritt aus eher idealistischen Motiven immer weniger attraktiv machte und überdies die Schweizer Wirtschaft durchaus von der Weltlage profitierte. Vielmehr gewannen Bilder Zugkraft, die das von kriegführenden Mächten umgebene Land als Insel der Stabilität in einem Ozean des Leids zeichneten oder als Leuchtturm des Humanitarismus in der Nacht des Unglücks.⁴⁹ Der Dezember-Vortrag im Zürcher Saal zur Zimmerleuten hat diese Bilder sicherlich nicht hervorgebracht, aber er reihte sich ein in eine wachsende Gruppe von Stimmen, die die Schweiz zuvörderst als Einheit, ja als Nation präsentierten. In der Folge wurde Spitteler somit auch im Tessin ein Name, mit dem Politik betrieben werden konnte; freilich hatte dies aus Tessiner Perspektive eine ganz eigene Note, diente doch Spittellers Kritik an den Verehrern deutscher Kultur über

46 Zu Martignoni, der sich in der Zwischenkriegszeit zu einem Sympathisanten und möglicherweise gar Bündnisgenossen Mussolinis entwickeln sollte, siehe Mauro Cerutti. *Fra Roma e Berna. La Svizzera Italiana nel ventennio fascista*. Mailand: Franco Angeli, 1986. S. 337-348.

47 „Echi del Discorso pronunciato il 14 dicembre a[nn]o. S[corso]. a Zurigo dal poeta Spitteler“. *Il Dovere* vom 9. Januar 1915, S. 2.

48 „Un buon discorso“. *Gazzetta Ticinese* vom 18. Dezember 1914, S. 1.

49 Vgl. Georg Kreis. *Schweizer Postkarten aus dem Ersten Weltkrieg*. Baden: hier+jetzt, 2013.

die Landesgrenzen hinweg im Südkanton gerade auch denjenigen, die sich mit aller Kraft gegen das ‚Intedesamento‘ der italienischen Schweiz wandten. Insbesondere das – später von Spitteler selbst als verfälscht dementierte Interview mit dem *Petit Journal* vom Juni 1915 – wurde heftig und polemisch zwischen *Gazzetta Ticinese* und *Popolo e Libertà* diskutiert.⁵⁰ Dies hatte jedoch weniger mit Spittelers Worten oder gar seinem Werk zu tun als mit ihm als Symbol – was auch daran ersichtlich ist, dass die eher ‚staats-tragenden‘ Blätter des Tessiner Freisinns (*Gazzetta* und *Corriere*) deutlich negativer auf besagtes Interview reagierten als der katholisch-konservative *Popolo e Libertà*, in Umkehrung der Reaktionen auf den *Standpunkt*-Vortrag. Der Dichter diente mehr als Symbol für Frontlinien innerhalb der Tessiner Politiklandschaft.⁵¹

Hatte Spitteler so in der Krise Ende 1914 als bekannter Autor von einigem Gewicht die Rolle des Mahners angenommen, so gewann er gegen Ende des Krieges noch mehr an Größe mit der Verleihung des Preises der Schweizer Schillerstiftung 1918 sowie dann im Jahre 1920 mit den mannigfaltigen Ehrungen anlässlich seines fünfundsiebzigsten Geburtstags sowie zur Zuerkennung des Literaturnobelpreises für das Jahr 1919. Die Tessiner Blätter behandelten ihn mittlerweile als bekannten Namen, aber das ließ sie ihm dennoch kaum besondere Aufmerksamkeit zollen. Der Geburtstag fand südlich der Alpen Aufmerksamkeit im Wesentlichen deshalb, weil mit Francesco Chiesa der Doyen der schweizerischen Italianità eine Glückwunsch-Adresse geschickt hatte.⁵² Selbst der Literaturnobelpreis – immerhin der erste für

50 Siehe u. a. a[ntonio] g[alli]. „Una intervista di Carlo Spitteler“. *Gazzetta Ticinese* vom 1./2. Juli 1915, S. 1f.; „Polemica“. *Popolo e Libertà* vom 8. Juli 1915, S. 3; sowie r. e. „Una lezione d'onesta. (L'intervista Spitteler)“. *Popolo e Libertà* vom 6. Juli 1915, S. 1f.; „L'anima clericale al nudo“. *Gazzetta Ticinese* vom 7./8. Juli 1915, S. 2. – Zum Kontext des Texts von George de Maizières und zu Spittelers Reaktion vgl. Stauffacher. *Spitteler* (wie Anm. 5). S. 696 und 910f., Anm. 53.

51 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang ein französischsprachiges [!] Telegramm Spittelers, das er an einen der Diskutanten, Ernesto Ferraris, geschickt hatte und das dann von der *Gazzetta Ticinese* im Original abgedruckt wurde mit dem redaktionellen Zusatz: „Dedichiamo il documento a quegli Svizzeri tedeschi che ci hanno accusati di non interpretare fedelmente il pensiero di Carlo Spitteler e a quei clericali nostrani che hanno onorato il Dr. Ferraris della qualifica di ‚seminatore di zizzania‘“. *Gazzetta Ticinese* vom 15./16. Juni 1915, S. 1. – Ferraris sollte wenig später im Stadtrat von Lugano von sich reden machen, als er die Verbannung aller deutschsprachigen Werbung und Firmenschilder aus dem Luganer Stadtbild forderte.

52 „Carlo Spitteler.“ *Corriere del Ticino* vom 2. Juli 1920. – Hinzu kommen noch einige weitere Briefe Chiasas, die aber hierfür nicht ausgewertet werden konnten; allerdings stellt sich die Frage, wie viel Chiesa von Spittelers Werk kennen konnte, da er weder Französisch noch Deutsch beherrschte und auch Spittelers Italienischkenntnisse zweifelhaft scheinen. Außerdem stellt sich die Frage,

einen Schweizer Autor überhaupt – fand allenfalls eine kurze, auf einer Agenturmeldung beruhende Erwähnung. Und auch der Tod des großen Autors im Jahr 1924 war lediglich der *Gazzetta Ticinese* eine Kurzmeldung wert. Kurz, wenn Spitteler zu diesem Zeitpunkt so etwas wie ein Schweizer Nationaldichter gewesen sein sollte, so war das Tessin immer noch vom Rest der Schweiz deutlich geschieden. Spittelers Bedeutung jenseits allgemeiner Prominenz musste einem Zeitungsleser südlich des Gotthards einigermaßen vague bleiben.⁵³

So wichtig Spittelers Werk und Wirken in Deutschschweiz und Romandie vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg war – südlich der Alpen spielte er bestenfalls eine sekundäre, symbolische Rolle. Die Geschichte des Verhältnisses der zwei vom Gotthard geschiedenen, geographisch-kulturellen Großregionen ist immer noch ein Desiderat der Schweizer Geschichtsschreibung, was eine abschließende Verortung gerade des Falls Spitteler in der Schweiz als ganzer schwierig macht. Klar ist jedoch, dass diese Geschichte eine deutlich fragmentiertere ist als bisher vermutet, was wiederum weiterführende Fragen nach dem Wesen der von Spitteler postulierten Einigkeit der Schweiz aufwirft. Will man den italienischsprachigen Landesteil nicht gänzlich ignorieren, fällt es schwer, von Spitteler als einem „Nationaldichter“ zu sprechen, da er südlich der Alpen diese Rolle schlichtweg nicht spielte und selbst nördlich des Gotthards eine weit weniger zentrale Rolle spielte, als sie Francesco Chiesa für die italienische Schweiz beanspruchen konnte.

Mehr noch: Wenn man „Nationen“ als Diskursgemeinschaften begreift, dann erscheint im Fall der Schweiz der viel beschriebene „Graben“ doch eher als ein Bindeglied, während das von wechselseitiger kultureller Unkenntnis bestimmte Verhältnis der Landesteile nördlich und südlich des Gotthards deutlich größere Probleme für die Einheit der Schweiz aufwirft. Hier bedarf es noch deutlich stärkerer Anstrengungen, um vielleicht nicht den *einen* Schweizer Standpunkt, aber doch einen wahrhaft gemeinsamen Kultur- und Diskursraum jenseits von Clichés und Vorurteilen zu entwickeln.

inwiefern dieser Briefwechsel nicht vor allem performativ zu verstehen war, als Ausdruck eines Helvetismus von Seiten Chiasas, während er gleichzeitig die Italianità des Tessins verteidigte. – Insgesamt bedürfte Chiesa nicht nur aufgrund seiner herausragenden Rolle im Kulturleben der italienischsprachigen Welt, sondern auch durch sein überaus langes Leben (er starb 1973, kurz vor seinem hundertzweiten Geburtstag) einer deutlich stärkeren Beachtung nördlich der Alpen.

53 Zum Vergleich in der Romandie siehe den Überblick bei Valloton. *Ainsi parlait Carl Spitteler* (wie Anm. 6). S. 93-97.

Ralph Müller

Lyrischer Zyklus und epische Botanik in Spittlers *Schmetterlingen*

Si, dans l'opinion publique, l'œuvre littéraire de Carl Spitteler a été reléguée au second plan par rapport à ses essais et à ses discours, sa poésie lyrique n'est pas encore reconnue à sa juste valeur. Spitteler lui-même en porte une part de responsabilité, puisqu'il a dévalorisé son œuvre lyrique en tant qu'étude préliminaire à son œuvre épique. Contrairement au jugement généralisé selon lequel la poésie de Spitteler ne serait pas lyrique, nous voudrions montrer ici le caractère unique de son œuvre. Spitteler rejette la *Erlebnisliryk* romantisante et critique la connaissance éloignée de l'expérience (*Alexanderinertum*) en littérature. Ces attitudes se concrétisent dans sa collection *Schmetterlinge* par des représentations exceptionnellement fictives et anthropomorphes de variétés spécifiques de papillons, basées sur une observation botanique minutieuse. Enfin, il convient de souligner la volonté de publier des poèmes selon un principe de collection supérieur. En ce qui concerne les *Schmetterlinge*, il est proposé ici d'aborder un plan atmosphérique suivant le plan d'un roman d'artiste.

Zu Carl Spittlers Lyrik kann man so viele negative Urteile anführen, dass es schwierig ist, sie zu ignorieren. Gleichzeitig reizt die Phalanx der Abschätzung zur Gegenprobe. Zugegeben, Spitteler erweist sich in seinem lyrischen Werk eher als ein Arbeiter des Stoffs als der Form, und die Form seiner Lyrik erscheint literarhistorisch zum Zeitpunkt ihres Erscheinens überholt. Dennoch stellt sein Interesse für den Stoff bei seiner Gedichtsammlung *Schmetterlinge* Zusammenhänge her, die auf die Lyrik der Moderne verweisen. In einem ersten Abschnitt soll die oben erwähnte Disqualifizierung der Lyrik in Spittlers Selbsteinschätzungen und ihrer literarhistorischen Rezeption betrachtet werden. In einem zweiten und abschließenden Abschnitt werde ich mich der Struktur und dem Inhalt des *Schmetterlings*-Zyklus widmen. Dabei soll besonders der spezifisch Spitteler'sche Zugang zum Gegenstand im Zentrum stehen, der sich einerseits durch ein fast schon positivistisches Interesse an den Dingen, andererseits selbst in der Lyrik durch eine Tendenz zur epischen Darstellung auszeichnet.

1. Rezeption: Lyrisches „Alexandrinertum“?

Spitteler selbst hat rückblickend seine lyrische Poesie den „Lernwerken“¹ zugeordnet. Das macht nicht gerade Werbung für diesen Ausschnitt seines

1 Vgl. Carl Spitteler. „Mein Schaffen und meine Werke“. *Gesammelte Werke*. Bd. VI. *Autobiographische Schriften*. Hg. Gottfried Bohnenblust. Zürich: Artemis, 1947. S. 472-489, hier S. 482.

Werks und hat schon früh der Einschätzung den Weg vorgebahnt, dass die Lyrik in seiner Werkbiographie eher randständig sei. Ganz anders hat er seine epischen Werke eingeschätzt, wenn er etwa von sich selbst als Schriftsteller sagt, dass er „mit Leib und Seele, bis in die letzte Faser ein geborener Epiker“² sei:

Ich weiß sogar, daß manche Beurteiler diese meine kleinen Bücher höher schätzen als meine beiden großangelegten Werke [*Prometheus* und *Olympischer Frühling*], daß manche Leute mich einen fragwürdigen Epiker, dagegen einen guten Lyriker nennen. Allein gesetzt selbst den Fall, diese hätten recht, was ich nicht glaube, so bin ich doch so durch und durch Epiker, daß mir der Titel eines mittelmäßigen Epikers immer noch lieber wäre als der eines guten Lyrikers.³

Diese Selbstaussagen zu den „gedruckten Zwischenwerke[n] und Nebenwerke[n]“⁴ wurden um 1908 immerhin mit einer gewissen biographischen Distanz zu den Büchern mit kürzeren Einzeldichtungen formuliert, die Spitteler um das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts veröffentlicht hatte⁵: Also die *Schmetterlinge*⁶, aber auch die *Literarischen Gleichnisse*⁷, *Glockenlieder*⁸

2 Spitteler. Mein Schaffen (wie Anm. 1). S. 473.

3 Ebd., S. 483.

4 Ebd., S. 488.

5 Das Prädikat ‚lyrisch‘ hat Spitteler selbst relativ offen verwendet und bezog es auch gern auf Teile seiner epischen Werke, vgl. Werner Stauffacher. *Spittelers Lyrik. Untersuchungen zu den ‚Schmetterlingen‘, den ‚Literarischen Gleichnissen‘ und den ‚Glockenliedern‘*. Basel: Hoenen, 1950. S. 8.

6 Carl Spitteler. *Schmetterlinge*. Hamburg: Verlagsanstalt (vormals J.F. Richter), 1889. Die erste Fassung war 1889 noch unter dem frühen *nom-de-plume* „Felix Tandem“ (‚endlich glücklich‘) erschienen, Carl Spitteler in Klammern darunter. Zweite Aufl. beim Diederichs Verlag, vgl. Carl Spitteler. *Schmetterlinge. Gedichte*. Jena: Diederichs, 1915. Zum Spitteler-Jubiläumjahr 2019 erschien eine illustrierte Ausgabe, vgl. Carl Spitteler. *Schmetterlinge*. Luzern: Aura, 2019. Im Folgenden zitiere ich aus den *Gesammelten Werken*, vgl. Carl Spitteler. „Schmetterlinge“. *Gesammelte Werke*. Bd. III. *Extramundana, Schmetterlinge, Literarische Gleichnisse, Balladen, Glockenlieder*. Hg. Wilhelm Altwegg. Zürich: Artemis, 1945. S. 265-360; auffällige Abweichungen gegenüber der ersten und zweiten Auflage werde ich erwähnen.

7 Vgl. Carl Spitteler. „Literarische Gleichnisse“. *Gesammelte Werke*. Bd. III. *Extramundana, Schmetterlinge, Literarische Gleichnisse, Balladen, Glockenlieder* Hg. Wilhelm Altwegg. Zürich: Artemis, 1945. S. 363-483 (Erstdrucke in Zeitschriften ab 1890, Buch 1892).

8 Vgl. Carl Spitteler. „Glockenlieder“. *Gesammelte Werke*. Bd. III (wie Anm. 7). S. 659-738 (Erstdruck 1906).

und *Balladen*⁹. Ob man nun die *Extramundana*¹⁰, die in den *Gesammelten Werken* mit der Lyrik im selben Band erschienen, zur Lyrik oder eher zur kürzeren Epik zählt, sei hier einmal dahingestellt. Man tut aber sicher gut daran, diesem Urteil über das eigene Werk mit Vorsicht zu begegnen. Nicht zuletzt hat sich seine Hochschätzung des epischen Werks literarhistorisch nicht durchgesetzt. In Erinnerung geblieben sind vielmehr seine nichtfiktionalen Prosatexte. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* erwähnt den Namen des Nobelpreisträgers Spittler lediglich in einem Kapitel zur Autobiographik.¹¹ Peter von Matt wiederum fasst die Wahrnehmung von Spittler folgendermaßen zusammen: „Heute ist Spittler vorab der Mann, der *Unser Schweizer Standpunkt* geschrieben und als Rede gehalten hat.“¹² Unter diesen Bedingungen zählt die Lyrik nicht zu den üblichen Themen der Spittler-Werkübersichten und -Biographien. Und wenn Spittlers Lyrik trotzdem angesprochen wird, trifft man hauptsächlich auf negative Kritiken. Für Theisohn, im Nachwort von Stefanie Leuenbergers Textsammlung, ist Spittlers Lyrik ein Demonstrationsobjekt, das zeigt, warum Spittlers Werk „hinter der breiten Formation der literarischen Moderne zurückbleibt“:

So treffen bei Spittler ein ungeheures Maß an visionärer Vorstellungskraft und eine bemerkenswerte Konventionalität in der Form unmittelbar aufeinander. Am deutlichsten spürbar wird dies mit Sicherheit in seiner Lyrik, die in ihrem Hang zum Balladesken dem 19. Jahrhundert viel näher steht als jener sich als Medium bespiegelnden Dichtung, die man bei C.F. Meyer zum ersten Mal in deutscher Sprache sieht und die sich dann im Symbolismus Bahn bricht.¹³

Spittlers Lyrik wird hier tendenziell zur nachromantischen und nachbiedermeierlichen Literatur gezählt, deren Lyrik in der deutschen Literaturwissenschaft einen besonders zweifelhaften Ruf genießt. Der Vorwurf epigonaler Massenproduktion war schon von Zeitgenossen vorgebracht worden¹⁴,

9 Vgl. Carl Spittler. „Balladen“. *Gesammelte Werke*. Bd. III (wie Anm. 7). S. 485-657 (Erstdruck 1895).

10 Vgl. Carl Spittler. „Extramundana“. *Gesammelte Werke*. Bd. III (wie Anm. 7). S. 9-264 (Erstdruck 1892).

11 Vgl. Rolf Kieser. „Autobiographik und schriftstellerische Identität“. *Naturalismus. Fin de Siècle. Expressionismus 1890-1918*, Hg. York-Gothart Mix. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. S. 381-393, hier S. 381.

12 Vgl. Peter von Matt. „Spittlers Spektrum“. *Carl Spittler. Dichter, Denker, Redner. Eine Begegnung mit seinem Werk*, Hg. Stefanie Leuenberger/Peter von Matt/Philipp Theisohn. Zürich: Nagel & Kimche, 2019. S. 7-9, hier S. 8.

13 Philipp Theisohn. „Nachwort“. *Carl Spittler* (wie Anm. 12). S. 459-468, hier S. 465.

14 Vgl. Jürgen Fohrmann. „Lyrik“. *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit*. Hg. Edward McInnes/Gerhard Plumpe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag,

und aus heutiger Sicht ergibt sich – gerade im Vergleich zur französischen Lyrik – der „paradox erscheinende Befund“, dass das Zeitalter der forcierten Modernisierung im deutschsprachigen Raum eine „rückwärts gewandte, am Herkömmlichen festhaltende, eskapistische Lyrik am Leben erhalten konnte“.¹⁵

Wenn man Spittellers Ausführungen über die Herausforderungen beim Abfassen der *Schmetterlinge* liest, scheint das Nachbiedermeier ein gar nicht einmal so unangemessener Kontext für seine Lyrik zu sein:

In den *Schmetterlingen* habe ich mich dann endlich an den gefürchteten Reim gewagt. Allerdings mit Hilfe eines Reimlexikons. (Heute brauche ich das Reimlexikon nicht mehr.) Die Sibylle in den *Schmetterlingen* ist das erste sogenannte ‚Gedicht‘ meines Lebens. Und einmal daran, reimte ich dann gleich aus Leibeskräften. Einzelne der Schmetterlinge bekunden eine wahre Reimorgie.¹⁶

Spitteler schätzt die Lyrik der *Schmetterlinge* als eine Übungsstudie für die spätere Gestaltung der Versepen ein, und vor dem Hintergrund seiner Werkbiographie werden die *Schmetterlinge* vielfach als Reaktion auf die anfänglichen Misserfolge im Epos und im Drama zurückgeführt.¹⁷ Während die zeitgenössische Rezeption der *Schmetterlinge* tatsächlich positiv ausfällt, wird aber Spittellers Lyrik in literaturwissenschaftlichen Übersichten zunehmend zurückhaltend behandelt.¹⁸ Beispielsweise 1920 konstatiert der schweizerische Germanist Emil Ermatinger in seiner Studie *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, dass Spitteler ein „Spätling“ sei. Seine Lyrik zeige eine „Herrschaft des Intellekts, Pessimismus und Neigung

1996. S. 394-461. Zur zeitgenössischen Lyrikkritik vgl. zudem Steffen Martus et al. „Einleitung. Lyrik im 19. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung“. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hg. Stefan Martus et al. Bern: Lang, 2005. S. 18f.

15 Günter Häntzschel. „Lyrik und Lyrik-Markt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 7 (1982): S. 199-246, hier S. 209.

16 Spitteler. Mein Schaffen (wie Anm. 1). Hier S. 485.

17 Vgl. Stauffacher. Spittellers Lyrik (wie Anm. 5). S. 11: „Nach dem Misslingen von Epos und Drama mag die Lyrik als letzte Möglichkeit, die flüchtigen, lichten Schmetterlinge aber als geeignetes Motiv erscheinen: dem Dichter ist es ein Bedürfnis, ‚dem Geschenk ihrer stillen Schönheit‘ ‚den leisen Herzensdank‘ zu erwidern.“

18 „Das Lyrische (das er in seinem Epikerstolz ein bisschen [sic] über die Schulter ansieht) ist die schwache Seite in diesem Buch [Balladen]“, vgl. Robert Faesi. *Carl Spitteler. Eine Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit*. Zürich: Rascher, 1915. S. 78.

zur Bildkunst um der ‚Anschauung‘ willen¹⁹. ‚Intellekt‘ ist hier im Gegensatz zu einem ganzheitlichen Dichter zu sehen²⁰ und den Vorwurf eines kalten, herzlosen Charakters des Spittler'schen Werks macht Ermatinger an der Lyrik fest:

Spittlers Lyrik strahlt Licht und Farben für die Augen aus, aber sie durchrieselt nicht mit Gefühlsschauern das Gemüt. Keine Frage, Spittler ist eine der interessantesten Persönlichkeiten unserer Zeit. [...] Es ist zu viel Alexandrinertum in seinen Versen: Das Wissen um die Dichtung ist bei ihm zu einem wissenschaftserfüllten Dichten geworden.²¹

Angesichts solcher Aussagen stellt sich der Eindruck ein, dass die allgemeine Geringschätzung von Spittlers Lyrik einem Missverständnis unterliegt. Ermatinger beurteilt die Lyrik nicht nur nach einem überkommenen Erlebnisparadigma²², zugleich wird Spittler aus dem Bereich des angeblich typisch-schweizerisch Realistisch-Bodenständigen als Fremdkörper ausgesondert. Ironischer- oder hinterhältigerweise greift Ermatinger mit ‚Alexandrinertum‘ einen Kampfbegriff auf, den Spittler selbst schon prominent in seinem Vortrag *Über das Epigonentum* verwendet und schließlich unter dem Titel *Das Epigonentum, seine Gefahren für Gehirn, Nieren und Rückenmark, seine Diagnose und Heilung* in seine Aufsatzsammlung *Lachende Wahrheiten* aufgenommen hatte. Darin definierte Spittler ‚Alexandrinertum‘ als „die Aufzehrung der schöpferischen Literatur durch literarische Gelehrsamkeit“²³. Die schlimmste Wirkung sei die „Gewöhnung der Nation an den Gedanken, daß ein anständiger Dichter vor allem tot ist“ sowie

19 Emil Ermatinger. *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart*. Leipzig: Teubner, 1921. S. 213.

20 Zur weiteren Charakterkritik vgl. Ermatinger. *Deutsche Lyrik* (wie Anm. 19). S. 216: „Intellekt aber ist der Grundzug von Spittlers geistigem Wesen. Intellekt, der von außen an die Dinge herantritt, nicht Liebe, die schöpferisch in ihnen lebt, weil sie teil hat an der Urkraft des Lebens. Man mag sich Spittler nahen, von wo man will, stets interessiert er uns durch die Stellung und Behandlung der Probleme, stets verblüfft uns seine durchdringende Gescheitheit. Man kann z. B. seiner Behauptung des Machtgedankens in der Politik nichts entgegenhalten, aber eben doch nur dann, wenn man nur auf das Positive und Seiende, nicht auf das Seinsollende und werdende sieht; wenn nur der Intellekt urteilt, aber nicht das Herz. Daher die Kälte, die all sein Schaffen ausstrahlt.“

21 Ermatinger. *Deutsche Lyrik* (wie Anm. 19). S. 219.

22 Vgl. ebd., S. 218f.

23 Carl Spittler. „Das Epigonentum, seine Gefahren für Gehirn, Nieren und Rückenmark, seine Diagnose und Heilung“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. *Ästhetische Schriften*. Hg. Werner Stauffacher. Zürich: Artemis, 1947. S. 606-629, hier S. 618.

„Verwechslung der Literatur mit der Literaturwissenschaft“.²⁴ Dass sich Spitteler selbst gegenüber dem Alexandrinertum abgegrenzt hat, das ihm Ermatinger vorgeworfen hat, ist nun doch erklärungsbedürftig. Zwar ergibt sich Abgrenzungsbedarf häufig dann, wenn Verwechslungsgefahr besteht; aber dessen ungeachtet lässt sich die Fragestellung formulieren, wie Spitteler demnach seine Lyrik unter den gelehrten Werken positioniert. Da seine Lyrik von der Literaturwissenschaft in der Nachfolge von Ermatinger selten behandelt wurde, gibt es zu dieser Frage bislang wenig Erhellendes. Auch der beste Kenner von Spitteler Lyrik, Werner Stauffacher (1921-2010), bietet vor allem ein Beispiel für die eingeschränkte Rezeption seines Werks im zwanzigsten Jahrhundert. Dabei wäre Stauffacher durchaus in einer Position gewesen, um der Rezeption eine andere Richtung zu geben: Er hatte seine Dissertation über *Spitteler Lyrik*²⁵ beim Hauptherausgeber der Spitteler-Ausgabe Gottfried Bohnenblust (1883-1960)²⁶ in Genf geschrieben, und Henri de Ziegler, damaliger Präsident des Schweizerischen Schriftstellerverbands²⁷ und Übersetzer von Spitteler autobiographischen Schriften ins Französische²⁸, war Mitglied der Jury. Stauffacher wurde dann selbst an der Herausgabe der *Gesammelten Werke* Spitteler beteiligt. Ab 1953 war er Lehrstuhlinhaber für Neuere deutsche Literatur an der Universität Lausanne.

Stauffachers Dissertation zeigt Anzeichen einer Auftragsarbeit, die mit textkritischen Kommentaren zu den Einzelgedichten vermutlich die Publikation der Gedichte unterstützen sollte. Erstaunlicherweise beginnt die Dissertation mit der fast topischen Geringschätzung des Gegenstands: „Spitteler ist kein geborener Lyriker; im Gegenteil: episches Dichten beherrscht sein ganzes Leben, [...]“.²⁹ In der Spitteler-Biographie, die Stauffacher fast zwanzig Jahre später verfasst, arbeitet er dieses Urteil differenzierter mit Spitteler Abneigung gegenüber der Erlebnislyrik heraus.³⁰ Bei allen unbestritte-

24 Spitteler. Epigonentum (wie Anm. 23). S. 620.

25 Vgl. Stauffacher. Spitteler Lyrik (wie Anm. 5).

26 Vgl. Stauffachers biographischen Artikel über Bohnenblust, Werner Stauffacher. „Gottfried Bohnenblust“. *Historisches Lexikon der Schweiz* (e-HLS). <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011579/2002-11-08/> (16.5.2020).

27 Vgl. Roger Francillon. „Henri de Ziegler“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (e-HLS). <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/016189/2014-02-27/> (16.5.2020).

28 Vgl. Carl Spitteler. *Mes premiers souvenirs*. Übers. von Henri de Ziegler. Lausanne: Payot, 1916.

29 Stauffacher. Spitteler Lyrik (wie Anm. 5). S. 5.

30 Vgl. Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biographie*. Zürich: Artemis, 1973. S. 398: „Spitteler innere Hemmungen vor einem derartigen Unternehmen waren nicht gering. Sie hingen teilweise mit seiner Abneigung gegen die von Goethe und den Romantikern hergeleitete ‚Erlebnislyrik‘ zusammen, die er als Mißbrauch der künstlerischen Organe empfand.“

nen poetischen Schwächen³¹ könnte man demnach zwei Aspekte benennen, durch die sich Spittlers erste Lyrik-Sammlung von der Masse der nachbietermeierlichen Lyrik absetzt: Zum einen die Fokussierung auf ein einheitliches Thema, das weiter unten unter dem Aspekt des ‚Zyklus‘ näher diskutiert werden soll. Zum andern der Bezug auf den Gegenstand, der sich beispielsweise beim Thema ‚Schmetterling‘ nicht an den literarhistorisch-generischen Topoi orientiert, sondern biologisch informiert wiedererkennbare Schmetterlingsgattungen, so unterschiedlich ihre Rollen in den Gedichten auch ausfallen, in Szene setzt – ein faktischer Bezug, den Spittler nicht zuletzt in einem gleichnamigen Vortrag über die Tierart seiner Gedichtsammlung ausgeführt hat.³² Über die Hintergründe dieses Vortrags, der sich durch den Titel nicht von der gleichnamigen Gedichtsammlung unterscheiden lässt, wurde viel gerätselt. Offenbar hatte sogar Spittlers Publikum in Solothurn keinen schmetterlingskundlichen Erfahrungsbericht erwartet. Jedenfalls konzidierte Spittler ein Jahr später bei einem weiteren Vortrag, dass er damals mit dem Gefühl abgereist sei, „etwas Literarisches schuldig geblieben zu sein“.³³ Dass Spittler, vier Jahre nach dem Erscheinen des gleichnamigen Gedichtbands, kein Wort über seine Poetologie oder Gedichte verliert, sondern Erfahrungswissen anbietet, illustriert sein Verständnis von ‚Alexandrinertum‘. Vor dem Hintergrund der demonstrierten intimen Kenntnis seines Gegenstands wird Alexandrinertum als angelesenes, erfahrungsfernes Wissen erkennbar. Das ist zugleich interessant für Spittlers Konzeption der Lyrik, die, wie es hier scheint, mit einem Gegenstandsbewusstsein einhergeht, das durchaus auf die Moderne vorausweist, auch wenn es nicht zum ‚Dinggedicht‘ führt. Aber was sind also die *Schmetterlinge*?

2. Zyklische Sammlungen und Lyrik

Die *Schmetterlinge* waren, wie Spittler in seiner Schrift *Mein Schaffen und meine Werke* ausführt, zunächst einmal eine erste Reimübung. Das betont er auch in einer einleitenden Notiz, die seit der zweiten Auflage der *Schmetterlinge* bei Diederichs, also 1907, erscheint³⁴: Es handle sich, so führt Spittler aus, um seine „ersten Versuche in gereimten Versen“.³⁵ Die Wahl des „klei-

31 Vgl. auch Stauffacher. Biographie (wie Anm. 30). S. 423f.

32 Vgl. Carl Spittler. „Schmetterlinge“. *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. *Land und Volk*. Hg. Werner Lauber. Zürich: Artemis, 1947. S. 421-446.

33 Vgl. Carl Spittler. „Geleitband I“. *Gesammelte Werke*. Bd. X.1. Hg. Wilhelm Altwegg. Zürich: Artemis, 1958. S. 478.

34 Diese Notiz wird in den *Gesammelten Werken* lediglich im Kommentarband wiedergegeben, vgl. Spittler. Geleitband I (wie Anm. 33). S. 511.

35 Carl Spittler. *Schmetterlinge. Gedichte*. Jena: Diederichs, 1915. S. 1.

nen Stoff[s]“ führt er auf die Herausforderung einer neuen Gedichtform zurück. Beim Schreiben entdeckt er aber auch den Paarreim, den er freilich ohne ein emphatisches Bewusstsein für Reimkunst anwendet, sodass die Reime, wie ich finde, eher einen zweifelhaften Stilzug in Spittlers Werk etablieren. Mehr Aufmerksamkeit hat Spittler thematischen Zusammenhängen geschenkt. Stauffachers Studie aus den 1950er Jahren diskutiert erst im abschließenden, auffällig kurzen Kapitel „Leistung“, inwiefern die Gedichte der *Schmetterlinge* eine Sammlung abgeben. Man erfährt kaum mehr als Spittlers Selbstaussage, er habe sich bemüht, „das Gleichartige beisammen“ zu halten.³⁶ Diese kurze Behandlung des Sammlungszusammenhangs ist insofern problematisch, als Spittler – wie er in seinem Essay *Über den Wert zyklischer Sammlungen* ausführte – großen Wert auf diesen Aspekt gelegt hat. Die Frage des Zyklus ergibt sich für Spittler bei der Lyrik³⁷ zunächst aufgrund des tendenziell geringeren Umfangs von Gedichten:

Es gibt Dinge, die man einzeln, andere, die man nur in der Vielzahl serviert. Man darf eine Melone, ein Drama anbieten, aber nicht eine Kirsche oder ein Lied. Eine Kirsche ist eine Beleidigung, ein Lied ein Armutszeugnis.³⁸

Die Auseinandersetzung mit den zyklischen Sammlungen bzw. dem Prinzip des Zyklus geht bei Spittler auch in diesem Fall mit seiner charakteristisch prosaisch-ironischen Erkundung der dichterischen Praxis einher. Schlecht schneidet aus seiner Sicht das Zusammenstellen von Lyrikbändchen ab, die kein „anderes Band als den Einband“³⁹ aufweisen. Sie wachsen, indem „toter Ballast nachgeladen“ wird, „um dem Verleger das nötige Gewicht zu liefern“⁴⁰, und auch der Ursprung aus einer Verfasserschaft stellt den Zusammenhang nicht her⁴¹: Die zusammengestellte Verschiedenheit erscheine im Nebeneinander nicht wie Eigentum, sondern wie „Hausrat oder Gerümpel“.⁴²

In diesen Anmerkungen treffen zwei Vorwürfe zusammen. Zum einen stellt Spittler diese ‚Bändchen‘ unter den Generalverdacht, dass sie Zufalls-

36 Zitiert nach Stauffacher. Spittlers Lyrik (wie Anm. 5). S. 230.

37 Im Prinzip müssten Zyklen nicht auf Lyrik eingeschränkt werden, Faesi hat nicht zuletzt auch die *Lachenden Wahrheiten* als eine Art Essay-Zyklus betrachtet, vgl. Faesi. Spittler (wie Anm. 18). S. 80.

38 Carl Spittler. „Über den Wert zyklischer Sammlungen“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. *Ästhetische Schriften*. Hg. Werner Stauffacher. Zürich: Artemis, 1947. S. 129-132, hier S. 131.

39 Ebd., S. 129.

40 Ebd.

41 Hier ist Ermatinger anderer Meinung, vgl. Ermatinger. *Deutsche Lyrik* (wie Anm. 19). S. 217.

42 Spittler. *Wert zyklischer Sammlungen* (wie Anm. 38). S. 130.

produkte seien aus gelegenheitsbedingter ‚Reiselyrik‘ und ‚Übersetzungen‘. Zum anderen vermisst er bei vielen Sammlungen einen „Gesamtbeobachtungspunkt“.⁴³ Das Ideal ist das ‚höhere Sammelprinzip‘⁴⁴ des Zyklus:

Durch Zyklen, also durch die Nebeneinanderstellung des Gleichartigen, entsteht nämlich eine Vereinigung, eine Verbindung, ein Gesamt Ding, das über den Einzelwert des besonderen Stückes hinaus noch einen neuen Wert schafft, einen Kollektivwert, der seinerseits nicht bloß Buchwert, sondern auch Kunstwert enthält.⁴⁵

Das Wort ‚Buchwert‘ sollte hier in seinem Doppelsinn wahrgenommen werden. Es ist nicht nur der Verkaufswert eines Buchs; in der Sprache des Rechnungswesens ist es auch der Wert, der einer Bilanzposition zum Zeitpunkt der Rechnungstellung zugewiesen wird und der vom gegebenenfalls realisierten Wert beim Verkauf abweichen kann. Aus Spittlers Sicht dürfte der bloße Buchwert zufälliger Sammlungen mager sein und vom Prestige (oder sagen wir mal ‚symbolischen Kapital‘) des zyklischen Kunstwerks mühelos übertroffen werden. Das Ungenügen von Lyrik als kleine Form lässt sich in Spittlers Verständnis durch die zyklische Sammlung kompensieren. Dieser Mehrwert der Sammlung ist mit dem Grundsatz vereinbar, dass die Summe der Teile mehr ist als das Einzelne bzw. dass der „Vereinigungswert“ den „Summenwert“⁴⁶ übertrifft. Spittler formuliert mit der Forderung nach der Sammlung einen Anspruch auf ein Kunstganzes, der auf die Lyrik der Moderne vorausweist; und doch ist dies bei Spittler mit einer merkantilen Haltung zur Kunst verbunden. „Man darf eine Melone, ein Drama anbieten, aber nicht eine Kirsche oder ein Lied“ – das ist vielleicht eine Frage der Höflichkeit, es erscheint aber wie eine krämerische Warnung vor den Absatzproblemen für Einzelgedichte. Man beachte nicht zuletzt Spittlers Schilderung des Rezeptionserlebnisses von Zyklen, die beim Leser „eine ausnehmende Befriedigung“ erzeugen:

Zunächst die Erfüllung des Wunsches. Dann Ruhe, indem der Leser nun nicht gezwungen wird, erst den Standpunkt zu wechseln, um das Folgende zu genießen. Ferner eine Art Wohnlichkeit- und Heimatsgefühl, da uns wiederholt die nämliche Welt mit denselben Kunstmitteln vorgeführt wird. Endlich der Eindruck des Reichtums, weil Gleichartiges sich summiert und sich einheitlich verbunden der Erinnerung vorstellt.⁴⁷

43 Vgl. ebd., S. 129.

44 Ebd., 130.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., S. 132.

47 Ebd., S. 130f.

Da wird es dem Bürger beim Lesen lyrischer Sammlungen offenbar so richtig behaglich. Zugleich fällt auf, dass sich Spitteler hauptsächlich auf inhaltlich-thematische Aspekte konzentriert. In Spitteler's Bemerkung, dass „[e]inerlei oder ähnliche Form“ uns erlaube, „die Aufmerksamkeit auf den Inhalt zu konzentrieren“⁴⁸, steckt fast eine Geringschätzung der Form, die im Kontext von Lyrik überrascht. Diese Vernachlässigung der Form steht letztlich abseits von der weiteren Entwicklung der Lyrik im Symbolismus. Tatsächlich hat sich die Behandlung von Zyklen auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eher auf formale Beziehungen konzentriert.⁴⁹ Spitteler wird trotz des bis heute vorherrschenden formalistischen Zyklus-Verständnisses in diesem Zusammenhang erstaunlich häufig zitiert.⁵⁰

Spitteler's Essay ist eine besonders frühe intellektuelle Auseinandersetzung mit diesem nicht ganz neuen literarischen Phänomen. Als Sache gibt es den Zyklus in der Lyrik schon länger (z. B. Petrarca's *Canzoniere*). Bis ‚Zyklus‘ überhaupt zur Bezeichnung von Gedichtsammlungen angewandt wurde, hat das Wort selbst eine seltsame Karriere durchgemacht. Bis ins 18. Jahrhundert wurde ‚zyklisch‘ als Attribut für ungeschickte Erzählweisen verwendet. Das geht auf eine prominente Stelle in Horaz' Brief *Über die Dichtkunst* zurück, wo der zyklische Erzähler, der die ganzen Mythen in ihrer breiten Abfolge erzählt, mit dem kreißenden Berg verglichen wird, der eine Maus gebiert (V. 139). Als Ausdruck zur Beschreibung einer besonderen Anordnung von lyrischen Gedichten taucht ‚Zyklus‘ in der deutschen Literatur meines Wissens erstmals in Heinrich Heine's Sammlung *Nordsee im Buch der Lieder* (1827) auf. Vor allem bekannt wird der Zyklus aber als Liederzyklus (z. B. Schubert's Vertonung von Wilhelm Müllers *Die schöne Müllerin* usf.). Es scheint dennoch, dass in der Lyrik das Gliederungsprinzip des Zyklus erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an Relevanz gewinnt, vor allem in der symbolistischen Lyrik, wie etwa Georges Zyklen, die wenige Jahre nach Spitteler's *Schmetterlingen* erschienen.

Bei Spitteler ist die zyklische Gliederung in den *Schmetterlingen* zunächst thematisch in Bezug auf unterschiedliche Schmetterlingsarten gegeben. Dieser Bezug äußert sich explizit in den Gedichttiteln wie *Pfauenauge*, *Schwabenschwanz I* und *II*, gelegentlich auch in Erwähnung der mythologisch anmutenden gelehrten Bezeichnungen wie *Proserpina* oder *Satyr*.

48 Ebd., S. 131.

49 Etwa in einem leichten Gegensatz zum ‚sequence‘-Begriff der anglophonen Literaturwissenschaft, dem auch die narrative Progression nicht fremd ist; vgl. Roland Greene und Bronwen Tate. „Lyric Sequence“. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Hg. Roland Greene. Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press, 2012. S. 834-836.

50 Vgl. z. B. Claus-Michael Ort. „Zyklus“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Harald Fricke et al. 3. Berlin: de Gruyter, 2003. S. 899-901.

Übrigens wird jeweils der potenzielle mythologische Zusammenhang allenfalls am Rande behandelt. In formaler Hinsicht fällt an den Gedichten die Länge auf, denn es sind keineswegs sonderlich kurze Gedichte. Das kürzeste Gedicht, *Zitronenfalter II*, zählt sechs Zeilen, die nächst umfangreicheren Gedichte umfassen schon zwölf Zeilen (bspw. *Proserpina I* und *Zitronenfalter I*). Die übrigen Gedichte sind deutlich länger und die Verse erinnern in ihrem Umfang eher an epische Gedichte. Der Zyklus enthält auch keine der traditionellen lyrischen Formen wie das Sonett oder den liedartigen halben Kreuzreim. Formal kommt also ein gewisser Zug zum Epischen in den Gedichten zum Tragen. Die Gedichte sind in ihrem Inhalt tatsächlich stark plot-orientiert und bieten zum Teil ausgebaute Geschichten, die – entgegen heutiger Erwartungen an die Lyrik – bisweilen Kernhandlungen von Novellen oder literarischen Humoresken mitteilen. Stark ausgeprägt ist dieses Merkmal beispielsweise im Gedicht *Taubenschwanz*⁵¹, das ab der zweiten Auflage eine ganze Schwank-Handlung mitteilt: Der Taubenschwanz, ein auffälliger Schwärmer mit lautem Schwirflugh, erschreckt einen Jungen, der sich durch ein „Ungetier“ bedroht fühlt. Der Pfarrer tritt als Aufklärer auf, räumt Teufelsbefürchtungen beiseite und bietet dem Jungen die Gelegenheit, festzustellen, dass das Tier unschädlich ist: „Es beißt nicht und sticht nicht. Im Gegenteil!“ In der zweiten Auflage erhält diese Erzählung einen zweiten Teil. Nun wiederholt der Junge dieselbe Beobachtung in einem pädagogisch unerwünschten Setting gegenüber einer Frau, die der Pfarrer zuvor als Sünderin öffentlich verurteilt hat. Das „Im Gegenteil“ gewinnt eine anrühende Note.

Die Behandlung der Schmetterlinge setzt sich ab vom empfindsamen Schmetterling der Romantik. Es sind spezifische Schmetterlingsarten, die in dieser Sammlung ausgestellt werden. Diese zoologische Obsession für den Gegenstand entfernt die Texte von einer romantisch-epigonalen Variante des Erlebnisgedichts, aber sie führt selten zu einer sprachlichen Auseinandersetzung mit Wahrnehmung wie etwa im Dinggedicht. Sie löst bei Spitteler vielmehr einen epischen Reflex aus. Auch Gedichte, die dem Insekt im Text mehr Raum bieten, legen viel Gewicht auf narrative Ereignisfolgen. Eines der lyrischeren Beispiele in dieser Reihe ist das Gedicht *Pfauenauge* im vierten Teil. Abgesehen von dem abschließenden Haufenreim ist es reimlos, die metrische Bindung beruht hauptsächlich auf dem sechshebigen Jambus. Zentral für die Entwicklung der Textwelt ist die Raupe im Nesselpalast.

51 Vgl. Spitteler. Schmetterlinge [2. Aufl.] (wie Anm. 35). 71-73. Erstdruck in *Der Bund* am 15.8.1886, vgl. Stauffacher. Spittellers Lyrik (wie Anm. 5). S. 82.

Ein kühles Schloß, ein schattiger Palast von Nessel.
 Dicke Marienkäferchen mit rundem Schild
 Reisen geschäftig trippelnd durch die Jalousien.
 Zuoberst unterm Dache, am Mansardenfenster,
 Sitzt äsend eine schwarze blaugeperlte Raupe.⁵²

Visuelle Wahrnehmung wird in der Darstellung des Gedichts zunächst hervorgehoben. Metaphorisch wird ein Bezug zur menschlichen Erlebniswelt herausgestellt (hier die unterschiedlichen Formen der Behausung). Sprachlich und stilistisch steht die Darstellung dennoch dem malerischen Impressionismus nahe, wenn der Wahrnehmungsstandpunkt betont wird:

Plötzlich ein dunkler Tulpenschein verdeckt die Aussicht –
 Und schlüpfend in die Nessel durch das schmale Fenster
 Ein Pfauenauge zieht in seine Jugendheimat.

Flatternd durcheilte es die geliebten Säle, rot
 Mit blutigem Flammenlicht erhellend den Palast.

Plötzlich entspringt es durch die Tür. Ein Blitz. Verschwunden.⁵³

„Augenlyrik, Licht- und Farbenwonne“⁵⁴ hat sie Spitteler in einer Prosa-Vorbemerkung genannt, die er seit der zweiten Auflage beigefügt hat. Es ist eine Beschreibung für Gedichte und für Schmetterlinge. Dass das ‚ungeübte Auge‘ den Schmetterling lediglich als „einen bunten Blitz“⁵⁵ wahrnimmt, hat Spitteler selbst in seinem Schmetterlingsvortrag betont. Die dargestellte Wahrnehmung im Gedicht orientiert sich also an menschlichen Paradigmen. Auch die Darstellung des Tiergedichts ist anthropomorphisiert. Am auffälligsten ist der Zug zur Anthropomorphisierung in diesem Gedicht bei der deutlichen Parallelisierung der verpuppten Raupe mit dem Dichter.

Daselbst, hangend in freier Luft
 Spinnt sie sich ab von aller Welt und träumt und dichtet.⁵⁶

Die dichtende Raupe hängt, metaphorisch gesehen, im Mansardenzimmer der Nessel, also dem poetischen Dachstübchen schlechthin. In dieser Parallelsetzung von Schmetterling und Poet kommt ein Element ins Spiel, das bei Stauffacher unter dem Stichwort ‚Symbolismus‘ verschiedentlich

52 Spitteler. Schmetterlinge (wie Anm. 6), hier S. 318.

53 Spitteler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). V. 6-11.

54 Spitteler. Schmetterlinge [2. Aufl.] (wie Anm. 35). S. 1.

55 Spitteler. Schmetterlinge [Vortrag] (wie Anm. 32). S. 425.

56 Spitteler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 318, V. 15f.

beschrieben wird. Symbolistisch aber nicht im Sinne der künstlichen Paradiese der gleichnamigen literarhistorischen Bewegung, sondern eher im Sinne eines Stilzugs des poetischen Realismus, der mit dem Schmetterling als Ergebnis der Metamorphose einer Raupe zum schönen, wenn auch vergänglichen Wesen, zugleich ein allgemeines Sinnbild gibt⁵⁷, im vorliegenden Fall eindringlich angedeutet mit dem Prozess der Verpuppung, der mit dem ‚Dichten‘ gleichgesetzt wird. Was hingegen die traditionelle Symbolik betrifft, so hat Spittler – ungeachtet der Tatsache, dass in *Schmetterlinge* bisweilen auch ernstere oder traurige Töne angeschlagen werden – darauf hingewiesen, dass Schmetterlinge für ihn ein positives Symbol sind: In seinem Schmetterlingsvortrag sprach er explizit von „Symbolschönheit“:

Hiermit meine ich nicht etwa das willkürlich dem Schmetterling vom Menschen hinzugeträumte Symbol der Beseelung, der Erhebung, der Unsterblichkeit, sondern das natürliche, durch die Wirklichkeit gegebene Symbol des Sommerglückes. ‚Sommervogel‘ nennt ihn ja das Volk; ich möchte ihn noch lieber ‚Sonnenvogel‘ taufen. Ohne Sonnenschein kein Schmetterling und ohne Schmetterling kein voller Sonnenschein; es fehlt ihm etwas; er blickt nüchtern.⁵⁸

Von der literarhistorisch etablierten Symbolik, die die Metamorphose des *schönen* Schmetterlings aus der angeblich hässlichen Raupe überhaupt als Symbol der Verwandlung und der Seele (nicht zuletzt mit Bezug auf die doppelte Bedeutung von *psyché*) versteht⁵⁹, distanziert sich Spittler deutlich. Den Vorgang der Metamorphose spielt er sogar herunter: Der Schmetterling bleibt im Vortrag ein „mit Flügeln kostümierter Wurm“⁶⁰, der Übergang hebt lediglich einige Merkmale der Raupe auf andere Weise hervor, weder „das Leben noch das Bewusstsein ist je unterbrochen“.⁶¹ Die Hässlichkeit (und häufig auch Schädlichkeit) der Raupe wird von Spittler dennoch kaum angesprochen. Es ist eine „schwarze blaugeperlte Raupe“ (Präzision der Beschreibung ist Pflicht), und dass von manchen Menschen vor allem die Schädlichkeit gesehen wird, kritisiert Spittler in seinem Schmetterlingsvortrag:

57 Vgl. Stauffacher. Spittlers Lyrik (wie Anm. 5). S. 78. In einer früheren, ungedruckten Fassung des Gedichts *Pfauenauge* hat Spittler den besuchenden Schmetterling übrigens im Nesselpalast sterben lassen.

58 Spittler. *Schmetterlinge* [Vortrag] (wie Anm. 32). S. 427.

59 Vgl. Ralf Haekel. „Schmetterling“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. Günter Butzer/Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler, 2008. S. 330f.

60 Spittler. *Schmetterlinge* [Vortrag] (wie Anm. 32). S. 427.

61 Ebd., S. 428.

So eine nackte Schwärmerraupe mit Gabeln, Hörnern und Warzen ist aber noch dazu ein Wurm mit erschwerenden Umständen, ein ‚qualifizierter Wurm‘. Bei weiblichen Personen der ungebildeten Klassen steigert sich der Ekel bis zum Hasse. Jeder Schmetterlingsammler weiß, was für eine Mühe es kostet, Raupen vor den mörderischen Angriffen der weiblichen Dienstlingsraupen zu retten, und jährlich werden Tausende der prächtigsten Schmetterlingsraupen von den Bauernweibern den Hühnern vorgeworfen, als wären Engerlinge.⁶²

Das Frauenbild ist aus heutiger Sicht nicht zu retten, gerade wenn man eine Parallelisierung von weiblichen Dienstboten und der Literaturkritik erwägt, die gleichfalls die Schönheit dieser Gebilde nicht erkennen mag. Im Gedicht *Blaues Ordensband* wird gar das Sammeln, das heißt das Jagen von Schmetterlingen angesprochen: Ein Schmetterlingsjäger hat endlich dieses Insekt für seine Sammlung erhascht und bittet einen Arzt um ein Gift, um das Tier „ohne Schmerzen“⁶³ zu töten – vermutlich mit dem Ziel, das Tier ohne sichtbare Spuren für die Sammlung zu konservieren, aber dies wird nicht ausgesprochen. Gerade dadurch, dass Schmetterlinge – wie Spitteler in seinem Schmetterlingsvortrag ausführte – vor allem von den kennerischen Männern geschätzt werden, werden sie zum Objekt einer (männlich) kodierten Jagd. Der Schmetterlingsjäger wird dennoch als empfindsamer Bürger des 19. Jahrhundert erkennbar: Ob des offenkundigen Leidens der Kreatur schmeckt ihm abends der Wein nicht mehr und die Sonaten im Kursaal klingen plötzlich hart. Hier wäre der Gegensatz von archaischer Jagd und moderner Lebensverfassung immerhin greifbar. Dennoch wird die Auseinandersetzung mit der Schuld auf eine allegorische Ebene gehoben und die geplagte Kreatur spricht am Ende des Gedichts den Täter frei. Indem der Bürger von der Versöhnung mit der als weiblich imaginierten Natur träumt, führt das naturkundliche Interesse nicht zu einer naturalistischen Annäherung. Spittelers Schmetterlinge scheinen daher auch inhaltlich aus der Zeit gefallen zu sein, da sie unbedroht von Erscheinungen der Moderne existieren.

Wie die Geschichte des Symbols zeigt, ist der Schmetterling aber auch Ausdruck von gefährdeter Schönheit⁶⁴ und des Todes⁶⁵: Ein kurzes Leben, empfindliche Flügel, zahlreiche Fressfeinde und eine triebhafte Beziehung zum anderen Geschlecht machen ihn zu einem ebenso schönen wie

62 Ebd., S. 426.

63 Spitteler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 276, V. 14.

64 Vgl. bspw. Lenau: *Der Schmetterling* aus *Buch der Gestalten* [entstanden 1832 oder 1834. Erstdruck 1835]: „Es irrt durch schwanke Wasserhügel/Im weiten, windbewegten Meer/Ein Schmetterling mit mattem Flügel/Und todesängstlich hin und her.// [...]“ Vgl. Nicolaus Lenau. *Neuere Gedichte*. 2. Aufl. Stuttgart: Hallberger, 1840. S. 27.

65 Vgl. Haeckel. Schmetterling (wie Anm. 59). S. 330f.

ephemerer Wesen – nicht nur in der Natur. Diesen natürlichen Symbolzusammenhang thematisiert auch Spittler im Gedichtzyklus häufig mit der erzählten Vernichtung der schönen Schmetterlinge durch eine feindliche Umwelt: Tod durch zwanghaften Paarungswahn (*Tau, Distelfalter*, V.1); Tod durch Empfindlichkeit (*Die Füchse*), Tod durch Jagdopfer (*Blaues Ordensband*), aber auch Tod durch kurzes Leben (*Trauermantel*, II.2). In dieser Hinsicht bietet sich der Schmetterling als Sinnbild an, um über das menschliche Schicksal zu reflektieren, wie im Gedicht *Trauermantel* aus dem III. Teil (nicht zu verwechseln mit dem *Trauermantel* im II. Teil). In kühnen Metaphern wird die Landschaft einer Kathedrale geschildert⁶⁶, die wiederum einen menschlichen Wahrnehmungsstandpunkt betont:

Ein steiler Turm durchstößt den blauen Äther.
Vor seinem Angriff steigt die Himmelskuppel
Fliehend empor, die Wolken weichen seitwärts.
Durch die gezähnten Luken schlüpft der Ostwind.

Rund um des Schiffes stattliches Oval
Mit langgezogenen waagerechten Schw[i]ngen
Schwimmt ebenen Fluges still ein Trauermantel.⁶⁷

Die reimlosen fünfhebigen Jamben münden dann in eine gereimte Deutung des Gleichnisses:

Mit stillen Augen merkte ich das Ereignis
Und trug es heim und malte mir ein Gleichnis:
Viel tausend Schmerzen sind in Kraft hienieden,
Und ewig rauscht und klapperts in der Mühle,
Damit im unvernünftigen Gewühle
Vielleicht durch Zufall und durch Sonnenschein
Aus vieler Schönheit plötzlichem Verein
An einem Welteneckchen sei beschieden
Von Zeit zu Zeit ein kurzes Stündchen Frieden.⁶⁸

66 Stauffacher bezieht dies auf das Basler Münster, vgl. Stauffacher. Spittlers Lyrik (wie Anm. 5). S. 68, allerdings ist im Gedicht nur von einem einzigen Turm die Rede.

67 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 302. Aus mir nicht einsichtigen Gründen greifen die *Gesammelten Werke* mit „Schwüngen“ die Fassung der ersten Buchausgabe auf, vgl. Carl Spittler. *Schmetterlinge*. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter), 1889. S. 39. Die Auflage von 1915 enthält die Variante „Schwingen“, die mit dem nachfolgenden „Schwimmen“ assoniert.

68 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 302, V. 20-28.

Während die Schmetterlinge in vielen Gedichten dieses Zyklus Raub von Naturgewalten und Vernichtung werden, so sind sie dennoch auch ein Symbol der Zuversicht und der Freude in einer schmerzvollen Welt.

Wie die bisher diskutierten Beispiele darlegen, können offenbar gleichnamige Gedichttitel in unterschiedlichen Teilen auftauchen. Was lässt dies für die Ordnung der Sammlung erschließen? Stauffacher hatte bereits Spittlers Hinweis auf seine Bemühungen zitiert, das zusammenzustellen, das ‚beisammen gehöre‘. Zusammengehörigkeit wird offenkundig, wenn Gedichttitel sich wiederholen. Das liegt vor etwa bei den unmittelbar aufeinanderfolgenden *Proserpina I* und *II*, *Schwalbenschwanz I* und *II*, *Zitronenfalter I* und *II* oder *Gemeiner*⁶⁹ *Weißling I* und *II*⁷⁰, die noch in der ersten Auflage nur mit gedichtüblichen paratextuellen Rückverweisen wie „derselbe“ (bei *Schwalbenschwanz*) oder „Dito“ (bei *Gemeiner Weißling*) bezeichnet wurden. Manche Schmetterlingsarten tauchen aber in unterschiedlichen Teilen auf. *Pfauenauge* kommt dreimal in unterschiedlichen Teilen vor, *Trauermantel* ebenfalls und sogar ein *Proserpina*-Gedicht wurde von der oben genannten Gruppe abgetrennt.⁷¹ Auf eine differenzierende Nummerierung hat Spittler in diesen Fällen verzichtet. Offenbar sollte die Zuordnung zu verschiedenen Teilen für eine Differenzierung genügen.

Für den Aufbau des gesamten Bandes ist daraus zu schließen, dass die innere Strukturierung in sechs Abteilungen ernst zu nehmen ist, denn andernfalls hätte man auch alle Schmetterlingssorten jeweils zusammenfassen können. Dass es zudem eine übergreifende Gliederung gibt, legt das Gedicht *Vorwort*⁷² nahe, das von den übrigen Teilen abgesetzt ist. Parallel ist das abschließende Gedicht *Trauermantel* im sechsten Teil im Untertitel „als Nachwort“⁷³ gesetzt. Bei der Lektüre des Zyklus kann ich mich schließlich nicht des Eindrucks erwehren, dass die Zusammenstellung in groben Zügen als narrative Sukzession eines lyrischen Künstlerromans lesbar ist. Das erste Gedicht mit dem Titel *C-Album*⁷⁴ bietet eine kleine Fabel von Mutter Natur und der kleinen Cora (als Göttin unter dem lateinischen Namen *Proserpina* mit anderen Gedichten im Band verknüpft). Cora repräsentiert ein naives Schöpferium, das ohne Kunstverstand an die Dinge herangeht und dementsprechend einen ‚bizarren‘ Schmetterling schafft, den auch Spittler in seinem Vortrag mit einer gewissen Faszination schildert:

69 Von Spittler auch tatsächlich als „gemein in jeder Bedeutung des Wortes“ bezeichnet, vgl. Spittler. Schmetterlinge [Vortrag] (wie Anm. 32). S. 435.

70 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 265-360, S. 304-306, S. 309-313, S. 320f., S. 324f.

71 Vgl. Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). *Pfauenauge*: S. 273-275, S. 300f.; S. 318f., *Trauermantel*, S. 287f., S. 357-360; *Proserpina*, S. 289.

72 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 267.

73 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 357.

74 Vgl. Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 271-272.

Alles am C-Album ist bizarr. Die tief eingezackten Flügel, welche wie zerrissen aussehen, das weiße C auf der grauen Rückseite, die possierliche Raupe, weiss und rot geteilt, mit einem Haarbüschel.⁷⁵

Immer wieder trifft man auf Gedichte, die sich als ein Ringen um Künstlertum verstehen lassen. Der dritte Teil des Zyklus zeichnet sich sogar durch eher dunkle Gedichte aus. Damit soll keine Lektüre mit direktem Bezug auf Spittlers Biographie nahegelegt werden, auch wenn Stauffacher die Gedichte *Mariposa*, *Sibylle* und *Satyr* als Gedichte „persönlichsten Erlebnisgehaltes“ anführt.⁷⁶ Die betreffenden Gedichte stellen tatsächlich Begegnungen zwischen Menschen in den Vordergrund. Eine Verortung der Spittler'schen Gedichte im Erlebnislyrikkonzept erscheint aber nicht nur aus historischen Gründen unangemessen. Inhaltlich erscheinen die Gedichte eher wie exemplarisch verdichtete Erfahrung. Eine Künstler-Biographie im engeren Sinne lässt sich dementsprechend nicht aus den Gedichten ableiten. Aber im abschließenden *Nachwort* finden wir den Adressanten bzw. das lyrische Subjekt endlich als gestandenen Dichter.

Trauermantel
(Als Nachwort)⁷⁷

Mancher ist eines dicken Werks genesen,
Dichtwerke kann er darum doch nicht lesen.
Wieviel Ästhetik auch [G]ottlob vorhanden
Und Kunstgeschwätz, der Dichter sings zuschanden.⁷⁸

Die Ausführungen wechseln in der dritten Strophe ins epische Präteritum und in die biographische Periode der akademischen Ausbildung:

An einem funkelgrünen Junitag,
Am Nachmittag, als ich im Höfchen lag,
Ward ich mir mählich dunkel noch bewußt
Des Kandidatenexamens End August.⁷⁹

Auch in diesem Gedicht wird eine Erzählung entwickelt. Das Lernen im Zimmer fällt dem Adressanten schwer und die Cousinen werden herbeigerufen. Das Spiel der Schmetterlinge findet eine Parallele in den Spielen

75 Spittler. Schmetterlinge [Vortrag] (wie Anm. 32). S. 436.

76 Vgl. Stauffacher. Spittlers Lyrik (wie Anm. 5). S. 45.

77 Die Klammern des Untertitels sind in den *Gesammelten Werken* entfallen, vgl. Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 357.

78 Spittler. Schmetterlinge (wie Anm. 6). S. 357, V. 1-4.

79 Ebd., S. 357, V. 9-12.

der Cousinen, die dann gegen Ende des Gedichts erwachsen geworden sind. Parallel zu dieser biographischen Entwicklung zieht Spitteler eine intertextuelle Ebene ein: Tasso steckt in der Westentasche, die Anspielung auf Tassos Werk wird auch mit Klorindes Königreich fortgesetzt. Im Gegensatz zu Tassos *Gerusalemme liberata* nimmt bei Spitteler die ganze Sache jedoch ein bürgerlich-behagliches Ende. Klorinde wird vom Adressanten, liebevoll rückblickend, nunmehr im Präsens als Partnerin angesprochen:

Seit jener Zeit die [E]ine wuchs gelinde
 Gar stolz empor zur herrlichen Klorinde.
 Freilich kein Tankred hat sie je versehrt
 Mit Weh und Wunden. Eher umgekehrt.
 Die andere von kleinerem Geschlecht
 Gedieh deshalb nicht minder brav und recht.
 Ich aber lernt etwas an jenem Tag,
 Wofür ich heute noch ihn preisen mag.

Am Kunstgeschwätz vorbei zum Künstler gehen
 Und Schönheit als ein sonnig Glück verstehn.
 Tiftelt nun meintwegen, ihr Professor!
 Taufts „Epos“ oder pappelts „Epopö“!
 Was meinst, Klorinde, wußten wirs nicht besser
 Im Lugiskänsterlein auf Guggishöh?⁸⁰

Dass man die biographische und narrative Linie letztlich nicht zu stark machen sollte, erweist sich schon daran, dass die *Schmetterlinge* vor allem Gedichte über Gedichte sind. Das *Vorwort*-Gedicht zeigt einen Adressanten, der auf dem Weg zum Markt von dem „kritischen Scholarchen“ aufgehalten wird, dem aber bei der umständlichen Begutachtung der Ware die Schmetterlinge buchstäblich um den Kopf fliegen.

Jetzt siehst du die Moral zutage liegen:
 Der Schmetterling wird nicht geprüft mit Waagewiegen,
 Das leichte Ding bedeutet ohne Frage: fliegen.⁸¹

Während der Scholarch mit dem „literarhistorisch Reglement“ die Literaturkritik vertritt, ist der Adressant ein Dichter auf dem Weg zum literarischen Markt. Die Schmetterlinge, deren Form nicht zuletzt an kleine Bücher erinnert, sind in diesem Fall explizit nicht die bunten Naturdinge. Und irgendwie bezeichnend für Spitteler, dass der Adressant auf dem Weg zum Markt ist, die Ware ihm aber vorher davonfliegt.

80 Ebd., S. 360.

81 Ebd., S. 268.

Peter Utz

„Niemals citieren“

Carl Spittlers gebildete Bildungskritik

L'attitude paradoxale de Spitteler face à la culture littéraire qui est devenue, sous le terme de „Bildung“, un marqueur identitaire propre à bourgeoisie allemande, se manifeste particulièrement dans ses travaux de journaliste. Dans ses „feuilletons“ littéraires, il promet non sans ironie de ne jamais recourir à des citations, ces pierres précieuses qui ornent les discours de l'époque. Toutefois, ses polémiques présupposent bien d'autres formes de références littéraires auprès de ses lecteurs. Un exemple en est l'engagement de Spitteler lors des commémorations du centenaire de la mort de Schiller en 1905 : Il prête sa voix à une statue de Schiller pour attaquer de front le culte contemporain de l'écrivain. La critique de la récupération de la tradition classique est ainsi convertie en créativité nouvelle, et elle devient une pierre angulaire de la collection *Lachende Wahrheiten* avec laquelle le journaliste Spitteler annonce ses propres ambitions littéraires.

Spitteler ist in die Welt der bürgerlichen Bildung zwar hineingewachsen, aber in ihr nie ganz heimisch geworden. Dass er besonders Jacob Burckhardt „geradezu alle nichttheologische Bildung verdanke“, hat er später gerne gestanden (VI, 427).¹ Denn „Bildung“ verspricht ihm den Zugang zum literarischen Markt und zu jenem Bürgertum, das sich in der „Bildung“ erkennt und sie zu seinem Wert- und Identitätsbegriff gemacht hat. Besonders in Deutschland hat es sich als eigene Schicht etabliert; in Abgrenzung gegen das Finanzbürgertum akkumuliert es „Bildung“ als sein symbolisches Kapital. „Bildung“ erwirbt man, vermehrt sie, macht sie zum Besitz. Um zu dieser Schicht zu gehören, muss man jene Codes und Schlüsselworte kennen, welche die Institutionen und Medien des Bildungsbürgertums vermitteln. „Bildung“ ist insofern exklusiv und inklusiv zugleich. Gleichzeitig wird sie auch immer deutlicher nationalisiert; höchst symptomatisch, dass sich der deutsche Begriff der „Bildung“ nur schwer in die anderen europäischen Sprachen übersetzen lässt. Seine Referenzwelt ist die deutsche Klassik, die sich ihrerseits auf die klassische Antike bezieht.

¹ Zit. bei Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biographie*. Zürich/München: Artemis, 1973, S. 42. – Die Werke Spittelers werden im Folgenden direkt nachgewiesen mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl nach der Ausgabe: Carl Spitteler. *Gesammelte Werke*. Hg. Gottfried Bohnenblust/Wilhelm Altwegg/Robert Faesi. Zürich: Artemis, 1945-1958.

Spittlers epische Großwerke, beginnend mit *Prometheus*, spielen virtuos mit dieser mehrfachen Referenz; wie sie sich in komplexer Raffinesse auf die Welt der „Bildung“ beziehen und wie sie diese auch beim Leser voraussetzen, wäre weiter ausgreifend zu untersuchen. Hier dagegen soll der Fokus auf der feuilletonistischen Tätigkeit Spittlers liegen, die in der Forschung ohnehin noch wenig beleuchtet worden ist.² Denn an den kleinen Formen des Feuilletons treten das Profil, aber auch die inneren Widersprüche von Spittlers Umgang mit der Bildung in eigener Weise hervor. Das literarische Feuilleton, wie es sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts im ganzen deutschsprachigen Raum allmählich etabliert, formt diese Bildungswelt maßgeblich mit, indem es deren Werte wachhält und aktualisiert und indem es eine Kommunikationsgemeinschaft bildet, die sich in ihnen erkennt. Gleichzeitig wird es gerade für Spittler auch zum Forum einer Bildungskritik, die das voraussetzt, was sie kritisiert.

Dass eine Kritik an dieser bürgerlichen Bildungskonjunktur auch ihre Institutionen und ihre Medien, besonders die Zeitungen, einschließen muss, das macht in den gleichen Jahren Friedrich Nietzsche vor. In ihm hätte Spittler in Basel einen Verbündeten finden können. Doch Spittler ist dem nur ein Jahr älteren Jungprofessor nie direkt begegnet, und er kommt erst später in einen brieflichen Austausch mit ihm. Nietzsches fünf Vorträge von 1872 *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* bleiben zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht. In ihnen erweist Nietzsche zwar einer Stadt die Ehre, „die in einem unverhältnismäßig großartigen Sinne die Bildung und Erziehung ihrer Bürger zu fördern sucht“.³ Seine Kritik am „unermüdlichen Bildungsgeschrei“ der Gegenwart⁴, an den Bildungsinstitutionen und ihrem Bildungskonzept, an die er das Maß einer an den Griechen geschulten klassischen „Bildung“ anlegt, ist jedoch nicht weniger scharf. Dabei verschont er weder Schule noch Universität. Speziell ins Visier nimmt er zudem die „Tage-löhnerie“ der Journalistik: Sie bewirke eine „Erweiterung und Verminderung

2 Die aktuelle Feuilletonforschung hat von Spittler als Feuilletonisten noch kaum Kenntnis genommen. Zur Feuilletonforschung vgl.: *Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Hg. Kai Kauffmann/Erhard Schütz. Berlin: Weidler, 2000 – Kernmayer, Hildegard/Reibnitz, Barbara von/Schütz, Erhard. „Perspektiven der Feuilletonforschung“. *Zeitschrift für Germanistik* 22,3 (2012), S. 494-508, sowie die weiteren Beiträge in diesem Heft – *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Hg. Hildegard Kernmayer/Simone Jung. Bielefeld: transcript, 2017 – in Vorbereitung: *Handbuch Feuilleton*. Hg. Marc Reichwein/Hildegard Kernmayer/Michael Pilz/Erhard Schütz. Stuttgart: Metzler, 2021.

3 Friedrich Nietzsche. „Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980, Bd. 1, S. 652.

4 Ebd., S. 706.

der Bildung“ gleichzeitig, indem sie als „klebrige Vermittlungsschicht“ zwischen allen Wissenschaften „geradezu an die Stelle der Bildung“ trete. Darin wittert er die potentielle „Verkehrung aller Bildungsbestrebungen“, ja eine eigentliche „Bildungsbarbarei“. ⁵ Denn „Journal und Zeitung“ richten sich nur an die „plebejische Öffentlichkeit der sogenannten ‚Kulturinteressen‘“. ⁶ Konsequent mündet Nietzsches polemische Analyse denn auch in das Postulat einer ‚echten‘ Bildung nur für eine kleine Elite. Seine anspruchsvollen, mit kulturellen Referenzen gespickten Vorträge setzen sie eigentlich schon voraus.

Spitteler wird sich als Bildungskritiker in analoge Widersprüche verwickeln. Anders als Nietzsche erlebt er jedoch die Spannung zwischen dem literarischen Olymp und dem journalistischen Tagesgeschäft, zwischen dem Epos und dem Feuilleton, am eigenen Leib. Und er hält sie zumindest für kürzere Zeit auch aus und versucht sie produktiv zu machen. Als Journalist stürzt er sich ab 1885 in die Untiefen der von Nietzsche verachteten „plebejischen Öffentlichkeit“. Bei der Basler *Grenzpost* wird er zum Mann für alles; er schreibt sowohl politische Leitartikel wie auch Feuilletons in der kulturellen Rubrik ‚unter dem Strich‘. ⁷ Wie eine literarische Kompensation zu diesem Tagesgeschäft lässt er sich in der gleichen Zeit lyrisch gehen, in der Sammlung *Schmetterlinge*. ⁸ Auch während seiner Zeit als Feuilletonredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, wo er ab 1890 in eine Zentrale des bürgerlichen Kulturbetriebs aufrückt, hält er sich in den *Literarischen Gleichnissen* lyrisch schadlos für die Feuilletonfront; die gereimten Gleichnisse treffen gelegentlich sogar jenen Bildungsbetrieb, den der Feuilletonist mit am Laufen hält. So mischt der *Zwerg Salomo* im Hof von Alexandrien auf dem Gipfel eines wachsenden „Bücherbergs“ aus allen Büchern „einen abstrakten Brei“, nur damit man merke, „wie grundgelehrt er sei.“ (III, 373)

Spitteler hält den Spagat zwischen der Tretmühle des Feuilletons und seinen literarischen Ambitionen, die auch die Distanz zum alltäglichen „Bildungsgeschrei“ voraussetzen, nicht lange aus. Nach nur zwei Jahren verabschiedet er sich wieder von der *Neuen Zürcher Zeitung*. Dies begründet er gegenüber seinem Feuilletonisten-Freund Joseph Victor Widmann damit, es gebe eben „keine Unabhängigkeit im Feuilleton“; die Chefredaktion setze einen „Rahmen“, den man „als Schriftsteller u. Feuilletonredactor spürt“, und er habe schon bei der *Grenzpost* und in den *Basler Nachrichten* einen „Cursus der Abhängigkeit durchgemacht“, von dem er sich nun befreien

5 Ebd., S. 671.

6 Ebd., S. 706.

7 Vgl. dazu Stauffacher. Spitteler (wie Anm. 1), S. 387-404. – Spittelers feuilletonistische Arbeit am *Grenzboten* ist noch nicht hinlänglich analysiert und dokumentiert; es fehlt bereits an einer Übersicht über all seine Beiträge.

8 Vgl. den Beitrag von Ralph Müller in diesem Band.

wolle.⁹ Zwar bleibt Spitteler ab 1892 im Feuilleton weiterhin präsent, doch nun mit der Freiheit des freien, gelegentlichen Mitarbeiters.

Doch auch als Feuilletonist versucht Spitteler, die bürgerliche Bildungswelt von innen her zu kritisieren. Dabei verstrickt er sich in das Paradox einer gebildeten Bildungskritik, die im Einspruch gegen die bürgerliche Kultur diese voraussetzt und gerade nochmals aufruft. Das soll im Folgenden an einigen Beispielen untersucht werden. Exemplarisch kann dafür jener Verriss stehen, den Spitteler im ersten Jahr seiner Tätigkeit als Feuilletonredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung* am 3. August 1890 in einer Sammelbesprechung unter dem Titel *Litteraturbericht* veröffentlicht. Er gilt dem sensationellen Erfolgsbuch von Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher* (1890), das in einem Jahr bereits 12 Auflagen erlebt hat. Spitteler macht daraus gleich im ersten Satz ein repräsentatives Symptom eines „Zeitalters“ der fragwürdigen „litterarischen Bildung“:

Wenn ein Zeitalter vor lauter litterarischer Bildung dermaßen blasiert ist, daß es nicht mehr weiß, was es will [...].¹⁰

Dann bleibe ihm nur noch der Griff zu einem Buch, das ein „gesundes, naives Zeitalter“ einfach unter die „gelehrten verkehrten Schmöker“ in den Winkel einer Bibliothek geworfen hätte. Denn neben seiner abstrusen Grundthese, die Rembrandt zu einem Heilsbringer, einer Art Jesus Christus der deutschen Nation erhebt, habe das Buch nur die „aufgestapelte Gelehrsamkeit“ einer „Realencyklopädie“ zu bieten:

Alles kennt der Verfasser, Vieles weiß er, nichts versteht er. [...] ‚Rembrandt als Erzieher‘ ist eine fleißige Scharteke, das Werk eines Bücherwurmes, der an unverdauter Bildung erstickte und deshalb den Inhalt seines gelehrten Kropfes von sich gab. Mag man nun noch 24 Auflagen drucken, so wird das Werk dadurch schwerlich besser werden, unsere Generation aber vor der Nachwelt noch lächerlicher dastehen.

Mit dieser scharfen Diagnose trifft Spitteler nicht nur das Buch und seine Zeit, sondern er behält auch prophetisch recht: *Rembrandt als Erzieher* wird bis Ende 1892 einundvierzig und als Kultbuch der Nationalsozialisten bis 1940 über neunzig Auflagen erleben. Die potentielle Perversion der deutschen „Bildung“ ist ihm schon 1890 eingeschrieben, und Spitteler liest sie hellseherisch aus ihm heraus.

9 Spitteler an Widmann, Feb. 1892. *Carl Spitteler – Joseph Victor Widmann: Briefwechsel*. Hg. Werner Stauffacher. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, 1998. S. 228f. Vgl. auch Stauffacher. Spitteler (wie Anm. 1), S. 441.

10 „Litteraturbericht“. *Neue Zürcher Zeitung*, 3.8.1890.

Die Repräsentativität des Phänomens und seiner Kritik daran sind Spitteler offensichtlich bewusst. Darum greift er den Langbehn-Verriss aus seiner Sammelbesprechung heraus, als er, nun von den Fesseln des Lohnschreibens für die Zeitung befreit, seine Feuilletons in gesammelter, überarbeiteter Buchform als Schriftsteller in eigener Verantwortung publiziert.¹¹ Die *Lachenden Wahrheiten* erscheinen 1898 in erster Auflage bei Eugen Diederichs in Leipzig. Nun wird aus den losen Feuilletons ein Buch, das seinen Platz in den bürgerlichen Bücherschränken sucht und findet: Vier weitere Ausgaben, immer wieder angereichert und modifiziert, folgen zu Lebzeiten des Autors.

Mit diesem Buch schafft sich Spitteler ein eigenes Medium seiner essayistischen Zeitkritik, außerhalb des direkten Feuilletonbetriebs. Im Titel meldet er den Anspruch auf exemplarisch formulierte, überzeitliche „Wahrheiten“ an. Eine wichtige dieser „Wahrheiten“ betrifft die „Bildung“. Ihre Kritik ist ein Grundtenor des Buchs, nicht nur an einem so krassen Beispiel wie Langbehn. Spitteler stellt in allen Auflagen der *Lachenden Wahrheiten* einen Artikel an die Spitze, der den bürgerlichen Bildungsbegriff direkt angreift: *Kunstfron und Kunstgenuß*. Mit diesem Aufsatz hatte Spitteler 1887 in der von Ferdinand Avenarius neu gegründeten Zeitschrift *Kunstwart* debütiert¹² – Nietzsches Empfehlung hatte ihm diese Publikationsmöglichkeit in Deutschland eröffnet. In dieser deutschen Zeitschrift, die sich an ein spezifischeres Publikum richtet als das Feuilleton der helvetischen Tageszeitungen und in der sich auch längere Essays unterbringen lassen, fühlt Spitteler sich freier. So lässt er sich gleich beim ersten Auftritt in der Zeitschrift zu einem bildungskritischen Pamphlet hinreißen: Er plädiert für einen „Kunstgenuß“, der nicht zur „Kunstfron“ pervertiert werden soll, indem er für eine falsch verstandene „Bildung“ instrumentalisiert wird. Spitteler sieht den ohnehin „erschreckend hohen Spiegel der Bildungsflut“ (VII, 583) noch steigen, und er polemisiert gegen die „drückendste Sklaverei der modernen Welt“, die „Bildungsfron“ (VII, 581) und die „falsche, krampfhaftige Kunstbildungswut“ (VII, 582). Damit ruft er gleich einen Entrüstungssturm hervor und veranlasst den Herausgeber Avenarius in der folgenden Nummer zu einem eigenen, viel weicher gespülten Leitartikel zum Thema *Bildung* und einer beschwichtigenden Erklärung.¹³ Spitteler hat offensichtlich mit seiner

11 Der neue Titel des Artikels heißt nun *Eine junge Scharteke*, womit die in Spittelers Zeit noch häufigere Formel von der „alten Scharteke“ für ein altes, wertloses Buch mit dem Attribut „jung“ gleich noch als jugendlich aufgemotztes Symptom eines Zeitalters, das sich für modern halten will, denunziert wird. Auch der Einleitungsabschnitt wird von Spitteler für die Buchausgabe modifiziert (VII, 554-556).

12 *Der Kunstwart*, Jg. 1 (1887), 2. Heft, S. 13-14.

13 *Der Kunstwart*, Jg. 1 (1887), 3. Heft, S. 25-27 („Bildung“), und ebd. S. 33 („Sprechsaal“). Spitteler erinnert 1897 aus Anlass der Vorstellung von *Lachende*

Bildungskritik gleich an einen Nerv der Zeit und seines bildungsbürgerlichen Publikums ge Griffen.

Indem er mit diesem umstrittenen Artikel zehn Jahre später, im Jahr 1898, die *Lachenden Wahrheiten* eröffnet, macht er das Buch zum Forum eines Kampfs, den er nun in seinem eigenen Namen als Schriftsteller weiterführen kann. Explizit auf den deutschen Bildungsbegriff zielt auch ein Aphorismus, den Spitteler ab der zweiten Ausgabe von 1905 in den *Lachenden Wahrheiten* platziert – die Erstpublikation im *Kunstwart* von 1903 enthielt diesen Satz noch nicht¹⁴:

Was ist Bildung? Bildung ist das Nationallaster der Deutschen. (VII, 575)

Damit setzt Spitteler in seiner Polemik noch einen ‚nationalen‘ Akzent: Nur weil „Bildung“ so sehr ins Identitätsmuster der „verspäteten Nation“ eingewoben ist, kann sie zu einem spezifischen „Nationallaster der Deutschen“ werden. Spitteler wagt es, sie als Schweizer Autor zu denunzieren, und dies in einem Buch, das in einem deutschen Verlag erscheint.

Den schweizerischen Autoren rät Spitteler dagegen in dem Aufsatz *Die Volkserzählung in der Schweiz*, der 1891 im deutschen *Magazin für Literatur* erscheint¹⁵, sie müssten sich emanzipieren, auch vom Erbe Gotthelfs, und dazu „wäre eben jene raffinierte ästhetische Einsicht nötig, die nur durch die höchste persönliche literarische Bildung erreicht werden kann“ (VII, 502). Was die Deutschen zu viel haben, das fehlt also den Schweizern:

Es gibt in der Schweiz nur noch einen einzigen Weg zur Natur, und dieser führt über die höchsten Gipfel der Kunst und Bildung. (VII, 503)

Mit dem Roman *Imago* (1906) hingegen wendet Spitteler seine Bildungskritik wieder gegen eine spießbürgerliche „Hölle der Gemütlichkeit“ (IV, 317), die man leicht in der Schweiz lokalisieren kann. Im Verein „Idealia“, der getrieben ist von einem „ewigen Bildungsdurst“ (IV, 318), erfährt Viktor, der Held des Romans, wie „Bildung“ als Numerus Clausus der Zugehörigkeit zur Gesellschaft funktioniert.¹⁶ Bildungskritik wird hier direkt zur Gesellschaftskritik. Sie giftigt in der Polemik Viktors:

Wahrheiten an den „Sturm der Entrüstung um und um, ein Wutschrei des Direktors der Königlichen Akademie in Berlin, ein Hagel von Protesten und Erwidierungen, eine Verwüstung von zahlreichen Abonnementskündigungen“ (IX, 579).

14 *Der Kunstwart*, Jg. 16 (1903) 2. Juniheft 1903, S. 281f.

15 *Magazin für Literatur*, 13.8.1892 (VII, 496-503).

16 Zum Roman und zur „Idealia“ vgl. den Beitrag von Magnus Wieland in diesem Band.

Oh ihr jauchzenden Eiszapfen! Eure Bildung, eure Wonne über Kunst und Literatur? Wenn man euch zur Rechten die Tür zum Paradiese auftäte und zur Linken einen Vortrag über das Paradies ankündigte, ihr würdet sämtlich am Paradies vorbei in den Vortrag laufen. „Interessant, interessant!“ (IV, 334f.)

So zeigt sich schon an diesen wenigen Beispielen, wie Spitteler seine Bildungskritik zwischen Zeitung, Zeitschrift und Buchpublikation und in der sensiblen Spannung zwischen schweizerischem und deutschem Resonanzraum je unterschiedlich ausrichtet. Immer aber argumentiert er mit zahlreichen literarischen Referenzen. Sie rufen ihrerseits jenes Bildungswissen ab, das er bei seinen Lesern voraussetzen kann, das er aber gleichzeitig als „Bildungsflut“ und „Bildungsfron“ anprangert.

Diese Paradoxien von Spittelers gebildeter Bildungskritik kristallisieren sich am Problem des Zitats und des Zitierens. Es ist das sprachliche Abzeichen der Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum. Victor, der Held von *Imago*, wird als „hochschulgebildeter Mann“ für einen Festprolog eingespannt, denn es kommen darin ja „selbstverständlich auch griechische und lateinische Zitate vor“ (IV, 386). Zwar entledigt sich Victor noch dieser Aufgabe, doch am Ende ergreift er die Flucht aus dieser Bildungshölle. Damit lässt er auch die Zitatkultur hinter sich. Dazu rät schon vorher auch der Verfasser. In einem Feuilleton *Vom Dilettantenstil*, das zunächst in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 14.2.1902 erscheint, warnt Spitteler vor Schwulst, Gemeinplätzen und Fremdwörtern. Davor müsse man sich hüten.

Und namentlich vor Fremdgedanken, den Citaten. Ich sage wie der Zahnarzt: Der schlechteste eigene Gedanke ist besser als der beste fremde. Ich wenigstens habe mir zum Gesetz gemacht, niemals zu citieren. Und habe mich wohl und gesund dabei befunden.¹⁷

Auch diese Warnung vor fremden Gedankenimplantaten scheint Spitteler so wichtig, dass er den Artikel, um einige Passagen gekürzt, aber mit der gleichen Dentistenpointe, auch in die zweite Auflage der *Lachenden Wahrheiten* von 1905 übernimmt (VII, 459-461).¹⁸ Ob und wie Spitteler dieses selbstauferlegte „Gesetz“ befolgt hat und wie dabei das Paradox gebildeter Bildungskritik selbst wieder produktiv wird, soll in der Folge an weiteren Feuilletonbeiträgen untersucht werden.

Dazu ist allerdings ein vorgängiger Blick auf die zeitgenössische Zitatenskultur notwendig. In ihr kondensiert sich die „Bildung“ und zeigt sich in ihrer Veräußerlichung zum sozialen Statussymbol. Dies materialisiert sich im Deutschen in einem höchst erfolgreichen Buch: Georg Büchmanns

¹⁷ *Neue Zürcher Zeitung*, 14.2.1902.

¹⁸ Dort wird er zusammen mit *Von den Schriftstellern* unter dem Obertitel *Schweizerisches* geführt (VII, 456-461).

Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes. Dieses Buch stellt ab 1864 in immer wieder aktualisierten Auflagen gewissermaßen die wohlfeile, portable Extraktversion des bürgerlichen Bücherschranks dar und ist wiederum meist in diesem vertreten. Der Titel, aus Homer entlehnt, wird seinerseits bald zum geflügelten Wort. Er bezeichnet sprichwörtliche Redensarten, vor allem aber auch beliebte Zitate aus der Literatur, die Georg Büchmann unermüdlich weiter sammelt.¹⁹ Hier kann der Bildungsbürger das, was ihm an Redensarten zufliegt, identifizieren und dem Autor zuordnen.²⁰ Beim Blättern im *Büchmann* kann er sich aber auch rhetorisch aufrüsten, da Zitate die eigene Rede nicht nur schmücken, sondern auch legitimieren. Im Rekurs auf die sogenannten „Klassiker“ eignet sich der Sprecher deren überzeitliche Autorität an. Und er macht sich zum Teil einer Kommunikationsgemeinschaft, die sich in und an solchen Zitaten erkennt.

Der *Büchmann* wird zum Scheckbuch des symbolischen Bildungskapitals, das man bei jeder Gelegenheit zücken kann. Darum erlebt der *Büchmann* schon im 19. Jahrhundert zahlreiche, immer wieder ergänzte Auflagen. Nach dem Tod von Georg Büchmann 1884 werden die folgenden Auflagen im Berliner Schloss redigiert; die 25. Auflage von 1912 ist direkt dem Kaiser gewidmet, und entsprechende Feldausgaben trägt man im Ersten Weltkrieg an der Front mit sich. Jene „Bildung“, in die sich das deutsche Bürgertum mit seinen Bücherwänden einmauert, wird zur nationalen Waffe und zum politischen Herrschaftsinstrument – als „Nationallaster der Deutschen“ hatte sie Spitteler ja schon 1905 denunziert.

Mit seinem Gebot, niemals zu zitieren, reagiert Spitteler 1902 auf die problematische Allgegenwart der Zitate im deutschen Bildungs- und Literaturbetrieb. Aber schon viel früher greift er dieses Phänomen feuilletonistisch auf: Am 11. Februar 1886 publiziert er in der in Basel erscheinenden *Schweizer Grenzpost* einen Aufsatz *Vom Citieren*, von dem er später nur einen kleinen Ausschnitt in die *Lachenden Wahrheiten* aufnehmen wird. Der Artikel ist deshalb bisher völlig unbeachtet und schwer zugänglich geblieben. Er verdient aber als Manifest zur Problematik der bürgerlichen Zitatkultur und von Spittelers Bildungskritik gleichermaßen eine eingehendere Betrachtung – und einige ausführlichere Zitate.

Spitteler hebt gleich grundsätzlich an: Man könnte eigentlich ein Buch schreiben mit dem Titel „Vom Citieren“, das als alleinigen Inhalt den Satz

19 Vgl. Günter Hess. „Vom Flug der Worte und Bilder. Büchmanns Citatenschatz als Medium deutscher Bildungs- und Ideologiegeschichte im 19. und 20. Jahrhundert“. *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Hg. Karl Richter/Jörg Schönert/Michael Titzmann. Stuttgart: M&P, 1997, S. 233-294.

20 Vgl. Bettine Menke. „Zitat, Zitierbarkeit, Zitierfähigkeit“. *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*. Hg. Volker Pantenburg/Niels Plath. Bielefeld: Aisthesis, 2002, S. 273-280, hier S. 280.

hätte: „citieren soll man nicht“.²¹ Einzig im Bereich der Wissenschaft könne das Zitieren akzeptiert werden, als Teil einer wissenschaftlichen Beweisführung. Doch wenn man eine „Wahrheit“ glaube zitierend durch Autoritäten stützen zu müssen, sei dies auf jeden Fall ein Fehler. Erst recht inakzeptabel sei das „Citat“ als Bildungsbeweis:

Als Beweis für die Gelehrsamkeit des Autors hingegen bedeutet das Citat schon einen Fehler, indem es hier zu viel beweist, nämlich die Geschmacklosigkeit des Schriftstellers.

Spitteler führt als Beispiel ein ihm vorliegendes Buch eines nicht genannten Verfassers an, in dem allerorts „schöne Sprüche“ hervorleuchteten, „von Moses über Empedocles bis Goethe und Schiller“.

Was lerne ich daraus und was nützt mir das? Ich lerne, dass der Verfasser königlich-kaiserlicher wirklicher geheimer Confusionsrath und Ritter vom eisernen Stirmband erster Klasse ist, und es nützt mir, daß ich an dem Buch weiter keine Zeit verliere. Als Warnung des Autors für den Leser mag also das Dichtercitieren empfohlen werden.

Das „Dichtercitieren“, vor dem Spitteler warnt, ist das Symptom einer Veräußerlichung der literarischen Kultur, die Spitteler in der Folge als eine grasierende „Seuche“ geißelt, die vor allem auch die Gesprächskultur befallen habe:

Leider unterliegt derjenige, der sich einmal das Citieren im Gespräch erlaubt, sehr bald der Versuchung, sein Verschen überall anzubringen, und es entsteht dadurch eine fürchterliche ansteckende Seuche, die sich über eine ganze Familie und zuweilen über ein ganzes Stadtviertel erstreckt.

Spitteler gibt dann konkrete Beispiele für die „Epidemien“, bei denen ein Schlüsselwort den Zitatenreflex auslöst:

Erzähle ich, dass ich einen Regenschirm verloren, schnell ruft es aus sieben Mündern: ‚Noch ist Polen nicht verloren‘; finde ich es in einem Garten angenehm kühl, so singt ein Chor: ‚In einem kühlen Grunde‘.

Der *Büchmann* würde wissen, dass diese Zitate aus dem polnischen *Dombrowskimarsch* beziehungsweise aus Eichendorffs *Das zerbrochene Ringlein* stammen. Spittelers Leser erfährt dies jedoch nicht explizit. Die Reihe weiterer Zitate und Anspielungen, die Spitteler folgen lässt, setzen alle voraus,

21 Diese und die folgenden Zitate: „Vom Citieren“. *Schweizer Grenzpost und Tagblatt der Stadt Basel*, 11.2.1886.

dass der Leser des *Grenzboten* den Originalkontext der Zitate kennt oder zumindest deren schiefe, vereinnahmende Verwendung durchschaut. Spitteler selbst spielt virtuos auf jenem „Citatenklavier“, als das er den „deutschen Parnaß“ kritisiert:

Jedes Wort des Wörterbuchs wirkt da wie eine Taste am Citatenklavier. Wo die Seuche böse auftritt und akut verläuft, bedarf es nicht einmal der Worte, um das Klavier tönen zu machen; es bildet sich da in den Köpfen eine Art Pedal, so daß die Stimmen vom deutschen Parnaß immerfort klingen.

Am deutlichsten wird die Problematik von Spittelers paradoxem Spiel an der folgenden Stelle:

Eine junge Dame vermeide sorgfältig Diamanten und Perlen zu tragen, will sie nicht eine Probe von jungdeutscher Poesie wachrufen.

Damit bezieht sich Spitteler auf das Gedicht von Heinrich Heine aus dem *Buch der Lieder*:

Du hast Diamanten und Perlen,
Hast alles, was Menschenbegehrt,
Und hast die schönsten Augen –
Mein Liebchen, was willst du mehr?²²

Spitteler nennt Heine nicht direkt, spielt aber auf diese Zeilen an. Die Anspielung, als camouffierte Version des Zitats, setzt dabei beim Leser eine Bildungskompetenz voraus, die das explizite Zitat noch übersteigt. Denn sie teilt mit ihm ein exklusives Insiderwissen, welches den Redeschmuck erst richtig zum Funkeln bringt, den die „Diamanten und Perlen“ hier ganz buchstäblich repräsentieren, als ‚ornatus‘ einer bildungsbürgerlichen Konversation. Eine solche Anspielungskunst kann auch eine Metakommunikation mit dem Leser etablieren, etwa im Romanwerk Theodor Fontanes. Dieser läßt nur wenige Jahre später den Heine-Verehrer Crampas in der Verführungsszene von *Effi Briest* auf dieses Gedicht anspielen und signalisiert damit dem Leser, dass hier tatsächlich eine Liebesgeschichte beginnt.²³ Er setzt dabei beim Leser ebenso auf die Bekanntheit des Gedichts wie beispielsweise Karl Kraus, wenn dieser 1911 in *Heine und die Folgen* schreibt:

22 Heinrich Heine. „Buch der Lieder, Die Heimkehr, LXII“. *Sämtliche Werke*. Hg. Jost Perfahl/Werner Vortriede. München: Winkler, 1969. Bd. 1, S. 156.

23 Theodor Fontane. „Effi Briest“. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel/Helmut Nürnberger. München: Hanser, 2. Aufl. 1970ff. Abt. I. Bd. 4, S. 137.

So kommt der Tag, wo es mich nichts angeht, daß ein Herr, der längst Bankier geworden ist, einst unter den Klängen von ‚Du hast Diamanten und Perlen‘ zu seiner Liebe schlich.²⁴

Dasselbe Zitat dient bei Kraus zur Kritik an der Allgegenwart Heines noch in den kommerziellsten Kontexten, hier auch mit einem antisemitischen Unterton. Kraus stellt Heine dazu vor sein Fackelgericht, um ihn als Stammvater des deutschsprachigen Feuilletons anzuklagen und zu verurteilen.

Spitteler spielt in seinem Artikel *Vom Citieren* in analoger Weise mit seinem Leser: Er setzt dessen literarische Bildung voraus, um deren Veräußerlichung zu kritisieren. Dabei versucht Spitteler jedoch nicht, die zitierten Geistesgrößen zu seinen Verbündeten zu machen. Ja, die Anmaßung, „in vornehmer Begleitung einherzustolzieren“, sei ein wesentliches Motiv der bürgerlichen Zitierkultur, diagnostiziert er gegen Schluss seines Artikels. Dabei sei der zitierte Schriftsteller ja tot, könne sich also gegen eine solche Vereinnahmung nicht mehr wehren und „den verdienten Fußtritt nicht abstatten“ – im Zusammenhang mit der Schillerfeier von 1905 wird Spitteler selbst einen solchen Fußtritt inszenieren.

Im Schlussabschnitt des Artikels spießt Spitteler den konkreten Fall einer solchen Vereinnahmung auf: das „olympische Wettkriechen um Göthes Namen“. Dabei sei Goethe ein Ausnahmefall: Während man die anderen Dichter wegen der Inhalte ihrer Worte zitiere, zitiere man Goethe aus loyaler Andacht, „wie man das Bildnis unseres lieben gnädigen Großherzogs aufhängt“:

Denn Göthe ist regierender Dichturfürst und Oberkommandirender aller deutschen Versfüße mit dem Lorbeer erster Klasse. Wie es nun auffallen würde, wenn das Bildnis seiner Majestät des Kaisers in eines Menschen Hause fehlte, so nähme es sich unnatürlich und unanständig aus, wenn ein deutsches Buch, worüber es auch handle, nicht wenigstens einmal Göthe citierte.

Spittelers spitze Bemerkung trifft nicht nur die Goethe-Verehrer im Allgemeinen, sondern gleichzeitig auch die Untertanenmentalität im deutschen Kaiserreich. Der Leser der *Schweizer Grenzpost*, der sich auf der schweizerischen Seite der Grenze befindet, mag die doppelte Spitze auch politisch auskosten. Den Dichturfürsten Goethe liefert Spitteler allenfalls dem deutschen Kaiserreich aus – für Schiller wird Spitteler, wie noch zu zeigen ist, mehr helvetisch-republikanische Sympathien mobilisieren.

Beim deutschen bildungsbürgerlichen Leser hingegen sammelt Spitteler seine satirischen Punkte am Ende des Artikels mit dem Beispiel eines Heuschreckenforschers, der seine zoologische Studie noch mit einem Goethezitat

²⁴ Karl Kraus. „Heine und die Folgen“. *Die Fackel*, Nr. 329/330, 31.8.1911, S. 17.

garniert habe. So wendet sich die feuilletonistische Ironie zu einer Gelehrten satire, wie sie im Feuilleton nicht selten ist. Einen Monat vor dem Artikel zum *Citieren* hatte Spitteler am 10. Januar 1886 in der *Grenzpost* bereits seine *Enthüllungen über das Treiben der deutschen Professoren* publiziert, die im Juli auch noch im Sonntagsblatt des *Bund* erscheinen.²⁵ Die Gelehrten satire wird hier im Wesentlichen eine Sprach satire, welche den Sprachgebrauch der akademischen Welt aufspießt.

Als solche ist sie für alle potentiellen Leser Spittelers diesseits und jenseits der Grenze genießbar. Spitteler übernimmt denn auch diesen letzten Abschnitt des Artikels *Vom Citieren* unter dem neuen Titel *Auch ein Goethezitat* in die *Lachenden Wahrheiten*.²⁶ In diesem Buchkontext liest sich der Abschnitt, der nun ausschließlich die verkorkste Berufung auf Goethe glossiert, schon wie eine jener Sprachglossen, die ein Karl Kraus in der gleichen Zeit in seiner *Fackel* zu publizieren beginnt.

Mit dem Artikel *Vom Citieren*, wäre er konsequent, sollte Spitteler eigentlich bereits 1886 sein letztes Wort zum Thema gesprochen haben, längst bevor er 1902 behaupten wird, er habe niemals zitiert. Doch die ironische Selbstkasteiung des Feuilletonisten, der sich gegen den Trend seines *Büchermann*-Zeitalters auferlegt, niemals zu zitieren, erlaubt natürlich markierte Ausnahmen. Besonders signifikant, dass Spitteler sie sich gegenüber Nietzsche gestattet, dessen explizite Bildungskritik in den Basler Vorträgen er nicht kennt. Erst auf Drängen von Widmann setzt er sich 1888 als Feuilletonist im Sonntagsblatt des *Bund* mit *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* auseinander.²⁷ Hier verspricht er einleitend:

Wir enthalten uns nur mit Mühe der Zitate; allein wollten wir bei Nietzsche zu zitieren beginnen, dann müsste uns zuvor der „Bund“ Extrasonntagsblätter bewilligen. (IX, 374)

Von da an macht Spitteler das Zitieren zum ironischen ‚running gag‘ seines Artikels; er gönnt sich und damit auch Nietzsche gelegentlich „ausnahmsweise ein einziges winziges Zitat“ (IX, 374) und meint anlässlich der *Fröhlichen Wissenschaft*: „Auch hier müssen wir unser Gelübde brechen und

25 Carl Spitteler. „Enthüllungen über das Treiben der deutschen Professoren“. *Grenzpost* 10.1.1886ff. und in: Sonntagsblatt des *Bund* 4.7.1886 (VII, S. 337-347). Vgl. Peter Utz. „Professoren und andere Zerstreuungen. Auf einem ‚Universitätsbummel‘ mit dem literarischen Feuilleton“. *Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur: Physiognomien, Gattungen, Kontexte*. Hg. Georg Gerber/Robert Leucht/Werner Michler/Clemens Özelt/Christian van der Steeg. Wien: new academic press, 2019, S. 127-147.

26 Er ist in der 1., 3. und 4. Auflage enthalten, allerdings nicht in derjenigen von 1908 (X, S. 303).

27 Sonntagsblatt des *Bund*, 1.1.1888 (IX 372-386).

zitieren.“ (IX, 383) Am gleichen Werk kritisiert er allerdings „die unnütze Betätigung einer allzu umfassenden, den Autor selbst hindernden Belesenheit (Zitate aus aller Welt bis auf die neuesten französischen Romanciers herab).“ (IX, 381) Er wirft also Nietzsche eine bildungsbürgerliche Prunkelei mit Zitaten vor, die ihn in seinem eigenen Vorsatz, nicht zu zitieren, nur bestätigen kann. Trotzdem teilt er mit Nietzsche das Paradox, dass jede Kritik an der Bildungskultur diese voraussetzt und sogar noch weiter befördert.

Diese Paradoxie kann das Zitieren selbst aufspalten. Walter Benjamin hat später an Karl Kraus den Gegensatz zwischen dem „strafenden“ und dem „rettenden“ Zitieren ausgemacht.²⁸ Einerseits zitiert Kraus das hohle Wortgeklänge der bürgerlichen Bildungskultur strafend vor sein Fackelgericht. Andererseits beruft er sich jedoch auch, als Maßstab seiner Kritik, auf ‚seine‘ Klassiker, indem er ihre Worte affirmativ aufruft. Dies auch, um diese selbst vor jener anderen, falschen zitierenden Vereinnahmung zu retten. Kraus schafft sich dazu mit seiner *Fackel* eine auf ihn eingeschworene Kommunikationsgemeinschaft, eine eigene Zelle des Bildungsbürgertums, die der Autor bei seiner Kritik am Missbrauch der Klassiker bedingungslos auf seiner Seite weiß.

In diese Richtung geht auch Spitteler, mit seinen *Lachenden Wahrheiten*. Wie Kraus versucht er, die Klassiker vor falscher Vereinnahmung in Schutz zu nehmen. Doch anders als Kraus will er dabei nicht zu „rettenden“ Zitaten greifen. Denn wenn das Zitieren grundsätzlich verdächtig geworden ist, kann man es auch nicht dazu einsetzen, um mit den Klassikern gegen die Klassiker-Verehrer vorzugehen – Spitteler sucht deshalb andere, neue Wege der gebildeten Bildungskritik.

Dazu fühlt sich Spitteler besonders im Falle Schillers herausgefordert. Schon 1889 rät er dem Theater in der Schweiz zu einer Prise Idealismus; der Schweizer brauche „den schillerschen Redeschwung, in ch gestimmt“ (VII, 564). In der Schweiz ist Schiller ohnehin dank dem *Tell* längst heimatberechtigt. Darum reagiert Spitteler auch aggressiv auf die angebliche Herabsetzung Schillers durch den Goethekult, in dem er ein zentrales Symptom des deutschen Bildungsdünkels erkennt. 1903 holt er in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter dem Titel *Der degradierte Schiller* zu einem Schlag aus gegen diejenigen, die Schiller herabsetzen, indem sie Goethe zum „größten Dichter der Deutschen“ hochstemmen, „im Reklamestil nach dem Rezept: ‚Odol unstreitig das beste Zahnwasser‘.“²⁹ Dabei sei durchaus zu erwägen, ob nicht Schiller vorzuziehen sei – Spitteler beruft sich hierzu auf Gottfried Keller und Jacob Burckhardt. Jedenfalls sei kaum ein gegenwärtiger Autor in der

28 Walter Benjamin. „Karl Kraus“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, Bd. II. S. 334-367, hier bes. S. 362f.

29 „Der degradierte Schiller“. *Neue Zürcher Zeitung*, 19.8.1903.

Lage, auch nur „ein halb Dutzend fünffüßiger Jamben“ mit Schillers Wucht hinzuwerfen.

Für die *Lachenden Wahrheiten* akzentuiert Spitteler diese Polemik noch und er schließt sie mit einer Spitze, die wieder direkt auf den deutschen Literaturbetrieb zielt:

Wer Schillers Namen anders als mit der größten Ehrfurcht und Bewunderung nennt, kann selber nichts. Darauf können Sie sich verlassen. Für Deutschland aber ist es unrühmlich, daß es sich, ohne zu mucksen, seinen Schiller hat in den zweiten Rang hinunterdrücken lassen. (VII, 639)

Dabei vermeidet es Spitteler aber konsequent, mit eigenen Schiller-Zitaten ‚seinen‘ Schiller gegen Goethe zu retten.

Die Feiern zu Schillers hundertstem Todestag 1905, die im ganzen deutschsprachigen Raum begangen werden, veranlassen Spitteler dazu, Schiller nicht nur gegen Goethe in Schutz zu nehmen, sondern auch zu glossieren, was die Deutschen mit Schiller anrichten, wenn sie ihn feiernd vereinnahmen.³⁰ Dies nimmt er vorweg, indem er bereits im Februar des Jubeljahrs in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine Satire unter dem Titel *Die Hauptprobe zur deutschen Schillerfeier* veröffentlicht.³¹ Er imaginiert dazu eine Schillerfeier in einer Kirche, zu der neben dem Festredner und dem Publikum auch ein Chor jener Zeitgenossen aufmarschiert, die sich in Schillers Namen selbst feiern wollen:

*(Eine festlich geschmückte Kirche. Auf den Bänken des Schiffes das Publikum.)
Feierlicher Einzug der vereinigten Realisten, Naturalisten, Symbolisten, Primitivisten, Dekadenten, Neuromantiker, Modernen, Überbrettlter, Scharfrichter, Jungen, Nichtmehrjungen, usw. usw., hinter ihrem Dirigenten und Regisseur
Nationalkapellmeister Streber.*

Die folgende „Hauptprobe“ zur Schillerfeier wird immer wieder gestört: Nicht nur verwechseln der Festredner mit dem Namen „Dr. Michel Genialowitz Modernefritz“ und der „Nationalkapellmeister Streber“ immer wieder Schiller mit Goethe. Im Publikum findet sich mit einem „Ulrich Knurr“ auch ein Kritiker, der die pathetischen Blasen des Festredners mit seinen Zwischenreden platzen lässt, zum Beispiel:

Der Redner: So weit die deutsche Zunge reicht –
Knurr: Hat man sie gegen Schiller höhnisch herausgestreckt.

30 Zur Schillerfeier von 1905, mit knappem Seitenblick auf Spitteler vgl. Peter Utz. *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers ‚Wilhelm Tell‘*. Königstein: Athenäum, 1984. S. 192ff.

31 *Neue Zürcher Zeitung*, 19.2.1905.

Der Außenseiter Knurr wird in dieser Funktion zu einem frühen Vorläufer des Nörglers in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*, als Sprachrohr des Autors und als Zeugnis dafür, dass es innerhalb der verlogenen bildungsbürgerlichen Festgemeinde eigentlich keine kritischen Stimmen mehr geben kann. Als der Festredner nicht nur verspricht, man werde künftig „an einem Tag Schiller öfter zitieren als früher in zwanzig Jahren“ und als er sich selbst in die „Nachfolge“ Schillers stellt, verlässt Knurr den Raum, nicht ohne in dieser „Nachfolge“ die „Verpöbelung der Gesinnung, die Verlästerung der Poesie, des Pathos, des Schwunges, des Rhythmus, [...] die Drehung des Dramas nach dem lumpigsten Zeitgeist, seine Vermietung in den Dienst der Tendenz“ zu geißeln.

Nach der Veröffentlichung der Satire in der *Neuen Zürcher Zeitung* erwartet Spitteler, wie er an Widmann schreibt, Proteste in Deutschland, die auch seinen dort „just emporkeimenden, zarten Ruhm“ gefährden könnten.³² Doch offenbar findet die Satire dort auch positive Echos; im März berichtet er Widmann, man habe sie „in Deutschland citiert im Berliner Börsencourier u. der Berliner Deutschen Tageszeitung“.³³ Spitteler, der selbst niemals zu „citieren“ versprach, freut sich offenbar über dieses Zitiertwerden. Und es ermutigt ihn, für die unmittelbar bevorstehende zweite Ausgabe der *Lachenden Wahrheiten*, die im Jahr 1905 erscheint, nochmals nachzulegen. An Widmann schreibt er:

Ich habe sie [die *Hauptprobe zur deutschen Schillerfeier*] etwas umgearbeitet, nicht in der Richtung nach Milderung, im Gegentheil, noch schärfer; aber einige Spässchen, die zu gemütlich waren, weg; kurz Umarbeitung des Feuilletons zum Buch.³⁴

Das zeigt, wie genau sich Spitteler der jeweiligen medialen Möglichkeiten bewusst ist: Anders als im Feuilleton ist er in den *Lachenden Wahrheiten* allein Herr und Meister über seinen Text. Aus dem Feuilleton, das auch diesbezüglich eine ‚Hauptprobe‘ darstellt, wird im Buch die Realsatire der *Rede des Dr. Michel Genialowitz Modernefritz an der Schillerfeier*, wie der Text nun heißt. Schon die szenographische Einleitung zeigt den entscheidenden Unterschied:

*Eine festlich geschmückte Kirche. Auf den Bänken des Schiffes Publikum. Eine Schil-
lerbüste. Feierlicher Einzug der vereinigten Realisten, Naturalisten, Primitivsten,*

32 Spitteler an Widmann, nach 19.2.1905. Stauffacher. Briefwechsel Spitteler-Widmann (wie Anm. 9), S. 389.

33 Spitteler an Widmann, nach 22.3.1905. Stauffacher. Briefwechsel Spitteler-Widmann (wie Anm. 9), S. 396. Diese Verweise sind bisher nicht identifiziert.

34 Ebd.

Symbolisten, Jem'enfoutisten, Verlainianern, Baudelairianern, Findesiecler, Dekadenten, Neuromantiker, Modernen, Jungen, Nichtmehrjungen, Freien Bühneler, Überbrettler, Kabarettler usw., hinter ihrem Dirigenten und Regisseur Kapellmeister Streber. (VII, 704)

Zur noch aufgeschwemmten Masse aktueller Schillerverehrer kommt neu, und das ist entscheidend, „eine Schillerbüste“. Als der Festzug an ihr vorbeischiebt, meldet sie sich ein erstes Mal zu Wort:

Die Schillerbüste: Dies sind meine lieben Söhne, an welchen ich ein Wohlgefallen habe. (Eine Taube schwebt über dem Zug hernieder) (VII, 704)

Die ironische Anspielung auf das Gotteswort (Matth. 17, 5) und die christliche Taubensymbolik entlarven für den, der sie zu lesen versteht, die Schillerfeier in der Kirche als einen säkularen Ersatzkult; Bildung als neue Religion der Bürgersekte. Dabei geht es nicht mehr nur um die „Hauptprobe“, wie in der feuilletonistischen Erstfassung, sondern um den feierlichen Ernstfall der Schillerfeier. In ihr müsste die gottväterliche Autorität eigentlich dem Dichter zukommen, auch wenn dieser nur in Gips präsent ist.

Die „lieben Söhne“ der Schillerverehrer bringen in der Fassung für die *Lachenden Wahrheiten* jedoch die Feier noch mehr zum Entgleisen. So häufen sich die Verwechslungen von Schiller mit Goethe, und Zwischenrufe nicht nur vom nörgelnden Knurr, sondern auch aus dem übrigen Publikum stören das Ritual. Da muss schließlich die Schillerbüste selbst eingreifen. Sie hält am Ende der Feier den Schillerverehrern und der Gegenwart, die sich für modern hält, eine lange Standpauke. Sie sagt, unter der „Nachfolge Schillers“, die der Festredner auch hier anzutreten behauptet, verstehe die Gegenwart nichts als

[...] den grinsenden Hohn gegen das Erhabene, das Große, das Gesunde, den Haß gegen das Ideal, die Abwesenheit des künstlerischen Ernstes, die Entthronung der Poesie durch die Prosa, der Ewigkeit durch den Zeitgeschmack [...]. (VII, 711)

Und sie nimmt dem Festredner das Wort aus dem Mund, wenn dieser in seiner Lobhudelei fortfahren will, um zu demonstrieren, wo überall dieser verlogene Kult sich ausbreite:

[...] in euren Cliques, Banden und Reklamen, euren internationalen Geschäftchen und Rückversicherungen, in eurer Überzeugungslosigkeit und Würstigkeit, in euren Verwandlungskünsten, in eurem pffiffigen Trick, Anstoß erregend, um Aufsehen zu gewinnen, den albernsten Launen der Mode, den Einflüsterungen des lumpigsten Zeitgeistes folgend, jede beliebige Kokarde auf den Hut steckend, die jeweiligen Erfolg verspricht, und

das Glaubensbekenntnis von morgen beschwörend, das ihr noch gar nicht kennt. – (VII, 711f.)

Diese Strafpredigt an die Gegenwart trägt die Schillerbüste „mit Stentorstimme“ vor – eine Bildungsreferenz aus der *Ilias*, die im zeitgenössischen Lexikon zur Mythologie von Roscher in zwei langen Spalten erklärt werden muss.³⁵ Bildung ist also einmal mehr die Voraussetzung von Spittlers Satire. Sie wird Teil seiner Zeitkritik. Zusammen mit der Polemik gegen *Die Degradierung Schillers* setzt Spittler diese Satire in allen Ausgaben der *Lachenden Wahrheiten* ab 1905 an den Schluss. So wirkt sie im Buch wie ein indirektes Echo auf den einleitenden *Kunstfron und Kunstgenuß*, denn dieser endet mit einem Angriff auf die falsche „Vergötterungspflicht“ und die Vereinnahmung „toter Meister“, an deren „gestohlenem Glanze“ man sich bereichert (VII, 583). Die Parteinahme für Schiller schließt diese bildungskritische Klammer.

Indem Spittler nun die Schillerbüste selbst in seiner Schillerfeier das Wort ergreifen lässt, beruft er sich zwar auch auf die Autorität des Klassikers. Es ist jedoch Spittler, der hier der Schillerbüste die Stimme leiht, und nicht Schiller, der gegen den aktuellen Literaturbetrieb zum Einspruch mobilisiert würde. Dies praktiziert etwa Karl Kraus, wenn er ebenfalls zur *Schiller-Feier* 1905 in der *Fackel* seitenweise Schiller-Gedichte abdruckt und deren aktualisierbare Spitzen, besonders gegen die Journalisten, gesperrt hervorhebt.³⁶ Spittler hingegen hält sich hier an sein eigenes Gebot: „niemals citieren“. Keine Schillerzitate zur Schillerfeier, keine Schillerzitate gegen die Schillerverehrer.

Und doch „citiert“ Spittler hier Schiller, aber im juristischen Sinne des Worts: Spittler lässt ihn als Zeuge und Ankläger auftreten, um dem Literaturbetrieb der Gegenwart unter Schillers Namen, aber mit seinen eigenen Worten die Leviten zu lesen. In dieser literarischen Rollenrede kann sich Spittler als Autor auch von den Zwängen der Zeitung emanzipieren; die Erstfassung der *Neuen Zürcher Zeitung* wird für das Buch zu einem literarischen Text eigenen Rechts ausgebaut. Als solcher setzt der szenische Dialog in den *Lachenden Wahrheiten* einen dramatisch-satyrischen Schlusspunkt. Die Literatur- und Kulturkritik wird selbst Literatur; Spittlers Szene wird zu jenem Tribunal, vor das er seine Gegenwart zitiert. Das ist eine neue, kreative Wendung seiner gebildeten Bildungskritik.

35 Wilhelm Heinrich Roscher. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner, 1909-1915, Band 4. Sp. 1424-1425.

36 Karl Kraus. „Schiller-Feier“. *Die Fackel*, 180-181 (1905), S. 39-50. Vgl. Utz. Ausgehöhlte Gasse (wie Anm. 30), S. 220ff.

Manfred Papst

„Schreihäse der Modernität“

Spitteler als Literaturkritiker

Carl Spitteler ne plaçait pas son travail de feuilletoniste au cœur de son œuvre. Il serait toutefois erroné de considérer les articles qu'il a écrits notamment pour les « Basler Nachrichten », la « Neue Zürcher Zeitung » et le « Bund » bernois comme de simples exercices. Il y abordait des sujets variés dans des contributions habilement rédigées. Le dénominateur commun de ces proses réside dans un plaidoyer pour l'individu contre le collectif, pour la pratique créative contre la théorie esthétique, voire contre toute école et tout dogme spécifiques. Spitteler ne se reconnaissait pas dans les « -ismes » de son temps et se démarquait nettement de la critique littéraire conservatrice qui l'entourait. La langue de ses essais, de ses critiques et de ses commentaires est claire et précise, c'est pourquoi ils sont encore importants aujourd'hui : en tant que témoignages d'une époque, en tant que réflexion sur la fabrique de l'œuvre et en tant que morceaux de prose étincelants. Ils existent ainsi indépendamment de leur contexte de rédaction. À l'heure actuelle, aucune édition complète de ces petits écrits n'est disponible et une telle publication serait des plus souhaitables.

Carl Spittelers Tätigkeit als Musik- und Literaturkritiker ist nicht zu trennen von seiner Beziehung zu Joseph Viktor Widmann, dem drei Jahre älteren Literaten, mit dem ihn die engste Freundschaft seines Lebens verband und der 1880, nachdem er als Direktor der Berner Einwohner-Mädchenschule seines Postens enthoben worden war, damals gerade zum Feuilletonredakteur der Zeitung „Der Bund“ ernannt wurde. Werner Stauffacher hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Kritischen Schriften* Spittelers, die 1965 im Zürcher Artemis-Verlag in der verdienstvollen Reihe *Klassiker der Kritik* erschien, darauf hingewiesen, dass Spitteler seine feuilletonistischen Arbeiten gewissermaßen *faute de mieux* schrieb, weil ihm der Weg zu literarischen Publikationen damals noch versperrt war.¹ Man ginge aber fehl, wollte man sie als bloße Fingerübungen ansehen.

Spitteler hat verschiedene Zeitungen und Zeitschriften mit seinen kritischen und feuilletonistischen Schriften beliefert: die „Basler Nachrichten“, die „Schweizer Grenzpost“ und das „Tagblatt der Stadt Basel“, das in Glogau erscheinende „Deutschland“, Untertitel „Wochenschrift für Kunst, Literatur Wissenschaft und Soziales Leben“, den Münchner „Kunstwart“, der sich im Untertitel „Rundschau über alle Gebiete des Schönen“ nannte, die „Neue

1 Carl Spitteler. *Kritische Schriften*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Werner Stauffacher. Zürich und Stuttgart: Artemis, 1965. S. 7.

Zürcher Zeitung“, das Sonntagsblatt des Berner „Bund“, die „Schweizerische Rundschau“, die „Süddeutschen Monatshefte“ und das „Schweizerische Dichterbuch“.²

Er behandelte feuilletonistische Themen wie die Abneigung der modernen Bühne gegen den Vers und die Rede, literarischen Adel und Pöbel, Altersjubiläen und Apostrophe, die Bedeutung der Sprache für die Poesie und die tiefere Bedeutung von Vers und Reim, Dichter als Denker, Dichter und Pharisäer, die Fremdwörterfrage und Frivolitäten, die „französelnde Geistreichigkeit“³, die Gottheit im Epos, den Idealstil, die Originalität und die Nachwelt. Kritische Essays über einzelne Autoren kommen hinzu: über Hermann Bahr, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, die Gebrüder Hart und Adolf Wilbrandt etwa.

Wie viele andere Kritiker, die eine feine Klinge zu führen verstanden, lesen wir Spitteler auch dort mit Interesse und Gewinn, wo die Gegenstände seiner Kritik uns längst abhandengekommen sind. Wir lesen ja auch Theaterbesprechungen von Gotthold Efraim Lessing, Alfred Kerr und Gerhard Stadelmaier, ohne die Inszenierungen, um die es geht, zu kennen.

Spitteler zählte seine kritischen Arbeiten nicht zum Kern seines Werks. Jahrelang sträubte er sich dagegen, sie in Buchform herauszugeben, während er seine Gedichte, Balladen und Erzählungen in rascher Folge veröffentlichte. In den *Literarischen Gleichnissen*⁴ mag man einen Hybrid aus Erzählung und Kritik sehen. Im Sommer 1897 schaffte es der Verleger Eugen Diederichs jedoch, Spitteler zur Herausgabe der *Lachenden Wahrheiten*⁵, die später noch mehrfach in erweiterter Form erscheinen sollten, zu bewegen; Spitteler selbst hat den Vorgang in der Einleitung zu einer Amsterdamer Lesung humorvoll geschildert.⁶

Als gemeinsamer Nenner von Spittelers essayistischen Texten zur Kultur kann das Plädoyer für den Einzelnen gegen das Kollektiv gelten, für die kreative Praxis gegen die ästhetische Theorie, auch gegen jede spezifische Schule oder Dogmatik. Von den Ismen seiner Zeit lässt er sich nicht vereinnahmen. Realismus und Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus sagen

2 Ebd., S. 9f.

3 Ebd., S. 239.

4 Die Erstausgabe erschien 1892 in Zürich bei Albert Müller.

5 Die Erstausgabe erschien 1889 in Leipzig und Florenz bei Diederichs als eines der ersten Bücher des 1896 gegründeten Verlags; erweiterte Auflagen ebd. 1905 und 1908.

6 „In zwei bis drei Wochen herbeisuchen, sammeln, sichten, korrigieren, abschreiben und so weiter, was man in fünfzehn Jahren geschrieben, das war eine siebenfache Unmöglichkeit. Aber eben die siebenfachen Unmöglichkeiten haben von jeher eine besondere Anziehungskraft auf mich ausgeübt. Und so antwortete ich denn fröhlich bejahend.“ Zitiert nach Spitteler. Kritische Schriften (wie Anm. 1). S. 11.

ihm als Kategorisierungen nicht viel. Er sieht sich selbst zwar in der idealistischen Tradition vornaturalistischer Prägung, kann aber sowohl gegen die Idealisten wettern als auch Arno Holz und Johannes Schlaf in Schutz nehmen. Zu den Avantgarden seiner späteren Jahre äußert er sich kaum. Einen Seismografen für die neuen Strömungen seiner Zeit wird man ihn nicht nennen wollen.

Scharf grenzt er sich gleichwohl ab gegen die konservative Literaturkritik seiner Zeit, die immer noch an Goethe und den Romantikern das Maß nimmt. Wenn man überhaupt einen Gesinnungsgenossen in der Vergangenheit für ihn suchen will, so ist es der Schiller der philosophisch-ästhetischen Schriften, die in der Auseinandersetzung mit dem Werk Kants entstanden sind. Obwohl Spitteler mit seinem Roman *Imago* als Herold des Unbewussten gilt, ist er, zumal in seinen Kritiken, immer auch ein Mann des kristallinen Gedankens und des gemeißelten Worts gewesen.

Als solcher ist er erst wiederzuentdecken. Denn so brillant Spittelers kritische Schriften sind und so einflussreich sie nicht zuletzt dank ihrer exponierten Erscheinungsorte damals waren: Nachgewirkt haben sie kaum. Das ist schade und sollte sich dringend ändern; denn sie zählen zudem neben den Meistererzählungen wie *Xaver Z'Gilgen*, *Conrad der Leutnant*, *Imago*, *Das Bombardement von Abo* oder *Mariquita* zu Spittelers zugänglichsten Werken und erschließen sich sicherlich leichter als der *Olympische Frühling*, auch wenn Peter von Matt dieses Epos auf originelle Weise als Fantasy-Werk avant la lettre gewürdigt hat.⁷ Die Sprache der Essays ist klar, markig und vollkommen unangestrengt.

Spittelers Kreativität kam auch in seinen erzählenden Schriften oft aus einem analytischen Impetus. Um Zeitkritik konnte es ihm gehen, mehr noch aber um eine grundsätzliche Kritik am Zustand einer schlechten, von willenslosen Massenmenschen bevölkerten Welt, der er als junger Autor die großen prometheischen Einzelgänger entgegenstellte: heroische Figuren, die auf verlorenem Posten kämpfen. Spittelers „Wahrheitspathos“ (Stauffacher), das sein frühes Werk bestimmt und es völlig quer stehen lässt zu allem, was damals im Schwange war, von den Dramen in der Nachfolge Schillers bis zu den fein ziselierten manieristischen Gedichten Platens und Rückerts, ist auch in seinen kritischen Arbeiten präsent und macht sie über den Tag hinaus bedeutsam, lesenswert und aktuell. Dass Spitteler nach dem Misserfolg seines zunächst kaum beachteten Erstlings *Prometheus und Epimetheus* überhaupt weiterschrieb, hing an einem seidenen Faden. Hätte nicht Gottfried Keller in einem Brief an Joseph Victor Widmann, von dem Spitteler

⁷ Carl Spitteler. *Dichter, Denker, Redner*. Hg. Stefanie Leuenberger/Philipp Theisohn/Peter von Matt. Zürich: Nagel & Kimche, 2019. S. 9.

Kenntnis erhielt, die fremdartige Poesie des Werks bemerkt, hätte Spitteler nach eigenem Bekunden das Schreiben ganz aufgegeben.⁸

Die Jahre, in denen Spitteler als Lehrer und Journalist arbeitete, waren für sein literarisches Schreiben eine Zeit der Inkubation und des Experimentierens. Vierzehn Jahre lang arbeitete er als Hauslehrer und an öffentlichen Schulen, um dem für ihn vorgesehenen Pfarramt zu entinnen. Sieben Jahre „freier“ und gebundener Journalistik schlossen sich an. Die Einkünfte waren karg, und es galt, eine Familie zu ernähren. Spitteler schrieb für die in Basel erscheinende „Schweizer Grenzpost“, die am linken Rand des bürgerlichen Freisinns politisierte⁹, und profilierte sich mit Leitartikeln, in denen er das Kräftespiel der europäischen Mächte auf dem Balkan analysierte und Bismarcks Politik kritisch kommentierte. Das führte bald zu Konflikten zwischen Redaktion und Aktionariat; Spitteler wurde, wie Briefe Widmanns nahelegen, von seinen Vorgesetzten gemaßregelt; nach 1886 finden sich keine direkten Äußerungen von seiner Seite zu deutscher Politik mehr im Blatt.¹⁰ Als Feuilletonist probierte er Formen aus, die er in seinem juvenilen Anspruch verworfen hatte, und fand mit erzählerischen Versuchen erste Erfolge. Als Rezensent schrieb er fleißig und offenbar wahllos, er verfasste auch etliche Gefälligkeitstexte, verlor darob aber nicht die große Linie seines Urteils. Den Naturalismus Zolas kritisierte er nicht zuletzt deshalb, weil er im Autor der Rougon-Macquart-Romane eher einen Tyrannen als einen Sozialisten sah.¹¹ Er schrieb in der „Grenzpost“ über Heine und Börne, über Diderot, Viktor von Scheffel und Heinrich Leuthold, vor allem aber

8 Spitteler veröffentlichte das zweibändige Epos 1880/81 unter dem Pseudonym Carl Felix Tandem. Er modernisierte darin den Prometheus-Mythos und stellte die Titelfigur als Individualisten dar, der sich nur seiner unabhängigen Seele unterwirft. Das quer zum Realismus der Zeit liegende Werk zeigte Affinitäten zu Schopenhauer und Nietzsche. Da es weitgehend ohne Echo blieb, war für Spitteler die positive Reaktion Gottfried Kellers besonders wichtig. Keller schrieb am 27. Januar 1881 an Widmann: „Das Buch ist von vorne bis hinten voll der auserlesensten Schönheiten. Schon der wahrhaft epische und ehrwürdige Strom der Sprache [...] umhüllt uns gleich mit eigentümlicher Stimmung [...]. Was der Dichter eigentlich will, weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht. [...] Aber ich bin gerührt und erstaunt von der selbständigen Kraft und Schönheit der Darstellung der dunklen Gebilde. [...] Die Sache kommt mir beinahe vor, wie wenn ein urweltlicher Poet aus der Zeit, wo die Religionen und Göttersagen wuchsen und doch schon vieles erlebt war, heute unvermittelt ans Licht träte und seinen mysteriösen und großartig naiven Gesang anstimmte.“ Gottfried Keller. *Briefe 3. I.* Hg. Carl Helbling. Bern: Benteli, 1952. S. 228f.

9 Vgl. Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biografie.* Zürich und München: Artemis, 1973. S. 388f.

10 Ebd., S. 389f.

11 „Der zensierte Zola“. 14.-18.11.1885.

über Conrad Ferdinand Meyer. Ein größeres Projekt war daneben seine eingehende Beschäftigung mit dem französischen Theater. Unterdessen verschlechterte sich die finanzielle Lage der „Schweizer Grenzpost“ zusehends; Anfang 1887 musste Spitteler sich nach einem neuen Posten umsehen und sprang unter anderem als Redaktor bei der „Thurgauer Zeitung“ in Frauenfeld für einen erkrankten Kollegen ein.¹² Drei Jahre lang lebte er in wirtschaftlicher Unsicherheit und bisweilen an der Grenze zur Not, zumal sein Stolz es nicht zuließ, dass er seine wohlhabenden Schwiegereltern um Unterstützung anging. Regelmäßige Einkünfte brachten die Aufträge seines Freundes Widmann für das Sonntagsblatt des Berner „Bund“; unverhofft lud ihn zudem im September 1887 der junge deutsche Schriftsteller Ferdinand Avenarius ein, für seine gerade gegründete kulturpädagogische Zeitschrift „Der Kunstwart“ Beiträge zu verfassen.¹³ Im „Kunstwart“ hat Spitteler seine wichtigsten Essays publiziert. In diese Zeit fällt auch seine folgenreiche Begegnung mit Friedrich Nietzsche, dessen *Zarathustra* er so hellsichtig wie kritisch beurteilte.

Spittelers kritische und mitunter polemische Zeitungsbeiträge erweckten Aufsehen und hatten zur Folge, dass der Dichter eine Anstellung als Feuilletonredaktor bei der NZZ fand. Am 5. Januar 1890 trat er die Stelle an, zwei Tage später erschien sein erster Artikel. Für Spitteler bedeutete die Stelle auf der Redaktion, die damals noch nicht an der Falkenstrasse 11, sondern im Haus Wellenberg in der Altstadt untergebracht war, einen Glücksfall. Fürs Erste war er seine materiellen Sorgen los; er sollte der NZZ und namentlich seinem Vorgesetzten Albert Fleiner zeit seines Lebens dafür dankbar bleiben. Zum einen genoss Spitteler das angesehene Amt, zum anderen irritierte ihn seine neue Machtstellung, weil sie ihn mit der Unterwürfigkeit von Leuten, die etwas von ihm erhofften, konfrontierte.¹⁴

12 Stauffacher. Carl Spitteler (wie Anm. 9). S. 404.

13 Ebd., S. 409f.

14 Vgl. hierzu den Text *Idyll* aus den *Literarischen Gleichnissen*. Carl Spitteler. *Gesammelte Werke*. Bd. III. Zürich: Artemis, 1945, S. 478. Spittelers Schriften werden im Folgenden, wo nicht anders angemerkt, zitiert nach der Ausgabe *Gesammelte Werke*. Zürich: Artemis, 1945-1958, Bandzahl römisch, Seitenzahl arabisch. – Spittelers Aufgaben in der NZZ waren im offiziellen Anstellungsschreiben des Verlagskomitees klar umrissen: „1. Die Auswahl von Romanen und Novellen, sowie die Auswahl und Redaktion der unterhaltenden und belehrenden Artikel, die in den beiden täglichen Feuilletons zum Abdruck kommen. 2. Die Auswahl und Redaktion des belletristischen und wissenschaftlichen Beilagenstoffes. 3. Die Besprechung der zur Rezension einlaufenden Bücher und Zeitschriften und die Ausbeutung des Inhalts für Feuilleton und Beilagen. 4. In Bedarfsfällen Aushilfe in andern Teilen des Blattes.“ Zitiert nach Stauffacher. Carl Spitteler (wie Anm. 9). S. 441f. Spitteler legte dieses Pflichtenheft in seinem Sinne aus und beklagte sich mitunter über Mangel an Bewegungsfreiheit.

Spittlers NZZ-Zeit endete bald schon wieder, nämlich 1892, nach nur zweieinhalb Jahren, als der 47-Jährige, der 1883 im für damalige Verhältnisse schon vorgerückten Alter von 38 Jahren eine junge Holländerin geheiratet hatte, durch die Hinterlassenschaft seiner reichen Schwiegereltern finanziell unabhängig wurde und sich ganz dem dichterischen Schreiben zuwenden konnte. Er zog nach Luzern, wo sein Schwiegervater an der Halde über dem See ein stattliches Haus gebaut hatte. Fortan schrieb Spittler nur noch gelegentlich Rezensionen. Dabei handelte es sich zum einen um Freundschaftsdienste, zum andern gab es aber auch Glücksfälle wie die Besprechung eines Bandes aus *Tausendundeiner Nacht*, genauer gesagt des dritten Bandes der auf 16 Bände angelegten Edition von Joseph Charles Mardrus, der den Urtext in den Jahren 1898 bis 1904 aus dem Arabischen ins Französische übersetzte.¹⁵

Essays, wenn auch meist nur mehr kürzere, schrieb Spittler allerdings weiterhin gern: In den Jahren 1898 bis 1914 sind deren 70 im „Kunstwart“ erschienen. Oft drehten sie sich um allgemeine Fragen des kreativen Prozesses, wobei Spittler natürlich gern von seinem eigenen Schreiben ausging. Dass er sich essayistisch nur „pro domo“ geäußert habe, wäre allerdings eine schiefe Einschätzung. Wir verdanken ihm in dieser Schaffensphase beispielsweise den großartigen Essay *Das Thema vom Glück in der Dichtung*.¹⁶ Das Jahr 1914 und Spittlers berühmte Rede *Unser Schweizer Standpunkt* veränderten freilich seine Stellung in Deutschland nachhaltig und machten es ihm unmöglich, sich in der bis dahin obwaltenden Unbefangenheit im „Kunstwart“ zu äußern.¹⁷

Blicken wir kurz zurück. Nachdem Spittler vier Jahre am Progymnasium in Neuenstadt am Bielersee gewirkt hatte, war er, bevor er 1890 für zweieinhalb Jahre zur NZZ kam, von 1885 an für die „Schweizer Grenzpost“ in Basel tätig gewesen. „Während Jahren“, schreibt Werner Stauffacher voller Abscheu, „hielt ihn die Mühle gewöhnlichster Tagesjournalistik gefangen. Es mussten Artikel zum politischen Tagesgeschehen verfasst werden, dazu kamen Opern- und Theaterberichte sowie eine Menge von Besprechungen vom ‚Büchertisch‘.“ Dass Nietzsche auf die kritischen Arbeiten Spittlers, dessen Erstling er inzwischen gelesen hatte, aufmerksam wurde und den

So schrieb er in einem undatierten Brief an Lina Frey, die NZZ-Leserschaft lasse sich eher sechs Beiträge „über einen Käfer Australiens“ gefallen „als über einen deutschen Dichter“. Brief an Lina Frey, 1892. *Briefe von Adolf Frey und Carl Spittler*. Hg. Lina Frey. Frauenfeld und Leipzig: Huber, 1833. S. 140-141, hier S. 140.

15 *Das Prosaepos von Scharkân und Dau el-Makân*. VII, S. 429-433.

16 VII, S. 88-90.

17 Dass diese Rede kein Solitär in Spittlers politischem Denken war, zeigen schon seine *Grenzpost*-Artikel aus den 1880er Jahren; vgl. Stauffacher. Carl Spittler (wie Anm. 9). S. 390.

Autor an Ferdinand Avenarius empfahl, der ab Oktober 1887 die Zeitschrift „Der Kunstwart“ herausbrachte, war ein Glücksfall, lag aber wohl an den dramaturgischen Aufsätzen, die in Widmanns „Sonntagsblatt des Bund“ erschienen. Die Vermittlung war wichtig, weil Spitteler damit erstmals eine Plattform in Deutschland hatte. Bis dahin war seine wichtigste literaturkritische Arbeit ein Aufsatz über Flauberts „Versuchung des heiligen Antonius“ gewesen, die in Leopold Sacher-Masochs Zeitschrift „Auf der Höhe“ erschien.

Im zweiten Heft des „Kunstwarts“, immer noch 1887, erschien Spittelers Essay *Kunstfron und Kunstgenuss*.¹⁸ Darin ereifert Spitteler sich über die „Allerweltsschulmeisterei, die es fertiggebracht hat, die süssesten Früchte mittels pädagogischer Bakterien ungeniessbar zu machen“. Er vertritt die Meinung, dass der Kunstgenuss weder Studien noch Vorbildung verlange, sondern sich unmittelbar durch die Sinne an das Gemüt und die Phantasie wende; schließlich müsse man ja auch nicht mühsam lernen, den Rigi – bei ihm ist der Berg männlich – oder ein Fräulein schön zu finden. Gelehrtes Wissen und analytisches Denken beeinträchtigen nach Spittelers Überzeugung den Kunstgenuss und machen ihn zur Fron. An die Stelle der bescheidenen, selbstvergessenen Hingabe tritt der Dünkel. „Das Kunstbedürfnis hat bei normalen Menschen seine Pausen; es stellt sich periodisch ein; der fortwährende Wolfshunger nach Kunst ist schon ein Zeichen eines ungesunden Zustandes, welcher die Diagnose auf Verbildung stellen lässt. [...] Der Mensch ist kein Pelikan; er kann die Eindrücke nicht unverdaut aufstapeln, bis sich das Bedürfnis regt.“¹⁹

Der Artikel, in dem sich Spitteler auch gegen die abgöttische Verehrung der Kunstschaffenden wandte und der unbefangenen Liebe auf Augenhöhe das Wort redete, wirbelte viel Staub auf, und ein zaghafterer Herausgeber als Avenarius hätte den Feuerkopf wohl fallen gelassen. So aber wurde der „Kunstwart“ zu Spittelers wichtigstem Presseorgan. Hier erschienen die zahlreichen größeren Essays, die später die Grundlage zum Band *Lachende Wahrheiten* (EA 1897, vordatiert auf 1898) bilden sollten, während seine Rezensionen in anderen Zeitungen Aufnahme fanden.

Einen eigenen kritischen Stil musste Spitteler erst finden. Das Abwägen und Differenzieren, auch die Empathie, der wir bei Joseph Viktor Widmann auf Schritt und Tritt begegnen, lag nicht in seinem Wesen. Von seiner frühen Ariost-Lektüre geprägt, schreibt er sein Schmerzensbuch *Prometheus und Epimetheus*. Er setzt auf mit schwerer Symbolfracht beladene Jamben. Das Epos ist sein Ideal, aber nicht das domestizierte, wie wir es bei Goethe finden, oder das ins Ironische travestierte, das uns bei Heine begegnet, sondern ein Epos von archaischer Wucht. War das zu leisten? Oder traf ihn der

18 VII, S. 579-583.

19 Ebd., S. 581f.

Vorwurf „Aussen Marmor, innen Gips“? Vergessen wir nicht: Der reife Spitteler sollte noch die Zeit erleben, in welcher Marmor so wenig galt wie Gips.

Spittelers Rezensionen, die ab 1880 vor allem im „Bund“ erschienen, betrafen oft Werke der Saison, für die sich aus heutiger Sicht der Aufwand kaum lohnte. Wir sollten aber nicht vergessen, dass unsere Nachwelt über die Bestseller dieser Tage vermutlich ganz ähnlich urteilen wird. Zudem war Spitteler in der Literaturkritik oft befangen, weil ihm sein eigenes Schaffen in die Quere zu kommen drohte. In dieser Beziehung hatte er es als Musikkritiker leichter. Seine Musikkritiken konnten die gespielten Werke oft als bekannt und anerkannt voraussetzen und mussten sich ‚nur‘ noch um die Interpretationen kümmern und sie an jenen der von ihm bewunderten Wiener Sinfoniker messen. In seinen Schriften zur Musik aber pflegte Spitteler ein Vokabular und eine Methodik, die auch seine Literaturkritik befruchteten.

Originalität ist für Spitteler nicht etwas, nach dem ein Schriftsteller streben soll.²⁰ Naiv dagegen muss er sein²¹, und zwar naiv im Schaffen, also „unbekümmert um alles andere, um Vorbilder, ästhetische Gebote und Verbote, um Weisheit und Urteil der Zeitgenossen.“ In diesen Zustand kann er sich allerdings auch versetzen: „Es kann einer“, schreibt Spitteler, „die höchste Bildung, die umfassendsten Kenntnisse besitzen, ja sogar raffinierte sophistische Geistesbeschaffenheit aufweisen und doch naiv schaffen.“ Der Dichter ist für Spitteler „im Grunde ein Berufsdenker“²²; er „denkt absichtslos und zwecklos, also ungefälscht. Er lügt nicht.“ Gleichwohl tut man gut daran, Distanz zu ihm halten, da die nähere Bekanntschaft mit der Privatpersönlichkeit des Dichters in den meisten Fällen kein Gewinn ist.²³ Spitteler erzählt in diesem Zusammenhang die Anekdote vom schwedischen König Karl XIII., der zu der Witwe des berühmten Dichters Michael Bellmann lobend über ihren Mann sprach. „Ach Gott“, soll sie zur Antwort geseufzt haben, „Majestät, wenn Sie nur wüßten, wie unausstehlich er war!“²⁴

Das „Genie“ hält Spitteler für eine schauerliche Vorstellung der Deutschen, „die den jungen Dichtern und Künstlern ihren Lebensgang verpfuscht und dem Urteil der Menge, die Presse nicht ausgeschlossen, den Blick für die ruhige schlichte Grösse verschleiert. Ich meine den gewitternden, titanischen, weltenstürmenden Blasewicht, der seine dämonische Überlegenheit dadurch bekundet, dass er Gesetz und Regel verachtet, alle Formen ‚sprengt‘, die Vollendung belächelt, dionysisch herumfuchtelte, alles verspricht und nichts kann; ich meine die Meinung, Auflehnung, Verstöße und Verirrungen

20 VII, S. 40.

21 Ebd., S. 41-42.

22 VII, S. 295-297, hier S. 296, S. 297.

23 VII, S. 9-28, hier S. 14f.

24 Ebd., S. 15.

wären Erfordernisse, Krankheit und Wahnsinn Zeugnis der Größe.“²⁵ Die „Titanei“ bezeichnet Spitteler als „lächerliche Pose“, und er nimmt sowohl Beethoven als auch Goethe gegen die Etikettierung in Schutz; im Fall Goethes enthält die „Umstempelung zu einem Titanen“ für ihn sogar eine „literaturhistorische Lüge“. Das Heiligste, was es für Spitteler auf Erden gibt, ist die bedrängte Kreatur oder, wie er es ausdrückt, „die Pein eines Geschöpfes“. Wer sie einzig unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Verwendbarkeit betrachtet, der handelt frivol.²⁶

Der Rezensentenberuf ist für Spitteler einer, den man erleidet.²⁷ Zwischen Mitleid und Wahrheit ist man hin- und hergerissen. Das Amt wäre sogar eine „immerwährende unleidliche Gewissensqual, gäbe es nicht an seltenen Festtagen eine schöne Aufgabe zu lösen: einem Meisterwerk, ehe es berühmt ist, den gebührenden Preis darzubringen oder einen unbekannt Namen, wenn er ein außerordentliches Talent bezeichnet, laut und deutlich auszurufen.“²⁸

Just an diese Fähigkeit der Witterung erinnern wir uns jedoch nicht in erster Linie, wenn wir an Spitteler als Literaturkritiker denken. Anders als Walter Benjamin oder auch als Hermann Hesse, die beide früh auf Franz Kafka und Robert Walser hinwiesen, war er eher der jüngeren Vergangenheit zugetan – oder er fasste ganze Strömungen in den Blick wie etwa die der französischschweizerischen Literatur, in welche er große Hoffnungen setzte, sofern es ihr gelänge, die akademische Starrheit der in Frankreich geltenden Stilgesetze zu überwinden. „Die theologische Krawatte und das sittenpuritanische Hemd werden die Herrschaften“ – das sind die Schriftsteller der Romandie – „bei der Gelegenheit ebenfalls über den Zaun werfen müssen“, schreibt Spitteler 1901, „sonst werden sie nach wie vor den muffigen Calvingeruch in der Feder behalten.“²⁹

Die umfangreichsten und gewichtigsten literaturkritischen Arbeiten Spittelers gelten Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Die beiden Texte zu Meyer erschienen noch zu Lebzeiten des Dichters, derjenige zu Keller erst 1919 zu dessen hundertstem Geburtstag. Beide sind Meisterstücke der Klarheit und Einfühlung. Bei Keller und Meyer findet Spitteler das, was er bei den Dilettanten, über die er im Jahr 1902 in der NZZ ein köstliches Feuilleton publiziert hat, vermisst. Dieser Text erlaubt es uns, Spittelers Stilkriterien ex negativo zu umreißen: So „verziert der Dilettant seinen Stil mit Schnörkeln“, man findet hier „allerhand harmlose Witzchen und Späßchen“, während der Könnner „nur dann geistreich“ ist, wenn er „mit dem besten

25 VII, S. 52-53, hier S. 52.

26 VII, S. 680-682, hier S. 681.

27 VII, S. 427-428, hier S. 427.

28 Ebd., S. 428.

29 VII, S. 338-455, hier S. 455.

Willen nicht anders kann“.³⁰ „Poetische Blümchen im Prosastil“ sind für Spitteler „immer Unkraut und riechen am ersten Tage schon altmodisch“.³¹ „Zierliche Wendungen“ und „harmonische Gedänklein“³² verraten den Dilettanten ebenso wie übertriebener Bilderschmuck, bei dem sich die Metaphern in die Quere kommen. Man soll gemäß unserem Autor nicht „das Schiffelein der Eisenbahnpolitik in das richtige Fahrwasser lenken“.³³ Wer von abstrakten Dingen redet, soll „ehrlich abstrakt“ reden und nicht gleichsam das „Obligationenrecht mit farbigen Illustrationen“ herausgeben.³⁴ Schwulst soll der „nüchterne Schweizer“ vermeiden und sich nicht in die „Festrednerbrust“ werfen.³⁵ Auch Gemeinplätze wie „Limmatathen“ und „Luzern die Leuchtestadt“ machen den Text nicht besser, so wenig wie Zitate, also „Fremdgedanken“.³⁶ Von ihnen sagt Spitteler wie der sprichwörtliche Zahnarzt von den Zähnen: „Der schlechteste eigne Gedanke ist besser als der beste fremde.“³⁷

Höchst zeitgemäß und angebracht erscheint uns Spitteler's Kritik an der „Entrüstungsliteratur und ihrer Mache“, die er 1890 in der NZZ attackiert hat.³⁸ Er sieht in ihr eine Untergruppe der „Wohltätigkeitsliteratur“: Sie arbeitet „über den angeblichen humanen Zweck weit hinaus auf den Lärm-effekt“ und verwendet das Stilmittel der Übertreibung.³⁹ „Willkürlichkeit, Launenhaftigkeit und Zufälligkeit in Hinsicht auf den Gegenstand der Entrüstung“ charakterisieren sie.⁴⁰ Am Schwengel der großen Glocke hängt dann oft, so Spitteler in seiner bildhaften Sprache, bloß eine Mücke, „während unten ein paar Elefanten behaglich grasen“.⁴¹

1890 veröffentlichte August Julius Langbehn ein Buch mit dem Titel *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Obwohl das Werk des Archäologen kaum ein Wort zu den Werken des Meisters enthält, hat es das damalige Rembrandt-Bild in Deutschland wesentlich geprägt. Unter anderem legt der Autor seinen Lesern nahe, in Rembrandt und seinen Gestalten die wahren Deutschen zu sehen. Dieses Buch hat Spitteler noch im Jahr 1890 in

30 VII, S. 459-461, hier S. 459. Die Texte *Von den Schriftstellern* und *Vom Dilettantenstil* wurden unter dem Titel *Schweizerisches* zusammengefasst.

31 Ebd., S. 459f.

32 Ebd., S. 460.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 460f.

37 Ebd., S. 461.

38 VII, S. 414-417.

39 Ebd., S. 414.

40 Ebd., S. 415.

41 Ebd.

der NZZ besprochen, und zwar unter dem Titel *Eine junge Scharteke*.⁴² „Ein gesundes Zeitalter“, schreibt er, würde es „von Anbeginn unter die gelehrten verkehrten Schmöker in den Winkel einer Bibliothek [...] geschmissen haben“⁴³; doch in seinen, Spittlers, konfusen Zeiten ist das Buch bezeichnenderweise zu einem enormen Verkaufserfolg geworden; in kürzester Frist wurden 12 Auflagen gedruckt.

Alles, „was jemals groß auf Erden war“, schreibt Spittler höhnisch, „ist von Natur niederländisch gewesen. Shakespeare: ein Engländer, folglich ein Niederländer; Bismarck: ein Märker, folglich ein Niedersachse, folglich ein Niederländer; Tizian: ein Lombarde, folglich ein Niederländer, und so weiter; sogar Amerika ist niederländisch.“⁴⁴

In diesem polemischen Ton fährt der Autor fort; auch dieser Text Spittlers ist ein Beispiel dafür, dass gut geschriebene Rezensionen ihren Wert behalten, auch wenn ihr Gegenstand längst klanglos zum Orkus hinabgefahren ist. Wer möchte nicht einen Satz wie „Alles kennt der Verfasser, vieles weiß er, nichts versteht er“⁴⁵ geschrieben haben, und wer beniede ihn nicht um folgende Formulierung: „Rembrandt als Erzieher‘ ist [...] das Werk eines Buchwurmes, der an unverdauter Bildung ersticke und deshalb den Inhalt seines gelehrten Kropfes von sich gab.“⁴⁶

In Hermann Bahr sieht Spittler einen „pffiffigen Gesellen, welcher genau die Noten pfeift, die der ‚Geist der Zeit‘ bläst“⁴⁷, und der bläst für ihn seit einem Jahrtausend in Deutschland französisch. Bahr, so Spittler weiter, „verwurstet“ in seinem Roman *Die gute Schule* „Bourget, Daudet, Zola, Baudelaire“ und tut dabei, „als könne er vor lauter Französisch nicht einmal mehr Deutsch“.⁴⁸ Damit aber beweist er bloß das „Großmannsbewußtsein eines Commis voyageur“.⁴⁹ Eine interessante Volte schlägt Spittler, indem er Bahr „Verwerfung der nationalen Würde“ und „Vergötterung des Fremden“ vorwirft.⁵⁰ Er würde sich den deutschnational gesinnten Österreicher also deutscher wünschen, als er ohnehin schon ist.

Die „Schreihälsa der Modernität“ würde Spittler gern „in Unfrieden“ lassen, um sich „an ihren Gegnern zu ergötzen“, aber auch bei ihnen findet er nichts Ergötzliches.⁵¹ Adolf Wilbrandt, den ehemaligen Direktor des Wiener

42 VII, S. 554-456.

43 Ebd., S. 554.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 555.

46 Ebd.

47 „Hermann Bahr – Adolf Wilbrandt – Die Gebrüder Hart“. IX, S. 340-345, hier S. 340.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 341.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 342.

Burgtheaters, der 1890 den Roman *Adams Söhne* veröffentlicht hat, und zwar *horribile dictu* bei Hertz, dem Verlag Gottfried Kellers, kann er beim besten Willen nicht loben, wenn er seine „mädchenbildschönen Jünglinge“ erblickt, „welche unter Waldbäumen schlafen und vor lauter Idealität hungern, und diese loyalen deutschen Reichsherkulessen aus der Modezeitung“.⁵² Da sind ihm sogar die ungeliebten Realisten noch näher. Mit ihnen geht es ihm „wie mit den Maulwürfen“: Er weiß nicht recht, ob er „sie zum schädlichen oder zum nützlichen Geziefer zählen soll. Sie zerstören zwar den Garten“, schreibt Spitteler, „aber vertilgen auch in Massen die Engerlinge, welche die jungen Keime abnagen.“⁵³ In den Brüdern Julius und Heinrich Hart als abtrünnige Vertreter des deutschen Realismus sieht er Autoren, die „als Kämpfer für die Modernität“ auftraten, „während sie im Grunde nichts waren als Unzufriedene“.⁵⁴ Dennoch hält er Heinrich Hart aufgrund von dessen *Lied der Menschheit*, einem auf 24 Bände angelegten Versepos, von dem Hart jedoch nur drei Bände vollenden konnte, weil er 1906 mit 50 Jahren starb, für „einen der begabtesten“ Schriftsteller, die „Deutschland gegenwärtig besitzt“⁵⁵ – eine Einschätzung, die wir Heutigen kaum noch teilen können. Ebenfalls 1890 in der NZZ erschienen ist Spittelers eingehende, zehn Buchseiten umfassende Auseinandersetzung mit dem Drama *Die Familie Selicke*⁵⁶ von Arno Holz und Johannes Schlaf, ein brillantes Stück Prosa über die Aporien des Naturalismus, auf das hier nicht eingegangen wird, weil zum literaturhistorischen Kontext Erklärungen nötig wären, die den Rahmen dieser Ausführungen sprengen würden. Stattdessen soll noch auf einen Aspekt von Spittelers Literaturkritik hingewiesen werden, der gerade heute wichtig zu sein scheint. Im Band *Lachende Wahrheiten* hält Spitteler unter dem Titel ‚*Alt‘ und ‚jung‘* fest, dass das Alter eines Autors bei der Beurteilung seines Werkes keine Rolle spielen dürfe. „Weder das Alter noch die Jugend sind im mindestens ein Verdienst, noch ein Vorzug“, schreibt Spitteler, „ja nicht einmal eine Eigenschaft, sondern einfach ein Zustand. Man ist jung oder alt, so wie man gesund oder krank ist und so wie man einst tot sein wird. [...] Was in aller Welt hat die Kunst damit zu schaffen? Genau so viel, als ob du Zahnschmerzen hast oder keine. Her mit euren Werken!“⁵⁷ Mit der gleichen Bestimmtheit, wie Spitteler „alt“ und „jung“ als literarische Kategorien verwirft, macht er sich über die Forderung nach einer „männlichen“ Poesie lustig und sieht sie als bloße Welle in den Gezeiten der Moden. Ebenfalls in den *Lachenden Wahrheiten* schreibt er:

52 Ebd.

53 Ebd., S. 343.

54 Ebd., S. 344.

55 Ebd., S. 268.

56 „Die Familie Selicke“. IX, S. 331-339.

57 VII, S. 540-541, hier S. 540.

Eine kräftige, männliche Poesie möchten wir zur Abwechslung jetzt haben, Pepton und Hämoglobin der Muse zu schlucken geben, Eisen- und Stahlbäder sie brauchen lassen, um ihre Konstitution zu stärken. Um ein wenig, so salbten wir ihr den Mund mit Bartwasser. Brennende Fragen, rote Fahnen und mörderliche Streike sollen die roten Blutkörperchen vermehren, Schweiß und Unrat, Dialekt und Dynamit die Zuckerkrankheit austreiben. Gestern stärkelte man mit bäurischen Hemdärmeln, heute mit farbfabrikstädtischen Arbeiterschürzen. Diesmal aber ist es uns grimmig ernst. Wir haben uns nämlich an dem Goldschnittsirup so gründlich den Magen verdorben, daß wir nach Petroleum lechzen. Was ist prosaisch? was ist pedantisch? was ist nordnifelnebelnüchtern? was schmeckt übel? was riecht bedenklich? Her damit, auf daß wir es dichten! Und das Ergebnis? Titanische Grimassen, ohne den mindesten Zuwachs an Kraft. Das kommt daher, dass Geschwulst und Muskel zweierlei ist und daß einer fürchterlich schnarchen kann und doch ein Schwächling sein.⁵⁸

Carl Spitteler zählte seine literatur- und kulturkritischen Schriften nicht zum Kernbestand des Werkes. Trotzdem sind sie uns dreifach wichtig: als Zeitzeugnisse, als Reflexionen aus der Dichterwerkstatt und als funkelnde Prosastücke. Sie haben nicht nur dienenden oder hinweisenden Charakter, sondern bestehen für sich und unabhängig von den Gelegenheiten, bei denen sie entstanden. Als Kleinodien der Schweizer Literatur sind sie noch nicht hinreichend gewürdigt worden. Die Bände VII und IX der Artemis-Ausgabe der *Gesammelten Werke* bieten zwar eine reiche Auswahl dieser Texte, aber eben doch nur eine Auswahl. Zudem sind einige Texte, unter anderem ausgerechnet diejenigen über Salomon Gessner, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, stark gekürzt. Hier bleibt der Editionsphilologie noch vieles zu tun. Eine Gesamtausgabe von Spittellers kleinen Schriften wäre zweifellos ein Desiderat; es ließe sich aber auch eine Reihe von thematisch geordneten Teilbänden denken. Sie könnten Gelegenheit bieten, einen großen Schweizer Autor aus dem Nebel des Vorurteils, der ihn immer noch umgibt, hervortreten zu lassen und ihn als vielseitigen Prosaisten zu zeigen: als einen, der scharfzüngig und feinsinnig, bildkräftig und wortschöpferisch schreiben kann, der klar und kantig denkt, ohne System, aber mit fester Haltung und einer unverwechselbaren, ureigenen Sprache. Spittellers Prosa lässt sich umreißen mit den Stichworten Welthaltigkeit, Dringlichkeit, Originalität und Formbewusstsein. Diese Begriffe stehen freilich nicht wie Säulen nebeneinander, sondern bilden ein dynamisches Spannungsfeld. In ihm ist Carl Spitteler lebendiger denn je.

58 „Von der ‚männlichen‘ Poesie.“ VII, S. 547-548, hier S. 547.

Dominik Müller

Vergebliche Herkulesarbeit?

Die Übersetzungen des Psychoanalytikers Charles Baudouin im Kontext der Spitteler-Rezeption in der *Suisse romande*

Le discours *Notre point de vue Suisse* de 1914 rend Carl Spitteler populaire en Suisse romande. Les célébrations de son 70^{ème} anniversaire y sont spécialement solennelles et chaleureuses. Par la suite, la majeure partie de son œuvre est traduite en français. Encouragé par Romain Rolland, le plus illustre de ses admirateurs francophones, Charles Baudouin (1893-1963), psychanalyste français domicilié à Genève, se met à traduire les trois grandes épopées de Spitteler. Cet immense travail, enfin achevé dans les années 1950, n'arrive pas à réanimer l'intérêt pour le poète. Mais ces traductions nous ouvrent les yeux sur l'originalité du vers Spittelerien.

1. Spittelers „Freunde“ gegen Spittelers „Parteigänger“

Dass Carl Spitteler in der französischen Schweiz einmal ein gefeierter Mann war, mag heute erstaunen. Es war hier in den letzten Jahrzehnten nicht nur, wie in der deutschen Schweiz, ziemlich, sondern vollkommen still um ihn geworden. Erst das Jubiläum „Carl Spitteler – 100 Jahre Literaturnobelpreis“ rief seinen Namen 2019 wieder in Erinnerung. Der kurze Ruhm hatte sich Spittelers Zürcher Rede vom Dezember 1914, *Unser Schweizer Standpunkt*, verdankt, die den Dichter den Romands als einen seltenen Verbündeten in der deutschen Schweiz erscheinen ließ. Die Übersetzerinnen und Übersetzer nahmen sich seiner Werke an, schon 1915 auch derjenige, der unter ihnen den längsten Atem an den Tag legen sollte, Charles Baudouin, der Übersetzer der drei epischen Dichtungen. Von Spittelers Œuvre lag bald ein viel größerer Teil in französischer Sprache vor als von demjenigen Gottfried Kellers, dessen *Leute von Seldwyla* beispielsweise bis 2020 auf eine integrale Übersetzung warten mussten.¹ Dass Spitteler, der erste literarische Autor, dessen Nachlass in den Besitz der Eidgenossenschaft kam, als Nationaldichter erscheinen konnte, dürfte mit dieser die Sprachgrenze überschreitenden Rezeption zusammengehangen haben. Bundesrat Etter persönlich setzte sich für das Zustandekommen der großen Spitteler-Gesamtausgabe ein, zu deren erstem Band er 1945 ein kurzes, salbungsvolles

1 Gottfried Keller. *Les gens de Seldwyla*. Traduit de l'allemand par Lionel Felchlin. Chêne-Bourg, Genève: Zoé, 2020.

Vorwort beisteuerte.² Dass man Spittlers Rede von 1914 in der von Etter lancierten ‚Geistigen Landesverteidigung‘ enorme Beachtung schenkte, kam als weiterer Faktor ins Spiel.³ Gottfried Bohnenblust, der das Herausgeber-team der Gesamtausgabe leitete, stammte zwar aus der deutschen Schweiz, war aber als Lehrstuhlinhaber an den Universitäten Genf und Lausanne der führende Kopf der Germanistik in der französischen Schweiz. Sein Wirken verband sich mit der ‚Geistigen Landesverteidigung‘⁴, was allein schon der Satz seiner ausführlichen Einleitung zur Gesamtausgabe verrät: „Der Dichter des Olympischen Frühlings ist in all seiner Freiheit ein echter Sohn unserer Eidgenossenschaft gewesen.“⁵

Zaghaft hatte die Rezeption Spittlers in der *Suisse romande* bereits vor der Zürcher Rede einzusetzen begonnen. Werner Stauffacher, der diesen Anfängen eine Studie widmete, schreibt zum Einschnitt, der das Publikwerden der Rede bedeutete:

Dorénavant et pour de longues années, tout ce qui se dit et s’entreprend, en France comme en Suisse romande, au sujet de la personnalité et de l’œuvre de Carl Spitteler, doit être situé dans le sillage de ce discours. L’intérêt qui, timidement, mais authentiquement, s’est manifesté jusqu’alors, se teinte d’opinions politiques et il sera difficile de distinguer les amis des partisans.⁶

Stauffacher war nicht der Erste, der diese Unterscheidung vornahm und die Authentizität der französischsprachigen Spitteler-Rezeption nach 1914 in Zweifel zog. Wer in Spitteler – wie Gottfried Bohnenblust – den „Dichter des Olympischen Frühlings“ sah und – wie Charles Baudouin – die Epen als „œuvres maîtresses“⁷ weit über alle anderen Publikationen des Dichters stellte, misstraute jenen, die vor allem den politischen Redner schätzten,

2 Carl Spitteler. *Gesammelte Werke*. Hg. im Auftrag der Schweizerischen Eidgenossenschaft von Gottfried Bohnenblust, Wilhelm Altwegg und Robert Faesi. 11 Bände. Zürich: Artemis, 1945-1958. Bd. 1. S. VIII.

3 Vgl. dazu: François Vallotton. *Ainsi parlait Carl Spitteler. Genèse et réception du „Notre point de vue Suisse“ de 1914. Histoire et société contemporaines*, 11 (1991). Lausanne 1991: S. 98-103.

4 Das führt die umfangreiche Sammlung größtenteils in den 1930er und frühen 1940er Jahren gehaltener Reden vor Augen, die 1943 unter dem später von Thomas Mann plagierten Titel *Vom Adel des Geistes* im Zürcher Morgarten-Verlag erschien. Die zweite Abteilung darin ist überschrieben mit „Eidgenossen“, die dritte (und letzte) mit „Eidgenössischer Humanismus“.

5 Spitteler. *Gesammelte Werke* (wie Anm. 2). Bd. 1. S. IX.

6 Werner Stauffacher. „Carl Spitteler en Suisse romande (1904-1915)“. *Université de Lausanne. Études de Lettres* 10 (1977.4): S. 69-84, hier S. 79.

7 Charles Baudouin. „Note liminaire du traducteur“. Carl Spitteler. *Printemps olympien*. Note liminaire et traduction de Charles Baudouin. Genève: Pierre Cailler, 1950. S. 13.

der 1914 der Schweiz ins Gewissen gesprochen hatte. Die selbsternannten, mehrheitlich aus der deutschen Schweiz stammenden ‚Freunde‘ Spittlers machten so Vorbehalte gegenüber der doch eigentlich sehr bemerkenswerten Spittler-Euphorie in der französischen Schweiz geltend.

Wie die Jubiläumsfeier zu Spittlers Nobelpreis wieder deutlich machte, ist das Dilemma nicht nur ein Problem der Rezeption in der französischen Schweiz. Man konnte und wollte sich 2019 nicht der Tatsache verschließen, dass sich von allen Publikationen des Nobelpreisträgers die Zürcher Rede von 1914 im kollektiven Gedächtnis am tiefsten eingepägt hatte, versuchte diese einseitige Wahrnehmung aber mit dem Verweis darauf zurechtzurücken, dass Spittler ein sehr „facettenreiches Werk“⁸ geschaffen habe. Im Leseheft, das Stefanie Leuenberger für den Verein „Carl Spittler – 100 Jahre Literaturnobelpreis 1919-2019“ herausgab, nimmt die Rede neben drei kurzen Erzählungen einen prominenten Platz ein, wogegen die Versepen gar nicht vorkommen. Im Zuge der intensiven und fruchtbaren Neubeschäftigung, die das Jubiläum in Gang setzte, wurde – wie der vorliegende Band zeigt – neben der Rede, den Versepen und den Prosawerken dem umfangreichen feuilletonistischen Werk neue Aufmerksamkeit geschenkt. Dieses blieb in der französischen Rezeption gänzlich ausgeklammert.

Im Folgenden geht es hier um die französischsprachige Spittler-Rezeption nach 1914, die Werner Stauffacher aufgrund der erwähnten Vorbehalte in seiner Studie weitgehend unberücksichtigt ließ.

2. Die Ehrungen Spittlers in der französischen Schweiz im Gefolge der Rede *Unser Schweizer Standpunkt*

Spittlers Zürcher Rede machte in der französischen Schweiz und bis zu einem gewissen Grade auch in Frankreich den bisher nur literarischen Insidern bekannten Spittler zu einem berühmten und verehrten Mann. Nicht unwichtig für die rasche Verbreitung dieses Ruhms in der *Suisse romande* dürfte gewesen sein, dass die erst Anfang 1914 gegründete Neue Helvetische Gesellschaft, deren Zürcher Sektion Spittler zu dem Vortrag eingeladen hatte, ihren Ursprung in der Westschweiz hatte. Kaum gegründet, hatte die Gesellschaft schon im März 1914 für den Herbst des Jahres die Durchführung einer „manifestation ‚Carl Spittler‘“⁹ irgendwo in der französischen Schweiz ins Auge gefasst, ein Vorhaben, das durch den Ausbruch des Kriegs vereitelt wurde.

8 Webseite des Vereins „Carl Spittler – 100 Jahre Literaturnobelpreis 1919-2019“ <https://www.spittler.ch/home/carl-spittler.html> [11.1.2021]

9 Georges Bonnard in seinem Brief an Spittler vom 17. März 1914, zit. nach Stauffacher. Spittler en Suisse romande (wie Anm. 6). S. 74.

Was die Übersetzungen anbelangt, stand dem französischsprachigen Publikum vor 1915 nur ein Sammelband – *Récits et Légendes* in der Übersetzung von Hélène Matthey¹⁰ – zur Verfügung. Mit der Übersetzung der Zürcher Rede durch Catherine Guiland, die der Rascher Verlag 1915 gleichzeitig mit der deutschen Originalfassung und einer italienischen Übersetzung als Broschüre auf den Markt warf, setzte eine intensive Übersetzungstätigkeit ein, die es dem frankophonen Publikum möglich gemacht hätte, von Spitteler mehr zu kennen als seine Rede bzw. das Gerücht davon. 1915 erschien Noémi Valentins schon 1910 in einer Zeitung abgedruckte Übertragung *Le lieutenant Conrad* als Buch.¹¹ 1916 folgte in der Übersetzung von Henri de Ziegler *Mes premiers souvenirs*¹², 1917 in der Übersetzung von Gabrielle Godet *Imago*¹³ und in derjenigen der Vicomtesse de la Roquette-Buisson *Les petits misogynes*.¹⁴ 1920 kam schließlich, übersetzt von Eugène Desfeuilles, *Gustave*¹⁵ heraus und 1924, übersetzt von Denyse Dunant, *Chansons des cloches et de l'herbe*.¹⁶ Was vorläufig fehlte, waren die Epen.

Am 30. Januar 1915 wurde dem Conseil de la Faculté des Lettres der Universität Lausanne der Vorschlag unterbreitet, Spitteler die Ehrendoktorwürde zu verleihen. Nachdem man sondiert hatte, ob Spitteler die Ehrung annehmen würde, und der einzige Opponent, der aus Deutschland stammende Anglist Emil Hausknecht (1853-1927), sich bei der Schlussabstimmung der Stimme enthielt, konnte Spitteler am 24. April 1915, seinem 70. Geburtstag, die Ehrendoktorurkunde überreicht werden.¹⁷

In Genf feierte man den runden Geburtstag mit Pomp und viel Prominenz an zwei Banketten, die in einem großzügig ausgestatteten Supplement der Oktobernummer der Kunstzeitschrift *Pages d'art* ausführlich dokumentiert wurden.¹⁸ Es wurden Reden gehalten, Gedichte an und von Spitteler vorgetragen und Grußadressen von Persönlichkeiten wie Maurice

10 Carl Spitteler. *Récits et Légendes*. Traduits de l'allemand [par Mlle Hélène Matthey]. Neuchâtel: Attinger, 1892.

11 Paris: Payot, 1915.

12 Lausanne, Paris: Payot, 1916.

13 Carl Spitteler. *Imago*. Trad. de Mme Gabrielle Godet. Préface de Philippe Godet. Lausanne, Paris: Payot, 1917.

14 Carl Spitteler. *Les petits Misogynes. Une histoire d'enfants*. Trad. de Mme la Vicomtesse de la Roquette-Buisson. Préface de Camille Jullian. Paris: E. de Boccard, 1917.

15 Carl Spitteler. *Gustave*. Trad. de E. Desfeuilles. Préface de G. de Reynold. Genève, Paris: Georg & Cie, 1920.

16 Paris: G. Crès & Cie, 1924.

17 Spittelers Ernennung zum Ehrendoktor der Universität Lausanne ist ausführlich dokumentiert bei Stauffacher. Spitteler en Suisse romande (wie Anm. 6). S. 80f.

18 „Carl Spitteler à Genève: [recueil complet des documents relatifs aux banquets du 7.10.1915 à la Salle des Rois et du 9.10.1915 au Cercle des Arts et des lettres...]“

Maeterlink oder Henri Bergson und Institutionen wie der Ligue des droits de l'homme, der Académie française oder des Collège de France verlesen. Bei der einen Feier hielt Bernard Bouvier die Festansprache, bei der anderen Paul Seippel, Kulturredakteur am *Journal de Genève* und Professor für französische Literatur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Spitteler kannte ihn vom Aufsichtsrat der Schweizerischen Schillerstiftung persönlich, einem – neben der neuen helvetischen Gesellschaft – weiteren die Sprachgrenzen übergreifenden, literaturzentrierten Netzwerk. Wie viele andere würdigte auch Seippel den Jubilar, indem er ihn mit seinen Heldenfiguren gleichsetzte.

Prométhée, Hercule, deux incarnations de votre idéal de vie, deux reflets de votre forte personnalité. Vous êtes le solitaire qui marche droit devant lui, loin des sentiers battus ; vous êtes l'homme qui demeure fidèle à son âme et ne consentirait pas à la répudier, même si un dieu jaloux lui offrait en échange tous les biens de la terre ; vous êtes celui qui, lorsque les hommes dociles disent « oui », se dresse et crie : « Non ! » Non, je ne me démentirai pas moi-même. Non je ne renierai pas la vérité méconnue. Non, quoi qu'il puisse m'en coûter, je ne déserterai pas la cause du droit foulée aux pieds.¹⁹

Der Versuchung, dass die ehrende Instanz sich auch ein bisschen selbst feiert, kann auch Seippel nicht ganz widerstehen:

A Genève, nous aimons ceux qui savent dire « non », avec cet accent-là, et c'est pourquoi, Carl Spitteler, nous vous aimons de tout notre cœur, et c'est pourquoi nous vous avons une reconnaissance infinie.²⁰

Spitteler lässt in seinen Dankesworten den ihm immer wieder attestierten Charme spielen und stellt den Heldenfiguren eine ganz andere Identifikationsfigur gegenüber:

Comblé de tant d'honneurs et de tant de gracieuse bienveillance, moi, vieux solitaire plus ou moins timide, je me trouve un peu dans la situation d'une vieille fidèle servante décrépite et ratatinée qu'un jour on tire de sa cuisine pour recevoir en public l'accolade du ministre.

Elle est mal à son aise. Ahurie, jouant avec son tablier, elle cherche des yeux où se cacher. Elle du moins s'en tire avec une muette révérence gauche et hurluberlu. Tandis qu'à moi, hélas ! la parole s'impose.²¹

Pages d'art. Revue mensuelle suisse illustrée. Genève, octobre 1915: S. 1-47. Online abrufbar unter: <http://doc.rero.ch/record/255306?ln=de> [12.1.2021].

19 Ebd., S. 16f.

20 Ebd., S. 17.

21 Ebd., S. 20.

Spitteler scheint sich sehr über die Ehrung gefreut zu haben:

j'ai été si entièrement heureux à Genève que je m'étais dit pendant ses fêtes d'amitié: voici l'apogée, le couronnement de ma vie, la récompense surabondante de ce que j'ai peut-être pu mériter. Après l'apothéose la pièce est finie.²²

An der Feier nahm auch Romain Rolland teil. Er hätte eigentlich sprechen sollen, wurde aber, wie er ein Jahr später in einem Brief an Jonas Fränkel berichtete²³, in letzter Minute gebeten, darauf zu verzichten. War Rolland als bekennender Pazifist eine zu exponierte Figur? Rollands eigene Vermutungen gehen in diese Richtung. Oder wollten die Schweizer dann doch lieber unter sich sein? Vielleicht kann man es als eine kleine Rache für diese Ausladung interpretieren, wenn Rolland die Festivitäten in der sympathischen Spitteler-Hommage, die er 1935 in seinem autobiographischen Buch *Compagnons de route* veröffentlichte, als eine Komödie bezeichnet:

Présent à la comédie, j'ai pu mesurer l'ignorance des personnages officiels. [...] J'ai épinglé, au passage, cette bribe d'entretien, ramassée au banquet de Genève, tandis que Spitteler parlait :

– « Vous l'avez lu ?

– Non. Et vous ?

– Oh ! non (*ironique*). D'abord, la poésie, c'est trop haut pour moi, c'est trop au-dessus ! ... Et puis, je ne sais pas l'allemand ... (*s'interrompant*). Bravo ! ... »
Spitteler en a bien ri.²⁴

Ähnlich und auch im Rückblick äußerte sich Jonas Fränkel, den sein Freund, Carl Albert Loosli, Briefpartner während mehr als 50 Jahren, wahrscheinlich mündlich um eine Einschätzung der Genfer Festivitäten gebeten hatte:

22 Das schreibt Spitteler der Übersetzerin von *Imago*, Camille Godet. Diese zitiert diese Briefäußerung in ihrem Essay: „Spitteler, L'homme et l'ami“ *Semaine Littéraire*, 20.6.1925: S. 293f. Der Text wird hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Carl Spitteler in der Erinnerung seiner Freunde und Weggefährten. Gespräche, Zeugnisse, Begegnungen*. Hg. Leonhard Beriger. Zürich: Artemis, 1947. S. 264-269, hier S. 268.

23 Romain Rolland an Jonas Fränkel, 29. Juli 1916, zitiert nach: Alfred Berchtold. „Roman Rolland et Carl Spitteler d'après une correspondance inédite“. *Etudes de lettres. Bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Études de Lettres* 9 (1966.4): S. 195-219, hier S. 202. Berchtold gibt für das Briefzitat keine Quelle an.

24 Romain Rolland. *Compagnons de Route* [1936]. Nouvelle édition. Paris: Albin Michel, 1961. S. 180.

Mein lieber Loosli,
 ja, alle diese herren (Bergson, Boutroux etc. etc.) haben tatsächlich zu dem Genfer bankett von 1915 telegraphische glückwünsche eingesandt, aber das war nur selbstverständlich, nachdem das genfer komité sie eingeladen hatte. doch diese gratulationen galten ja nicht dem Dichter! es ging aus den glückwünschen nicht hervor, dass auch nur einer von den genannten je eine zeile vom Dichter Spitteler gelesen hätte: sie hätten sichs sonst sicher nicht entgegen lassen, bei dieser gelegenheit auch den dichter zu feiern. Aber Keiner hats getan! ich bin also der meinung, dass es anständiger ist (das wort in Goethes und Kellers gebrauch, also: an-ständig), lieber davon zu schweigen, wenn man vom dichter Spitteler schreibt. denn von den veranstaltern war das bankett doch als eine pro-französische kundgebung auf schweizer boden mitten im kriege gedacht: deswegen einladungen an alle offiziellen französischen persönlichkeiten und an wissenschaftliche institutionen in Frankreich. nur Spittelers ausserordentlichem takt war es zu danken, dass der politische charakter, wenigstens nach aussen, nicht betont werden konnte.
 kurz, lieber darüber schweigen. so schön hatte es Spitteler nicht, dass die geistige élite Frankreichs sich um ihn als dichter auch nur für einen abend geschert hätte. Dafür feiern die Herren heute den Thomas Mann und – andere Männer ...²⁵

Die Einschätzung, dass man Spitteler 1915 in Genf nicht als Dichter gefeiert habe – das Wort erscheint drei Mal, an zwei Stellen durch Unterstreichung hervorgehoben –, bestätigt, dass Fränkel bereits Werner Stauffachers Unterscheidung zwischen „amis“ und „partisans“ vorweggenommen hatte.

3. Romain Rolland

Romain Rolland ist der einflussreichste Akteur der französischsprachigen Spitteler-Rezeption. Über das Verhältnis zwischen dem weltläufigen französischen und dem zurückgezogen in Luzern lebenden schweizerischen Schriftsteller haben wir dank ihres Briefwechsels und dessen sorgfältiger Dokumentation und Auswertung durch Alfred Berchtold genaue Kenntnisse.²⁶ Rolland hatte seine Erinnerungen schon in seinem Beitrag zu der

25 Jonas Fränkel an C. A. Loosli. Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Nachlass C. A. Loosli: SLA-CAL-Ms-B-Sq-6. Bei der Datierung des Briefs – „16 II.“ – fehlt die Jahresangabe. In Looslis sorgfältiger Ablage der Briefe Fränkels ist das Dokument dem Jahr 1927 zugeordnet. Fränkel schrieb diesen Brief ausnahmsweise auf der Schreibmaschine. Darin dürfte der Grund liegen für die uneinheitliche Groß- und Kleinschreibung. Der letzte Satz des zitierten Ausschnitts wurde handschriftlich hinzugefügt.

26 Alfred Berchtold. Roman Rolland et Carl Spitteler (wie Anm. 23).

kurz nach Spittlers Tod erschienenen Gedenkschrift des Diederichs-Verlags festgehalten.²⁷

Der französische Schriftsteller, Musikkritiker und Antikriegsaktivist verbrachte regelmäßig in der Schweiz seine Ferien. Seine Verbindung mit Spittler ist ein Beispiel unter vielen für das produktive Wechselverhältnis, das sich seit dem 18. Jahrhundert zwischen Tourismus und Literatur in der Schweiz ausgebildet hatte. Rolland gehörte zu jenen Feriengästen, die das Reiseland auch anhand seiner Literatur kennenlernen wollten, ein Faktor der Literaturgeschichte der Schweiz, den noch besser zu erforschen sich lohnen würde. In einem Brief von 1909 gibt er seiner Begeisterung für Gottfried Keller Ausdruck, „le plus grand écrivain allemand de la deuxième moitié du XIXe siècle“.²⁸ Über Josef Viktor Widmann kommt er dann zu Spittler. Seinem Genfer Freund Paul Seippel berichtet er am 22. August 1913, dass ihm einer seiner deutschsprachigen Übersetzer ein Buch Spittlers zugeschickt habe:

je l'ai lu, avec le désir de l'aimer, et j'ai été déçu par un ton perpétuel de persiflage un peu appuyé, non sans pédantisme, et surtout par je ne sais quel air trop satisfait de soi.²⁹

Es ist nicht überliefert, was Rolland las: Man kann aber auf den Roman *Imago* tippen, der zwar das kleinstädtische Milieu, in dem er spielt, aber auch seinen Helden persifliert, diesen dann aber doch am Schluss als überlegenen Sieger dastehen lässt zum Zeichen, dass er nicht umsonst den Namen Viktor trägt.

Rolland ist gerade wieder in der Schweiz, als im August 1914 der Krieg ausbricht. Er beschließt zu bleiben und arbeitet vom Herbst 1914 bis zum Juli des folgenden Jahres ehrenamtlich für das Rote Kreuz, und zwar in der Abteilung, die den Kontakt zwischen internierten Zivilpersonen und ihren Familien herzustellen sucht. Später im Jahr 1915 erreicht ihn in Genf die Nachricht, dass ihm der Nobelpreis für Literatur zuerkannt worden sei.

Der Brief vom 21. April des für die Spittler-Rezeption in der französischen Schweiz so entscheidenden Jahres 1915, mit dem Rolland sich erstmals persönlich an Spittler wandte, ist auf einem Briefbogen des Roten Kreuzes geschrieben (Abb.1). Darin steht unter anderem:

Dans les combats qui nous déchirent, il nous est doux de saluer en vous la lumière sereine de l'art souverain. Vous en êtes aujourd'hui une des plus hautes

27 Hermann Burte, Jonas Fränkel, Romain Rolland, Albert Steffen. *Carl Spittler. In Memoriam*. Jena: Diederichs, 1925. Wiederabgedruckt in: Carl Spittler in der Erinnerung seiner Freunde und Weggefährten (wie Anm. 22). S. 291-299.

28 Romain Rolland in einem Brief an Mme Cruppi, 11.4.1909, zitiert nach Berchtold. Romain Rolland et Carl Spittler (wie Anm. 23). S.195.

29 Zit. nach Berchtold. Romain Rolland et Carl Spittler (wie Anm. 23). S. 195.

forces, une des très rares qui soient demeurées pures, claires, non troublées. Soyez béni, pour être notre étoile polaire ! Et puissiez-vous longtemps continuer à nous rappeler, par votre seule présence, la route à suivre dans la nuit et la joyeuse vaillance de votre Héraklès !³⁰

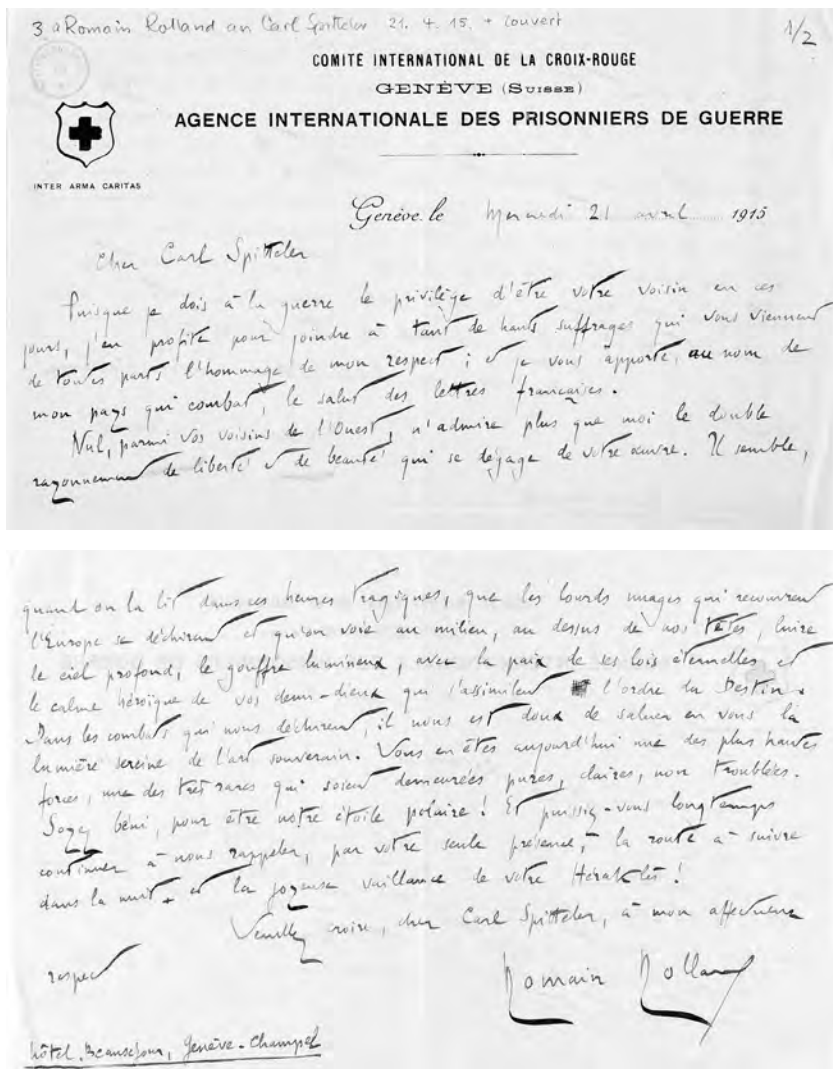


Abb. 1: Romain Rolland an Carl Spitteler, 21.4.1915, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, Nachlass Carl Spitteler, B-2-ROLL 3a

Kaum vorstellbar, dass sich Rollands Interesse für Spitteler unabhängig von der Zürcher Rede eingestellt hat. Zu genau passen Rollands Worte zur Selbstcharakterisierung der Rede als politische Intervention von einem, der über der Politik steht. Rolland wird später sein schon zitiertes Spitteler-Porträt in *Compagnons de route* mit der Erwähnung der Zürcher Rede beginnen:

Le nom de Carl Spitteler a été rendu célèbre par un discours politique et par le prix Nobel. Il n'est pas sûr que dans l'opinion de beaucoup de gens, le prix n'ait paru la sanction du discours. A Zurich, en 1915, le poète septuagénaire flétrit publiquement la violation de la neutralité belge et la politique allemande. Il y fallait quelque courage : car l'Allemagne était le seul pays d'Europe où l'œuvre de Spitteler fût connu ; et la Suisse allemande ménageait prudemment sa dangereuse voisine. Mais le courage était naturel chez Spitteler, comme le génie.³¹

Zurück in den April 1915. Spitteler antwortete den Avancen des „lieben Collegen“ postwendend:

Ihr Vaterland aber ist mir in diesen Tagen ganz besonders lieb, deshalb weil ich für dasselbe gezittert hatte. Mein erster Ruf, den mein Herz aussprach, war: „Ach das arme Frankreich.“ Denn das fühlte ich sofort: diesmal hatte Deutschland die völlige Vernichtung Frankreichs im Plan. Und das ist der Hauptgrund, weshalb ich unmöglich mit meiner Sympathie auf Deutschlands Seite sein konnte.³²

Damit nimmt Spitteler expliziter als Rolland auf seine Rede Bezug, zu der er eine auf den Briefadressaten abgestimmte Rechtfertigung liefert. (Typisch Spitteler übrigens die Formulierung: „Mein erster Ruf, den mein Herz aussprach“. Das Ich fungiert als Beobachter der Instanzen, die in seinem Innern ihr Eigenleben führen.) Nach den anfänglichen Schwierigkeiten bei der Spitteler-Lektüre scheint sich, wie der Hinweis auf Herakles verrät, Rollands Begeisterung für Spitteler am *Olympischen Frühling* entzündet zu haben. Am einschneidendsten scheint aber die Begegnung mit Spittelers Erstling gewesen zu sein. Sie fand während der Sommerferien 1915 in Thun statt, von wo Rolland dann auch zu seinem ersten Besuch Spittelers in Luzern aufbrach.

Je me retirai à Thun, avec le *Prometheus und Epimetheus*. Un mois je vécus en lui, comme en une forteresse. Tout le reste disparut : le vacarme de la guerre, l'Europe délirante ... Seuls, les cris d'hirondelles, l'Aar et ses roseaux, le fleuve d'émeraude, les beaux arbres argentés, – et les pas joyeux de Pandora, qui rit avec le ruisseau ...

31 Rolland. *Compagnon de route* (wie Anm. 24). S. 179.

32 Spitteler an Rolland, 22.4.1915. Zit. nach Berchtold. *Romain Rolland et Carl Spitteler* (wie Anm. 23). S. 199.

... Und Nacht und Friede war es um sie her, und blaülich [sic] funkelten die Sterne über ihrem Haupt, und keinen Laut vernahm ihr Ohr im weiten Weltenraum, als nur der eignen Schritte leises Treten ...³³

Prometheus und Epimetheus war übrigens vor dem *Olympischen Frühling* unter Spittlers Werken nicht nur der Favorit Rollands, sondern auch Jonas Fränkels, C. A. Looslis und Charles Baudouins. Nicht auszuschließen, dass an dieser Vorliebe auch Nietzsches *Also sprach Zarathustra* einen gewissen Anteil hatte. Das den Zeitgeist so perfekt treffende Buch Nietzsches hatte zwar nicht die Entstehung (das geht aus den Erscheinungsjahren klar hervor – 1882 *Prometheus und Epimetheus*, 1884 *Also sprach Zarathustra*), aber wohl die verzögerte Rezeption von Spittlers kühnem Erstling beeinflusst.

Wiederholt bezeichnet Rolland Spittler als den größten Dichter der Gegenwart – wie hier in seinem Glückwunschtelegramm zur Verleihung des Nobelpreises:

profondement heureux du juste hommage rendu au plus grand poete de notre temps vous envoyons nos affectueux compliments.³⁴ (Abb. 2)

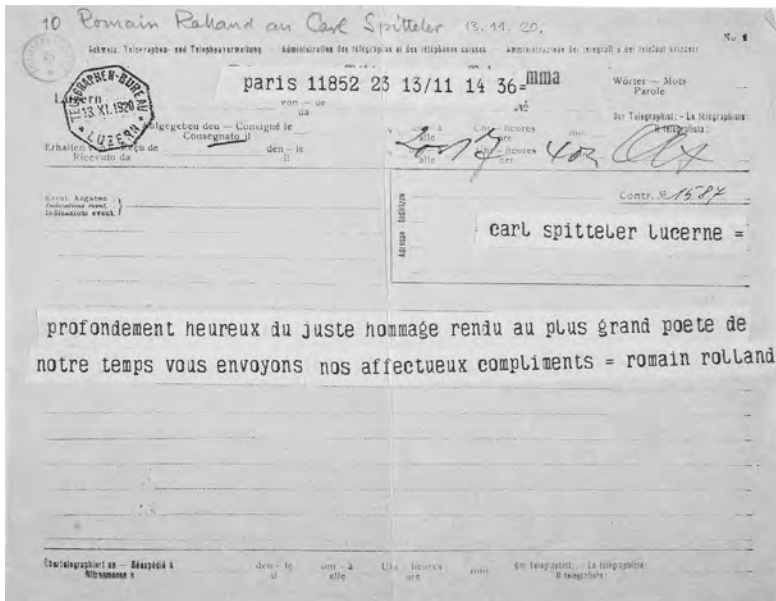


Abb. 2: Romain Rolland an Carl Spitteler, 31.11.1920, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, Nachlass Carl Spitteler, B-2-ROLL 10

³³ Rolland. *Compagnons de Route* (wie Anm. 24). S. 184.

³⁴ Vgl. Berchtold. *Romain Rolland et Carl Spitteler* (wie Anm. 23). S. 211 (in normalisierter Orthographie).

Später hält Rolland fest, der „Génie germanique“ habe mit *Prometheus und Epimetheus* dem Okzident das großartigste und fruchtbarste Geschenk gemacht seit Goethes Faust-Dichtungen.³⁵ Dass Jonas Fränkel, ein weiterer Absolutist unter den Spitteler-Verehren, Rolland, den Nobelpreisträger von 1915, einspannte, dürfte ein wichtiger Schachzug in seiner bereits 1912 lancierten Kampagne für die Zuerkennung des Preises an Spitteler gewesen sein.³⁶ Mit seiner Hommage in *Compagnons de route* bekräftigt Rolland, wie sehr Spitteler seinen Nobelpreis verdient habe – und dies zu einer Zeit, als die Zuerkennung schon an Evidenz zu verlieren begann.

Zu denjenigen, die Spitteler in der *Suisse romande* ehrten, gehörten auch die bildenden Künstler. Die Erinnerungsbroschüre an die Genfer Geburtstagsfeiern vom Oktober 1915 bringt zum Ausdruck, dass nicht nur Literaten und Politiker dem Dichter huldigten, sondern auch zwei bekannte bildende Künstler. Ferdinand Hodler schuf sein bedeutendes Porträtgemälde und die Studien dazu anlässlich eines Besuchs in Luzern. C. A. Loosli hatte diesen ermöglicht und war überaus glücklich, sein literarisches und sein künstlerisches Idol zusammengeführt zu haben.³⁷ Für die Büste des Bildhauers James Vibert saß Spitteler anlässlich seines Genfer Besuchs im Oktober 1915 in dessen Atelier in La Chapelle (außerhalb von Carouge) Modell. In der Dokumentation der Feier ist eine vorläufige Fassung der Büste Viberts³⁸ abgebildet, dazu auch noch eine Porträtzeichnung, die der Bruder des Bildhauers, Pierre-Eugène Viebert, anlässlich der Sitzung anfertigte.

35 Rolland. *Compagnons de Route* (wie Anm. 22). S. 182.

36 Vgl. dazu: Fredi Lerch. „Spittelers Nobelpreis (2). Lobbyist Fränkel“. *Journal B.* 17.10.2019 [http://www.journal-b.ch/de/082013/kultur/3404/Spittelers-Nobelpreis-\(2\)-Lobbyist-Fränkel.htm](http://www.journal-b.ch/de/082013/kultur/3404/Spittelers-Nobelpreis-(2)-Lobbyist-Fränkel.htm) [12.1.2021]. Aldo Keel „Carl Spitteler erhielt den Lorbeer trotz Widerstand“. *Neue Züricher Zeitung*, 9.1.2019: S. 39) relativiert die Rolle Rollands und zeichnet die Debatten innerhalb der Schwedischen Akademie nach, die dazu führten, dass dem 1912 von Jonas Fränkel unterbreitete Vorschlag, Spitteler auszuzeichnen, schließlich stattgegeben wurde.

37 C. A. Loosli schildert die Begegnung in seinem 1943 in *Die Kunst-Zeitung* veröffentlichten Artikel „Ferdinand Hodler und Carl Spitteler.“ Er ist abgedruckt in: C. A. Loosli. *Hodlers Welt. Werke*. Hg. Fredi Lerch/Erwin Marti. Bd. 7. Zürich: Rotpunktverlag, 2008, S. 88-101.

38 Dass Vibert die Büste offenbar nicht verkaufen konnte, ist ein Indiz für das bald erlahmende Interesse an Spitteler. Sie kam, in Gips ausgeführt, aus Viberts Nachlass in den Besitz von Charles Baudouin, der davon einen Bronzeabguss herstellen liess. Dieser ist heute im Besitz des Musée de Carouge. Dazu: Jean M. Marquis. „Carl Spitteler, James Vautier, Charles Baudouin: le vieil aède et le jeune aegipan.“ *C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*. Textes réunis et édités par Robert Durand. Genève: Droz, 1997. S. 661-666.

4. Charles Baudouin

Als Spitteler den Brüdern Vibert Modell saß, stolperte ein Student ins Atelier, der eben im Nachbarhaus ein Zimmer gemietet hatte, Charles Baudouin (1893-1963).³⁹ Aufgewachsen in Nancy, hoffte er, in Genf ein gesundes Klima zu finden. Er litt an Tuberkulose, was ihn davor bewahrt hatte, als Soldat eingezogen zu werden. Ausschlaggebend dafür, dass er Genf unter anderen bekömmlichen Orten den Vorzug gab, war das Institut Jean-Jacques Rousseau, eine Forschungs- und Ausbildungsinstitution für Pädagogik, die 1912 von Edouard Claparède ins Leben gerufen worden war. Für Genf sprach schließlich auch, dass Romain Rolland in Genf lebte, dessen pazifistische Überzeugungen Baudouin teilte.⁴⁰ Mit dem Namen Spitteler schien der zweisprachige Baudouin – seine Mutter war Deutsche – bereits etwas zu verbinden, als er in der Zeitung las, dieser werde in unmittelbarer Nähe von seinem neuen Logis von den Gebrüdern Vibert porträtiert.

Spitteler scheint an dem jungen Psychologen, der auch eigene Gedichte schrieb, Gefallen gefunden zu haben; er lehnte jedenfalls dessen Bitte, Texte von ihm übersetzen zu dürfen, nicht ab.

Baudouin machte sich mit Eifer ans Werk. Dieser Eifer war kein Strohfeuer: 44 Jahre hielt er vor, bis 1958 nach *Prometheus und Epimetheus* und *Olympischer Frühling* auch *Prometheus der Dulder* übersetzt war und im Druck erscheinen konnte.⁴¹ Diese Herkules-Arbeit ist umso erstaunlicher, als sie neben Baudouins intensiver Tätigkeit als Psychologe, Therapeut und Dozent herlief, die sich in einer großen Zahl von Publikationen niederschlug, angefangen mit der Genfer Dissertation von 1919, *Suggestion et autosuggestion*, einem Buch, das vielfach übersetzt und nachgedruckt wurde.

39 Charles Baudouin hat die Szene in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen, den *Carnets de route*, festgehalten. Dazu: Marquis. Spitteler, Vautier, Baudouin (wie Anm. 38). S. 663f.

40 Antoinette Blum, die Herausgeberin des Briefwechsels Rolland-Baudouin, die ebenfalls die *Carnets de routes*, die Tagebücher Baudouins, konsultierte, schreibt über den Antrieb des jungen Psychologen, nach Genf zu übersiedeln: « Trois raisons dictent son choix: l'état de ses poumons, son désir d'enseigner dans le nouvel institut pédagogique genevois, l'Institut Jean-Jacques Rousseau, et, peut-être, avant tout, confie Baudouin dans son Journal, l'espoir d'y rencontrer Romain Rolland. » *Correspondance entre Romain Rolland et Charles Baudouin. Une si fidèle amitié. Choix de lettres (1916-1944). Edition établie, présentée et annotée.* Hg. Antoinette Blum. Meyzieu: Césura, 2000. S. 13.

41 1940: Carl Spitteler. *Prométhée et Epiméthée*. Traduction de Charles Baudouin. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1950: Spitteler. Printemps olympien (wie Anm. 7); 1958: Carl Spitteler. *Le second Prométhée*. Traduction de Charles Baudouin. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.

In seinem 1938 veröffentlichten Spitteler-Essay erzählt Baudouin vom Briefwechsel, in dem er sich mit dem Dichter über seine Übersetzungen ausgetauscht habe. Er betont, wie sehr er sich dadurch unterstützt gefühlt habe. Ganz besonders schwärmt er von einer Reaktion auf eine Übersetzungsprobe, die aus nur einem Satz bestand: „Lu, approuvé, permis, tout permis, etc.“⁴² Es erstaunt, dass der Spezialist für Ambivalenzen⁴³ – er hebt diese an Spittelers Darstellung markanter weiblicher Figuren hervor – nicht in Erwägung zog, dass diese Botschaft ja auch heißen konnte: „Mach was Du willst und lass mich in Ruhe!“

Werner Stauffacher hat dem Briefwechsel einen Aufsatz gewidmet, in dem er den Austausch in ein nüchterneres Licht rückt und auch aus den Briefen zitiert, in denen Spitteler Vorbehalte anmeldet.⁴⁴ Er erinnert daran, dass sich ab 1915 verschiedene Übersetzerinnen und Übersetzer bei Spitteler meldeten und um die Übersetzungsrechte für die beiden bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Epen nachsuchten. Darunter war auch die Vicomtesse La Roquette-Buisson, die bereits *Die Mädchenfeinde* ins Französische übertragen hatte. Spitteler erhielt von ihr Übersetzungsproben aus dem *Olympischen Frühling*. Er leitete diese zur Beurteilung an Romain Rolland weiter, der sie sehr ausführlich und sorgfältig kommentierte und Spitteler in seinen Vorbehalten bestärkte. Spitteler scheint eine gewisse Genugtuung darüber empfunden zu haben, dass sich die jambische Prosa von *Prometheus und Epimetheus* und die gereimten Sechsheber von *Olympischer Frühling* als so schwer übersetzbar erwiesen. Er ermutigte Baudouin, dran-zubleiben, wartete aber aufgrund des ihm durch den Ruhm, den er in der französischen Schweiz genoss, vermittelten Eindrucks, er könne sich seine Übersetzer aussuchen, mit der definitiven Zuerkennung der Übersetzungsrechte noch dazu (so wie er sich auch nicht entschließen konnte, Jonas Fränkel explizit als Nachlassverwalter und Biographen einzusetzen, was wesentlich gravierendere Folgen hatte). Im Brief vom 20. März 1920 an Romain Rolland klagt Baudouin über dieses Zögern, ohne es als die strategische Hinhaltenaktik zu denunzieren, um die es sich gehandelt haben dürfte: „il vous

42 Charles Baudouin. *Carl Spitteler. Essai, suivi d'un choix de fragments en traduction originale*. Bruxelles: Les cahiers du journal des poètes, 1938. S. 16. Auszüge aus dem Text abgedruckt in: Carl Spitteler in der Erinnerung seiner Freunde und Weggefährten (wie Anm. 22). S. 252-263.

43 Baudouin attestiert insbesondere Spittelers Darstellung der Frau einen hohen Grad an Ambivalenz. Charles Baudouin. *Le triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*. Paris: Plon, 1952. S. 205-211.

44 Werner Stauffacher. „Mon cher Maître – Mon cher Confrère. Charles Baudouin und Carl Spitteler im Briefgespräch 1915-1924“. *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Hg. Ulrich Stadler. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996. S. 247-259.

donne un monopole, vous le reprend, vous le rend, oublie, croit se rappeler, se rappelle.“⁴⁵

Baudouin veröffentlichte erste Proben seiner Spitteler-Übersetzungen in seiner eigenen Zeitschrift *Le Carmel. Revue mensuelle de littérature, de philosophie et d'art*, die er im Dezember 1916 gegründet hatte und bis zum April 1918 als Chefredakteur und Hauptbeiträger über Wasser hielt.⁴⁶ Er konnte dabei immerhin unter anderem auf Romain Rolland, Stefan Zweig oder Pierre Jean-Jouve als Autoren zählen.⁴⁷

Die Euphorie war bald verflogen, denn es stellte sich heraus, dass für die Epenübersetzungen kaum Verlage zu gewinnen waren. Spitteler selber erachtete die Verkaufschancen als minimal: „Personne ne le lira, ni n'en parlera. J'en ai la preuve: il existe une traduction française de quatre ou de cinq de mes livres (chez Payot) eh bien, c'est comme cela n'existerait pas.“⁴⁸ Charles Baudouin ließ sich aber nicht entmutigen. Dabei stellte sich die Lage schon in den 1920er Jahren, als nach dem Tod des Dichters dessen Ruhm noch lebendig war, als äußerst schwierig dar. Die großen französischen Verlage lehnten die Publikation von *Prométhée et Epiméthée* ab. Schließlich konnte Baudouin seine erste Übersetzung beim kleinen Neuenburger Verlag Delachaux et Niestlé unterbringen, der seine psychologischen Sachbücher verlegte und kaum literarische Werke in seinem Programm führte. Aber auch die Verhandlungen mit diesem Verlag, der anfänglich einen Druckkostenzuschuss von 2500 Franken verlangte, zogen sich über Jahre hin.⁴⁹ Auch die Publikation der beiden weiteren Epenübersetzungen war nicht ohne einen

45 Blum. Correspondance Rolland – Baudouin (wie Anm. 40). S. 91.

46 Eine Zusammenstellung der Spitteler gewidmeten Beiträge in *Le Carmel* bei Stauffacher. Charles Baudouin und Carl Spitteler im Briefgespräch (wie Anm. 44). S. 252-254.

47 Man nahm offenbar von dem Blättchen auch in der Ferne Notiz. In einem ganz eigenen literarischen Genre, einer satirischen Bibliographie, die Max Blei seinem *Bestiarium* anfügte, einer Sammlung von Porträts von Autoren als Tieren, die 1920 erstmals herauskam und später angereichert wurde, findet sich folgender Eintrag: „*Brulat, Paul*, La Kolbanette, une française-allemande Nobelziege et ses herzliche aspirations dans la Frage de l'humanité deutsch-française mixte“. Genf. Edit. Carmel 1916.

48 Spitteler an Baudouin, 17.3.1923, zit. nach: Stauffacher. Charles Baudouin und Carl Spitteler im Briefgespräch (wie Anm. 44). S. 252-254.

49 Diese Forderung erwähnt Baudouin in seinem Brief an Rolland vom 12. Mai 1934 (Blum. Correspondance Rolland – Baudouin [wie Anm. 40]. S. 200). Die Verhandlungen zogen sich noch längere Zeit hin, bis das Buch 1940 schließlich erscheinen konnte. Wie hoch der laut Antoinette Blum (vgl. ebd.) vom Schweizerischen Schriftstellerverein und der jungen Stiftung Pro Helvetia aufgebrachte Zuschuss schliesslich war, ist nicht bekannt.

solchen Zuschuss möglich.⁵⁰ Eine Veröffentlichung der Übersetzung der *Schmetterlinge* kam schließlich gar nicht mehr zustande.

Baudouin hat sich in seinem Essay von 1938, seinem Buch *Le triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées* von 1952 und in verschiedenen Vorworten über Spitteler geäußert. Es ist schwierig, aus diesen Verlautbarungen herauszulesen, worin genau die Größe Spittelers für ihn liegt. Meist setzt er diese Größe als eine kanonische Tatsache einfach voraus, obwohl er die Leserinnen und Leser gerade nicht als solche anspricht, die davon schon Kunde haben, und beklagt, dass der Nobelpreisträger nicht in seiner Bedeutung erkannt werde.

Es liegt auf der Hand, dass sich Baudouin als Psychoanalytiker⁵¹ für Spitteler interessierte – er war, wie die Übernahme von Spittelers Romantitel *Imago* für Sigmund Freuds 1912 gegründete *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* belegt, nicht der Einzige seines Fachs. Ein ausnahmsweise sehr explizites Zeugnis dieses Interesses versteckte Baudouin in einer längeren Passage seines Briefs an Romain Rolland vom 12. April 1920. Ausgehend von der Irritation darüber, dass seine beiden eigenen letzten literarischen Arbeiten gegensätzlichen Poetologien verpflichtet seien, die eine einer realistischen, die andere einer symbolistischen, postuliert Baudouin:

Il faudrait trouver la fusion de ces deux tendances si différentes. [...] Le rêve est bien un symbolisme construit avec les éléments le plus réalistes de la vie quotidienne. C'est à dire qu'un « réalisme symbolique » est le produit le plus spontané de l'imagination. Et dans la mesure où l'art veut émaner de la spontanéité subconsciente, il doit sans doute rencontrer une forme analogue. Pas étonnant si c'est la langue de la Bible, et si la Bible a une valeur universelle. Bien des pages de Spitteler sont de cette forme.⁵²

Baudouin arbeitet ein siebenteiliges Persönlichkeitsmodell aus, das die Instanzen der Modelle Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs kombiniert und durch eine eigene Zugabe, „l'automate“, ergänzt.⁵³ Ein Schüler, Claude

50 Stauffacher. Baudouin und Spitteler im Briefgespräch (wie Anm. 44), S. 258f.

51 Einen Überblick über das Schaffen Baudouins als Psychoanalytiker geben: Richard Bévand. *Hommage à Charles Baudouin*. In: *Les études philosophiques*. Nouvelle série 19 (1964.4). S. 597-601; Claude Piron. *La pensée de Charles Baudouin*. In: Institut National Genevois. *Annales* 1998. Nouvelle série des Actes de l'ING 42 (1999). S. 23-28; Richard Bévand. *Le sage de la Taconnerie. Divers aspects de Charles Baudouin*. Ebd., S. 29-44.

52 Blum. Correspondance Rolland – Baudouin (wie Anm. 40). S. 99.

53 Für den Charles Baudouin gewidmeten Wikipedia-Artikel wurde eine Graphik geschaffen, die das Modell veranschaulicht: https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudouin (Zugriff 24.7.2020).

Piron, schrieb dazu: „sept personnages intérieurs jouant la pièces qu'est notre vie“⁵⁴. Dieses Konzept des Menschen als eines multiplen Wesens scheint gut zu Spittlers Vorliebe zu passen, innere Konflikte – wie Werner Stauffacher dies im Hinblick auf Viktor, den Helden von *Imago*, formulierte – „als Auseinandersetzung mit einer Art Seelenmenagerie“ darzustellen, „über die das Ich nur unvollkommen herrscht“.⁵⁵ Mir ist jedoch keine Stelle in Baudouins Verlautbarungen zu Spittler bekannt, in der dieser Aspekt zur Sprache käme.

In seiner Monographie über die Epen steht der *Olympische Frühling* am Schluss einer mit dem *Gilgamesch-Epos* beginnenden Reihe der prominentesten Werke des Genres, denen je ein Kapitel gewidmet wird. Baudouin verzichtet auf eine Gesamtwürdigung der Spittler'schen Dichtung und befasst sich sogleich mit Detailspekten. Dass von einem „triomphe du héros“ aufs Ganze gesehen nicht die Rede sein kann, wird vage als Ausweis der Modernität gedeutet, auch, dass die herausstechendste der Heldenfiguren weiblich ist, Pallas Athene. Wie sehr der *Olympische Frühling* aus der Reihe tanzt, zeigt sich auch am Umstand, dass er im zusammenfassenden Schlusskapitel, in dem Parallelen und Kontraste zwischen den behandelten Werken aufgezeigt werden, nirgends erwähnt wird. Verschiedene Hinweise auf *Prometheus und Epimetheus* machen deutlich, dass Spittlers Erstling eigentlich viel besser in Baudouins Argumentation gepasst hätte.

War Baudouins Vorliebe für die ernsteren Prometheus-Epen oder bloß der geringere Umfang dafür ausschlaggebend, dass in der pompös ausgestatteten *Collection des Prix Nobel de Littérature* der Éditions Rombaldi Spittler mit *Prométhée et Épiméthée*⁵⁶ vertreten ist, obwohl er den Preis ja für den *Olympischen Frühling* erhielt? Der Wiederabdruck von Baudouins Übersetzung ist dessen Essay „La vie et l'œuvre de Carl Spitteler“ vorangestellt. In dem knapp zwanzigseitigen Text gelingt es Baudouin, von dem eine redaktionelle Notiz vermeldet, er habe „une partie de son existence“ (S. 23) der Übersetzung von Spittlers Werk gewidmet, besser als in früheren Verlautbarungen ein abgerundetes und facettenreiches Bild des Dichters zu bieten. Dabei wird die Einheit von Leben und Werk betont, etwa wenn herausgestrichen wird, wie die Schweizer Landschaft zwischen Jura und Alpen in den Epen gegenwärtig sei und sich mit deren Universalität verbinde (es macht sich hier wieder das Konzept des „*réalisme symbolique*“ bemerkbar), oder wenn, einmal mehr,

54 Piron. *La pensée de Charles Baudouin* (wie Anm. 51). S. 26.

55 Werner Stauffacher. „Nachwort“. Carl Spitteler. *Imago*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 187-205, hier S. 198f.

56 Carl Spitteler. *Prométhée et Épiméthée. Précédé de La vie et l'œuvre de Carl Spitteler par Y. C. Baudouin*. Paris: Rombaldi, [1961], (Collection des Prix Nobel de littérature 1919). Der Einband des großformatigen Buches ist von Pablo Picasso gestaltet und Spittlers Text ist mit etwas beliebig wirkenden, farbigen Illustrationen von R. Martial versehen.

Spittellers Prometheus-Figur in ihrem Eigensinn mit dessen Schöpfer gleichgesetzt wird. Auch wenn betont wird, dass man „le vrai Spitteler“ nur in dessen Epen antreffe, wirkt der mit „Soixante-dix minutes d'existence politique“ überschriebene, der Zürcher Rede gewidmete Schlussabschnitt wie eine Apotheose eines Heldenporträts. Dem Text ist die jahrelange Beschäftigung mit Spitteler anzumerken, aber auch die Einsicht, dass es in einer Zeit, in welcher dieser trotz der Verfügbarkeit seiner wichtigsten Werke in französischen Übersetzungen in Vergessenheit geraten ist, mit der bloßen Beteuerung seiner Größe nicht mehr getan ist.

Im Vorwort zu seiner Übersetzung des *Olympischen Frühlings* hatte es sich Baudouin noch leichter gemacht. Er beschränkte sich dort auf einige Angaben zur Biographie Spittellers und auf Erinnerungen an dessen Ratschläge für die Übersetzung und endete mit einem Hinweis auf Spittellers Humor:

Je me sens peu le goût de disserter longuement en critique averti, et moins devant cette œuvre que devant toute autre. On en serait, à vrai dire, découragé d'avance par deux boutades de Spitteler. L'une est celle qu'il décoche, dans *Imago*, contre le public cultivé de la petite ville: « Si on leur donne à choisir entre le paradis et une conférence sur le paradis, ils choisissent la conférence! » Et l'autre, je l'ai saisie au vol d'une conversation chez M. Gottfried Bohnenblust: « Quand je lis mes vers devant un savant professeur et sa petite fille, c'est toujours la petite fille qui comprend. »

5. Charles Baudouins Übersetzung *Le printemps olympien*

Dieser Schluss der Einleitung scheint die Leserinnen und Leser auf eine Lektüre einzuwirken zu wollen, welche die heiteren, unbeschwerten Seiten des respekteinflößenden Werks zu sehen wagt – und wie sie im vorliegenden Band von Rosmarie Zeller praktiziert wird.⁵⁷ Dann der Beginn des Epos:

Hadès, prince du sombre Erèbe, a commandé: Défaites
les liens de tous les dieux captifs,
Puis rassemblez leur troupe au Temple des Sibylles, et là,
je leur promulguerai ma volonté.

Hades, der Fürst des finstern Erebos, befahl:
«Entfesselt die gefangenen Götter allzumal
Und sammelt sie zu Hauf im Tempel der Sibyllen,
Auf daß ich ihnen künde meinen Spruch und Willen.»

⁵⁷ Vgl. auch: Magnus Wieland. „Olympische Heiterkeit“. *Neue Zürcher Zeitung*. 6.4.2019: S. 45.

Immer zwei durch Paarreim verbundene Verse des Originals werden in einen einzigen Langvers – Baudouin nennt ihn einen „verset“ – überführt, der in der Regel zwei mal zwölf Silben eines Alexandriners umfasst, eine Regel, der sich der Übersetzer aber nicht sklavisch unterwirft. Baudouin hatte dieses freie Metrum, das prominente Zeitgenossen wie Paul Claudel, Saint-John Perse oder Henry de Montherlant in Mode brachten, schon früh erwogen, dann aber aufgrund von Spittlers Einspruch zurückgestellt.⁵⁸ In den Übersetzungsproben, die Baudouin Jahre vor der Veröffentlichung der ganzen Übersetzung schon vorgelegt hatte, unter anderem im Anhang seines Essays von 1938, werden die Zeilenbrüche des Originals aufgrund des Machtworts aus Luzern noch beibehalten. Der Vergleich zwischen dem Original, dem frühen Versuch und der definitiven Lösung erlaubt einen Blick ins Übersetzeratelier. Als Beispiel dient eine Passage aus dem 4. Kapitel des Ersten Teils des Epos, welche vom Zwischenhalt der Götter auf ihrer Reise auf den Olymp „Bei Uranos“ (so die Kapitelüberschrift) berichtet. Zum Besuchsprogramm gehört ein Ausflug an den See Nirwana, an dessen Ufer das Kapellchen Eschaton liegt. Uranos spielt den Reiseführer – was einmal mehr erkennbar macht, wie sehr Spittler die ihm aus seiner Heimatstadt Luzern besonders vertrauten Praktiken des Tourismus auf sein Epos über die griechischen Götter abfärben ließ, um so die vielbeschworene Zeitenthobenheit seiner Dichtung gezielt zu durchbrechen. Bezeichnend ist auch, dass die Reisegesellschaft ein „morsches Pfortchen“⁵⁹ passieren muss, um zur grandiosen Aussicht zu gelangen:

[...] Hier hat Anankes Macht ein Ende“,
 Belehrt er feierlich, „drum faltet eure Hände.
 Denn einem fremden See, den selten Augen sahen,
 Dem grauen See Nirwana sollt ihr nunmehr nahen.“
 Hiermit entriegelt er das Pfortchen. Und, jahwahr!
 Bot sich der See Nirwana ihren Blicken dar.
 Endlos in Nebelfernen schwamm die Wasserwüste,
 Doch herwärts, an der öden Weltenscherbenküste,
 Klatschte der Schwall der schweren Wogen, langgezogen,
 In dumpfen Schlägen längs dem flachen Uferbogen.⁶⁰

58 Näheres dazu s. Stauffacher. Charles Baudouin und Carl Spittler im Briefgespräch (wie Anm. 44). S. 255f.

59 Spittler. *Gesammelte Werke* (wie Anm. 2). Bd. 2. S. 86.

60 Ebd., S. 87. Jonas Fränkel hat in seiner vernichtenden Kritik von Spittlers *Gesammelten Werken* des Artemis-Verlags gewarnt: „Man wird künftig, ehe nichts Besseres vorliegt, den olympischen Frühling nur in dem alten Diederichschen Druck benutzen dürfen.“ (Jonas Fränkel. „Die Spittler-Ausgabe.“ *Euphorion* 47 [1953]: S. 452-461, hier S. 454) Was die vorliegende Passage angeht, unterscheidet sich der Wortlaut der besagten Ausgabe nur in einer Kleinigkeit

« C'est là qu'est posé le terme au dur pouvoir d'Ananké »
 Ainsi parla Ouranos. « N'approchez que les mains jointes
 Car il est un lac étrange et que bien peu contemplèrent :
 C'est le lac gris Nirvâna, vous êtes près de son bord.[>]
 Or à ces mots il ouvrit une humble porte. Et voici :
 L'infini désert des eaux flottait au lointain des brumes,
 Au premier plan échouaient les derniers tessons d'un monde,
 Sur la côte où déferlaient les longues lames languides
 Qui frappaient de leurs coups sourds la courbe plate des plages.⁶¹

« C'est ici le terme de la puissance d'Anankè, dit Ouranos,
 solennel. Joignez donc les mains.

« Car il est un lac étrange que peu contemplèrent ; c'est le
 lac gris Nirvana, vous êtes à son bord. »

Il défit le verrou de la petite porte et voici le lac Nirvana
 en vérité s'offrait à leurs yeux,

Désert d'eau qui se perd dans l'infini des brumes. Sur la plage désolée
 traînent les tessons d'un monde,

Tandis que clapotent lourdement les longues lames, à coups sourds sur la
 courbe plate de
 la rive.⁶²

Die Version mit den Langversen nähert sich rhythmischer Prosa und gestattet es dem Übersetzer, einem Gleichmaß der syntaktischen Einheiten zu entkommen, das monoton wirken kann. Dieses Gleichmaß gehört indessen zum metrischen Profil der Vorlage, wo es durch die Reime und den weitgehenden Verzicht auf Enjambements, wie sie von Spitteler's Zeitgenossen Rainer Maria Rilke gerne eingesetzt wurden, um metrische und grammatikalische Ordnung zueinander in ein schillerndes Spannungsverhältnis zu setzen, markant hervortritt. Darin dürfte auch der Grund liegen, weshalb Spitteler sich mit Baudouins „versets“ nicht anfreunden konnte. Der Wegfall der Reime sorgt wohl für die tiefgreifendste Abweichung der Übersetzung von der Vorlage. Diese Reime verleihen Spitteler's Versen einen schwer wägbaren, irgendwie treuherzigen, manchmal fast humoristischen Einschlag. Unter

von demjenigen der *Gesammelten Werke*: das Komma am Schluss der ersten Zeile steht dort *vor* dem Abführungszeichen (Carl Spitteler. *Olympischer Frühling*. 1. Band. Jena: Eugen Diederichs, 1916. S. 79). Fränkel spricht der Gesamtausgabe die wissenschaftliche Sorgfalt ab und weist eine beträchtliche Zahl von falschen Lesungen nach. Sein schwerwiegendster Einwand aber, viele Texte aus Spitteler's journalistischem Werk hätten nichts in einer Gesamtausgabe zu suchen, weil sie der Dichter als unbedeutend angesehen habe, ist mit neueren Vorstellungen einer wissenschaftlichen Edition auch nicht in Einklang zu bringen.

61 Baudouin. Carl Spitteler. *Essai* (wie Anm. 42). S. 104.

62 Spitteler. *Printemps olympien* (wie Anm. 7). S. 73.

den verschiedenen Korrektiven des Pathos – zu ihnen zählen, auf inhaltlicher Ebene, auch die schon erwähnten Elemente einer sehr irdischen Alltagsrealität – sind die Reime wohl das Wichtigste. Ein weiteres solches Korrektiv stellen die Mundartwörter dar, die Spitteler einstreut, etwa – besonders oft – das Wort „Rank“ für ‚Wegbiegung‘.⁶³

In der zitierten Passage taucht noch eine weitere Besonderheit von Spittelers Sprache auf, die Komposita, bei denen es sich in vielen Fällen um Neologismen handelt. Sie stellen für den Übersetzer eine weitere Knacknuss dar; was dieser damit auch immer anstellt, sorgt für eine Banalisierung. Hier zeigt sich das am Wort „Weltenscherbenküste“, dessen komplexe Ballung von Sinn sich auflöst, wenn sie auseinandergelegt wird. (Da das Französische dem Übersetzer keine andere Wahl lässt, wäre es unfair, ihm das zum Vorwurf zu machen.) Die Übertragung verharmlost die Küste aber zur archäologischen Fundstelle, wo ein paar Scherben herumliegen, wogegen das eindrückliche Originalwort einen Weltenrand evoziert, einen Ort, wo die Erde zerbröckelt und sich zeigt, dass diese nichts Weiteres ist als ein immenser Scherbenhaufen.⁶⁴

Nicht in allen Wortverbindungen steckt so viel. Ananke fordert die weiblichen Geier, die er losschickt, um den Ehefrieden von Zeus und Hera zu stören, dazu auf, ihre „Teufelsdaimonsweibesbosheit“⁶⁵ zu entfalten. Baudouin übersetzt: „les diables de votre enfer femelle“⁶⁶. Das deutsche Wortungetüm gemahnt noch an eine Schimpftirade, was verhindert, das zu tun, was die französische Übersetzung dann gerade macht: sie allzu ernst und allzu wörtlich zu nehmen. Die Übersetzung kreierte dabei mit „enfer femelle“ eine Größe, die man bei Spitteler nicht findet. Spitteler reizt gelegentlich die Möglichkeiten der deutschen Wortbildung in einer Weise aus, dass ein halb humoristischer und ein halb manierter Eindruck entsteht.

Die wenigen Proben zeigen, vor welchen schwierigen Aufgaben der schildernde *Olympische Frühling* seine Übersetzer stellt. Interessanter, als Baudouins Übertragung ihre Defizite anzukreiden, ist aber, beim Vergleich den

63 Der erste Aussichtspunkt auf dem Weg, den Aphrodite auf ihren Expeditionen vom Olymp hinab in die Menschenwelt benützt, liegt an einer solchen Wegbiegung: „Nach einem Stündlein Fahrt die ausgelassne Schar | Den Wald hinab zum heitern Rank gekommen war, | Wo sonst den freudigen Blick des Wanders insgewohnt | Die Schau der weiten Erdenländerei belohnt, | [...]“ (Spitteler. Gesammelte Werke [wie Anm. 2]. Bd. 2. S. 499). Baudouin übersetzt: „Après une petite heure de marche, la bande folâtre atteignit au bas de la pente le clair tournant | Où d’habitude le joyeux regard du voyageur est récompensé par la vue des lointaines campagnes terrestres.“ (Spitteler. Printemps olympien [wie Anm. 7]. S. 368f.)

64 Ich danke Stefan Imhoof, Genf, für seine erhellenden Hinweise auf den Bedeutungsunterschied zwischen originalem Wortlaut und Übersetzung.

65 Spitteler. Gesammelte Werke (wie Anm. 2). Bd. 2. S. 512.

66 Spitteler. Printemps olympien (wie Anm. 7). S. 378.

Blick zu schärfen für die Qualitäten und die Eigenheiten der Spitteler'schen Verssprache⁶⁷, für ihren Witz, für ihre Verdichtungsverfahren, zu denen unter anderem die Wortkreationen gehören, und schließlich für den Eindruck von treuherziger Lakonik, den die Untergliederung in Sinneinheiten und Verseinheiten vermittelt und den die Paarreime noch verstärken.

6. „Poetentod“

Im Gefolge der ganz unterschiedlichen Rezeption von Spittelers Rede schienen sich die Rezeptionen des Dichters im französischen und im deutschen Sprachraum eine Zeitlang eine Art Wettlauf zu liefern. So gibt es auch verschiedene Aussagen darüber, welche Leserschaft denn nun empfänglicher wäre für Spitteler. Romain Rolland verstieg sich zu einer ziemlich kühnen Spekulation:

Je suis certain que la France sera sensible, un jour, à la beauté de ces poèmes. Je crois même que les pays latins sont mieux fait pour la goûter que le pays germaniques. Car elle est éminemment plastique. Tout, dans ces œuvres, est vu, et par un œil d'artiste – jusqu'aux pensées profondes. Tout vit, tout a un corps, une forme individuelle, – jusqu'aux abstractions de l'esprit.⁶⁸

Gottfried Bohnenblust sortierte die Dinge etwas anders, orientierte sich dabei aber wohl an ähnlichen Stereotypen. Er zitiert Spittelers Aussage: „Prosa schreibe ich einfach als Franzose“. Und fährt dann fort:

Das Paradox erhellte das Lob: was er meint, ist im Deutschen nicht minder Tugend als im Welschen. Hier gilt nicht das Dichtergleichnis, wohl aber bildhaftes Wort, kristallklarer Gedanke, nebelfreier Ausdruck, sichtbare Erscheinung der schlichten Wahrhaftigkeit. Schlank, lächelnd, unbeschwert schreiten die Sätze hin: als wäre es gar nicht möglich, anders als fein und deutlich, offenerzig und geistvoll zu sein.⁶⁹

Werner Stauffacher operiert in seiner Lausanner Antrittsvorlesung vom 28. Oktober 1953 unter dem Titel *Spitteler et le génie de la France* ebenfalls mit Kulturraum-Stereotypen, tut es aber wesentlich behutsamer. Außerdem fragt er nicht, was die Frankophonie von Spitteler, sondern was dieser von der Frankophonie erhalten habe. Doch gegen Schluss gibt er auch noch eine

67 Was Übersetzungen über die übersetzten Texte preisgeben, untersuchte Peter Utz. *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*. München: Hanser, 2007.

68 Romain Rolland. *Compagnons de Route* (wie Anm. 22). S. 182.

69 Spitteler. *Gesammelte Werke* (wie Anm. 2). Bd. 1. S. 25.

bemerkenswerte Stellungnahme zu der anderen, der hier verfolgten Frage-
richtung ab. Spitteler habe im französischen Sprachraum zwar einige Ver-
fechter gefunden, allen voran Romain Rolland. Doch müssten die großen
Epen, „veritable centre de la création spittlerienne“ und „presque intradui-
sibles“, in den Übertragungen Charles Baudouins noch ihren Weg machen:
Ein großer buchhändlerischer Erfolg sei da nicht zu erwarten.⁷⁰ Das gänzlich
unaufgeschnittene Exemplar des *Printemps olympien*, das der Verfasser die-
ses Beitrags 2019 antiquarisch erwerben konnte, scheint dieser Vermutung
recht zu geben. In einer verzagten Schlussfolgerung bezieht Stauffacher dann
überraschend auch die deutsche Schweiz in seine Erwägungen über Spitteler
und die Frankophonie ein:

Cette situation ne manque pas de tragique. C'est la tragédie d'un homme que
pendant plus de vingt ans a travaillé au rapprochement culturel entre la France
et l'Allemagne et qui, finalement, se trouve abandonné par les deux parties.
C'est la tragédie d'un grand Européen. Nous devons à Spitteler une profonde
reconnaissance non seulement comme Suisses, romands ou alémaniques, mais
encore, peut-être plus encore, comme citoyens de la patrie plus grande que sera
pour nous l'Europe dans un avenir incertain.⁷¹

Dieser Beitrag über die Rezeption des Dichters in der ersten Hälfte des
20. Jahrhunderts kann nicht viel zu dem beitragen, wonach die Tagung, der
er sich verdankt, fragte: Die Aktualität von Carl Spittelers Texten. Es wurde
hier nebenbei auch davon berichtet, wie eine kleine Gruppe von Bewunde-
rern, ja man könnte fast sagen, von Jüngern trotz eines so enormen Engage-
ments wie es namentlich Charles Baudouins französische Übersetzung des
epischen Werks darstellte, nichts dagegen tun konnten, dass Spitteler im
untersuchten Zeitraum nach und nach die Leserinnen und Leser abhanden-
kamen.

Um zu verstehen, was da abgelaufen und was da schiefgegangen ist, kann
vielleicht Gottfried Kellers frühes Gedicht *Poetentod* helfen. Es dreht sich
um die Bedingungen, unter denen ein literarisches Lebenswerk dem ‚Leid
der Vernachtung‘, dem Vergessen, entgehen könne. Der sterbende Dichter,
dessen Weiterleben in seinen Büchern auf dem Spiel steht, weiß, dass sich da
nichts erzwingen lässt, und gibt seinen Erben deshalb folgende Anweisung:

So löschet meines Herdes Weihrauchflamme
Und zündet wieder schlechte Kohle an,
Wie's Sitte war bei meiner Väter Stamme
Vor ich den Schritt auf dieses Rund gethan!

70 Werner Stauffacher. „Spitteler et le génie de la France“. *Études de lettres. Bulletin de la Société des Études de Lettres* No. 89, 25 (1953.3): S. 35-47, hier S. 45.

71 Ebd.

Und was den Herd bescheiden Schmuckes kränzte,
 Was sich an alter Weisheit um ihn fand,
 In Weihgefäßen auf Gesimsen glänzte,
 Streut in den Wind, gebt in der Juden Hand!

Daß meines Sinnes unbekannter Erbe
 Mit find'ger Hand, vielleicht im Schülerkleid,
 Auf off'nem Markte ahnungsvoll erwerbe
 Die Heilkraft wieder der Vernachtung Leid.⁷²

Kellers Poet ist überzeugt, dass sein Werk höchstens dann ein dauerhaftes Nachleben gewinnt, wenn dieses radikal aufs Spiel gesetzt wird.⁷³ Die frühe Spitteler-Rezeption – nicht nur in der *Suisse romande* – machte das Gegenteil: Sie suchte die „Weihrauchflamme“ so lange wie möglich am Brennen zu erhalten. Die Wenigen, die die sperrigen Epen für das hielten, was von Spitteler bleiben werde, fertigten die Vielen, die Spitteler wegen seiner großen Rede von 1914 schätzten, abschätzig als bloße Parteigänger ab. Zermürbt von einer kriegerischen Gegenwart, wollten sie Spittelers Aktualität darin sehen, dass er sich um Aktualität angeblich nicht scherte.⁷⁴

Im Rahmen der Feierlichkeiten *100 Jahre Literaturnobelpreis* wurde die Rezeption Spittelers 2019 auch in der französischen Schweiz neu angestoßen. Dazu gehören auch Übersetzungsvorhaben. Wieder macht *Unser Schweizer Standpunkt* den Anfang.⁷⁵ Damit sind die Voraussetzungen geschaffen, dass Kellers demokratisches Rezeptionsrezept doch noch zum Tragen kommt und wir – „vielleicht im Schülerkleid“ – uns Spitteler neu anzueignen und ihn so wieder aktuell zu machen verstehen.

72 Gottfried Keller. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Herausgegeben unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Bd. 10. *Gesammelte Gedichte*. Zweiter Band. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld und Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2009, S. 126.

73 Es wäre ein Fehlschluss, Keller des Antisemitismus zu bezichtigen, weil er hier seine Figur auf das zeitgenössische Bild des Juden als Händler rekurrieren lässt. Zu Kellers Einstellung zu den Juden: Jonas Fränkel. „Gottfried Keller und die Juden“. Essay in drei Teilen, in: *Jüdische Pressezentrale*, 30.7., 6.8. und 3.9.1937.

74 Beispiel für die hohle Beweihräucherung Spittelers ist etwa die Rede Gottfried Bohnenblust aus Anlass des 10. Todestag Spittelers 1934. (Bohnenblust. Vom Adel des Geistes [wie Anm. 4]. S. 301-317)

75 Lionel Felchlin's Neuübersetzung von *Unser Schweizer Standpunkt* bildet den Ausgangspunkt der Publikation: *Helvétique équilibre. Dialogue avec le Point de vue suisse du Prix Nobel de littérature 1919*. Edité par Camille Luscher. Chêne-Bourg, Genève: Zoé 2019.

Erwin Marti

Carl Spitteler, Jonas Fränkel und Carl Albert Loosli – Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft

Zum aktuellen Stand der Affäre um Werk und Nachlass des Nobelpreisträgers Carl Spitteler

Cet article s'intéresse à la collaboration entre le poète Carl Spitteler, l'ancien détenu C. A. Loosli – surnommé le « Philosophe de Bümpliz » – et Jonas Fränkel, brillant spécialiste de la littérature originaire de Pologne. À travers leurs attitudes et leurs ambitions artistiques, ces individualistes et libres penseurs intellectuellement indépendants se sont opposés aux principales forces culturelles et politiques de la Suisse (allemande). Celles-ci ont toutefois réussi à écarter le professeur Fränkel, chargé par Spitteler de l'édition de ses œuvres, et à le déposséder littérairement. Le conseiller fédéral conservateur Philipp Etter a joué un rôle déterminant dans ce processus. L'injustice commise à l'encontre de Spitteler et de Fränkel est toujours d'actualité. Aujourd'hui, un travail de réparation devrait être pris en charge par la germanistique et la politique.

In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 21. Juni 1922, auf der ersten Seite des *Abendblatts*, gab Carl Spitteler folgende Erklärung ab:

Gerüchten gegenüber, als ob in Sachen meiner „Gesamtausgabe“ Jonas Fränkel eigenmächtig vorgegangen wäre, im Gegensatz zu mir, erachte ich es als meine Pflicht festzustellen, dass mein Freund Jonas Fränkel in meinen Angelegenheiten niemals etwas ohne meine Zustimmung unternimmt, und dass er auch in vorliegendem Falle meine Einwilligung eingeholt hatte [...] Eines freilich habe ich Jonas Fränkel vorzuwerfen [...]: Er, der seit mehr als einem Jahrzehnt all sein Dichten und Trachten, alle seine Mühen und Sorgen, in den Dienst seiner Freundschaft zu mir gestellt hat, er, mein hilfreicher, unentbehrlicher Berater auch im Gebiet der Poesie, er, der in seinem Eifer für mich sogar davor nicht zurückschreckt, sich meiner wegen mit aller Welt zu überwerfen, erlaubt mir nicht, ihm für das alles den mindesten Entgelt oder Gegendienst zu bieten, so dass meine Dankesschuld, längst schon unermesslich, sich von Jahr zu Jahr höher aufhäuft.¹

Dieser öffentlichen Bekundung des Dankes und der Freundschaft vorausgegangen war ein Versuch von Zürcher Literatenkreisen, einen Gegensatz zwischen Spitteler und Fränkel zu konstruieren. Wer aber war Fränkel?

¹ Carl Spitteler. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 813, *Abendblatt*, 21.6.1922.

Jonas Fränkel – ein brillanter Germanist

Jonas Fränkel wurde 1879 in einer Familie von Rabbinern in Krakau geboren. Der Junge sprach polnisch und hebräisch. Anhand von Reclam-Bändchen erlernte er die deutsche Sprache, langsam, aber gründlich. Statt wie vorgesehen Rabbiner zu werden, ging er 1898 nach Wien und 1899 weiter nach Bern, wo er Philosophie und Kunstgeschichte sowie deutsche Literatur studierte. Einer seiner Lehrer war der international bekannte renommierte Professor Ludwig Stein. 1902 promovierte er über Zacharias Werners Schauspiel *Die Weihe der Kraft*. Im darauffolgenden Jahr arbeitete Fränkel an der *Neuen Zürcher Zeitung*. 1905, womöglich bereits im Herbst 1904, ging er nach Berlin, wo er Goethes Briefe an Bettina von Arnim und an Charlotte von Stein herausgab, gefolgt von einer Edition von Gedichten Heinrich Heines. Carl Spitteler war ihm ein Begriff, aber erst die Lektüre von *Prometheus und Epimetheus* packte ihn so richtig. Das war Ende 1906 in Berlin. Bereits jetzt genoss Fränkel einen Ruf als ausgezeichnete, ja als brillanter Philologe, dem eine interessante universitäre Karriere bevorstand.



Professor Jonas Fränkel.
Aufnahme von vor 1914.
Rechte bei David Fränkel

Carl Albert Loosli – Der „Philosoph von Bümpliz“

Zumindest auf einen ersten Blick ganz anders als bei Fränkel war der Lebensweg von Carl Albert Loosli. Er kam 1877 in Schüpfen im Berner Seeland zur Welt, unehelich, verbrachte seine ersten zwölf Jahre bei einer Pflegemutter. Er rebellierte gegen seine Vormundschaft, gegen die Anstalten, in die man ihn steckte, zuletzt die Jugendstrafanstalt Trachselwald, wo er Folter und Überwachung durch den Vorsteher erlebte und überlebte. Im Alter von 20 Jahren kam er frei, hielt sich in Bern, Neuchâtel und Paris auf, wo er das Leben eines Bohemiens und Kunstinteressierten führte. In Paris geriet er in die Turbulenzen der Affäre Dreyfus und wurde mit dem Antisemitismus konfrontiert, erlebte, wie die Massen aufgeputscht wurden, aber auch, wie der Widerstand gegen Unrecht organisiert wurde, und er wurde mit Emile Zola persönlich bekannt. Zurück zu Hause im Emmental, verliebte er sich und heiratete 1903 seine Ida, führte ein Leben als Redakteur und freier Autor. Im Herbst 1904 zog das junge Paar mit dem ersten Kind nach Bümpliz, damals noch ein selbständiges Dorf im Westen der Stadt Bern. Looslis Erfahrungen in Trachselwald und Paris hatten ihm auf drastische Weise gezeigt, dass die Menschenrechte, die Demokratie und die Rechtsstaatlichkeit keineswegs selbstverständlich waren und immer wieder gefestigt werden mussten. Über den Kanton Bern hinaus erlangte Loosli den Ruf eines Satirikers, der mit seinen Geschichten aus *Bümpliz und die Welt* und mit seinen Späßen belustigte, viele aber auch herausforderte. Zu erwähnen sind hier etwa seine Satiren über Goethe und über die stark anwachsende Verwaltung, etwa seine Geschichte vom *Bureausaurus helveticus L.*

Jonas Fränkel hatte den von C. A. Loosli redigierten *Berner Boten* abonniert und las begeistert dessen Leitartikel. Ende 1906 schrieb er im *Berliner Börsen-Kurier* über Loosli als den *Philosophen von Bümpliz*.² Es begann ein eifriger Briefwechsel zwischen den beiden und bald eine Freundschaft, die bis zum Tod Looslis 1959 anhalten sollte.³ Zusammen mit Joseph Victor Widmann bemühte sich Loosli um eine Dozentenstelle für Fränkel in Bern. 1909 war es so weit, Fränkel zog von Berlin nach Bümpliz, ins Neue Schloss des Druckers und Verlegers Albert Benteli. Fränkels Antrittsvorlesung als frischgebackener Dozent der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität

2 Jonas Fränkel. *Der Philosoph von Bümpliz*. *Berliner Börsen-Kurier*, Nr. 590, 18.12.1906.

3 Die Korrespondenz zwischen Fränkel und Loosli zwischen 1905 und 1959 umfasst 3 140 Briefe, Karten und Telegramme; sie ist als Teil des Nachlasses C. A. Looslis im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern aufbewahrt.

Bern erfolgte am 6. November 1909 und war mit dem Thema *Wandlungen des Prometheus* bereits Carl Spitteler gewidmet.



Carl Albert Loosli.
Aufnahme von A. Friedli,
1935/36

Looslis und Fränkels gemeinsame Erfahrung Spittelers

Rund zwei Jahre zuvor hatten Fränkel und Loosli gemeinsam die Erfahrung des Werkes von Carl Spitteler gemacht. Loosli hatte schon in seiner Anstaltszeit Erzählungen Spittelers gelesen, *Friedli der Kolderi* zum Beispiel. Eine Begegnung der besonderen Art hatte es 1903 gegeben, als Loosli eine Kübelpflanze, einen Rhododendron, geschenkt erhielt. Loosli berichtet über die amüsante Geschichte in seinen *Erinnerungen an Spitteler*:

Das erste Jahr blühte sie üppig, das zweite mager, das dritte gar nicht mehr. Da fragte ich einen Gärtner um Rat; denn die Pflanze war sonst gesund, bloss wollte sie nicht mehr blühen. Jener erklärte mir, damit verhalte es sich wie mit den Azaleen. Auch diese würden mehr verkauft und gekauft als hiezulande gezüchtet. Seines Wissens bringe sie nur Spitteler in Luzern dazu, alljährlich sogar im Freien zu blühen. Der könnte mir wohl die gewünschte Auskunft erteilen. Folglich schrieb ich an den „Handelsgärtner“ Spitteler in Luzern. Meine Postkarte kam nach ein paar Tagen als unbestellbar zurück. Später, als ich mit Spitteler bereits befreundet war und mich mit ihm in seinem Garten gehend unterhielt, seine prachtvollen Rhododendronsträucher bewundernd,

erinnerte ich mich jenes Vorfalles und erzählte ihn ihm, worauf er herzlich lachte und mir die früher so erwünschte Auskunft bereitwillig erteilte.⁴

1907 erfolgte dann die eigentliche Entdeckung Spittelers durch Loosli, zur Lektüre angeregt durch Widmann und Fränkel. Gemeinsam lasen Fränkel und Loosli den *Olympischen Frühling*. Beide waren durch die Lektüre ergriffen, und Loosli bekam von Widmann Unterlagen, um erstmals einen Aufsatz verfassen zu können. Dieser erschien im Januar 1908 in der Berner *Weltchronik*.⁵ Chefredakteur August Lauterburg hatte dem Aufsatz ein Vorwort vorangestellt, da ihm Looslis Spitze gegen Nietzsche nicht genehm war. Spitteler hingegen zeigte sich nach der Lektüre erfreut und schrieb an Loosli:

Und nun um Ihnen zu beweisen, wie hoch ich Ihren Aufsatz schätze, gibt es kein überzeugenderes Mittel als indem ich näher darauf eingehe. Der Inhalt des Prometheus ist gut und prägnant wiedergegeben [...] Wundervoll, mich aufs höchste ergötzend ist Ihre Schilderung der dummen Hochnäsigkeit der zünftigen Literaturprofessoren.⁶

Am 30. Januar 1908 kam Spitteler auf Einladung der Freistudentenschaft nach Bern zu einem Vortrag. Nach dem Anlass machte der Basler SP-Nationalrat Alfred Brüstlein Spitteler mit Loosli persönlich bekannt. Tags darauf traf man sich in Widmanns Wohnung erneut zu einem ausgiebigen Gespräch. Die beiden verstanden sich auf Anhieb ausgezeichnet. Auf einen ersten Blick erstaunlich, stießen doch da zwei Welten aufeinander, die Herkunft und die Erfahrungen betreffend. Bei Spittelers Anlass hatte sich Erstaunliches abgespielt. Loosli berichtete Fränkel, nach einem zweiten Auftritt Spittelers in Bern, am 14. Februar über seine neue Stellung, die er dabei gewonnen hatte:

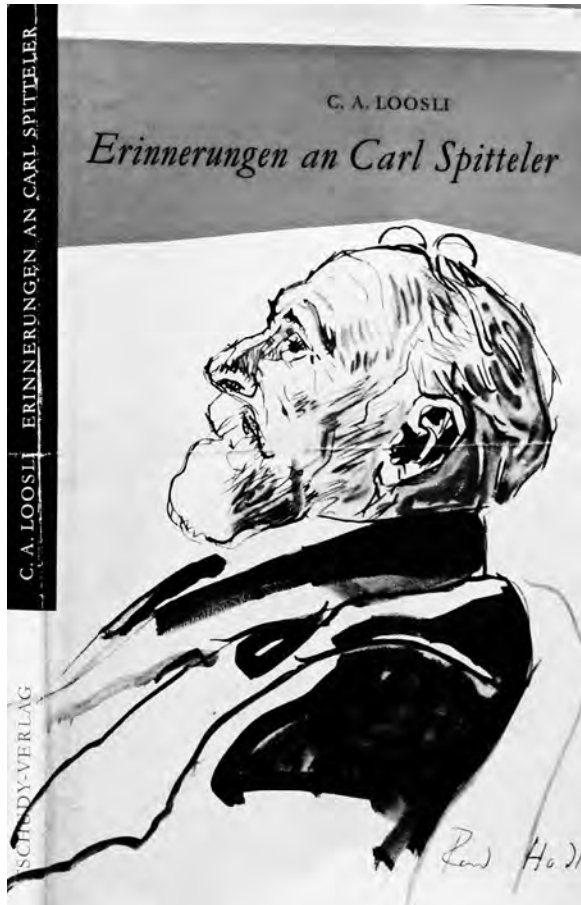
Die jungen Herren Dichter, welche mich bis jetzt immer als Bauer taxierten und ignorierten [...], haben zuerst nicht begreifen können, warum Spitteler mich besonders auszeichnete und noch weniger verstanden sie, dass wir durchaus offen miteinander sprechen, und dass ich ihm keine Schmeicheleien zu sagen brauche – nun, jetzt umlagern sie mich, ich bin plötzlich der Mittelpunkt.⁷

4 Carl Albert Loosli. *Erinnerungen an Spitteler*. St. Gallen: Tschudy, 1956. S. 10f.

5 Carl Albert Loosli. *Carl Spitteler. Weltchronik*. Bern, Nr. 2/3, 11./18.1.1908.

6 Carl Spitteler an Carl Albert Loosli, 27.1.1908. Privatbesitz/SLA, Bern.

7 Carl Albert Loosli an Jonas Fränkel, 14.2.1908. SLA, Bern.



C. A. Loosli. *Erinnerungen an Carl Spitteler*. St. Gallen: Tschudy-Verlag, 1956. Umschlaggestaltung auf Grundlage der von Hodler im April 1915 vorgenommenen Portraitskizze Carl Spittelers

Zur Korrespondenz Spitteler-Loosli

Von der Korrespondenz zwischen Spitteler und Loosli sind ungefähr 115 Briefe und Telegramme aus den Jahren 1908 bis 1924 erhalten geblieben. Die Briefe sind im Ton gegenseitiger Hochachtung und voller Respekt gehalten. Die beiden diskutierten über Literatur und Philologie, die Zarathustra-Plagiatsfrage⁸, tauschten ihre Ansichten zu Aspekten des Hochdeutschen

⁸ In der Zeitschrift *Kunstwart* und in anderen Publikationen wurde in den 1900er Jahren über die sogenannte Zarathustra-Legende debattiert. Die Nietzscheaner

und der Dialekte aus, debattierten über Schule und Erziehung. In seinem letzten Brief an Loosli, vom 12. Oktober 1924, äußerte sich Spitteler über Looslis neuestes Buch *Anstaltsleben*⁹, das die schweizerische Öffentlichkeit stark beunruhigte:

Ein braves, tapferes und gewissenhaftes Buch, das ich mit Interesse und Genuss gelesen habe. Aber merkwürdig, es wirkte auf mich fast wie eine Verteidigungsschrift der Anstalten, deshalb, weil ich mir die Zustände noch viel schlimmer vorgestellt hatte. Gewiss geht es ja in dieser pädagogischen Mechanik hart-herzig zu, und auch mir würde schaudern, wenn ich dorthin versetzt würde. Nur kommt mir vor, im Militärdienst sei es noch schlimmer und in der Schule nicht wesentlich besser. Ich empfinde halt überhaupt jede pädagogische Zucht als einen feindlichen Eingriff in die Seele eines Kindes. Darum habe ich die Schule gehasst, vom ersten Tag bis zum letzten.¹⁰

Carl Spitteler und Jonas Fränkel

Fast zeitgleich mit Loosli, im Frühjahr 1908, schrieb Fränkel über Spitteler erstmals einen Essay, der in der Berliner Wochenzeitschrift *Die Zukunft* erschien.¹¹ Spitteler bedankte sich bei ihm und bat ihn um Unterstützung bei der Umarbeitung des *Olympischen Frühlings*. Im Sommer 1908 reiste Fränkel erstmals nach Luzern und Spitteler empfing ihn „wie einen nahen Freund“. Fränkel schreibt dazu: Seither „wanderte alles, was Spitteler schrieb, sofort zu mir“. Und weiter:

Während jenes Jahres verging kaum ein Tag, an dem nicht ein Brief aus Luzern kam, oft zwei und drei Briefe an *einem* Tage, meistens expreß, alles in drängendster Eile, denn bald war dem Dichter meine Hilfe so unentbehrlich geworden, daß er keinen Mut hatte im Neudichten fortzufahren, ehe das Niedergeschriebene von mir gebilligt worden, ehe ihm mein Urteil bekannt war.¹²

gingen davon aus, dass Spitteler das *Prometheus*-Thema bei Nietzsche abgekupfert hatte. Nachweislich war es jedoch umgekehrt. Die Nietzscheaner haben es Spitteler nie verziehen, dass dessen *Prometheus* zeitlich vor Nietzsches *Also sprach Zarathustra* entstanden war. Siehe dazu u. a.: Werner Stauffacher. *Carl Spitteler*. Zürich/München: Artemis, 1973. S. 623ff.

9 Carl Albert Loosli. *Anstaltsleben. Betrachtungen und Gedanken eines ehemaligen Anstaltszöglings*. Bern: Pestalozzi-Fellenberg-Haus, 1924.

10 Carl Spitteler an Carl Albert Loosli, 12.10.1924. Zitiert nach: Loosli. *Erinnerungen an Spitteler* (wie Anm. 4). S. 94f.

11 Jonas Fränkel. „Karl Spitteler“. *Die Zukunft*, Berlin, Nr. 23, 7.3.1908.

12 Alle drei Zitate in: Jonas Fränkel. *Spittelers Recht, Dokumente eines Kampfes*. Winterthur: Pallas Gottfried Schmied, 1946. S. 55.

Über die Zeit der Neufassung des *Olympischen Frühlings* hinaus war Fränkel zum engsten Mitarbeiter Spittlers geworden. Er war weitaus mehr als Korrektor, sondern formal und inhaltlich eingreifender Redakteur. Spittler bestätigte das auf seine Weise, in einem Brief an Widmann 1909:

Was mir Fränkel bei der Arbeit mit seinem Rath genützt hat, ist unsäglich. Er ist ganz fabelhaft gescheit und hat sich ordentlich aufgeopfert. Er hat alles nach meinem Manuscript corrigiert, unermüdlich, und scharf, gestrenge. Nichts durchgelassen, auch nur keinen beanstandbaren Vers, keinen fragwürdigen Ausdruck!¹³

Soweit und so viel zur literarischen Arbeitsgemeinschaft, die sich zwischen Spittler und Fränkel herausgebildet hatte, an welcher auch C. A. Loosli partizipierte. Er und Fränkel besuchten Spittler in Luzern öfters, einmal kam Spittler nach Bümpliz. Wobei in philologischer Hinsicht Fränkel den wichtigeren Part dieser Arbeitsgemeinschaft einnahm als Loosli, dieser hingegen auf einer politisch-publizistischen Ebene für Spittler äußerst wichtig war.

Seit 1912 bemühte sich Fränkel darum, dass Spittler der Literatur-nobelpreis zuerkannt werde. Sein Lobbying führte nach mehreren Anläufen zum Erfolg, nachdem er 1916 Romain Rolland und dieser 1918 Werner van Heidenstam kontaktiert hatte. Eines lässt sich klar nachweisen: ohne Fränkels Engagement wäre es 1920 kaum zur Nobelpreis-Ehrung Spittlers gekommen.¹⁴

Spittler und Loosli

Spittler war für Loosli Mentor und Freund, setzte sich auch manchmal finanziell für ihn ein, beispielsweise durch eine Vergabe der Schillerstiftung. Denn Loosli stand finanziell nicht gut da. Er schrieb weiterhin über Spittler, in Aufsätzen über den *Olympischen Frühling* und über *Spittler als Heimatdichter*: Einige seiner Beiträge erschienen in der renommierten *Frankfurter Zeitung*.¹⁵ In der Gotthelf-Affäre im Frühjahr 1913 ging Spittler mit Loosli einig, versäumte es allerdings, diesem rechtzeitig beizustehen. Loosli hatte mit der literarischen Mystifizierung von Albert Bitzios die literarische Fachwelt wochenlang beschäftigt und hinters Licht geführt. Die düpierten

13 Carl Spittler an Josef Victor Widmann, 1.11.1909. *Carl Spittler-Joseph Victor Widmann, Briefwechsel*. Hg. Werner Stauffacher. Bern/Stuttgart/Wien: Paul Haupt, 1998. S. 546.

14 Fredi Lerch. „Spittlers Nobelpreis“. I-III. *Journal B*, 15./17./20.10.2019.

15 Carl Albert Loosli. „Der neue ‚Olympische Frühling‘“. *Frankfurter Zeitung*, Nr. 40, *Erstes Morgenblatt*, 10.2.1910; ders. „Carl Spittler als Heimatdichter“. *Frankfurter Zeitung*, Nr. 40, *Erstes Morgenblatt*, 9.2.1911.

Professoren nahmen ihm die Sache sehr übel und schlugen im Verbund mit den zahlreichen Gegnern Looslis zurück. Hans Trog, der Literaturredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung* und so etwas wie der schweizerische Literaturpapst jener Zeit, erklärte Loosli für „literarisch gestorben“ – mit fatalen Folgen für diesen.¹⁶ Spitteler schrieb Loosli am 25. Februar 1913:

Die These, die Sie verteidigen, dass Literaturphilologie Gift für die Poesie ist, unterschreibe ich vollständig. Des weitern haben Ihre Gegner selber bewiesen, dass eine fürchterliche Ruppigkeit und Schnödigkeit bei uns in der Schweiz unter der Oberfläche wartet, begierig, wann sie hervortreten darf. Es war ein schönes Schnarchkonzert [...].¹⁷

Der Streit um Gotthelf war Teil einer Auseinandersetzung, die sich um die Führung der Intellektuellen und Künstler drehte sowie um den Kurs des von Loosli 1912 gegründeten Schweizerischen Schriftstellerverbands SSV, des Vorläufers des heutigen Verbands der Autorinnen und Autoren der Schweiz A*dS.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte für die Schweiz eine gefährliche Situation geschaffen. Carl Spittelers Rede *Unser Schweizer Standpunkt* am 14. Dezember 1914 hatte weitreichende Folgen. Sie enthielt einen Aufruf zur Besinnung der Schweiz auf ihren Status als neutraler, unabhängiger und demokratischer Kleinstaat und zum Zusammenstehen von welscher und deutschsprachiger Schweiz. Sofort erfolgte die Ächtung Spittelers durch die deutsche und österreichische Seite der Weltkriegsparteien und durch einen Großteil der mit dieser sympathisierenden Öffentlichkeit in der Deutschschweiz. Loosli verteidigte Spitteler und den wegen seiner Haltung in der Reimser-Affäre¹⁸ ebenfalls von den Mittelmächten angefeindeten Ferdinand Hodler umgehend in der in- und ausländischen Presse, soweit dies noch möglich war. Vor allem wurde Loosli wichtig als Vermittler Spittelers gegenüber der Romandie. Loosli und Spitteler besprachen den Artikel vor seiner Veröffentlichung in der bedeutenden Genfer *Semaine Littéraire* eingehend, wie sich ihrer Korrespondenz entnehmen lässt. Looslis Beitrag erschien in den ersten Januartagen 1915.¹⁹

16 Carl Albert Loosli. „Jeremias Gotthelf, ein literaturgeschichtliches Rätsel?“ *Heimat und Fremde*, Bern, Nr. 5, 1.2.1913. – Zur Gotthelfaffäre siehe: Erwin Marti. *Carl Albert Loosli 1877-1959. Eulenspiegel in helvetischen Landen*. Zürich: Chronos, 1999. S. 311-375.

17 Carl Spitteler an Carl Albert Loosli, 25.2.1913. Privatarchiv/SLA, Bern.

18 Hodler hatte zusammen mit einer Gruppe von Genfer Intellektuellen im Oktober 1914 einen öffentlichen Protest gegen die Beschießung der Kathedrale von Reims durch deutsche Artillerie unterschrieben.

19 Carl Albert Loosli. „Lettre de la Suisse allemande“. *Semaine Littéraire*, No. 1096, 2.1.1915.

Über die Bedeutung der Rede Spittlers im Kontext von Politik und Kunst hat Loosli wenig später in seinem in hoher Auflage erscheinenden Buch *Schweizerische Zukunftspflichten* Folgendes geschrieben:

Kein Politiker und *kein* Zeitungsschreiber war's, keiner jener sich, ach, gar so patriotisch sich gebärdenden Geldsackschweizer – *ein Dichter* war's, der aus der Einsamkeit hervortrat und die Worte sprach, die uns den Druck von der Seele nahmen.²⁰

Im Frühjahr 1915 brachte Loosli die beiden Verfemten zusammen. Hodler begleitete Loosli zu Spittler nach Luzern. Im April entstanden dort die berühmt gewordenen Zeichnungen und Gemälde von Spittler, die den Dichter im Linksprofil zeigen.²¹

Spittler, Fränkel, Loosli – Gedanken zum gemeinsamen Nenner

Die Freundschaft zwischen den dreien kam nicht von ungefähr. Alle waren sich einig in der Verachtung von Äußerlichkeiten und von literarischem Snobismus, sie lehnten Standesdenken ab. Der kraftvolle und teils amüsante Ton in ihren Briefen hatte auch mit ihrer Herkunft zu tun: Da war der aus gutbürgerlichem Hause Stammende, der allerdings in sich einen rebellischen Kern aufwies – und dort war der ehemalige Anstaltszögling mit bäurischen Wurzeln, der Literatur und Wissenschaft als subversive und befreiende Kraft kennengelernt hatte – und als dritten sehen wir den akademisch Gebildeten, der seiner Heimat Polen des Antisemitismus wegen den Rücken gekehrt hatte und zuerst Deutschland, dann aber die Schweiz entdeckte und lieben lernte.

Alle drei hatten sie der Religion gegenüber eine kritische, freie Einstellung. Spittler hatte ein Theologiestudium hinter sich, Loosli war aus der protestantischen Landeskirche ausgetreten, Fränkel war nur noch lose mit der jüdischen Religion und Gemeinschaft verbunden.

Spittler wie Loosli verstanden sich als weltoffene und gleichzeitig heimatverbundene Berufskünstler, in welcher Haltung sie von Fränkel erkannt und unterstützt wurden.

In ihrem Selbstverständnis elitär und doch volksverbunden, waren sie ausgeprägte Individualisten und keine Massenmenschen.

²⁰ Carl Albert Loosli. *Schweizerische Zukunftspflichten*. Bümpliz: Selbstverlag, 1915. S. 62.

²¹ Carl Albert Loosli. „Ferdinand Hodler und Carl Spittler“. *Kunst-Zeitung*, Zürich, Nr. 6, Juni 1943. Nachzulesen in: Carl Albert Loosli. „Hodlers Welt. Kunst und Kunstpolitik“. *Werke*. Bd. 7. Hg. Fredi Lerch/Erwin Marti. Zürich: Rotpunkt, 2008. S. 88-108.

Politisch parteiunabhängig, hatten sie irgendwie die Vision einer anderen, weltoffeneren und dynamischen Schweiz vor Augen. In ihren Auffassungen sahen sie sich in Widerspruch zum dominanten Verständnis von Demokratie als einfachem Mehrheitsprinzip. Über die Vorrangstellung von Kunst und Literatur hatten sie ähnliche Vorstellungen und waren sich einig, dass diese autonom sein sollten, ja, bei Loosli begegnet man der Idee, dass der Kunst die Führungsrolle im gesellschaftlichen Leben zukommen sollte. Alle drei waren vehemente Gegner der einseitigen akademischen Aneignung und Vermittlung von Kunst und Literatur. Mit vielen dieser Ansichten aber gerieten sie unweigerlich in Gegensatz zu den gesellschaftlich dominierenden kulturellen und politischen Kräften.

Die Gegner

Das Misstrauen und die versteckte Feindschaft der maßgeblichen Wortführer im Kultur- und Politbereich war Spitteler sicher. Besonders wirkungsmächtig erwies sich die Haltung des „literarischen Zürich“, welches Spitteler ungünstig gesinnt war – nach außen hin allerdings nicht anders konnte, als ihn zu feiern und zu lobhudeln. Jean Rudolf von Salis formulierte auf seine vornehme Art, es sei unübersehbar gewesen, „dass die offizielle schweizerische Literaturkritik Spitteler die Anerkennung versagte“.²² Die Abneigung gegen Spitteler verstärkte sich zu Kriegsbeginn infolge seiner Standortbestimmung in *Unser Schweizer Standpunkt*, die als Stellungnahme gegen das Deutsche Reich gesehen wurde. Das kulturelle und zum großen Teil auch das politische Zürich waren deutschfreundlich gesinnt – und blieben es über beide Weltkriege hinaus, also auch zur Zeit des Dritten Reiches. Am 3. September 1916 schrieb Jonas Fränkel an Loosli, in der Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* um Hans Trog und andere herrsche eine Spitteler gegenüber feindliche Haltung; man würde dort mit Spitteler am liebsten dasselbe machen wie 1913 mit ihm, Loosli, anlässlich der Gotthelfaffäre.²³ Die Abneigung, ja Feindschaft wurde in den zwanziger Jahren gefestigt, als klar wurde, dass der engste Mitarbeiter Spittelers und der kompetenteste Kenner von dessen Werk der jüdische Wissenschaftler Jonas Fränkel war und bleiben würde. Aus einer solchen Sicht galt es alles zu tun, um die Interpretation Spittelers durch Fränkel zu hintertreiben. Das ist die Grundlage zum Verständnis der sich anbahnenden Affäre um Werk und Nachlass Carl Spittelers und die Grundlage zum Verständnis des Schicksals von Professor Jonas Fränkel. Die Affäre zog sich über Jahrzehnte hin und weist eine ganze Reihe von Facetten auf, auf die hier nur teilweise eingegangen werden kann.

22 Jean Rudolf von Salis. *Grenzüberschreitungen. Lebensbericht*. Erster Teil 1901-1939. Zürich: Orell Füssli, 1975. S. 123.

23 Jonas Fränkel an C. A. Loosli, 3.9.1916. SLA, Bern.

Die Affäre Spitteler-Fränkeli. Ein Überblick

Spitteler starb Ende 1924. Er hatte Fränkeli mit der Werkausgabe und seiner Biographie beauftragt – mehrfach explizit, wenn auch nicht formell testamentarisch. Fränkeli ist dieser Aufgabe nachgekommen und begann den Nachlass zu bearbeiten. Die beiden Töchter Spittelers indes ließen sich von Gottfried Bohnenblust und weiteren ‚Interessenten‘ gegen Fränkeli einnehmen. Sie überantworteten den Nachlass ihres Vaters der Eidgenossenschaft, welche die Schenkung 1932 definitiv annahm. Seit 1927 war Fränkeli der Zugang zum Nachlass verwehrt. Es kam zu jahrelangen Auseinandersetzungen Fränkelis mit dem Bund und ab 1935 mit Bundesrat Philipp Etter. Dieser arbeitete zielstrebig daran, Fränkeli vom Projekt Spitteler endgültig abzukoppeln. Fränkeli wurde zusehends isoliert, und auch ein Bundesgerichtsentscheid 1945 fiel zu seinen Ungunsten aus. Unter Etters Patronat wurde eine Bundesausgabe der Werke Spittelers realisiert, ediert von Gegnern Fränkelis wie den Professoren Robert Faesi und Gottfried Bohnenblust, Wilhelm Altwegg und – in ihrem Gefolge – Werner Stauffacher. Viele Dokumente waren bei Fränkeli verblieben, Versuche, ihm diese polizeilich wegzunehmen, scheiterten.²⁴ Fränkeli polemisierte bis zu seinem Tod 1965 gegen den Bund und gegen seine germanistischen und politischen Widersacher, auch im Ausland, da ihm die schweizerische Presse weitgehend verschlossen war. Zur Ehre der Schweiz bleibt anzumerken, dass Bundesrat Hans-Peter Tschudi in den Jahren 1960–62 versucht hat, Professor Fränkeli Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Tschudi, Etters Nachfolger im Amt, vermochte die Widerstände allerdings nicht zu überwinden.²⁵ Die Affäre Spitteler-Fränkeli, oder wie man sie auch immer nennen will, ist bis heute nicht im erforderlichen Maße aufgearbeitet, geschweige denn bewältigt worden. Autoren wie Charles Linsmayer, Fredi Lerch und Julian Schütt haben schon vor Jahren auf die Fakten hingewiesen, ohne dass sich in der germanistischen und politischen Sphäre etwas wirklich bewegt hätte.²⁶

24 Erwin Marti. *Carl Albert Loosli 1877-1959*. Bd. 3/2: *Partisan für die Menschenrechte*. Zürich: Chronos, 2018, S. 427-450, insb. ab S. 437.

25 Ich danke Fredi Lerch für den Hinweis.

26 Charles Linsmayer. „Ein Jude uns unsere grossen Dichter vermitteln! Merci vielmals!“ Anmerkungen zur Spitteler-Rezeption und zum Fall Fränkeli“. *Quarto*, 4/5, April 1995. S. 162-168; Julian Schütt. *Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus*. Zürich: Chronos, 1996; Charles Linsmayer. „Ahnungslosigkeit ist manchmal auch eine Schuld“. Jonas Fränkeli, Gottfried Keller und die Schweizer Literaturpolitik zu Zeiten der geistigen Landesverteidigung“. *Der Rabe*, Zürich, Nr. 61, 2000; Fredi Lerch. „Der Philologe als Künstler“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 15, 19.1.2013; Erwin Marti. *Carl Albert Loosli 1877-1959*. Bd. 3/2 (wie Anm. 24).

Jonas Fränkel und seine Widersacher

Fränkel war und blieb seit 1921 außerordentlicher Professor für deutsche Literatur an der Universität Bern, bis zu seiner Pensionierung 1949. Eine ordentliche Professur wurde von seinen zahlreichen Widersachern verhindert. In Genf wurde ihm Gottfried Bohnenblust vorgezogen, in Bern Fritz Strich, in Basel Walter Muschg, ein Schüler von Professor Emil Ermatinger, einem der Intimfeinde Fränkels. Die akademische Welt nahm Jonas Fränkel als Außenseiter wahr. In seinem Fach war er brillant, seine Konkurrenten konnten ihm intellektuell kaum das Wasser reichen, aber er war durch seine jüdische Herkunft und seine Schwerhörigkeit gehandicapt. Fränkel verschonte seine Widersacher nicht, er teilte hart aus und entlarvte diverse Professoren als Dilettanten und Unzuständige.²⁷

In Sachen Carl Spitteler hat Fränkel das Menschenmögliche gemacht: Der Nachlass des Dichters stand ihm im Hause Spitteler nur wenige Monate zur Verfügung und die meiste Zeit davon hatte er zuerst Ordnung in den Dokumenten machen müssen. Nichtsdestotrotz war es ihm möglich, allerdings nur dank seiner umfangreichen Vorarbeiten zu Lebzeiten des Dichters, eine Werkausgabe und den ersten Band zu einer Biographie zu schaffen. Hinweise dafür liefern der Briefwechsel Fränkels mit dem Insel-Verlag und dessen Direktor Anton Kippenberg in Leipzig im Verlaufe des Jahres 1927, ferner Looslis Zeugenaussage für Fränkel vom Januar 1933.²⁸ Gemäß Loosli haben damals Hans Bodmer, Leiter des Lesezirkels Hottingen, und die Töchter Spittelers, Anna und Mietje, das Vorhaben Fränkels zum Scheitern gebracht.²⁹

Derselbe Hans Bodmer schrieb 1933 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, Fränkel habe versagt, er habe weder die längst in Aussicht gestellte Biographie Spittelers noch die Werkausgabe realisiert.³⁰ Abgestimmt auf diese Tonart, wurde von den zahlreichen Widersachern und Jahre später auch von Bundesrat Philipp Etter argumentiert – teils gegen besseres Wissen. Ferner wurde

27 Siehe u. a. Jonas Fränkel. *Göttinger Gelehrte Anzeigen*, Nr. 12, Dezember 1916; ders. „Die Gottfried Keller-Ausgaben. Ein Kapitel neuester Philologie“. *Euphoration*, 29. Band. Stuttgart, 1928.

28 Carl Albert Loosli. *Carl Spittelers Wille und Rechte. Eine Zeugenaussage*. Vortrag, Bern 14.2.1933, Thun 23.2.1933. Typoskript. SLA, Bern; Briefwechsel Jonas Fränkels mit Anton Kippenberg bzw. mit dem Insel-Verlag in Leipzig, Januar-November 1927. Goethe-und-Schiller-Archiv, Weimar.

29 Loosli. *Carl Spittelers Wille und Rechte* (wie Anm. 28). S. 33ff. Eine Rolle spielte gewiss auch, dass Anton Kippenberg Querelen mit dem Diederichs Verlag befürchtete, der die bisherigen Spitteler-Ausgaben in Deutschland besorgt hatte.

30 Hans Bodmer. „Zum Nachlass Spittelers“. *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 186, 30.1.1933.

Fränkel unterstellt, er blockiere die Forschung, obwohl er nachweisbar den Nachlass Spittlers nie in persönlicher Obhut hatte und allenfalls über einzelne Dokumente verfügte, die ihm der Dichter seinerzeit zu persönlicher Verfügung anvertraut hatte. Fränkel war es nie um den Besitz, sondern um den ungehinderten Zugang zum Nachlass gegangen.

Parallel zur Affäre Spittler spielte sich die Geschichte um die Edition der Werke Gottfried Kellers ab. Seit Ende der zwanziger Jahre war hier Jonas Fränkel an der Arbeit und lieferte Jahr um Jahr beim Benteli-Verlag in Bern neue Bände ab. Der Staat Zürich als eigentlicher Auftraggeber wiederum war vertraglich mit Benteli verbunden, eigenartigerweise nicht mit Fränkel direkt. Fränkel hatte 17 Bände realisiert, als die Zürcher Regierung sich von Fränkel zu distanzieren begann und ihn schließlich durch Carl Helbling, einen Zürcher Gymnasiallehrer, als Bearbeiter/Herausgeber ersetzte. Das war 1942, aber bereits 1935 hatte es aus Nazi-Deutschland unübersehbare Signale gegeben, dass man sich mit Vorteil von Fränkel zu trennen habe. Will Vesper, einer der maßgeblichen Germanisten des Dritten Reichs, schrieb in seiner Zeitschrift Folgendes:

Die grosse wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Gottfried Kellers schreitet langsam, sehr langsam fort. Es sollte wirklich eine Ehrensache für die Schweiz sein, dass diese Ausgabe endlich vollendet würde, auch wenn sie dazu den störrischen Händen des jüdischen Herausgebers, dem man sie leider überlassen hat, entwunden werden müsste. Oder hat die Schweiz keine deutschen Literarhistoriker, die imstande wären, das Werk ihres grossen Sohnes würdig und zuverlässig herauszugeben?³¹

Damit rannte Vesper in Zürich offene Türen ein, und als Fränkel drei Jahre später in einer mutigen Schrift Gottfried Keller zu aktualisieren wagte, war das Maß endgültig voll.³² Fränkel wurde in der Schweiz vom ‚sanften‘ helvetischen Antisemitismus und vom Hass seiner Widersacher eingeholt. Ganz offen antisemitisch wurde hierzulande nur ausnahmsweise geschossen, so von Professor Max Nussberger, der Fränkel unterstellte, Keller „ins Hebräische“ zu übersetzen.³³ Der helvetische Antisemitismus funktionierte mittels Intrigen hintenherum und war umso wirkungsvoller. Loosli brachte seinem bedrohten Freund nahe, man dürfe nicht übersehen,

31 Will Vesper. „Keller Gottfried, Sämtliche Werke, hg. von Jonas Fränkel, Bern (Benteli) 1932ff.“ (Besprechung). *Die neue Literatur*, hg. Will Vesper. Heft 9, September 1936: S. 528.

32 Jonas Fränkel. *Gottfried Kellers politische Sendung*. Zürich: Oprecht, 1939.

33 Max Nussberger. „Um die Gottfried-Keller-Ausgaben“. *Der Sonntag, Beilage Volksrecht*, Zürich, Nr. 19, 9.5.1942.

dass gegen Dich der leidige Antisemitismus von Deinen Gegnern laut oder leise, aber verdammt wirksam, wie ich mich neuerdings überzeugen musste, ausgespielt wird. Daran ändert nun einmal Dein bernischer Bürgerbrief nichts und das darfst Du nicht unterschätzen, so ungerecht und so blödsinnig es auch ist.³⁴

Bundesrat Philipp Etter, Fränkel und die Schweiz

Mit Bundesrat Albert Meyer, dem Amtsvorgänger von Philipp Etter im EDI, hatte Loosli noch persönlich reden können, am 20. Februar 1933, und es sah danach aus, als läge eine gütliche Einigung im Bereich des Möglichen. Meyer hatte ihm zugesichert, er werde alles daran setzen, Fränkel zu seinem Recht zu verhelfen.³⁵ Der konservativ-katholische Zuger Politiker Philipp Etter hingegen ließ nicht mehr mit sich verhandeln. Seit er zum Bundesrat gewählt worden war, forcierte Etter die literarische Enteignung Fränkels. Die Reihen gegen Fränkel schlossen sich nach und nach. Nazis, Rechtskonservative, katholische Kreise, Liberale, Sozialdemokraten wandten sich gegen ihn, unter Letzteren waren Prominente wie Ernst Nobs, der erste sozialdemokratische Bundesrat, und der Historiker Valentin Gitermann. Robert Grimm ließ um Hilfe suchende Briefe Looslis unbeantwortet. Fränkel wurde gewissermaßen ein Opfer auch der politischen Konstellation, Opfer dessen, was sich Geistige Landesverteidigung nannte und auf eine Einbindung aller Kräfte von links bis ganz weit rechts hinauslief. Bundesrat Etter war der maßgebliche Promoter der Geistigen Landesverteidigung. In einer Kabinettsrede vor dem Ständerat begründete er am 10. Juni 1943 die Notwendigkeit, Jonas Fränkel ins Abseits zu stellen. Keiner der anwesenden Ständeräte wagte zu widersprechen. Die Rede sollte geheim bleiben und in nur vier Exemplaren vervielfältigt werden³⁶, doch wurde sie wenig später Fränkel zugespielt.

Für Etter war Spitteler ein nationales Aushängeschild, innerlich stand Etter jedoch dem Freigeist und „Feind der römischen Kirche“³⁷ so fern wie nur möglich. Es gab nach seiner Rede nur noch wenige Unentwegte, die zu Fränkel hielten. Außer Loosli waren das Freiwirtschaftler wie Hans Bernoulli und Werner Schmid, der Bieler Stadtpräsident Guido Müller, Journalisten wie Hermann Böschenstein, Paul Schmid-Ammann und, etwas später, der Schriftsteller Rudolf Jakob Humm.

Das gegen Fränkel gefällte Bundesgerichtsurteil im Jahre 1945 zementierte die Isolation Fränkels, die übrig gebliebenen Stimmen zu seinen Gunsten

34 Carl Albert Loosli an Jonas Fränkel, 23.7.1943. SLA, Bern.

35 Carl Albert Loosli an Dominik Müller, 20.2.1933; Carl Albert Loosli an Peter Surava, 28.11.1946. SLA, Bern.

36 Bundesrat Philipp Etter vor dem Ständerat, 10.6.1943. BAR, Bern.

37 Siehe u. a. Anm. 24.

verstummt fast alle, so die sozialdemokratische *Berner Tagwacht*. Auf das Urteil als solches kann hier nicht näher eingegangen werden. Es scheint allein schon deshalb fragwürdig zu sein, weil mit Eugen Hasler ein Bewunderer der deutschen Wehrmacht und des Dritten Reiches einer der beteiligten Richter war.³⁸ Die von Etter initiierte Bundesausgabe der Werke Spittlers geriet in mancherlei Hinsicht zum Flop – editorisch, finanziell und aufgrund der geringen Rezeption. Die Herausgeber Bohnenblust, Faesi und Altwegg machten es Fränkel leicht, Kritik zu üben³⁹; nur nützte dies Fränkel nichts mehr, die Sache war zu seinen Ungunsten gelaufen.

55 Jahre nach Fränkels Tod steht das ihm und damit auch Carl Spitteler gegenüber begangene Unrecht nach wie vor im Raum. Es ist eine Aufgabe, die von der Germanistik und der Politik gelöst werden müsste.



Jakob Nef. „Pegasos protestiert!“ Nebelspalter, Rorschach, Nr. 4, 23.1.1947.

Mit Genehmigung von Jörg Nef.

38 Siehe dazu u. a. Fränkel. Spittlers Recht (wie Anm. 12).

39 Jonas Fränkel. „Die Spitteler-Ausgabe“. *Euphorion*, Heidelberg, Bd. 47, 1953; ders. *Dichtung und Wissenschaft*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1954.

Wulffhard Stahl

K. v. Medhurst oder Wanda von Sacher-Masoch

Drei Briefe an Carl Spitteler, 1908

Dans les années 1883-84, Carl Spitteler et Wanda de Sacher-Masoch ont habité en même temps à La Neuveville, pendant environ neuf mois. On ignore s'ils se connaissaient ou se rencontraient ; sur la base des trois lettres publiées ici, une familiarité ne peut pas être exclue. Deux ans après la parution de son œuvre à clef, *Meine Lebensbeichte. Memoiren* (Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler 1906), Wanda de Sacher-Masoch écrivait à Spitteler, sous le pseudonyme de K. v. Medhurst, en lui demandant de trouver la sincérité et la vérité – à ses yeux – dans les mémoires. Les réponses de Spitteler sont introuvables, mais selon K. v. Medhurst et ses allusions, ses questions et ses suppositions, il semble que Spitteler ait eu de bonnes raisons de cacher quelque chose, probablement au regard de sa connaissance d'un rapport – peut-être intime – avec Wanda de Sacher-Masoch. L'Autrichienne, quant à elle, n'avait pas le courage de parler sans déguisement et sans masque.

Im Sommer 1908 erhielt Carl Spitteler (1845-1924) von „eine[r] Ihnen fremde[n] Frau“¹ drei Briefe; die ersten zwei, aus München abgeschickt, beantwortete er – der Wortlaut seiner Reaktion ist nicht bekannt, denn seine Korrespondenz muß als verschollen gelten. Ob auf den dritten Brief, aus Paris gesendet, eine Antwort erfolgte, bleibt offen. Anders als die in Münchener Adreßbüchern 1907-1909 nicht nachweisbare Absenderin K. v. Medhurst war der Gegenstand der Briefe konkret. Es ging darin um einen kleinen Ausschnitt aus Leben und Werk der österreichischen Schriftstellerin Wanda von Sacher-Masoch (1845-1917?) [folgend: WvSM]: Zum einen um ihren Aufenthalt in Neuveville von ca. Ende Juni 1883 bis ca. Frühsommer 1884, zum anderen um einige Aussagen in ihrem 1906 erschienenen Werk *Meine Lebensbeichte. Memoiren* wie auch in der zwei Jahre darauf veröffentlichten Broschüre *Masochismus und Masochisten. Nachtrag zur Lebensbeichte*.² Auf

1 Alle folgenden nichtannotierten Kurzzitate stammen aus den drei Briefen vom 24. und 28. Juni sowie 4. Juli 1908 [hier S. 211-213]. Orthographie, Interpunktion und Hervorhebungen der drei in diesem Beitrag abgedruckten Briefe folgen den im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern (Sigel: CS-B-2-MEDH) verwahrten, in Kurrentschrift verfaßten Originalen. Mit einer Vorbemerkung wurden die Briefe erstpubliziert in *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 72 (2020), Drittes Heft (Mai/Juni): S. 417-421.

2 Die *Lebensbeichte* wurde WvSMs erfolgreichste und folgenreichste Veröffentlichung. Noch im ersten Jahr der Publikation erreichte das 519seitige, bei Schuster

inhaltliche Aspekte beider Werke ging Medhurst nicht vertieft ein; ihr Interesse galt vielmehr der Person WvSM und Spittlers Sicht auf sie – nur er könne ihr „Aufklärung geben“ über „ein seltsames Frauenschicksal“, wie es in dem Erinnerungsbuch „entrollt“ werde. Warum, das wird anfangs nicht klar gesagt. Wenn Medhurst hingegen auf Spittlers Besuch im Oktober 1884 in Leipzig bei WvSMs inzwischen von ihr getrennt lebendem Ehemann Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895) [folgend: LvSM]³ zu sprechen kommt, auf den sie in Carl Felix von Schlichtegrolls Brandschrift gegen WvSM⁴ gestoßen sei, dann setzt sie implizit voraus, daß Spittler und WvSM sich während beider Aufenthalt in Neuveville in den frühen 1880ern begegnet seien – somit könne er „sagen [...] wo die Wahrheit [in der *Lebensbeichte* und im *Nachtrag*] ist“. Beide Bücher hätten sie sehr ergriffen – anfangs geht sie davon aus, daß auch Spittler die Werke kennt.

& Loeffler in Berlin erschienene Buch mit dem 8. Tausend eine 4. Auflage. Übersetzungen folgten unmittelbar: von WvSM selbst ins Französische übertragen, zuerst in acht Teilen serialisiert im *Mercur de France*, 1. Januar-15. April 1907, dann im gleichnamigen Verlag als Buch, mit vier Auflagen noch 1907; ins Russische 1908 im Sankt Petersburger Zeitschriftenverlag *Tainy zhizni* (*Geheimnisse des Lebens*). Der o. a. *Nachtrag* (Berlin und Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger 1908), mit 94 großzügig gesetzten Seiten, erreichte im ersten Jahr seines Erscheinens fünf Auflagen. Die Übersetzung ins Russische erfolgte noch 1908, mit einer nahezu identischen Umschlaggestaltung. – Beide Texte, neu herausgegeben und kommentiert von Wulfhard Stahl, erschienen in Wien: Praesens 2020 (= biografiA. Neue Ergebnisse zur Frauenbiografieforschung 24); der Band enthält u. a. eine umfassende Bibliographie zur *Lebensbeichte*.

- 3 In dessen Folge veröffentlichte Spittler seine Rezension von Gustave Flauberts *La Tentation de Saint-Antoine* (Paris 1874; dt. *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Straßburg 1874) unter dem Titel *Wie ein Meister irrt in Auf der Höhe*. *Internationale Revue* 4 (1884/85), 43. Heft, April 1885: S. 54-63. LvSM, deren Herausgeber, besprach Spittlers *Extramundana* und *Prometheus und Epimetheus* in ebd., 4 (1884/85), 48. Heft, September 1885: S. 473-474.
- 4 Hier irrte sich Medhurst: Es handelte sich nicht um Carl Felix von Schlichtegrolls „Wanda“ ohne Maske und Pelz. Eine Antwort auf „Wanda“ von Sacher-Masochs „Meine Lebensbeichte“ nebst Veröffentlichungen aus Sacher-Masochs Tagebuch. Leipzig: Leipziger Verlag, [1906], sondern um seine Arbeit *Sacher-Masoch und der Masochismus. Literaturhistorische und kulturhistorische Studien*. Dresden: H. R. Dohrn, 1901, wiederabgedruckt in: ders. *Sacher-Masoch*. Hg. Lisbeth Exner/Michael Farin. München: Belleville, 2003. S. 7-[205]. Die Spittlers Besuch betreffenden Zeilen stehen in der letztgenannten Ausgabe, S. 125, und sind ein Zitat aus dessen Nachruf „Eine Erinnerung an Sacher-Masoch“. *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt*, Nr. 72, Morgenblatt, 13. März 1895: S. [1-2], unter Auslassung des Publikationsdatums.

Vor welchem Hintergrund spielt der kurze Briefwechsel zwischen Medhurst und Spitteler – und worum geht es tatsächlich? Ein Rückblick ist an dieser Stelle erhellend.

Carl Spitteler war in Neuveville zwischen April 1881 und Mitte Oktober 1885 Lehrer am dortigen Progymnasium und verfolgte neben der fordernden Unterrichtstätigkeit verschiedene literarische Projekte. Seinem Biographen Werner Stauffacher zufolge waren diese vier Jahre eine „Epoche des Tastens und Irrens“, ein „Provisorium“, während dessen Spitteler Kontakt zur örtlichen „Honoratiorenschicht“ fand und weiterhin mit Joseph Viktor Widmann (1842-1911) verkehrte, dem Feuilletonredakteur des Berner *Bund*. Wenn Stauffacher schreibt: „Zu engeren Beziehungen kam es bei alledem kaum“⁵, mag das auch mit Blick auf WvSM gelten. Dem steht jedoch entgegen, daß Spitteler während seines o. a. Besuchs bei LvSM diesem „von seiner ehemaligen, seit über einem Jahr in Neuveville lebenden Gattin Wanda zu erzählen instande war“.⁶ Spitteler selbst blieb in seinem Zeitungsbeitrag *Eine Erinnerung an Sacher-Masoch*, publiziert vier Tage nach dessen Tod, diesbezüglich vage: „Sein Takt wurde durch den Umstand auf eine harte Probe gestellt, daß ich von dem Städtchen herkam, wo seine Frau und seine Kinder weilten, deren Aufenthaltsort er schon seit Monaten vergeblich zu erforschen getrachtet hatte.“⁷ Stauffachers Ergänzung, daß „Hinweise auf Wanda von Sacher-Masochs Aufenthalt in Neuveville in den Briefen K.v. Madhursts an Spitteler“⁸ zu finden seien, stimmt, doch jenes Faktum wird – ohne Details – nur einmal erwähnt; daß es bei ihm Madhurst statt richtig Medhurst heißt, ist dabei unerheblich.

Wie sieht dagegen die Seite WvSMs aus, über die Medhurst so dringend Auskunft begehrte? Sie trennte sich ca. Mitte Juni 1883 von LvSM – dies als Folge seiner schmerzlustvollen Machenschaften, vulgo: Verkuppelungsversuche, unter denen sie in der zehn Jahre zuvor geschlossenen Ehe immer wieder gelitten hatte. Im Frühjahr des Vorjahres hatte sich WvSM tatsächlich verliebt, aber anders als von ihrem Mann gedacht: Es war Jacob (Armand) Rosenthal (1855-1898), Mitarbeiter an seiner Zeitschrift *Auf der Höhe. Internationale Revue*⁹, bald bekannt als *Le Figaro*-Journalist Jacques Saint-Cère, zu dem WvSM ein engeres Verhältnis eingegangen war, mit dem Versprechen auf eine für sie lebbare Beziehung. Knapp zwei Jahre hatte sie in

5 Alle Kurzzitate in: Werner Stauffacher. *Carl Spitteler. Biographie*. Zürich/München: Artemis, 1973. S. 334 u. 337.

6 Stauffacher. Carl Spitteler (wie Anm. 5). S. 379.

7 Spitteler. *Eine Erinnerung an Sacher-Masoch* (wie Anm. 4). S. [1].

8 Stauffacher. Carl Spitteler (wie Anm. 5). S. 835.

9 Die Zeitschrift erschien insgesamt achtundvierzig Mal, von Oktober 1881 bis September 1885, mit einem Hefumfang von jeweils 160 Seiten.

Leipzig gewohnt und LvSM unterstützt, seine monatlich erscheinende Revue zu edieren. Jetzt, auf dem Weg nach Paris, machte sie – zufällig? – „in dem ersten französischen Städtchen in der Schweiz, Neuveville, das am Bielersee gelegen, Halt“¹⁰ – und blieb, zusammen mit ihrem zweiten Sohn Demetrius (1875-nach 1943), bis zum Frühling oder Frühsommer 1884. Über ihren dortigen Aufenthalt ist im einzelnen nichts bekannt; mit nur wenigen Strichen skizzierte sie jene Zeit in ihren Erinnerungen:

Es war hier dunkel, kühl und köstlich einsam. In gedankenlosem Genießen sah ich auf das anmutige Landschaftsbild, den leise atmenden See mit seinem sanften Wellenspiel, die grünen Ufer drüben von Erlach, die wie ein blühender Strauß aus dem See aufsteigende Insel Saint-Pierre, in der Ferne überragt von hohen dunkeln Bergen, und diese wieder von in der Sonne glänzenden Zacken und Spitzen, die vielleicht nur Wolkengebilde, vielleicht auch die Höhen der Berner Alpen waren.¹¹

Über allfällige berufliche Kontakte in oder von Neuveville aus schrieb WvSM nichts, hingegen weisen einige Korrespondenzen, die sie mit Kollegen führte, auf Übersetzungsprojekte hin, mit denen sie sich in jenen Tagen intensiv beschäftigte. Am 25. August 1883 richtete sie vom „lac de Bienne“ aus an den französischen Schriftsteller Arnold Mortier (1843-1885) die Anfrage, ob sie seine zwei Tage vorher in *Le Figaro* veröffentlichte Kurzgeschichte „Tante Es“ übersetzen dürfe¹²; am 11. und 20. September des Jahres war es Edmond de Goncourt (1822-1896), an den sie sich wandte mit Fragen zu Übersetzungsrechten an „vos admirables romans“ bzw., nach der von ihm erhaltenen Autorisierung, mit der Bitte, „m’envoyer la collection complète de vos romans“.¹³ Zum Lexikographen Joseph Kürschner (1852-1902) nahm sie am 4. Oktober 1883 ebenfalls Kontakt auf und bot ihm ihre autorisierten Übersetzungen zweier nicht genannter Romane von Guy de Maupassant und Jules Claretie¹⁴ an. An den Verlag Cotta schrieb sie am 18. Januar 1884

10 Wie Anm. 2. S. 328 der Neuausgabe.

11 Wie Anm. 2. S. 328 der Neuausgabe.

12 Veröffentlicht in: Wulffhard Stahl. „Verlieren Sie nur nicht die Geduld mit mir: Wanda von Sacher-Masoch in ihren Briefen“. *Leopold von Sacher-Masoch. Ein Wegbereiter des 20. Jahrhunderts*. Hg. Marion Kobelt-Groch/Michael Salewski. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2010 (= Haskala 45). S. 297.

13 Beide Zitate ebd., S. 298. – Die Rechteanfrage galt explizit *La Faustin* (1882) und *Renée Mauperin* (1864).

14 Bei Jules Claretie (1840-1913) handelte es sich um seinen Roman *Noris. Mœurs du jour*, mit dessen Übersetzung ins Deutsche WvSM laut *Le Figaro* 29, No. 217, 5 août 1883: S. [1], begonnen hatte. Als *Noris* erschien das Werk in autorisierter Übertragung von Arthur Roehl (Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsgesellschaft [ca. 1901]) in der Reihe *Moderne Romane aller Nationen*, Band 22.

aus Nürnberg: „Ich habe von den Hr. *Goncourt* das Recht der Übersetzung erhalten, und würde mich sehr geehrt fühlen, wenn Sie von demselben Gebrauch machen würden.“¹⁵ Zurück in Neuveville, sandte sie am 4. Februar 1884 Edmond de Goncourt eine wenig erfreuliche Nachricht:

Les éditeurs allemands sont de moins en moins disposés à publier des traductions françaises parce qu'un éditeur de Pest du nom de [Gustav] Grimm fait paraître des traductions sans aucune autorisation. M.[onsieur] Zola en sait quelque chose. Mais il y a plus fort: un éditeur de Leipzig du nom de Reclam m'a répondu qu'il pensait faire paraître prochainement une traduction de Renée Mauperin, mais qu'il n'avait pas besoin de votre autorisation le livre ayant paru en 1864 et tombant par conséquence en 1884 dans le domaine public.¹⁶

Ob und allenfalls mit wem WvSM in Neuveville darüber hinaus unmittelbare persönliche Kontakte pflegte, gibt sie in der *Lebensbeichte* nicht preis. Dank des Zufallsfundes der drei Briefe bei einer privaten Spurensuche im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern im August 2019 liegt es nahe, daß WvSM in Neuveville dem gleichaltrigen Carl Spitteler begegnet sein *muß*. Liest man einige Zeilen genauer, die ihn im Sommer 1908 erreichten, so fallen mehrere Hinweise und Andeutungen auf, die nur von einer Person stammen konnten, die Spitteler wie auch immer nahegestanden hatte. Daß jene Briefe mit „K. v. Medhurst“ unterschrieben sind, irritierte nur anfangs; der Schriftvergleich mit einem Brief vom 26. Januar 1908, ebenfalls aus der Münchner Kaulbachstraße 90 I r. abgeschickt¹⁷, bewies dann unzweifelhaft, daß Medhurst niemand anders war als Wanda von Sacher-Masoch selbst. – Damit beginnen die Fragen nach dem Warum, nach Ungereimtheiten, nach persönlichen Details, auch die nach dem Verständnis der drei Briefe.

Im ersten Brief vom 24. Juni 1908 fällt gleich zu Beginn Medhursts Annahme auf, „daß Sie [Spitteler] allein ihr Aufklärung geben können – und auch sonst zu einander Vertrauen hat“. Die Diktion einmal beiseite gelassen, ist man auf bloße Vermutungen darüber angewiesen, was die Absenderin zu diesem Glauben gebracht haben könnte: Wußte sie von einer Beziehung zwischen WvSM und Spitteler, oder spielte sie gedanklich nur mit deren Möglichkeit? Sonst bliebe nur der provokative Charakter dieses Satzes, mit dem die „Ihnen fremde Frau“ Spitteler zum Reden – und Bekennen? – bringen will. Das Motiv dahinter verrät der Satz „auch mein Leben [ist] beinahe

15 Der Brief liegt im Cotta-Archiv, Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar.

16 Wie Anm. 12, ebd., S. 299-300.

17 An unbekannt (Besitz: Institut für Theater-, Film- und Fernschwissenschaft Köln).

ein ‚Schicksal‘: Spittellers Mitgefühl wird angesprochen. Soll er geködert werden? Er wird umschmeichelt mit dem Verweis auf seinen vierundzwanzig Jahre zurückliegenden Besuch bei LvSM; der „Eindruck des Edlen und Guten den Sie dort von dem Schriftsteller empfinden“ soll ausstrahlen auf den Besucher selber. Eine „Erzählung“ sind Schlichtegrolls Zeilen über jene Begegnung nicht; er zitiert nur ausführlich aus Spittellers Nachruf auf LvSM.

Medhursts Hinweis, daß „sie [WvSM] selbst unauffindbar im Verborgenen lebt“, wirkt wie ein Ablenkungsmanöver, damit Spitteler nicht auf den Gedanken kommen möge, die Autorin der *Lebensbeichte* aufzuspüren. Die Suche, „wo die Wahrheit ist“, könnte eventuell auch für ihn selber kompliziert, vielleicht sogar unangenehm werden: Das insinuierte Medhurst, als sie ihm im zweiten Brief vom 28. Juni 1908 mit wiederholter und zunehmend drängender Bitte um Aufklärung zu WvSM schrieb: „Wenn ein Mann Ihrer Bedeutung, Ihrer Redlichkeit, Ihrer Menschenkenntnis, Ihrer Toleranz in Liebessünden“ glaube, ein wenig positives Urteil über die Österreicherin fällen zu können – läge der Grund dafür nicht doch in einer früheren nahen, nachwirkenden Bekanntschaft? Einem klärenden Wort dazu wich Spitteler aus, als habe *er* eine bestimmte „Wahrheit“ zu befürchten. Nähe, und sei es der Wunsch danach, kann auch auf Medhursts Seite nicht ausgeschlossen werden, denn auffällig bei der Wortwahl ist die Steigerung in der Charakterisierung Spittellers: Seine „Bedeutung“ war 1908 unzweifelhaft größer als 1883/84, was festzustellen Interesse an seinem Schaffen bedingte; seine „Redlichkeit“ ließe sich aus öffentlich bezogenen Positionen ableiten; seine „Menschenkenntnis“ könnte sich z. B. in Personenzeichnungen seiner Werke zeigen. Anders seine „Toleranz in Liebessünden“: sie so zu benennen setzte allerdings eine große private Nähe, ein hohes Maß an Vertrautheit, ja: an Intimität voraus, die zu Spekulationen über die ‚wahre‘ Beziehung zwischen WvSM und Spitteler einlädt. Werner Stauffacher ist diesbezüglich dezent, wenn er vom „unbestreitbar vorhandenen erotischen Spieltrieb“ Spittellers und dessen „stets leicht entzündlicher Empfänglichkeit für schöne Verehrerinnen“¹⁸ spricht. Könnten in diesem Zusammenhang auch mögliche Erinnerungen Spittellers an „Thaten und Begebenheiten“ eine Rolle spielen, die ein Vierteljahrhundert zurückliegen? Wären die wiederum mit dem „Lustspiel“ in Neuveville in Verbindung zu bringen, an dem wer hätte wie beteiligt gewesen sein können? Es sind Anspielungen seitens der „Ihnen fremde[n] Frau“, die aber Spitteler nicht wie erhofft aus der Deckung locken. WvSM ließ, camouffiert und im Gegensatz zu ihren Memoiren, in diesem Punkt brieflichen Mut zur Direktheit vermissen. Was glaubte *sie* schützen zu müssen? Quälten sie, noch immer, Gewissensbisse wegen ihres „abenteuerlichen“ Lebens, das Spitteler „gleichsam miterlebt“ hatte? Medhurst spielt eben darauf an, so kryptisch wie konkret, doch woher weiß sie das, wenn

18 Stauffacher. Carl Spitteler (wie Anm. 5). S. 362 und 364.

doch davon in der *Lebensbeichte* an keiner Stelle die Rede ist? Nur WvSM konnte mit diesem Wissen operieren. Ihre Beziehung mit LvSM war, was die Lektüre ihrer Memoiren hinlänglich belegt, spätestens seit ihrer Hochzeit im Oktober 1873 abenteuerlich genug, doch naturgemäß ohne das Miterleben durch den Schweizer Autor. Worauf also sollte WvSM alias Medhurst abzielen? Könnte Spitteler eine leise Ahnung von der Identität Medhursts gehabt haben und deshalb seinerseits aus guten Gründen ablenken wollen? „Sie haben zuviel gesagt, um nicht alles sagen zu müssen“ ließe sich als deutlicher Hinweis wie als versteckte Kampfansage Medhursts an Spitteler lesen, unterstrichen mit den Worten „Statt Wahrheiten geben Sie Andeutungen“ – ein weiteres Mal intimes Wissen auf der weiblichen Seite voraussetzend.

Spittelers angebliche „Toleranz in Liebessünden“ ließ mehr zu wünschen übrig, als Medhursts Wort egal dank welcher Kenntnis nahelegt. Sie hatte sich bereits zwölf Jahre vorher als scheinheilig entpuppt, unfreiwillig enthüllt von ihm selber: In einer Notiz in der *Neuen Zürcher Zeitung* war er, elf Monate nach LvSMs Tod, der Frage nachgegangen „Welche von zwei Frauen ist die rechtmäßige Witwe?“ – und hatte sie eindeutig zugunsten der 1890 auf Helgoland gehehlachten Hulda Meister beantwortet. Sein Urteil über WvSM und *ihre* „Liebessünden“ gegenüber ihrem Ex-Ehemann lautete:

Ohne in Sittenrichterei zu verfallen und ohne einen Stein auf eine fehlende Frau werfen zu wollen, die vielleicht ihren Fehler mittlerweile reichlich an das Unglück abgebüßt hat, ist es denn doch ein anstößiges Beginnen, daß nun diejenige, die ihrem Mann mit einem anderen davonzog [...], der anderen, die ihn bis an sein Lebensende getreulich pflegte, den wohlverdienten Gattennamen und ihren ehelichen Kindern den Namen des Vaters absprechen möchte. [...] nach den Gesetzen nicht nur der Jurisprudenz, sondern zugleich der Vernunft und des Herzens gebührt der wirklichen thatsächlichen Frau Sacher-Masochs auch sein Name, nach den Gesetzen des Taktes aber geziemte sich für die erste Frau nach allem, was vorgefallen ist, nicht wieder aus dem schützenden Dunkel des Stillschweigens hervorzutreten. [...] ein eklatanter Ehebruch [ist] keine ästhetische Leistung, sondern eine Unheilthat, die noch über den Tod hinaus Unschuldigen Verderben verbreitet.¹⁹

Spittelers Zeitungsbeitrag – der Versuch einer Ehrenrettung LvSMs, von dessen krankhafter Veranlagung er nichts wußte? – endete mit dem entlarvenden Bekenntnis, „daß nicht der genialisierenden, sondern der aufopfernden Frau die schönere Rolle zufällt, oder, mit kurzen Worten, daß die Poesie des Weibes die Treue ist.“²⁰ Wie hätte K. v. Medhurst jemals eine aufrichtige Antwort Spittelers erwarten können? Wie sollte WvSM mit ihrer Geschichte vor dessen Augen bestehen?

19 *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt* 117, Nr. 34, Zweites Abendblatt, 3. Februar 1896: S. [2], gezeichnet mit C. S.

20 Wie Anm. 19.

Die in dem Artikel aufgeworfene Frage des „wohlverdienten Gattennamen[s]“ leitet zum dritten Brief Medhursts an Spitteler über, abgeschickt aus Paris am 4. Juli 1908. Wenn darin von einer „Erkrankung meiner Mutter“ die Rede ist, die eine Abreise aus München nötig gemacht habe, und zudem als neuer angeblicher Aufenthaltsort WvSMs London angegeben wird, dann sind diese Finten zum einen anspielungsreich²¹, zum anderen lassen sie eben doch auf eine vage Furcht der Verfasserin WvSM schließen, Spitteler könnte sie suchen und dann in Paris oder in Neuilly-sur-Seine finden, wo sie nachweisbar bis Spätsommer 1909 lebte. Ungleich gewichtiger als diese Vorspiegelungen war Medhursts Fazit: „Frau Wanda hat also das Recht sich S.[acher] M.[asoch] zu nennen.“ Sie korrigierte damit den Irrtum, in dem Spitteler sich befunden habe – entweder hatte dieser sich in seinem Antwortschreiben auf jenen Namensstreit bezogen, der wiederum mit der Scheidung der Sacher-Masochs²² zu tun hatte, oder Medhurst kannte Spittelers Artikel von 1896. In anderer Form war der Streit um den Rechtsanspruch auf den Namen Sacher-Masoch bereits 1900 an die Öffentlichkeit gelangt im Zusammenhang mit einem Spendenaufruf zugunsten von LvSMs Kindern aus der zweiten Ehe. Dabei hieß es u. a.:

Der vor einigen Jahren verstorbene Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch hat drei Kinder – zwei Mädchen und einen Knaben, im Alter von elf bis fünfzehn Jahren – hinterlassen. Die Witwe befindet sich in so schwerer Not, daß sie außer stande ist, den überaus begabten Kindern die entsprechende körperliche und geistige Erziehung angedeihen zu lassen.²³

Wenige Wochen später erschien folgende längere Notiz:

Demetrius von Sacher-Masoch sendet aus London folgende „Berichtigung“ an die Blätter, die mit uns in die Hilfsaktion für die drei minderjährigen Kinder aus der zweiten Ehe des verstorbenen Schriftstellers Leopold von Sacher-Masoch eingetreten sind: „Mein Vater konnte als Österreicher und Katholik, da meine Mutter noch am Leben ist, keine zweite Ehe eingehen; es giebt also keine andere legitime Witwe Sacher-Masochs als meine Mutter, Frau Wanda

21 WvSMs Mutter, Marie Rümelin, geb. Schubert, war 1885 gestorben. – London war um 1900 der Wohn- und Arbeitsort von Demetrius von Sacher-Masoch.

22 Medhursts Auffassung, für die Sacher-Masochs als „Katholiken und Österreicher [...] gibt es keine Scheidung“, steht das Scheidungsurteil in Leipzig vom 21. Mai 1886 entgegen, rechtskräftig am 7. Juni 1887. LvSMs Ehe mit Hulda Meister wurde 1890 auf dem zu jener Zeit englischer Souveränität unterstehenden Helgoland geschlossen, da dort die Wiederverheiratung geschiedener Katholiken möglich war.

23 *Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 16 (1900), Bd. 2, Heft 2 [ca. Ende April]: S. 132.

von Sacher-Masoch, geborene Rümelin; ich bin das einzige legitime Kind²⁴ meines Vaters. Weder ich noch meine Mutter haben je daran gedacht, das öffentliche Mitleid in Anspruch zu nehmen. Gegen den Mißbrauch unseres Namens werden wir gerichtlich vorgehen. In ausgezeichnete Hochachtung Demetrius von Sacher-Masoch.“

Hierauf ist an folgendes zu erinnern: Die hier genannte Frau Wanda von Sacher-Masoch, geborene Rümelin, ist seinerzeit mit dem Journalisten Jakob Rosenthal aus Fürth, alias Jacques Saint-Cère (Mitarbeiter des „Figaro“) nach Paris durchgebrannt. Infolgedessen wurde ihre Ehe mit L. von Sacher-Masoch rechtsgültig geschieden. Letzterer ging eine neue Ehe mit Fräulein Hulda Meister ein. Dieser Ehe entsproßen drei Kinder, für welche jetzt die öffentliche Mildthätigkeit angerufen wird. Vor seinem Tode hing L. von Sacher-Masoch den Oesterreicher und Katholiken an den Nagel, um seine Kinder zweiter Ehe (auf Helgoland geschlossen) legitimieren zu können. Die Witwe Hulda von Sacher-Masoch, geborene Meister, wie die drei Kinder führen, wie sich aus amtlichen Schriftstücken ersehen läßt, rechtsgültig den Namen von Sacher-Masoch. Von einem Mißbrauch des Namens kann also ernstlich nicht die Rede sein.²⁵

Was blieb? WvSM führte ihren durch Heirat erworbenen Nachnamen bis zu ihrem Lebensende; er wurde ihr auch nie streitig gemacht. Nur einmal noch verwendete sie ein Pseudonym – D. Dolorès – als Übersetzerin von einundzwanzig Novellen LvSMs ins Französische (*L'Amour cruel à travers les âges. La Czarine noire et autres Contes sur la flagellation*. Paris: Charles Carrington 1907; *L'Amour cruel à travers les âges. La pantoufle de Sapho et autres Contes*. Ebd. 1907; *La jalousie d'une impératrice*. Ebd. 1908).

In ihrem letzten Brief meinte Medhurst Spitteler in einem weiteren Punkt korrigieren zu können, der mit Blick auf die Beziehungsdynamik beider Sacher-Masochs durchaus von Belang ist, aber erst einmal auffällt wegen der fragwürdigen Quelle der Information: Es geht um „das ‚Davonlaufen‘ [WvSMs von LvSM], dessen Sie [Spitteler] so oft erwähnen“ – diese Version der Trennung der Sacher-Masochs konnte nur von LvSM, allenfalls von dessen Verteidiger Schlichtegroll stammen, hatte doch Spitteler, laut Medhurst, die *Lebensbeichte* nicht gelesen; in der steht naturgemäß nur WvSMs Sicht der Dinge. Ebenda aber heißt es:

24 Dieselbe Formulierung benutzte WvSM 1895 in einem Brief, Rechtsfragen betreffend, an den Verleger Cotta (in Stahl [wie Anm. 12], S. 303: „Ich benutze die Gelegenheit, um Sie [...] vor Unterhandlungen mit andern Personen zu warnen: mein Sohn, als einzig legitimes Kind Sacher-Masochs, ist allein berechtigt[,] über die Werke seines Vaters Verfügungen zu treffen.“)

25 Wie Anm. 23, Bd. 2, Heft 6 [ca. Ende Juni 1900]: S. 388.

Schon lange [ca. 1881] brütete ich über dem Gedanken, Sacher-Masoch mit den Kindern zu verlassen, wie sehr ich aber auch alles überlegte, ich sah die Möglichkeit, ihn auszuführen, nicht, ohne die Kinder dem größten Elend auszusetzen. [...] – mußte ich bleiben, wo ich war.

Eine andere Art Liebe umgab mich nun. Nicht in großen Worten drückte sie sich aus, sondern in unablässiger Fürsorge für mein Wohl. Mit dem Instinkt des Herzens erriet Armand meine Wünsche. [ca. Ende Januar 1882]

„Wanda, komm mit mir, willst du? Verlaß deinen Mann ...?“ [Armand Rosenthal zu WvSM, ca. Februar/ März 1882]

Nun war ich mit meinem Manne fertig. [März 1882]

[A]m 29. Januar [1883] kam er [LvSM] morgens in mein Zimmer und teilte mir mit, daß er eben seine Sachen habe fortbringen lassen und auch die Saschas [d. i. der ältere Sohn Alexander (1874-1884)], denn sie zögen beide von mir weg. Übrigens könne ich noch zwischen ihm und Armand wählen – aber meinen Liebhaber dulde er nicht mehr. [...] Ich ließ ihn ziehen.²⁶

Es kann nicht darum gehen, zu klären, wessen Version vom Verlassen(werden) und den Gründen dafür die richtige ist; läßt man die Beziehung der Sacher-Masochs, wie sie in der *Lebensbeichte* gewiß nicht objektiv dargestellt wird, Revue passieren, ist eine Mischung aus beiden die wohl am ehesten zutreffende. Für Medhurst war die Sachlage hingegen klar: „Nicht sie ist ihm, sondern er ihr weggelaufen.“ Da unbestritten ist, daß K. v. Medhurst und WvSM ein und dieselbe Person sind, deutet eine solche apodiktische Feststellung angesichts eines wahrlich spannungsreichen Lebens an der Seite des höchst erfolgreichen und psychosexuell gestörten Schriftstellers LvSM hin auf den Wunsch nach Selbstvergewisserung, Rückversicherung, Rechtfertigung – und Erleichterung. Es ist ein Gestus des Suchens, den WvSM wiederholte, wenn auch in einem vollkommen anderen Kontext: Ende Oktober 1906 schrieb sie an Peter Rosegger (1843-1918), mit dem sie fünfunddreißig Jahre vorher nicht nur den Wohnort Graz geteilt, sondern auch eine zwar nur kurzzeitige, aber durchaus intim zu nennende Korrespondenz geführt hatte. Seinerzeit unterschrieb sie mit A., in Anspielung auf ihren Taufnamen Angelika Aurora, mit Klarnamen Wanda von Sacher-Masoch jetzt, da sie die „Absicht [hat] in einer Broschüre²⁷ gegen die da [in Schlichtegrolls „*Wanda*“ ohne Pelz und Maske²⁸] angehäuften Lügen zu protestieren.“²⁹ Unter dem Druck, „mit nachweisbaren Thatsachen“ aufwarten und somit ihre eigene Position vor dem Urteil der Geschichte zurechtrücken zu können, wandte sie sich an Rosegger

26 Alle Zitate aus der Neuausgabe (wie Anm. 2). S. 302, 315, 318, 322, 324.

27 Daraus wurde *Masochismus und Masochisten. Nachtrag zur Lebensbeichte* (wie Anm. 2).

28 Wie Anm. 4.

29 Brief aus Barcelona, 29. Oktober 1906 (im Besitz der Landesbibliothek Steiermark, Graz).

mit der dringenden Bitte, mir in einer kurzen Zuschrift zu sagen, ob die in der [Schlichtegrollschen] Schrift [...] Ihnen und mir zugeschriebenen Briefe in der Weise wie es dort heißt von Ihnen wirklich empfangen und beantwortet worden sind. [...] Um rücksichtslose Wahrheit bitte ich Sie.³⁰

Warum WvSM nach so langer Zeit noch eine Bestätigung ‚für die Richtigkeit der Angaben‘ benötigte von einem Anfang der 1870er angehenden Schriftsteller, mit dem sie anzubündeln versucht hatte, ist rätselhaft. Ebenso im Dunklen bleibt das, was sie Spitteler gegenüber tatsächlich zu verbergen suchte mit *ihren* Andeutungen und Anspielungen sowie mit den Verweisen auf ihre Memoiren; selbst die Kenntnis von Spitteler's Antworten dürfte kaum zur Aufklärung beitragen. Ebendaran aber, und das erstaunt am meisten, war ihr gelegen sogar noch zwei Jahre nach Erscheinen ihres Hauptwerkes *Meine Lebensbeichte*, dem in zahlreichen Rezensionen mit teils abfälliger und teils berechtigter Kritik auch viel Anerkennung gezollt wurde.

Postscriptum: Kurz vor der Drucklegung dieses Beitrags erreichte den Verfasser aus dem DLA Marbach eine Nachricht, die das Rätsel um WvSMs Gründe für die Wahl dieses Pseudonyms eher vergrößert als löst. Im dortigen Cotta-Archiv fanden sich zwei kleine Korrespondenzen Medhursts: vom 12. Juni 1908, abgeschickt von der o. a. Münchner Adresse, und vom 9. Mai 1914, aus Saint-Leu[-la-Forêt], Département Seine et Oise (seit 1968 Val-d'Oise). In beiden Schreiben fragt sie an, ob der Verlag einige literarische Texte zu veröffentlichen geneigt sei: Im ersten Fall sind es „2 kleine reizende Novellen“ Alfred de Mussets, für die sie, Medhurst, das Übersetzungsrecht „von der mir befreundeten Schwester“ des vor einundfünfzig Jahren verstorbenen Schriftstellers erhalten habe und die sie jetzt als „Weihnachtsgabe hübsch illustriert erscheinen lassen“ möchte; „es gäbe gewiß ein schönes Bändchen für Mädchen und Frauen“. Im zweiten Fall sind es Texte „verschiedener Autoren“³¹ – Novellen Alfred de Mussets und Algernon Charles Swinburnes sowie „eine kleine humoristische Erzählung“ Iwan Gontscharows –, die sie gerne verlegt sehe. Die erste Anfrage beantwortete der Verlag prompt; am 20. Juni 1908 lehnte er „das freundliche Angebot [...] zu unserem Bedauern“ ab.

Bemerkenswert ist in dieser Angelegenheit Folgendes: Frühere Korrespondenzen WvSMs mit Cotta erfolgten unter Klarnamen: 1880 (28.5., 21.11.), 1884 (18.1.), 1890 (19.11.), 1894 (13.1., 4.6., 3.9., 5.9., 10.9.), 1895

30 Lang- und vorangehendes Kurzzitat wie Anm. 29; Unterstreichungen im Original.

31 Beide Hervorhebungen im Original.

(15.5., 14.6.), 1899 (17.3., 27.3., 7.4., 8.4.), 1907 (30.10.).³² Das Versteckspiel 1908 gegenüber dem ihr vertrauten Verlag irritiert ebenso wie der 1914 noch einmal vorgenommene Namenswechsel, waren doch die letzten bis dato bekannten Briefe – an: Arthur Schnitzler, 9.12.1908; Alfred Janssen, 23.4.1909; Eduard Bertz, 24.6., 1.7., 8.7., 19./20.7., 8.9.1909³³ – allesamt mit „Wanda von Sacher-Masoch“ unterschrieben.

Die Zeilen von 1914 bedeuten das vorerst letzte nachgewiesene Lebenszeichen WvSMs; ein Nachruf auf sie erschien am 1. Juli 1917 in *Le Carnet de la Semaine*.

32 Die Briefe 4.6. und 3.9.1894 sowie 15.5. und 14.6.1895 wurden veröffentlicht in: siehe Anm. 12. S. 302-304.

33 Alle Briefe an Bertz wurden veröffentlicht in: siehe Anm. 12. S. 307-322.

München, Kaulbachstr. 90 I r.

24/6—08

Verehrter Herr Spitteler!

Bitte, nehmen Sie es nicht übel auf, wenn sich eine Ihnen fremde Frau erlaubt, sich in einer Sache, die beinahe eine Gewissenssache für sie ist, an Sie zu wenden, weil sie glaubt, daß Sie allein ihr Aufklärung geben können – und auch sonst zu einander Vertrauen hat.

Es handelt sich um folgendes: Ich habe „Meine Lebensbeichte“ von Wanda v. Sacher-Masoch gelesen kurz nachdem diese erschienen war. Das Buch gehört zu den wenigen Büchern die mich tief ergriffen haben.

Vielleicht weil es so sehr den Eindruck des Wahren macht – vielleicht auch weil es ein seltsames Frauenschicksal entrollt und auch mein Leben beinahe ein „Schicksal“ ist.

Ich wollte die Verfasserin kennen lernen und forschte nach ihr.

Da erschien das Buch von Schlichtegroll gegen sie und darin die Erzählung Ihres Besuches bei S. M. in Leipzig, der Eindruck des Edlen und Guten den Sie dort von dem Schriftsteller empfangen. ---

Ich wurde stutzig – obgleich ich die Kampfweise Schlichtegrolls schmähdlich fand.

Jüngst erschien eine Broschüre von W. v. S. M. „Masochismus und Masochisten“.

Wieder sah ich ein armes verfolgtes, geschwächtes Weib vor mir und tiefes Mitleid ergriff mich.

Bitte, sagen Sie mir wo die Wahrheit ist, – ob ich lieben oder verachten muß?

Vieles spricht für die Frau: daß ihr Buch, das so viele Personen böse angreift, bei diesen keinen Widerspruch fand; daß sie selbst unauffindbar im Verborgenen lebt und nicht am wenigsten, daß ihre Gegner so gar erbärmliche Menschen sind. ---

Ich möchte diese Frau lieben und wage es nicht aus jener Feigheit heraus, die uns oft erlebtes verkommen in der Seele läßt.

Wenn es wahr ist, daß man den Menschen trennt, wenn man den Dichter kennt – dann habe ich keinen falschen Schritt gethan indem ich diese Zeilen schrieb.

Hochachtungsvoll

K. v. Medhurst

München, Kaulbachstr. 90 I r.

28/6—08

Verehrter Herr Spitteler!

Vielen Dank für Ihren ausführlichen Brief.

Leider hat er mir nicht gebracht was ich erwartete – Bestimmtes. So müssen Sie mich noch weiter dulden.

Wenn ein Mann Ihrer Bedeutung, Ihrer Redlichkeit, Ihrer Menschenkenntnis, Ihrer Toleranz in Liebessünden, so unbedingt den Stab über eine Frau bricht, dann weiß er mehr von ihr als Sie zugeben wollen. ---

Ihr „abenteuerliches“ Leben das Sie gleichsam miterlebt; ihr „damaliger“ Liebhaber, dieser hatte also Vorgänger? Nachfolger? oder beides?

Sie kennen „Thaten und Begebenheiten“ von ihr; Sie finden es „unverschämt“ daß sie sich noch S. M. nennt, wie ein „Lustspiel“ erscheint Ihnen die Zeit ihres Aufenthaltes in Neuveville ---

Und nach all dem sagen Sie mir, ich solle mir meine Frau Wanda nicht rauben lassen. Welch böse Ironie!

Mein lieber, verehrter Dichter, Sie haben zuviel gesagt, um nicht alles sagen zu müssen.

Wenn jemand zu Ihnen kommt und Ihnen sagt: Herr, ich glaube und fürchte, daß ich mich in einem Irrthum befinde der, wenn ich weiter darin bleibe, schmerzliche Folgen für mich haben kann.

Sie können mich aufklären, mir meine Ruhe wiedergeben, – empfinden Sie es da nicht wie eine Art Pflicht mit der Wahrheit die Zweifel zu lösen, der armen Seele Frieden zu geben?

Statt Wahrheiten geben Sie Andeutungen – und vermehren die Zweifel.

Und von Indiskretionen kann einer Frau gegenüber, die ihr ganzes Leben der Öffentlichkeit vorgelegt hat, nicht die Rede sein. ---

Werden Sie diesmal meiner innigen Bitte nachkommen, mir Klarheit geben?

Wenn Sie wüßten welche Wohlthat es für mich wäre, würden Sie es thun.

Hochachtungsvoll

K. v. Medhurst.

Paris, Rue Lauriston 80

4/7—08

Verehrter Dichter!

Ihr Brief wurde mir hieher nachgesandt.

Besten Dank.

Ich mußte meinen Aufenthalt in München wegen Erkrankung meiner Mutter abkürzen und heimkehren.

Das „Lustspiel“ erzählen Sie köstlich.

Ganz unverständlich aber bleibt es mir, daß Sie die „Lebensbeichte“ nicht gelesen haben.

Es scheint mir fast, als ob Sie es sich und der Frau – über die Sie doch den Stab brechen, Sie mögen sagen was Sie wollen, das liest man aus jeder Zeile Ihrer Briefe – schuldig wären. ---

Sie wissen wohl: wer nur eine Gloke hört, hört nur einen Ton.

Mit Nicht-sehen-wollen lassen sich Thatsachen nicht aus der Welt schaffen.

In zwei Fällen befinden Sie sich ganz entschieden in einem Irrthum.

Zuerst waren S.M. und seine Frau Katholiken und Österreicher und für diese gibt es keine Scheidung.

Frau Wanda hat also das Recht sich S. M. zu nennen. Ihr allein gehört der Name.

Dann was das „Davonlaufen“ dessen Sie so oft erwähnen betrifft so ist gerade die Partie die sich darauf bezieht eine der ergreifendsten ihres Buches.

Nicht sie ist ihm, sondern er ihr weggelaufen. Dafür hat sie das Zeugnis ihres Rechtsanwalts und das ihres Hauswirths. Er nahm das Kind mit, ließ sie ohne Geldmittel, nach Monaten erklärte ihr der Hauswirth, sie müsse die Wohnung verlassen da S. M. sie nicht mehr zahle. Unterdes hatte ihr S. M. das schwererkrankte Kind wieder zurückgeschickt, um es ihr, sobald es genesen war, auf eine infame herzlose Weise zu rauben. Zehn Monate später starb das Kind an Mangel an Pflege.

Dichter haben ja, man sagt es wenigstens, ein feineres Gehör für die Wahrheit als gewöhnliche Menschen – warum verschließen Sie Ihr Ohr derselben absichtlich?

Es thäte mir Ihret- und der Frau wegen, sehr leid, wenn nicht ich aber Sie sich in einem Irrthum befänden. ---

Übrigens hoffe ich bald Klarheit zu bekommen.

Während meiner Abwesenheit, ist hier die Nachricht angelangt, daß Frau Wanda in London lebt. Ich werde sie dort aufsuchen.

Vielleicht hören Sie dann wieder
von mir.

Hochachtungsvoll

K. v. Medhurst

VARIA

Thomas Emmrich

„Zur Einführung des Narzißmus“

Freud und das Wissen des Mythos

While Freud regularly discusses the Oedipus complex in the context of the Sophoclean tragedy, the founding document of the psychoanalytic theory of narcissism lacks any trace of the mythological substrate. Both Narcissus, who contributed no less than his name to the psychic phenomenon of narcissism, and Ovid, in whose *Metamorphoses* the most elaborate and effective elaboration of the myth of Narcissus is laid down, form a conspicuous blank space in Freud's 'Introduction to Narcissism'. This article will attempt to explain this lack of tradition and, in addition, discuss the figure of Pygmalion as a productive form of narcissism that can supplement Freud's theory.

1. Einleitung: Freuds Narzissmus

Bereits in der Antike wurden Mythen als figurativer Ausdruck eines verborgenen Sinns gedeutet.¹ Dass die Mythenallegorese auch in der Moderne zum Einsatz gelangt und sogar über einen theoriekonstitutiven Einfluss verfügen kann, bezeugt nicht zuletzt Freuds wegweisende Ausarbeitung der Psychoanalyse: „Der Fortschritt der psychoanalytischen Arbeit hat diese Bedeutung des Ödipuskomplexes immer schärfer gezeichnet; seine Anerkennung ist das Schibboleth geworden, welches die Anhänger der Psychoanalyse von ihren Gegnern scheidet.“² In Sophokles' *König Ödipus* hat Freud

1 Zu nennen sind Autoren wie Euhemeros und Palaiphatos. Zur antiken Allegorese exemplarisch Hildegard Cancik-Lindemaier/Dorothea Sigel. „Allegorese“. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*. Band 1: *A–Ari*. Hg. Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Weimar u. a.: Metzler, 1996. Sp. 518-523. Thomas Emmrich. „Das Pharmakon der Allegorese oder: Grundlagen einer literalen Hermeneutik“. *Buchstäblichkeit. Theorie, Geschichte, Übersetzung*. Hg. Achim Geisenhanslüke. Bielefeld: transcript, 2020. Greta Hawes. *Rationalizing Myth in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

2 Sigmund Freud. „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band V: *Sexualleben*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 37-145, hier S. 129, Anm. 2. Allgemein zur Rezeption des griechischen Mythos in der Psychoanalyse Andreas Marneros. *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte. Psychoanalyse und griechische Mythologie – eine Beziehungsklärung*. Berlin u. a.: Springer, 2018. Zudem George Steiner. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1984. S. 124f.: „Oedipus, Narcissus, Orestes, Kronos devouring his children, Prometheus the fire-thief, are the psychically richest yet most economic

ein Paradigma gefunden, das er seiner Theorie zugrunde legen und seinen Kritikern entgegenhalten konnte. Doch nicht nur mit dem Ödipuskomplex ist eine entscheidende Weichenstellung in der psychoanalytischen Konzeptbildung verbunden, sondern gleichfalls mit dem Problem des Narzissmus. Freuds 1914 veröffentlichter Aufsatz „Zur Einführung des Narzißmus“ markiert eine weit reichende Revision der Psychoanalyse. Für Freud stellt sich der Narzissmus als eine erotische Besetzung des Ich dar, was seinen früheren Arbeiten eklatant widerspricht, die auf einer Trennung von Ich- bzw. Selbsterhaltungs- und Sexualtrieben und damit auf einem epistemischen Dualismus basieren.³ Der Narzissmus ist daher, wie Peter Gay notiert, „subversiv für seine [d. h. Freuds] eigenen lange vertretenen Ansichten“.⁴ Den Ausweg aus dem Monismus des Eros, den Freud z. B. Jung vorgeworfen hat⁵, wird jener nach dem Ersten Weltkrieg in der Unterscheidung zwischen einem Diesseits und einem Jenseits des Lustprinzips finden.⁶ Während Freud den

crystallizations of elemental impulses and configurations in the unconscious and subconscious fabric of the race and of the individual.“ Vgl. hierzu auch Freuds Deutung des Mythos von Medusa in seiner Notiz „Das Medusenhaupt“, die in einer Traditionslinie mit der antiken rationalistischen Mythenkritik steht. Sigmund Freud. „Das Medusenhaupt“. *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Band XVII: *Schriften aus dem Nachlaß (1892-1939)*. Hg. Anna Freud. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1955. S. 45-48.

- 3 Zu der vom Problem des Narzissmus ausgelösten Reformierung der Freud'schen Psychoanalyse Achim Geisenhanslüke. *Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 92f. Zu der Trennung von Ich- bzw. Selbsterhaltungs- und Sexualtrieben exemplarisch Sigmund Freud. „Triebe und Triebchicksale“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band III: *Psychologie des Unbewußten*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. In dem 1915 publizierten Aufsatz „Triebe und Triebchicksale“ hält Freud rückblickend fest: „Ich habe vorgeschlagen, von solchen Urtrieben zwei Gruppen zu unterscheiden, die der *Ich-* oder *Selbsterhaltungstrieb* und die der *Sexualtriebe*.“ (S. 87) Kurz darauf konzidiert Freud, dass „vor allem d[ie] narzißtischen Psychoneurosen [...] zu einer Abänderung dieser Formel und somit zu einer anderen Gruppierung der Urtriebe nötigen wird. Aber gegenwärtig kennen wir diese Formel nicht“ (S. 88).
- 4 Peter Gay. *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*. Aus dem Amerikanischen übers. Joachim A. Frank. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1989. S. 383.
- 5 Vgl. Geisenhanslüke. *Das Schibboleth der Psychoanalyse* (wie Anm. 3). S. 93. Zum Bruch Freuds mit Jung vgl. Gay. *Freud* (wie Anm. 4). S. 257-277.
- 6 Hierzu Sigmund Freud. „Jenseits des Lustprinzips“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band III: *Psychologie des Unbewußten*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 213-272. Zudem Willy Baranger. „Der Narzißmus bei Freud“. *Über Freuds ‚Zur Einführung des Narzißmus‘*. Hg. Johann Michael Rotmann. Aus dem Englischen übers. Charlotte Nolte. Stuttgart u. a.: Frommann-Holzboog, 2000. S. 149-174, hier S. 149: „Die

Ödipuskomplex regelmäßig im Zusammenhang mit der Sophokleischen Tragödie diskutiert⁷, fehlt im Gründungsdokument der psychoanalytischen Theorie des Narzißmus jedwede Spur des mythologischen Substrats. Sowohl Narcissus, der nicht weniger als seinen Namen zu dem psychischen Phänomen des Narzißmus beigesteuert hat, als auch Ovid, in dessen *Metamorphosen* die elaborierteste und wirkmächtigste Ausgestaltung der Sage von Narcissus niedergelegt ist (vgl. 3,339-510), bilden eine frappierende Leerstelle in Freuds „Einführung des Narzißmus“.⁸ Der vorliegende Beitrag möchte sich an einer Erklärung für dieses Traditionsdefizit versuchen, das deswegen so auffällig ist, da sich Freuds Schriften ansonsten zum einen durch eine tiefe Vertrautheit mit der antiken Kultur auszeichnen⁹, es zum anderen nicht

Einführung des Narzißmus führte zu einem völligen Umsturz der Trieblehre; die endgültige Wurzel des psychologischen Konflikts wurde nun im Kampf zwischen Libido und Destruktion, zwischen Eros und Thanatos angesiedelt.“ Angemerkt sei, dass der Begriff ‚Thanatos‘ für das Jenseits des Lustprinzips nicht von Freud selbst stammt, sondern erst von Ernst Federn in die Diskussion eingeführt wurde.

7 Vgl. z. B. Sigmund Freud. *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Band II. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 267: „Sein [d. h. Ödipus‘] Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit.“

8 Bezeichnenderweise kann sich Ellen Oliensis‘ einschlägige Studie *Freud’s Rome* zwar auf den unmittelbaren Einfluss Vergils auf Freud stützen, der sich u. a. in dem der *Traumdeutung* vorangestellten Motto *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* aus der *Aeneis* (7,312) niederschlägt. In ihrer Interpretation der Sage von Tereus, Procne und Philomela aus dem sechsten Buch der Ovidischen *Metamorphosen* (vgl. S. 77-91) importiert sie jedoch lediglich psychoanalytische Konzepte, ohne dabei auf eine direkte Auseinandersetzung Freuds mit Ovid verweisen zu können. Ellen Oliensis. *Freud’s Rome. Psychoanalysis and Latin Poetry*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2009. Zum Motto der *Traumdeutung* Freud. *Die Traumdeutung* (wie Anm. 7). S. 11. Ferner Jean Starobinski. „Acheronta movebo. Nachdenken über das Motto der ‚Traumdeutung‘“. Aus dem Französischen übers. Horst Günther. *Hundert Jahre ‚Traumdeutung‘ von Sigmund Freud. Drei Essays*. Hg. Jean Starobinski/Ilse Grubrich-Simitis/Mark Solms. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2006. S. 11-49.

9 Exemplarisch hierzu Claudia Benthien/Hartmut Böhme/Inge Stephan (Hg.). *Freud und die Antike*. Göttingen: Wallstein, 2011. Marco Solinas. *Via Platonica zum Unbewussten. Platon und Freud*. Aus dem Italienischen übers. Antonio Staude. Wien u. a.: Turia + Kant, 2012. Paola Traverso. »Psyche ist ein griechisches Wort...«. *Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund Freud*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

scheuen, Dichter als „Bundesgenossen“¹⁰ für die Bestätigung des in ihnen Verhandelten zu rekrutieren.¹¹

Dass Freud der antike Mythos von Narcissus bekannt war und dies schon vor seiner Arbeit an der „Einführung des Narzißmus“ aus dem Jahre 1914, belegt seine 1910 erschienene Studie „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“: „Wir sagen, er findet seine Liebesobjekte auf dem Wege des *Narzißmus*, da die griechische Sage einen Jüngling Narzissus nennt, dem nichts so wohl gefiel wie das eigene Spiegelbild und der in die schöne Blume dieses Namens verwandelt wurde.“¹² Da Freud die Verwandlung des Narcissus in eine Blume erwähnt, steht zu vermuten, dass ihm sei es als direkte, sei es als indirekte Vorlage Ovids *Metamorphosen* gedient haben.¹³ Doch in

10 Als solche deklariert Freud die Dichter z. B. in „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“: „Wertvolle Bundesgenossen sind aber die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt.“ Sigmund Freud. „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band X: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 9-85, hier S. 14.

11 Vgl. z. B. Peter-André Alt/Thomas Anz (Hg.). *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin u. a.: De Gruyter, 2008.

12 Sigmund Freud. „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band X: *Bildende Kunst und Literatur*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 87-161, hier S. 125. In seinem gesamten Werk zitiert Freud die Sage von Narcissus nur noch ein weiteres Mal: „Den Zustand, in dem das Ich die Libido bei sich behält, heißen wir Narzißmus, in Erinnerung der griechischen Sage vom Jüngling Narzissus, der in sein eigenes Spiegelbild verliebt blieb.“ Sigmund Freud. „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“. *Gesammelte Werke*. Band XII: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Hg. Anna Freud. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1978. S. 3-12, hier S. 6. Vgl. zudem die *Konkordanz zu den ‚Gesammelten Werken‘ von Sigmund Freud*. Band 4: *L–R*. Hg. Samuel A. Guttman/Stephen M. Parrish/John Ruffing/Philip H. Smith. Waterloo: North Waterloo Academic Press, 1995. S. 3835.

13 Vgl. die Metamorphose des Narcissus, bei der es sich streng genommen um eine Substitution handelt: *nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis* (3,509f.): „Da war der Leib nirgends mehr. An seiner Stelle finden sie eine Blume, in der Mitte safrangelb und umsäumt mit weißen Blütenblättern.“ Das Original ist der textkritischen Ausgabe von Tarrant entnommen: P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*. Hg. Richard J. Tarrant. Oxford: Oxford University Press, 2004. Die Übersetzung stammt von Michael von Albrecht: P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Hg. und übers. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2012. Da die übrigen antiken Autoren, die von der Verwandlung des Narcissus in eine Blume berichten, im Gegensatz zu Ovid alles andere als im Zentrum des Schul- und Bildungskanons

Ovid scheint Freud trotz – oder womöglich wegen – einer unverkennbaren Nähe¹⁴ keinen „Bundesgenossen“¹⁵ gesehen zu haben. Bis auf den Vers *Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas (Epistulae ex Ponto, 3,4,79)*¹⁶ in „Die Wunscherfüllung“ ist keine Nennung von Ovid zu verzeichnen; selbst in diesem Rahmen fällt der Name „Ovid“ nur flüchtig in den Anmerkungen und lediglich als Quellenangabe, nicht etwa als Bezugspunkt einer wie auch immer gearteten Auseinandersetzung.¹⁷ Es ist, als hätte Freud Ovid mit einer *damnatio memoriae* belegt und ihn in das Exil des Fußnotenapparats, des typographischen Rands einer Seite, verbannt, so wie der römische Autor zu seinen Lebzeiten von Kaiser Augustus an den Rand des *Imperium Romanum* relegiert wurde.¹⁸ Vielleicht war die Nähe zu groß und zu lastend,

der Zeit um 1900 standen, lässt sich mit einiger Verbindlichkeit schließen, dass die *Metamorphosen* die direkte oder indirekte Quelle von Freuds Kenntnis der Sage von Narcissus gewesen sind. Zu den antiken Fundstellen des Narcissus und der Narzisse vgl. Otto-Hubert Kost. *Narziss. Anfragen zur Herkunft und zu den Gestaltungen seines Mythos*. Heimbach/Eifel u. a.: Patrimonium, 2012. S. 415-477. Zur Geschichte des Mythos von Narcissus allgemein Balbina Bäbler/Jan Bremmer. „Narkissos“. *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*. Band 8: *Mer-Op*. Hg. Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Weimar u. a.: Metzler, 2000. Sp. 712-714. Almut-Barbara Renger (Hg.). *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Weimar u. a.: Metzler, 2002.

- 14 Hierzu exemplarisch Wolfram Ette in einem am 04.05.2009 in Bielefeld gehaltenen Vortrag: Wolfram Ette. *Europas erste Psychoanalyse. Zu Ovids Aktualität*. <http://www.etteharder.de/ovid-psychoanalyse.pdf>. (letzter Zugriff am 21.06.2021). Ders. „Wiederholen – Erinnern – Durcharbeiten: Präsenz und Repräsentation in Ovids *Metamorphosen*“. *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen*. Hg. Bent Gebert/Uwe Mayer. Berlin u. a.: De Gruyter, 2014. S. 71-87. Zu erwähnen sind gleichfalls Klaus Heinrichs zahlreiche Studien zu diesem Thema, z. B. Klaus Heinrich. *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte*. Frankfurt a. M. u. a.: Stroemfeld, 1995.
- 15 Freud. „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“ (wie Anm. 10). S. 14.
- 16 „Wenn es an Kräften gebricht, so ist doch der Wille zu loben.“ Publius Ovidius Naso. *Briefe aus der Verbannung*. Hg. Georg Luck. Übers. Wilhelm Willige. Zürich u. a.: Artemis & Winkler, 1963.
- 17 Vgl. Sigmund Freud. „Die Wunscherfüllung“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band I: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 217-230, hier S. 219, Anm.
- 18 Dass Ovid durchaus psychoanalytisches Interesse wecken kann, zeigt sich z. B. bei Jung, der in *Symbole der Wandlung* den römischen Autor mehrfach nennt. Carl Gustav Jung. *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Gesammelte Werke*. Band 5. Hg. Lilly Jung-Merker/Elisabeth Rief. Olten u. a.: Walter, 1973. S. 371, S. 433, S. 444, S. 538. Vgl. darüber hinaus dens.

dass Freuds durchgehende Bereitschaft, den literarischen Kanon zur Affirmation der eigenen Theorie heranzuziehen, in eine ‚Anxiety of Influence‘ umschlug.¹⁹ Zumindest im Hinblick auf die „Einführung des Narzißmus“ ist die Abwehr des antiken Mythos und dessen Bearbeitung durch Ovid nicht unerklärlich: Mit der für die psychologische Kategorie des Narzissmus namensgebenden mythologischen Figur ist ein subversiver Impuls verbunden, der Freuds Theoretisierung des Narzissmus sowie dessen geschlechterspezifische Kennzeichnung zu destabilisieren vermag. Die Einflussangst würde demnach nicht etwa daraus resultieren, dass Freud das Innovationskapital seiner Arbeit durch die Einsichten seines Vorläufers gemindert gesehen und ihn deswegen hätte abwehren müssen; vielmehr wäre sie dadurch hervorgerufen worden, dass die maßgebliche literarische Autorität der in Rede stehenden Thematik Freuds „revisionary insights“²⁰ unterminiert hätte.

Selbst in der Phase des Übergangs, in der sich der alte Dualismus von Ich- oder Selbsterhaltungs- und Sexualtrieben bereits aufgelöst, sich der neue von einem Diesseits und einem Jenseits des Lustprinzips jedoch noch nicht etabliert hat, bleibt Freud einem binär strukturierten Denken verpflichtet. Dies zeigt seine duale Typologie der Objektwahl:

Die ersten autoerotischen sexuellen Befriedigungen werden im Anschluß an lebenswichtige, der Selbsterhaltung dienende Funktionen erlebt. Die Sexualtriebe lehnen sich zunächst an die Befriedigung der Ichtriebe an, machen sich erst später von den letzteren selbstständig; die Anlehnung zeigt sich aber noch darin, daß die Personen, welche mit der Ernährung, Pflege, dem Schutz des Kindes zu tun haben, zu den ersten Sexualobjekten werden, also zunächst die Mutter oder ihr Ersatz. Neben diesem Typus und dieser Quelle der Objektwahl, den man den *Anlehnungstypus* heißen kann, hat uns aber die analytische Forschung einen zweiten kennen gelehrt, den zu finden wir nicht vorbereitet waren. Wir haben, besonders deutlich bei Personen, deren Libidoentwicklung eine Störung erfahren hat, wie bei Perversen und Homosexuellen, gefunden, daß sie ihr späteres Liebesobjekt nicht nach dem Vorbild der Mutter wählen, sondern nach dem ihrer eigenen Person. Sie suchen offenkundigerweise

Gesamtregister. Gesammelte Werke. Band 20. Hg. Ludwig Niehus. Solothurn u. a.: Walter, 1994. S. 311.

19 Vgl. Harold Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* Oxford u. a.: Oxford University Press, 1973. S. 10: „Oedipus, blind, was on the path to oracular godhood, and the strong poets have followed him by transforming their blindness towards their precursors into the revisionary insights of their own work.“ Dass nicht nur die Dichter Strategien entwickeln, um ihre Einflussangst abzuwehren, hebt Bloom in *Agon* hervor: „[B]ut the first and most original of psychoanalysts certainly shared the influence-anxieties and defensive misprisions of all strong writers throughout history“. Harold Bloom. *Agon: Towards a Theory of Revisionism.* Oxford u. a.: Oxford University Press, 1982. S. 102.

20 Ders. *The Anxiety of Influence* (wie Anm. 19). S. 10.

sich selbst als Liebesobjekt, zeigen den *narzißtisch* zu nennenden Typus der Objektwahl. [...] Wir haben nun nicht geschlossen, daß die Menschen in zwei scharf geschiedene Gruppen zerfallen, je nachdem sie den Anlehnungs- oder den narzißtischen Typus der Objektwahl haben, sondern ziehen die Annahme vor, daß jedem Menschen beide Wege zur Objektwahl offenstehen, wobei der eine oder der andere bevorzugt werden kann.²¹

Obzwar Freud zunächst betont, dass es keine Gesetzmäßigkeit bei der Verteilung der narzißtischen Objektwahl und des Anlehnungstypus gibt, setzt er unmittelbar im Anschluss an den zitierten Passus eindeutige Geschlechterindizes. Damit lässt er sehr wohl die Menschen in zwei Gruppen „zerfallen“, zwar nicht in „zwei scharf geschiedene“, so doch immerhin in tendenziell geschlechterspezifisch getrennte:

Die Vergleichung von Mann und Weib zeigt dann, daß sich in deren Verhältnis zum Typus der Objektwahl fundamentale, wenn auch natürlich nicht regelmäßige, Unterschiede ergeben. Die volle Objektliebe nach dem Anlehnungstypus ist eigentlich für den Mann charakteristisch [...]. Anders gestaltet sich die Entwicklung bei dem häufigsten, wahrscheinlich reinsten und echtsten Typus des Weibes. Hier scheint mit der Pubertätsentwicklung durch die Ausbildung der bis dahin latenten weiblichen Sexualorgane eine Steigerung des ursprünglichen Narzißmus aufzutreten, welche der Gestaltung einer ordentlichen, mit Sexualüberschätzung ausgestatteten Objektliebe ungünstig ist. Es stellt sich besonders im Falle der Entwicklung zur Schönheit eine Selbstgenügsamkeit des Weibes her, welche das Weib für die ihm sozial verkümmerte Freiheit der Objektwahl entschädigt. Solche Frauen lieben, streng genommen, nur sich selbst mit ähnlicher Intensität, wie der Mann sie liebt [...]; der Reiz des Kindes beruht zum guten Teil auf dessen Narzißmus, seiner Selbstgenügsamkeit und Unzugänglichkeit, ebenso der Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie der Katzen und großen Raubtiere, ja selbst der große Verbrecher und der Humorist zwingen in der poetischen Darstellung unser Interesse durch die narzißtische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen.²²

Unnahbar, egozentrisch soll die Frau sein, darin „Katzen und großen Raubtiere[n]“ sowie dem „große[n] Verbrecher und de[m] Humorist[en] [...] in der poetischen Darstellung“ vergleichbar, aber auch, zieht man die Konsequenz aus dem ersten Zitat, den „Perversen und Homosexuellen“.²³ Die von Freud vorgenommene Distribution der unterschiedlichen Typen der

21 Sigmund Freud. „Zur Einführung des Narzißmus“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band III: *Psychologie des Unbewussten*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 37-69, hier S. 53f.

22 Ebd., S. 54f.

23 Ebd.

Objektwahl auf die Geschlechter erzeugt nicht nur eine Matrix befremdender, für die Frau kaum schmeichelhafter Vergleiche. Darüber hinaus nimmt sie eine soziale Isolierung des weiblichen Geschlechts vor. Gewiss ist es eine ernüchternde Erkenntnis, dass der Mann eine Frau (oder andere Surrogate) nur deswegen liebt, weil sie seiner Mutter, der „nähernde[n] Frau“²⁴, ähnelt, die er wiederum einzig und allein aus dem Grunde liebt, da sich seine Libidostrebungen an diese angelehnt haben; aber zumindest ist er sozial interaktions- sowie partizipationsfähig und kann kulturell produktiv sein. Der Frau hingegen wird der selbstbezogene, unproduktive und gewissermaßen *asoziale* Typus der Objektwahl, nämlich der Narzissmus zugeschrieben. „Freud bindet das Bild des Narzißten an dasjenige der Frau“²⁵, stellte bereits Sander L. Gilman fest.

24 Ebd., S. 56.

25 Sander L. Gilman. *Freud, Identität und Geschlecht*. Aus dem Amerikanischen übers. H. Jochen Bussmann. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1994. S. 81. Auch Freuds Konzept der Sublimierung führt systembedingt zu einer Exklusion der Frau aus der Kultur. Voraussetzung für die Sublimierung und, damit einhergehend, für kulturelle Leistungen, ist die Kastrationsangst: „Mit dem Wegfall der Kastrationsangst entfällt das Hauptmotiv, das den Knaben gedrängt hatte, den Ödipuskomplex zu überwinden. Das Mädchen verbleibt in ihm unbestimmt lange, baut ihn nur spät und dann unvollkommen ab. Die Bildung des Über-Ichs muß unter diesen Verhältnissen leiden, es kann nicht die Stärke und die Unabhängigkeit erreichen, die ihm seine kulturelle Bedeutung verleihen“. Sigmund Freud. „Die Weiblichkeit“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band I: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2000. S. 544-565, hier S. 559f. Allein aufgrund ihrer von Freud (re)konstruierten Entwicklung und der behaupteten Ausbildung eines nur insuffizienten Über-Ich wird die Frau aus der Kultur ausgeschlossen, sofern diese Bereiche wie Bildung, Kunst, Wissenschaft und Politik betrifft, also all jene „höhere[n] psychische[n] Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, [die] eine so bedeutende Rolle im Kulturleben spielen.“ Sigmund Freud. „Das Unbehagen in der Kultur“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2000. S. 191-270, hier S. 227. Lediglich die „Technik [...] des Flechtens und Webens“ – und selbst dies nur unter dem Signum spekulativer Unverbindlichkeit – schreibt Freud dem weiblichen Geschlecht als Beitrag zur Kulturentwicklung zu: „Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens. Wenn dem so ist, so wäre man versucht, das unbewußte Motiv dieser Leistung zu erraten. Die Natur selbst hätte das Vorbild für diese Nachahmung gegeben, indem sie mit der Geschlechtsreife die Genitalbehaarung wachsen ließ, die das Genitale verhüllt. Der Schritt, der dann noch zu tun

Im Folgenden soll dargelegt werden, dass sich auf der Basis des antiken Mythos in Ovids *Metamorphosen* ein weitaus komplexeres Bild der Verschränkung von Narzissmus, Kunst- und Kulturproduktion sowie dem Verhältnis der Geschlechter skizzieren lässt, als dies „Freud's mythology of the mind“²⁶ zu leisten vermag.

2. Der Widerstand des Mythos oder: Narcissus als Apostat des Narzissmus

Ausgangspunkt der Sage von Narcissus im dritten Buch von Ovids Verwandlungsepos ist die Verweigerung sowohl hetero- als auch homosexueller Beziehungen, bedingt durch eine *dura superbia*, durch „hartherzige[n] Hochmut“ oder „Hybris“ – eine topologische Hamartia, die auf das tragische Ende von Narcissus vorausdeutet: *multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; / sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* (3,353-355): „Viele Männer, viele Mädchen beehrten ihn. Aber solch hartherziger Hochmut wohnte in der zarten Gestalt! Kein Mann, kein Mädchen konnte ihn rühren.“²⁷ Der Fokus der Erzählung verengt sich nach dieser allgemein gehaltenen Auskunft über die verschmähten *multi [...] iuvenes*

war, bestand darin, die Fasern aneinander haften zu machen, die am Körper in der Haut staken und nur miteinander verfilzt waren.“ Freud. „Die Weiblichkeit“. S. 562. Allgemein zur Diskursivierung des weiblichen Geschlechts in der Psychoanalyse Christa Rohde-Dachser. *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin u. a.: Springer, 1992.

Erwähnt werden muss, dass es sich bei Freuds Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Narzissmus nicht um eine einheitliche, geschlossene und stringente Theorie handelt. Die Unschärfen, Unstimmigkeiten, Verwerfungen und Brüche, die Freuds Beschäftigung mit dem Narzissmus in den unterschiedlichen Reflexionsphasen prägen, hat Baranger herausgearbeitet. Baranger. „Der Narzißmus bei Freud“ (wie Anm. 6). Vgl. hier z. B. S. 149: „Nur die sorgfältigste Überprüfung der zahlreichen Verweise Freuds auf den Narzißmus kann uns eine Vorstellung davon geben, welche Vielfalt an Bedeutungen er diesem Begriff beilegte, wie auch von dem Labyrinth der ihm innewohnenden theoretischen Probleme. Freud führte das Konzept von 1909 oder 1910 in die psychoanalytische Theorie ein, doch nahm sein Gebrauch allmählich zu, bis es schließlich Phänomene umfasste, die scheinbar mit seiner ursprünglichen Bedeutung unvereinbar waren.“

26 Steiner. *Antigones* (wie Anm. 2). S. 1.

27 Das Original ist hier wie im Folgenden der textkritischen Ausgabe von Tarrant entnommen: P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*. Hg. Richard J. Tarrant. Oxford: Oxford University Press, 2004. Die Übersetzung stammt hier wie im weiteren Verlauf von Michael von Albrecht: P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Hg. und übers. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2012.

und *multae* [...] *puellae* auf eine konkrete Figur, nämlich auf eine Nymphe namens Echo, „die nie eine Antwort schuldig bleibt und nie als erste sprechen kann, Echo, die Stimme des Widerhalls“: *quae nec reticere loquenti / nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.* (3,357f.) Ausschließlich auf einen *puer unice* (3,454), einen „einzig schöne[n] Knaben“ im Wasser richtet sich Narcissus' Interesse. Erst gegen Ende der Erzählung wird Narcissus erkennen, wovon der Leser längst unterrichtet ist: Bei dem *puer unice* handelt es sich um Narcissus' eigenes Bild²⁸, das durch einen kristallinen klaren *fons* in einem nachgerade sterilen *locus amoenus*²⁹ reflektiert wird:

*fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
gramen erat circa quod proximus umor alebat,
silvaque sole locum passura tepescere nullo.
hic puer et studio venandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus;
dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
dumque bibit, visae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse quod unda est.
adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem
haeret, ut e Pario formatum marmore signum.
spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
impubesque genas et eburnea colla decusque
oris et in niveo mixtum candore ruborem,
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
se cupit imprudens et qui probat ipse probatur,
dumque petit petitur, pariterque accendit et ardet.
inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
in mediis quotiens visum captantia collum
bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!* (3,407-429)

Es gab einen klaren Quell mit silberglänzendem Wasser, den keine Hirten berührt hatten, keine Ziegen, die auf Bergen weiden, und auch sonst kein

28 Vgl. die Erkenntnisszene: *iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago. / uror amore mei* (3,463f.): „Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr.“ Selbst nach der Einsicht *iste ego sum!*, welche Wendung exponiert an den Versanfang gestellt und durch Trithemimeres, d. h. durch die Zäsur nach der zweiten Hebung, betont wird, bleibt Narcissus' Begehren ungebrochen: *Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem* (3,474): „Sprach's und kehrte in rasender Leidenschaft zu demselben Spiegelbild zurück“.

29 Zum Topos des *locus amoenus* Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, ²1954. S. 202-206.

Vieh. Kein Vogel, kein wildes Tier hatte ihn getrübt, nicht einmal ein Ast, der vom Baume gefallen wäre. Ringsum wuchs Gras, dem das nahe Gewässer Nahrung gab, und Gehölz, das keinem Sonnenstrahl erlaubte, den Platz zu erwärmen. Hier ließ sich der Knabe nieder, vom eifrigen Jagen und von der Hitze erschöpft; denn die Anmut des Ortes und die Quelle zogen ihn an. Und während er den Durst zu stillen trachtete, wuchs in ihm ein anderer Durst. Während er trinkt, erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor. Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternenpaar –, das Haar, das eines Bacchus oder eines Apollo würdig wäre, die bartlosen Wangen, den Hals wie aus Elfenbein, die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. Nichts ahnend begehrt er sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen, wirbt und wird umworben, entzündet Liebesglut und wird zugleich von ihr verzehrt. Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! Wie oft tauchte er, um den Hals, den er sah, zu erhaschen, die Arme mitten ins Wasser und konnte sich nicht darin ergreifen!

Während das optische Phänomen der Spiegelung dem Bereich der Natur angehört, wird Narcissus von der narrativen Instanz im Rahmen eines Vergleichs der Charakter einer Plastik, somit eines Kunstwerks verliehen: *adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum* (3,418f.): „Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor.“ Hervorgehoben werden muss, dass nicht das Spiegelbild im Wasser mit einer marmornen Statue enggeführt wird, sondern Narcissus selbst, der sich im Wasser bewundert und bestaunt: *adstupet* (3,418) bzw. *miratur* (3,424). Narcissus nimmt damit eine Rezeptionshaltung ein, die später im fünften Buch der *Metamorphosen* in der Sage von Medusa (vgl. 4,772-5,268) darin münden wird, dass Astyages in der Saalschlacht zwischen Phineus und Perseus bei der admirativen Betrachtung einer marmornen Skulptur zu eben einer solchen petrifiziert wird.³⁰ Vergleicht der Erzähler Narcissus, den

30 Vgl.: *hi tamen ex merito poenas subiere, sed unus / miles erat Persei, pro quo dum pugnat, Aconteus, / Gorgone conspecta saxo concrevit oborto. / quem ratus Astyages etiamnum vivere, longo / ense ferit; sonuit tinnitibus ensis acutis. / dum stupet Astyages, naturam traxit eandem / marmoreoque manet vultus mirantis in ore* (5,200-206): „Diese traf die Strafe verdient, doch einer, Aconteus, ein Soldat des Perseus, gefror, während er für ihn kämpfte, beim Anblick der Gorgo plötzlich zu Stein. Astyages glaubt, er sei noch am Leben, und schlägt ihn mit dem langen Schwert; da klirrt die Klinge hell auf. Und während Astyages stutzt, hat seine Natur sich ebenso verändert, und dem Marmorantlitz bleibt der staunende Ausdruck.“

Betrachtenden, und nicht das betrachtete Spiegelbild mit einer Marmorstatue, überschreitet der Text, wie Philip Hardie kommentiert, die Grenze zwischen Realität und Kunst: „The boundary between art and reality is overstepped by the application of the statue simile not to the inanimate object of Narcissus’ stupefied gaze, the reflection, but to his own living person; but since the reflection is of himself, the simile applies equally to the object of his gaze. He is his own simile.“³¹ Narcissus blickt, unbewegt und bäuchlings liegend, als Statue aus parischem Marmor in den Teich; und was er sieht, was ihm entgegenblickt, ist die Evokation einer Elfenbeinskulptur (vgl. *eburnea colla*, 3,422), also wiederum ein Gegenstand der Kunst, der spiegelverkehrt, d. h. rücklings gelagert, auf eine Marmorplastik (vgl. *formatum marmore signum*, 3,419) starrt, die in einem Akt ästhetischer Rezeption versunken ist.³²

Das subversive Potenzial der Narcissus-Figur besteht nun darin, dass Narcissus, ganz von seinem eigenen Spiegelbild gebannt, voll „hartherzige[n] Hochmut[s]“: *dura superbia* (3,354) andere abweisend, genau jenen Typus repräsentiert, den Freud tendenziell (vgl. „häufigsten“³³) dem weiblichen Geschlecht zuweist, nämlich die narzisstische Objektwahl. Echo hingegen, stets nur das von anderen Gesagte reproduzierend, verkörpert oder besser: vertont den bei Freud männlich kodierten Anlehnungstypus: *o quotiens voluit blandis accedere dictis / et molles adhibere preces! natura repugnat / nec sinit incipiat; sed, quod sinit, illa parata est / expectare sonos, ad quos sua verba remittat* (3,375-378): „O wie oft wollte sie sich ihm mit schmeichelnden Worten nähern und ihn durch Bitten erweichen! Ihr Wesen verbietet’s! Es erlaubt ihr nicht, den Anfang zu machen. Doch eines steht ihr frei: Sie ist bereit, Laute abzuwarten, auf die sie antworten kann.“ Ovids Mythos von Narcissus und Echo ist Freuds Narzissmuskonzept und dessen Bezug auf die generische Ordnung diametral entgegengesetzt und impliziert eine mimetisch-anlehrende Produktivität gerade desjenigen Geschlechts, das Freud aus der Kultur segregiert.³⁴ Allenfalls für die

31 Philip Hardie. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2002. S. 146.

32 Narcissus bleibt selbst noch in der Unterwelt von seinem Spiegelbild nachgerade hypnotisiert: *tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua* (3,504f.): „Auch nachdem er in die Unterwelt aufgenommen war, betrachtete er sich im Wasser der Styx.“ Zu den rezeptionsästhetischen Implikationen der Ovidischen Sage von Narcissus vgl. József Krupp. *Distanz und Bedeutung. Ovids ‚Metamorphosen‘ und die Frage der Ironie*. Heidelberg: Winter, 2009. S. 85-120.

33 Freud. „Zur Einführung des Narzißmus“ (wie Anm. 21). S. 55.

34 Vor dem Hintergrund eines Vergleichs von Adonis mit Narcissus notiert Menninghaus: „Für Freud ist Narcissus eigentlich eine Narcissa; in der antiken Mythologie dagegen scheint ein fundamentaler Narzißmus gerade die perfekt

„Störung“³⁵ von „Homosexuellen“³⁶, die „ihr späteres Liebesobjekt nicht nach dem Vorbild der Mutter wählen, sondern nach dem ihrer eigenen Person“³⁷, vermag Narcissus einzustehen, da er mit sich einen *puer* (3,454), einen „Knaben“ begehrt. Doch sollte eine „Hauptpersonifikation[...]"³⁸ der Psychoanalyse, als welche Rolf Vogt die Figur des Narcissus bezeichnet, nicht die Ausnahme oder eine „Störung“ verkörpern, sondern den durch die Theorie erschlossenen Regelfall.

3. Freuds verschmähter Pygmalion

Die Affiliation zwischen Narcissus und Pygmalion wurde u. a. von Renate Böschenstein herausgestellt:

Bedeutsam ist auch, daß das Spiegelbild des Narcissus eine Art Kunstcharakter trägt, da er selbst einem Kunstwerk gleicht [...]. Dieses Kunstwerk, ausgezeichnet durch die Ähnlichkeit mit Götterstatuen [...] verdankt sich zwar nicht einem Schöpfungs-, sondern nur einem vom Subjekt unabhängigen Naturvorgang, doch die Art der Schilderung rückt es schon in die Nähe des von Pygmalion geschaffenen Gebildes.³⁹

Schon Freud bringt Pygmalion, wenn auch nur beiläufig und indirekt, mit dem Narzissmus in Verbindung. Wie Ödipus für den Ödipuskomplex, so hätte sich Pygmalion als Leit- und Identifikationsfigur für Freuds Narzissmustheorie etablieren können. Doch der Archeget der Psychoanalyse ließ das Repräsentationspotenzial der Sage ungenutzt. Lediglich ein einziges Mal

schönen Jünglinge angesteckt zu haben. In unterschiedlichen Graden neigen sie alle dazu, Verwandte des Narcissus zu sein.“ Winfried Menninghaus. *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 38.

35 Freud. „Zur Einführung des Narzißmus“ (wie Anm. 21). S. 54.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Rolf Vogt. „Antike und Mythos“. *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer. Weimar u.a.: Metzler, 2013. S. 246-252, hier S. 249.

39 Renate Böschenstein. „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion“. *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. Mathias Mayer/Gerhard Neumann. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1997. S. 127-162, hier S. 134. Zudem Gianpiero Rosati. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Florenz: Sansoni, 1983.

in seinem gesamten Werk erwähnt Freud die mythologische Künstlerfigur⁴⁰, und zwar in dem 1919 veröffentlichten Aufsatz „Das Unheimliche“⁴¹:

Wir haben gehört, daß es in hohem Grade unheimlich wirkt, wenn leblose Dinge, Bilder, Puppen, sich beleben, aber in den Andersenschen Märchen leben die Hausgeräte, die Möbel, der Zinnsoldat, und nichts ist vielleicht vom Unheimlichen entfernter. Auch die Belebung der schönen Statue des Pygmalion wird man kaum als unheimlich empfinden.⁴²

Hatte Freud die Empfindung des Unheimlichen zunächst auf verdrängte infantile Komplexe, im Fall von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* auf den Kastrationskomplex zurückgeführt, diskutiert er in der zweiten Hälfte des zweiten Kapitels seiner Abhandlung (vgl. S. 257-268) mit der Aktualisierung von Elementen einer längst überwundenen, urzeitlichen Kulturstufe ein zweites aitiologisches Modell für die Entstehung des Unheimlichen. Neben der „Wiederkehr des Gleichen“⁴³ nennt Freud die „Allmacht der Gedanken“⁴⁴ als Ursache des unheimlichen Gefühls:

Die letzterwähnten Beispiele des Unheimlichen hängen von dem Prinzip ab, das ich, der Anregung eines Patienten folgend, die »Allmacht der Gedanken« benannt habe. Wir können nun nicht mehr verkennen, auf welchem Boden wir uns befinden. Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des *Animismus* zurückgeführt, die ausgezeichnet war durch die Erfüllung der Welt mit Menschengeistern, durch die narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie, die Zuteilung von sorgfältig abgestuften Zauberkräften an fremde Personen und Dinge (*Mana*), sowie durch

40 Vgl. hierzu die *Konkordanz zu den ‚Gesammelten Werken‘ von Sigmund Freud*. Band 4: *L–R* (wie Anm. 12). S. 4271.

41 Auch wenn Freud versucht, sich von Jentsch, dem Pionier einer Psychologie des Unheimlichen, abzugrenzen, hat er ihm nicht wenige Einsichten zu verdanken. Vgl. Ernst Anton Jentsch. „Zur Psychologie des Unheimlichen“. *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22 (1906): S. 195-198 und S. 203-205. Womöglich ist auch dieses ambivalente Rezeptionsverhalten Freuds von einer ‚Anxiety of Influence‘ geprägt. Hierzu Thomas Emmrich. *Ästhetische Monsterpolitiken. Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen*. Heidelberg: Winter, 2020. S. 110-152.

42 Sigmund Freud. „Das Unheimliche“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band IV: *Psychologische Schriften*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 241-275, hier S. 268.

43 Ebd., S. 257. Im Zusammenhang mit der „Wiederkehr des Gleichen“ verweist Freud auf die Wiederholungsneurose, die ihn schließlich zu seiner neuen Triebtheorie in der 1920 publizierten Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ führte.

44 Freud. „Das Unheimliche“ (wie Anm. 42). S. 263.

alle die Schöpfungen, mit denen sich der uneingeschränkte Narzißmus jener Entwicklungsperiode gegen den unverkennbaren Einspruch der Realität zur Wehr setzte.⁴⁵

Obzwar die Geschichte von Pygmalion nicht bzw. „kaum“⁴⁶ den Eindruck des Unheimlichen hervorzurufen vermag, da es sich bei ihr – wie bei den „Andersenschen Märchen“⁴⁷ – um eine reine Fiktion handelt, erkennt Freud dennoch im Animismus und, damit korrespondierend, in einem archaischen Narzissmus die Quelle für das Motiv der belebten Statue.

Im Folgenden soll, wiederum auf der Grundlage von Ovids *Metamorphosen*, herausgearbeitet werden, wie anschlussfähig die Figur des Pygmalion an Freuds Theorie des Narzissmus ist, und dies nicht nur im Hinblick auf die Phylo-, sondern auch auf die Ontogenese.

4. Zwischen Stand- und Ebenbild. Pygmalion als Aspirant für die Psychoanalyse

Im zehnten Buch der *Metamorphosen* berichtet der intradiegetische Erzähler Orpheus von einer produktionsästhetisch sowie gendertheoretisch relevanten „Womanufacture“⁴⁸: von Pygmalions artifizierlicher Erschaffung (s)einer Idealfrau (vgl. 10,243-297). Meint die mittlerweile zum Gemeinplatz geronnene Junktur *doing gender* formelhaft die *Reproduktion* von Geschlechterstereotypen und die daraus resultierende Hervorbringung von Essenz- und Realitätseffekten⁴⁹, illustriert Ovids Version der Pygmalionsage, die Karl

45 Ebd. Bereits in „Totem und Tabu“ aus den Jahren 1912/1913 leitet Freud das Sentiment des Unheimlichen von der Wiederkehr des phylogenetisch Überwundenen ab: „Es scheint, daß wir den Charakter des »Unheimlichen« solchen Eindrücken verleihen, welche die Allmacht der Gedanken und die animistische Denkweise überhaupt bestätigen wollen, während wir uns bereits im Urteil von ihr abgewendet haben.“ Sigmund Freud. „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“. *Sigmund Freud. Studienausgabe*. Band IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2000. S. 287-444, hier S. 374, Anm. 3.

46 Ders. „Das Unheimliche“ (wie Anm. 42). S. 268.

47 Ebd.

48 Vgl. Alison R. Sharrock, „Womanufacture“. *Journal of Roman Studies* 81 (1991): S. 36-49. Die zentrale These von Sharrocks Aufsatz lautet: „Women are ‚perceived‘. We speak often not just of ‚women‘, but of ‚images‘, ‚representations‘, ‚reflections‘ of women. Women perceived is women as art-object; and paradigmatic of this phenomenon is the myth of Pygmalion“ (S. 36).

49 Zum *doing gender*, d. h. zur Theorie, dass die Geschlechtsidentität (*gender*) auf einer Performanz basiert und folglich nichts Substanzielles oder Vordiskursives

Galinsky zufolge einen „totally new character“⁵⁰ besitzt, etwas dazu Vorgängiges, Grundlegenderes: Sie führt im Gewande des Mythos ein *making gender* vor, gibt also den Blick frei auf die *Produktion* eines spezifischen Phänotyps imaginerter Weiblichkeit *in statu nascendi*.

Die allererste und im Rahmen der kurzen Erzählung auch einzige Bewusstseinsregung von Pygmalions *virgo* (10,292) aus Elfenbein besteht im Affekt der Scham: *dataque oscula virgo / sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen / attollens* (10,292-294): „Das Mädchen hat den Kuß empfunden, sie ist errötet! Jetzt hebt sie scheu zu seinem Auge ihr Auge empor“. Es ist gerade das Fehlen der Scheu, die Schamlosigkeit des weiblichen Geschlechts,

darstellt, exemplarisch Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York u. a.: Routledge, 2008. Insb. S. 1-46. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Butler selbst noch die Unterscheidung zwischen dem kulturellen (*gender*) und dem biologischen (*sex*) Geschlecht dekonstruiert, indem sie auch dieses als ein kulturelles Artefakt betrachtet. Vgl. ebd., S. 10: „Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‚sexed nature‘ or ‚a natural sex‘ is produced and established as ‚prediscursive‘ prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts.“ Ferner Candace West/Don H. Zimmerman. „Doing Gender“. *Gender & Society* 1/2 (1987): S. 125-151.

- 50 G. Karl Galinsky. *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to its Basic Aspects*. Los Angeles u. a.: University of California Press, 1975. S. 30. Galinsky übertreibt nicht, wenn er dem Ovidischen Pygmalion einen völlig neuartigen Charakter zuspricht. Die erste historisch fassbare, wenngleich nur sekundär bei Clemens von Alexandrien (vgl. *Protreptikos*, 4,57,3) und Arnobius dem Älteren (vgl. *Adversus Nationes*, 6,22) überlieferte Fassung des Pygmalionmythos stammt von dem hellenistischen Dichter Philostephanos. Bei diesem ist Pygmalion ein König von Zypern, der sich an einer heiligen Venusstatue vergeht: „The traditional Pygmalion myth, like every other story involving sex with a statue (*agalmatophilia*), was one of perversion and violation of the divine“, hält Bruzzone fest. Rachel Bruzzone. „Statues, Celibates and Goddesses in Ovid's *Metamorphoses* 10 and Euripides' *Hippolytus*“. *Classical Journal* 108/1 (2012): S. 65-85, hier 65. Um die Blasphemie des hellenistischen Hypotextes ästhetisch diskursivierbar zu machen, bedurfte es einer Reihe von Modifikationen. So wird Philostephanos' König in Ovids *Metamorphosen* einerseits zu einer Künstlerfigur transformiert; andererseits ist das von Ovids Pygmalion gefertigte *opus* (vgl. 10,249) keine Venusstatue mehr, sondern wird allgemein als *puella* (vgl. 10,280) bezeichnet und mithin von jeglicher Sakralität enthoben. „Denn nun ragt von dieser sexuellen Emotion nichts mehr in die sakrale Sphäre hinein“, so das Fazit Dörries. Heinrich Dörrie. *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974. S. 28.

die Ovids paradigmatische Künstlerfigur⁵¹ dazu veranlasst, ein Leben im Zölibat zu führen: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes / viderat, offensus vitii quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamicque diu consorte carebat* (10,243-246): „Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager.“ Der relative Satzanschluss *Quas* knüpft an die Sage von den *obscenae* [...] *Propoetides* (10,238), den „schamlosen Propoetiden“ an, die, so die Auskunft unbestimmter Zeugen (vgl. *feruntur*, 10,240), die göttliche Autorität der Venus leugneten und für diese Blasphemie bestraft wurden: *Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae / esse negare deam; pro quo sua numinis ira / corpora cum forma primae vulgasse feruntur; / utque pudor cessit sanguisque induruit oris, / in rigidum parvo silicem discrimine versae* (10,238-242): „Zur Strafe dafür sollen sie, weil ihnen die Göttin zürnte, als erste ihren Leib und ihre Schönheit öffentlich preisgegeben haben. Und sobald die Scham gewichen und ihnen das Blut im Gesicht erstarrt war, wurden sie – nur noch klein war der Schritt – in harten Kiesel verwandelt.“ Die mythologische Aitiologie der Prostitution und der misogynen Blick der männlichen Reflektorfigur auf die Prostituierten dient als Kontrastfolie, auf der Pygmalions künstlich-künstlerisch erschaffene Frau das Licht der Welt erblickt; oder genauer: das Antlitz ihres Schöpfers vor himmlischer Kulisse, denn nur über diesen An- und Augenblick informiert der Erzähler: *pariter cum caelo vidit amantem* (10,294): „[U]nd zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt.“⁵² War es das grammatikalisch feminine Subjekt *natura* (10,245), das

51 Vgl. William S. Anderson. „Multiple Change in the *Metamorphoses*“. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963): S. 1-27, hier S. 25: „Pygmalion is the creative artist *par excellence*“. Zur Geschichte des Pygmalionmythos exemplarisch Annegret Dinter. *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter, 1997. Dörrie. *Pygmalion* (wie Anm. 50). Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg). *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1997. Hillis J. Miller. *Versions of Pygmalion*. Cambridge u. a.: Harvard University Press, 1990. Inka Mülder-Bach. *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 1998. Victor I. Stoichiță. *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. Aus dem Französischen übers. Ruth Herzmann. München u. a.: Fink, 2011.

52 Zu dieser Szene notiert Dörrie: „Nun erst schlägt sie furchtsam ihre Augen auf, das Licht ihrer Augen richtet sich aufs Licht – also auf den leuchtenden Himmel. [...] Auch ihr erster Gesichtseindruck stellt ihr den liebenden Pygmalion vor das Auge: *pariter cum caelo vidit amantem*. Mit einem Wort: Lebensbeginn und Liebesbeginn fallen für dieses Geschöpf der Venus zusammen. Das Licht des

das weibliche Geschlecht als ein fehlerhaftes und insuffizientes kreiert hat, gar als Superlativ (vgl. *plurima*, 10,244) moralischer Defizienz: *offensus vitiis quae plurima menti / femineae natura dedit* (10,244f.), wird die Unzulänglichkeit der Frau *naturalisiert*, deterministisch im biologischen Geschlecht verankert.

Während Orpheus nach dem abermaligen Verlust von Eurydike im Hades (vgl. 10,53-71) dem weiblichen Geschlecht abschwört und zum Lehrmeister der Päderastie avanciert: *ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breve ver et primos carpere flores* (10,83-85): „Er lehrte auch die Thracervölker, die Liebe auf zarte Knaben zu übertragen, vor der Reifezeit den kurzen Frühling zu genießen und die ersten Blüten zu pflücken“, überträgt Pygmalion sein Begehren auf ein lebloses Objekt: Er ersetzt die als unbefriedigend empfundenen realen Frauen durch eine virtuelle (Kunst)Frau. Da die weibliche Natur bei der Erschaffung der einen Menschheitshälfte versagt hat, ist es an der *mira* [...] *arte* (10,247), an der „wundersamen Kunst“, „Kunstfertigkeit“ oder „Geschicklichkeit“ des Mannes Pygmalion, zu dieser Aberration der *natura* ein positives Gegenbild zu modellieren: *interea niveum mira feliciter arte / sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest, operisque sui concepit amorem* (10,247-249): „Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf.“ Ovids Pygmalionmythos stipuliert auf der metapoetischen Ebene⁵³ die Superiorität der *ars* über die *natura*; die Überlegenheit einer Kunst, die kunstfertig ihre eigene Künstlichkeit, ihre künstlich-künstlerische Gemachtheit dissimuliert: *ars adeo latet arte sua* (10,252): „So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst“, und Naturhaftigkeit vortäuscht, sogar noch, ohne dabei ihre Artifizialität preiszugeben, als Natur erscheinen will, die die Natur überbietet. Pygmalion tritt damit nicht in ein mimetisches Verhältnis zur *natura*, sondern in ein

Himmels und das Gesicht des Liebenden sind das erste, was sie sieht. Der Stern, der im Augenblick einer Geburt aufgeht, bestimmt als Aszendent das Leben des *nasciturus*. Für dieses Mädchen, das zum Leben erwacht, ist das Horoskop gestellt; das Schicksal dieses Mädchens ist Pygmalion.“ Dörrie. *Pygmalion* (wie Anm. 50). S. 23f.

53 Diese Textdimension hebt z. B. Harzer in seiner Analyse des Pygmalionmythos hervor. Friedmann Harzer. *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 89: „Die kurze Geschichte von Pygmalion setzt sich aus poetologisch so bedeutsamen Kardinalfunktionen zusammen, daß sie zu einer der am häufigsten rezipierten Episoden der ‚Metamorphosen‘ werden mußte.“

aemulatives, agonales; er selbst rückt in die überlegene Position, in der er durch seine *ars* die *natura* optimieren kann.⁵⁴

Die ästhetische (vgl. *formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest*, 10,248f.) sowie moralische (vgl. *reverentia*, 10,251) Idealität von Pygmalions *opus* (vgl. 10,249) ist im Gegensatz zu der Depravation der Propoetiden nicht etwa eine *disowning projection*, keine enteignende Projektion, mittels derer das verworfene und verstoßene Eigene abgesondert wird. Das Idealbild ist eine narzisstische *owning projection*⁵⁵, eine (Wieder)Aneignung der entäußerten affirmierten männlichen Selbstanteile auf Kosten der Autonomie des Anderen.⁵⁶ Der Besitzanspruch Pygmalions auf sein Werk ist wiederholt durch das reflexive Possessivpronomen *suus* akzentuiert: *operisque sui concepit amorem* (10,249): „[E]r [...] verliebte sich in sein eigenes Geschöpf“; *simulacra suae [...] puellae* (10,280): „sein[] Mädchenbild“.⁵⁷ Der poetische Plural *simulacra* ist in seiner semantischen Polyvalenz verräterisch.⁵⁸ *Simulacrum* bedeutet „Bildnis“, „Plastik“, „Skulptur“, kann mithin synonym zu *opus* verwendet werden; es meint aber auch das „Spiegel-“ oder „Ebenbild“⁵⁹: Die

54 Als „narrativisation of the ephrastic topics of illusionist realism“ paraphrasiert Hardie Ovids Pygmalionmythos. Hardie. *Ovid's Poetics of Illusion* (wie Anm. 31). S. 186. In diesem geht es jedoch weniger um ein Kunstwerk, das eine realistische Illusion der Natur erzeugt, wie Hardie behauptet, sondern um die sowohl ästhetische als auch moralische *Überlegenheit* der Kunst über die Natur. Dementsprechend wertet Solodow Ovids Figuren von Narcissus, Andromeda und Pygmalion als mythologische Paradigmen für die „superiority of art over nature“. Joseph B. Solodow. *The World of Ovid's 'Metamorphoses'*. Chapel Hill u. a.: University of North Carolina Press, 1988. S. 211.

55 Hierzu exemplarisch Micaela W. Janan. „The Book of Good Love? Design and Desire in *Metamorphoses* 10“. *Ramus* 17/2 (1988): S. 110-137, hier S. 124: „But Pygmalion also suffers an appropriate fate for his artistic narcissism“. Zudem Eleanor Winsor Leach. „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*“. *Ramus* 3/2 (1974): S. 102-142, hier S. 124f.

56 Dementsprechend postuliert Cixous: „Aimer, regarder-penser-chercher l'autre dans l'autre, déspéculariser, déspéculer“. Hélène Cixous. „Le rire de la Méduse“. *L'Arc* 61 (1975): S. 39-54, hier S. 54. Zur projektiven Idealisierung der Frau einerseits sowie zu ihrer Dämonisierung oder Pathologisierung andererseits Silvia Bovenschen. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. Ferner Rohde-Dachser. *Expedition in den dunklen Kontinent* (wie Anm. 25).

57 Korrekt müsste die Übersetzung von *simulacra suae [...] puellae* „das Bild seines Mädchens“ heißen.

58 Neben *simulacra* sind keine alternativen Lesarten überliefert. Vgl. die Ausgabe von Tarrant (wie Anm. 27).

59 Zur Bedeutung von *simulacrum* Peter G. W. Glare (Hg.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982. S. 1766: „1 That which resembles

Skulptur aus Elfenbein ist daher zugleich das *Spiegelbild* Pygmalions, sein *Ebenbild*, das er zwar nicht aus seiner Rippe geformt⁶⁰, so doch immerhin aus Elfenbein, d. h. wie die Rippe einem Knochen, skulptiert hat. In den *simulacra* erfreut sich Pygmalion an seinem eigenen, gespiegelten Selbst. Er liebt das/die Andere, dem/der der Text ein *Nomen proprium* und somit einen individuellen Platz in der Ordnung der Sprache verwehrt⁶¹, nicht in seiner/ihrer Differenz und Alterität, sondern nur als Besitz und Eigenes; nur insofern, als es/sie das bewunderte Eigene wiedergibt.⁶² Der Mythos „suggeriert [...] mir jedenfalls Gedanken an eine psychoanalytisch zentrale Phantasie: die von der Verdoppelung des Selbst, namentlich in der Gestalt des idealisierten Anderen“⁶³, lautet Léon Wurmser's treffsicherer Lektüreeindruck.

something in appearance, sound, etc., a likeness. [...] 2 A visual representation, image. b an image produced by reflection. [...] 3 (spec.) a An image, statue (usu. of a god). b a pictorial representation [...] 4 The outward appearance of a person or thing (imagined in the mind; seen in a dream). b a ghost, phantom; a phantom object.“

- 60 Hierzu „Genesis“. I,2: *inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam cumque obdormisset tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea et aedificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem et adduxit eam ad Adam dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est*: „Der Herr, Gott, sandte also Schlaf über Adam, und als er eingeschlafen war, nahm er eine seiner Rippen und füllte an ihrer Stelle Fleisch nach. Und der Herr, Gott, baute die Rippe, die er von Adam genommen hatte, zu einer Frau und führte sie zu Adam. Und Adam sagte: Dies ist nun Knochen von meinen Knochen und Fleisch von meinem Fleisch. Diese soll Männin genannt werden, da sie vom Mann genommen worden ist.“ Hieronymus. „Genesis“. Übers. Rebekka Schirner/Jessica Wanzek. *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch/Deutsch. Band I: *Genesis – Exodus – Leviticus – Numeri – Deuteronomium*. Hg. Andreas Beriger/Widu-Wolfgang Ehlers/Michael Fieger. Berlin u. a.: De Gruyter, 2018. S. 21-237.
- 61 Erst im 18. Jahrhundert wird Pygmalions Statue der Name ‚Galatea‘ verliehen, wozu Jean-Jacques Rousseaus Melodram *Pigmalion* maßgeblich beigetragen hat. Hierzu Dieter Martin. „Pygmalion“. *Der Neue Pauly. Supplemente*. Band 5: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Maria Moog-Grünwald. Weimar u. a.: Metzler, 2008. S. 631-640, hier S. 634.
- 62 Zur Alteritätstheorie exemplarisch Emmanuel Lévinas. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset, 1991.
- 63 Léon Wurmser. „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus“. *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. Mathias Mayer/Gerhard Neumann. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1997. S. 163-194, hier S. 167. Zu Wurmser's Deutung des Pygmalionmythos Marneros. *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte* (wie Anm. 2). S. 227-229.

Ovid's Pygmalion becomes a central symbol not only in the Western myth of the artist, but also in fantasies of the fulfilment of desire. The two are not easily to be separated: a central reason for the enduring popularity of the story is its thematisation of the close connections between erotic desire and the response to works of art, both verbal and visual.⁶⁴

Nicht nur „nicht einfach zu isolieren“ (vgl. „not easily to be separated“) sind die beiden Bereiche von Eros und Kunst, wie Hardie vermerkt. Im Hinblick auf den Pygmalionmythos sind sie überhaupt nicht voneinander zu trennen, da dasjenige, was Pygmalion erschafft, als *operisque* (10,249) und als *puellae* (10,280) bezeichnet wird: *opus* und *puella*, *ars* und *amor* gehören bei Ovid unverbrüchlich zusammen, sind gewissermaßen synonyme Begriffe und in ihrer Referenz identisch.⁶⁵ Am Anfang der Kunstproduktion, so lässt sich aus Ovids Sage von Pygmalion ableiten, steht eine narzisstische Mesalliance und Intimität des Künstlers zu seinem *opus*.

5. Fazit: Das Wissen des Mythos und/vs. das Wissen der Psychoanalyse

Bereits Böschenstein deutete Ovids Pygmalion als produktive Kontrafaktur zu Narcissus: „So darf man, obgleich die beiden Modelle bei Ovid getrennt bleiben, in Pygmalion, der ja auch nur ein Idealbild lieben kann, die produktive Variante der Narziß-Figur sehen.“⁶⁶ Die Produktivität von Pygmalions Narzissmus findet ihren sprachlichen Niederschlag in der Bedeutung des zentralen Substantivs *simulacra*⁶⁷: Handelt es sich bei den *simulacra* in der Erzählung von Pygmalion um eine reale Skulptur (vgl. 10,280), sind die ebenfalls in den poetischen Plural deklinierten *simulacra* (3,432)⁶⁸ in der Sage von Narcissus lediglich „Trugbilder“ *sine corpore* (3,417), ein *error* (3,431) bzw. eine *umbra* (3,434) ohne Materialität, die im Raum atopisch: *nusquam*

64 Hardie. *Ovid's Poetics of Illusion* (wie Anm. 31). S. 193.

65 Die Konfusion zwischen den Bereichen *ars* und *amor* ist bereits im Begriff *opus* klandestin angelegt, auf dessen sexuelle Konnotation Adams aufmerksam macht: „*Opus* [...] is often used of the male part in the act“. James Noel Adams. *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 21991. S. 157.

66 Böschenstein. „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion“ (wie Anm. 39). S. 134f. Hierzu auch Harzer. *Erzählte Verwandlung* (wie Anm. 53). S. 95: „Der illusionsblinde Narziß wird so zum Negativ-Exempel eines souveränen Umgangs mit Imagination und Fiktion.“

67 Zum semantischen Spektrum von *simulacrum* vgl. die Anm. 59.

68 Neben *simulacra* sind keine alternativen Lesarten bezeugt. Vgl. Tarrant (wie Anm. 27).

(3,433) sind: *credula, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis est nusquam* (3,432f.): „Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild? Was du erstrebst, ist nirgends;“ Unglücklich wie Narcissus' homosexuelles Begehren bliebe Pygmalions auf einem narzisstischen Übertragungsmechanismus basierender heterosexueller *amor* (vgl. 10,249) zu seinen *simulacra suae* [...] *puellae* (10,280): „seinem Mädchenbild“⁶⁹, würde die Liebesgöttin Venus nicht intervenieren. Doch unabhängig davon, ob das narzisstische Verschmelzungs- und Vereinigungsphantasma in Erfüllung geht oder nicht, ist dasjenige von Pygmalion ein produktives, da Kunst schaffendes; ein sozial anschlussfähiges und ästhetisch wert- und nachhaltiges.⁷⁰ Demgegenüber zeigt sich Narcissus' *amore mei* (3,464) als ein durch und durch *asozialer*: Topographisch ist Narcissus von der Gemeinschaft abgeschieden, in einem isolierten *locus amoenus* verortet⁷¹ und vollständig vom eigenen Selbst absorbiert.

Narcissus ist insofern ein Narzisst, als er den egozentrischen Typus der Objektwahl verkörpert. In der vorliegenden Studie geht es zu rekonstruieren,

69 Vgl. hierzu die Anm. 57.

70 Produktiv ist der Mythos auch im Sinne der Prokreation, da Pygmalion mit seinem *simulacrum* (vgl. 10,280) nach dessen Belebung eine Tochter zeugt: *coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis / cornibus in plenum noviens lunaribus orbem / illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen* (10,295-297): „Der Ehe, die sie gestiftet, steht die Göttin bei. Schon haben sich die Hörner des Mondes neunmal zur vollen Scheibe gerundet, da gebiert sie Paphos, nach der die Insel benannt ist.“ Auffällig hierbei ist, dass mit dem Personalpronomen *illa* einzig die späterhin auf den Namen ‚Galatea‘ getaufte Frau Pygmalions den (auch grammatikalischen) Status eines aktiven Subjekts der Zeugung erhält, während Pygmalion aus den letzten fünf Versen der Geschichte als Handlungsträger gänzlich getilgt ist. Die Handlungsdominanz geht folglich in der abschließenden Sequenz der Erzählung mit der Intervention der Venus und ‚Galateas‘ Geburt von Paphos auf weiblichen Instanzen über.

71 Eine Analyse der topographischen Komposition und ihrer Korrespondenzen mit Narcissus' Jungmännlichkeit und Unproduktivität findet sich bei Hugh Parry. „Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape“. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964): S. 268-282, hier S. 276: „To see why this particular landscape is not irrelevant to, or merely decoration for, the theme of passion uniformly enacted against it, whether to be literal or sexual pursuit, literal or ritual death, we shall consider a representative example of the poet's craft. Narcissus, virginal hunter, reaches a pool *which is itself clear and virginal* (3.408ff.). [...] Sunlight is excluded from the spot; the pool attracts the boy, reflecting a virginal face in its virginal waters; and when the seductive image vanishes, the boy, wasted by unrequited selfpassion, undergoes a ritual death at the pool's edge, being transformed into a flower. Thus the scene where violence or death is to ensue is itself virginal, so that the setting itself portends and prefigures the deed.“

dass Narcissus dennoch nicht als Personifikation für Freuds Theorie fungieren kann, da er die generischen Bestimmungen in „Zur Einführung des Narzißmus“ unterläuft. In Ovids traditionsbildender Gestaltung des Mythos erweist sich die männliche Figur des Narcissus als Repräsentant gerade derjenigen Objektwahl, die Freud an das weibliche Geschlecht bindet. Demgegenüber stehen Echo wie auch Pygmalions namenlose *puella* (vgl. 10,280) für den bei Freud mit dem männlichen Geschlecht assoziierten Anlehnungstypus ein: jene, indem sich ihre Liebe einzig in Form einer *akustischen* Mimesis von Narcissus' Stimme manifestiert; diese, da sie sich *visuell* an ihren Schöpfer anlehnt, der, vor einer himmlischen Kulisse befindlich, auf sie herabblickt: *pariter cum caelo vidit amantem* (10,294): „[U]nd zugleich mit dem Himmel erblickt sie den Mann, der sie liebt.“ Neben dem Umstand, dass es in Freuds Narzissmstheorie zu einer Inversion des im Mythos angelegten Verhältnisses zwischen der Geschlechterordnung und der Objektwahl gekommen ist, sollte herausgearbeitet werden, dass die Figur des Pygmalion über die Eignung verfügt, einen männlich kodierten narzisstischen Anlehnungstypus zu verkörpern, der produktiv, z. B. künstlerisch und kulturell wirksam sein *kann*.⁷² In der „Einführung des Narzißmus“ wird diese Variante des Narzissmus zwar nicht erörtert. Dass es für sie aber durchaus einen Platz in Freuds System gibt, verdeutlicht z. B. der Aufsatz „Das Unheimliche“, in dem die „Belebung der schönen Statue des Pygmalion“⁷³ mit der „narzißtische[n] Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge“⁷⁴ in Verbindung gebracht wird. Vogts Einschätzung, dass Narcissus zusammen mit Ödipus eine der „beiden Hauptpersonifikationen seiner [d. h. Freuds] klinischen Theorie“⁷⁵ darstellt⁷⁶, ist mithin nur bedingt beizupflichten, da

72 Dass der Anlehnungstypus nicht kunst- und kulturschaffend sein *muss*, ist anhand von Echo und Pygmalions *puella* (vgl. 10,280) ersichtlich, die, sich akustisch bzw. visuell anlehnend, von den männlichen Figuren dependent sind, ohne selbst aktiv etwas ästhetisch Werthaltiges wie ein *simulacrum* zu kreieren. Ovid zeigt sich diesbezüglich ähnlich misogyn wie Freud. *Kreativ* ist Pygmalions Gemahlin zumindest insofern, als ihr allein die Subjektposition in der Zeugung der Tochter Paphos zukommt (vgl. *illa Paphon genuit*, 10,297), während Pygmalion in den letzten fünf Versen der Erzählung keine Erwähnung mehr findet. Vgl. hierzu die Anm. 70.

73 Freud, „Das Unheimliche“ (wie Anm. 42). S. 268.

74 Ebd., S. 263.

75 Vogt, „Antike und Mythos“ (wie Anm. 38). S. 249.

76 In ähnlicher Weise wie Vogt glaubt auch Steiner in der Figur des Narcissus eine der „psychically richest yet most economic crystallizations of elemental impulses and configurations in the unconscious and subconscious fabric of the race and of the individual“ zu erkennen. Steiner, *Antigones* (wie Anm. 2). S. 125. Neben Narcissus nennt Steiner des Weiteren Ödipus, Orest, Kronos sowie Prometheus als figurative Paradigmen der psychoanalytischen Theorie (vgl. ebd., S. 124), womit

Narcissus lediglich seinen Namen zu dem psychischen Phänomen des Narzissmus beigetragen hat, nicht mehr und nicht weniger. Neben Ödipus wäre es vielmehr Pygmalion gewesen, der den Status einer Ikone der Psychoanalyse verdient hätte.⁷⁷

in seiner Aufzählung der mythologischen ‚Helden‘ der Psychoanalyse – wie bei Freud – ein Traditions- und Repräsentationsdefizit zu verzeichnen ist.

- ⁷⁷ Psychiatrische, psychologische, sexual- sowie sozialwissenschaftliche Theorien nach Freud erkannten das Potenzial des Pygmalionmythos für die eigene Konzeptarbeit. So spricht z.B. Margarete Mitscherlich explizit von einem Pygmalion-Komplex, der bei ihr auf einer *disowning projection* basiert, die mit einem männlichen Machtanspruch über die Frau einhergeht. Das weibliche Geschlecht wird dabei zu einem Container funktionalisiert, in den der Mann seine verdrängten femininen Selbstanteile hineinblenden kann: „Ein Phänomen, das man als Pygmalion-Komplex bezeichnen könnte, beobachtet man bei Männern, die ihre unbewusste weibliche Identifikation und ihre geheimen Kinderwünsche zu realisieren versuchen und gleichzeitig ihre Macht über Frauen bestätigt wissen wollen. Sie befassen sich intensiv mit jungen Frauen, fördern beispielsweise ihre Schülerinnen und Patientinnen, hauchen ihnen sozusagen neues Leben ein, nämlich ihre Erfahrung und ihr Wissen, und machen sie zu quasi-neugeborenen oder auch erstmals orgasmusfähigen Geschöpfen.“ Margarete Mitscherlich. *Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1985. S. 24. Zur weiblichen Containerfunktion vgl. Rohde-Dachser. *Expedition in den dunklen Kontinent* (wie Anm. 25). Z. B. S. 100: „Das ‚Weibliche‘ (klar zu trennen von der realen Frau, mit der es doch allzu oft verwechselt wird) besitzt dabei eine Art *Containerfunktion*, so wie sie Bion (1965) beschrieben hat: In einem imaginären, als weiblich deklarierten und damit gleichzeitig scharf von der Welt des Mannes geschiedenen Raum deponiert der Mann seine Ängste, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden – sein Nichtgelebtes, könnte man auch sagen, um es auf diese Weise erhalten und immer wieder aufsuchen zu können.“ Rohde-Dachser verweist an der zitierten Stelle auf Wilfred R. Bion. *Seven Servants. Four Works: ‚Learning from Experience‘, ‚Elements of Psycho-Analysis‘, ‚Transformations‘ and ‚Attention and Interpretation‘*. New York: Aronson, 1965.

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15 000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

Komparatistik: Variationen des Lesens

Ariane Lüthi (Zürich)

Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.). *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*. Zürich: Diaphanes, 2019, 512 S.

Im Jahr 1968 wurde an der Universität Zürich das Seminar für vergleichende Literaturwissenschaft gegründet (heute AVL, „Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft“)¹. Im Juni 2018 fand ein halbes Jahrhundert später in Zürich eine mehrtägige Tagung statt, wobei zwölf wegweisende Texte der Literaturtheorie aus den Jahren 1966 bis 1971 behandelt wurden. Die Referentinnen und Referenten wählten jeweils einen zentralen Satz aus dem von ihnen präferierten Theorietext als Titelzitat. Für den vorliegenden fünfhundert Seiten starken Sammelband erweiterte man das Stimmen-Spektrum wesentlich durch eine umfassende Einleitung nebst 27 Studien von 20 unterschiedlichen Beitragenden.

Weshalb diese Beschränkung auf die Jahre 1966-1971? Und weshalb „Revolutionen“? Im Zeitraum 1966 bis 1971 fanden in der Literaturwissenschaft und ihren Nachbarsdisziplinen bedeutende Veränderungen statt, deren Vermächtnis auch 50 Jahre später noch wirksam ist. Drei Ereignisse stehen dabei mit der Komparatistik in Zürich in besonderer Verbindung: erstens die berühmte Strukturalismus-Tagung an der Johns Hopkins University (*The Structuralist Controversy*) von 1966, womit man eine amerikanisch-europäische Zusammenarbeit auf dem Gebiet der „Humanwissenschaften“ anstrebte, zweitens die Konferenz 1968 in Zürich – in deren Folge das komparatistische Seminar entstand – und drittens der Tod von Peter Szondi 1971, wodurch diese intensive Zeit ihren Abschluss fand. Wort-Revolutionen finden durch Wenden von Sätzen statt, wobei sich neue Bedeutungen und überraschende Verbindungen mit weitreichenden Folgen ergeben. Rückblickend bescherte der 1968er Zeitgeist auch der Literaturwissenschaft eine wesentliche Wende, von der sie bis heute zehrt. Die persönliche Auseinandersetzung mit markanten Aussagen der „Koryphäen“ jener Zeit ist als angemessene Form zu verstehen, mit der man der nachhaltigen Neuerungen vor 50 Jahren und deren Verursacher gedenkt. Sämtliche Beiträge fundieren auf einem zitierten Satz, welcher eine derartige Veränderung impliziert und in der Literaturwissenschaft eine anhaltende Wirkung entfaltetete.

In der Einleitung stellen die Herausgeber eingangs die Frage, ob denn eine Revolution in einem Text, oder gar in einem einzigen Satz stattfinden könne. *Umkehr*, *Wiederkehr* oder *Umwälzung*, wenn man die Etymologie des Wortes *Revolution* (aus dem lateinischen *revolutio*, *Zurückwälzen*, *Zurückdrehen*)

¹ <https://www.rose.uzh.ch/de/studium/faecher/avl.html> (26.05.2021).

betrachtet, geht es darum, das Verhältnis von „Worten und Dingen“, welches Mitte der Sechzigerjahre augenfällig einen Wandel innerhalb der Geisteswissenschaften (und ganz besonders in der Literaturwissenschaft) auslöste, heute zu thematisieren. Als wichtiges Ergebnis der Wende von 1966-1971 gilt die Infragestellung der nationalen, sprachlichen und fachlichen Abgrenzungen: der *Literaturbegriff* erweiterte sich, Interdisziplinarität, Literaturtheorie und kollektive Arbeitsformen wie Konferenzen, Tagungen und Symposien wurden wichtiger für die Wissenschaft, zudem erhielt aber die Komparatistik nach den USA und Frankreich auch im deutschsprachigen Raum ein stärkeres Gewicht. Thomas Fries und Sandro Zanetti sprechen in diesem Zusammenhang von einer „*komparatistischen Wende der Literaturwissenschaft* im genannten Zeitraum“ (S. 14).

Im Oktober 1966 findet die internationale Konferenz an der Johns Hopkins University in Baltimore statt, die im vorliegenden Band den Anfangsmoment der diskutierten „Revolutionen“ situiert. Ziel der Tagung („*The Languages of Criticism and the Sciences of Man / Les Langages critiques et les sciences de l'homme*“) war es, ein breites amerikanisches Universitätspublikum mit der französischen Theorie – insbesondere dem Strukturalismus – bekanntzumachen. Initiator der Konferenz war René Girard, sowohl in Frankreich als auch in den USA verwurzelt. Mitorganisiert wurde der Anlass von der École Pratique des Hautes Études (EPHE) in Paris. Die Tagung – das *Gespräch* von Baltimore – wurde Vorbild für weitere derartige Veranstaltungen, wenn auch das angestrebte Gleichgewicht von theoretischen und eher historisch-beschreibenden Texten nicht eingehalten werden konnte da die Theorie eindeutig dominierte. Die Zürcher Tagung, die im Januar 1968 stattfand („*Theorie und Praxis der literarischen Interpretation*“), ist einerseits eine Folgeveranstaltung der Tagung in Baltimore, andererseits steht sie im Zusammenhang mit der Berufung Paul de Mans als Ordinarius und der Gründung des komparatistischen Seminars an der Universität Zürich 1968/69. De Man verteidigte das Gleichgewicht von Theorie und Textinterpretation und kritisierte bereits zwei Jahre zuvor in Baltimore das Vernachlässigen der Literatur. Um der Theorie-Dominanz entgegenzuwirken, wurden an der Zürcher Konferenz Interpretation und Poetik ins Zentrum gestellt. Die Veranstaltung war dreisprachig organisiert und die Teilnehmer rekrutierten sich aus ganz verschiedenen Ländern:

Daraus lässt sich, mit aller Vorsicht, eine oszillierende Grundtendenz der Zürcher Komparatistik [...] ablesen, in der doppelten Bedeutung des Begriffs ‚Revolution‘: Aufbruch mit Theorie, Rückkehr zu den literarischen Texten – und umgekehrt! Und das in möglichst vielen verschiedenen Sprachen. (S. 36)

1971, nach dem Wegzug Paul de Mans in die USA, wurde Peter Szondi als neuer Ordinarius für Komparatistik nach Zürich berufen. Doch im Oktober 1971 nahm er sich in Berlin das Leben. Aus Sicht der Herausgeber nimmt mit Szondis Tod der Aufbruch, der mit der Konferenz von 1966 begann, „ein vorläufiges Ende“ (S. 37). Allerdings beweist der vorliegende Band, dass die intellektuelle Erneuerung, welche in auffällig vielen Texten zwischen 1966-1971 stattfand, nach wie vor präsent ist: die Texte werden gelesen, interpretiert, hinterfragt und kritisch weiterentwickelt. Dies sei darauf zurückzuführen, was Peter Szondi „die unverminderte Gegenwärtigkeit auch noch der ältesten Texte“ nannte – das Motto der Einleitung –, ein Merkmal der Literatur sowie der Literaturwissenschaft. Die mögliche „Revolution“ des Textes ist demnach in dieser „unverminderten Gegenwärtigkeit“ zu suchen, dank welcher neue Interpretationen immer wieder möglich sind.

Skizzenartig ein paar Elemente aus drei Beiträgen zur Erläuterung: Sandro Zanetti geht von Roland Barthes berühmten Satz zu „La mort de l'Auteur“ aus („the birth of the reader must be ransomed by the death of the Author“, auf Englisch zitiert, da 1967 zuerst in englischer Übersetzung erschienen und erst ein Jahr später in der französischen Originalfassung). Eine neue Art der Lektüre wird formuliert, sozusagen eine Theorie der Lektüre, und die Rezeption erscheint in ihrer kreativen, eben revolutionären Dimension: „la littérature (il vaut mieux dire désormais l'écriture) [...] libère une activité, que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire [...]“ (S. 111) Revolutionär ist die Aktivität des Lesens, welche das Schreiben neuer Texte beinhaltet: „Die *beiden* Tätigkeiten, Lesen und Schreiben, werden in ihrer wechselweisen Verschränkung zum Gegenstand der Reflexion.“ (S. 117) Marco Baschera bezieht sich auf ein Zitat von Maurice Blanchot, „la littérature [...] est faite pour décevoir toute identité [...]“, das aus *L'Entretien infini* stammt. Der besprochene Text ist in Form eines Dialogs gehalten, wobei sich keiner der beiden Gesprächspartner auf eine bestimmte Position festlegen lässt. Im Verlauf des Gesprächs werden verschiedene Begriffe erörtert, die das Denken der Sechzigerjahre prägten (Krise der Begriffe „Meisterwerk“, „literarische Werke“ oder „Kultur“), mit Blick auf die Literatur und deren Unendlichkeitscharakter, die Offenheit der Beziehung von *signifiant* und *signifié*, oder vielmehr die „pluralité infinie“ von Bedeutungen. Literatur wirkt als schöpferische Kraft und verweist auf „Kreativität“ als weiteren zentralen Begriff; es geht um Literatur als „parole plurielle“, eine mehrstimmige Rede, aber ebenso „une puissance critique“. Blanchots Reflexion über die Dialogform seines Textes wird analysiert, „eine Reflexion auf jenes ‚besondere Sprachgefäß‘ [...], das ermöglichen sollte, auf die irreduzible, bejahende Kraft der Literatur sozusagen indirekt, ohne sie direkt anzusprechen, einzugehen“ (S. 148) und es wird deutlich, wie selbst letzte negative Gewissheiten durch sein Gegenüber relativiert werden. „Since talking always means to say something, we are most of the time [...] unaware of the fact *that* we are

talking“ – Monika Kasper wählt ein Zitat von Hans-Jost Frey, das aus einem Artikel aus dem Jahr 1968 über Rimbauds Gedicht „L'Éternité“ stammt (in *Modern Language Notes* erschienen). Auch hier geht es um den Akt des Sagens, oder vielmehr um die „Reichweite des Sagens in seiner Spannung zum Gesagten“. Frey definiert Dichtung als eine Rede, in der sich Gesagtes nicht von der Art des Sagens ablösen lässt. Literatur erscheint demnach als eine Redeweise. „Sprache *geschieht*, sie ist *parole*, das heisst, wir haben die Sprache nur, wenn wir sie sprechen.“ (S. 275) Da dies auch für das literarische Werk gilt, geht Frey von einem offenen, unendlichen Text aus, von einer Rede oder einem Text, woran sich auch andere Diskurse beteiligen, weshalb kein Text vom Autor restlos beherrscht werden kann. Bei Rimbaud geht der Akt des Sagens mit dem Akt des Denkens einher, und das Verhältnis von Sagen und Gesagtem steht im Zentrum, was auch für den Interpreten gilt: „Indem jedoch Frey das konzeptuelle Denken an seine Grenze treibt und es so zu transzendieren versucht, berührt sich seine Rede mit derjenigen der Dichtung. Seine Form von Literaturwissenschaft kann als Revolution in Permanenz bezeichnet werden.“ (S. 284)

Was bleibt von den Revolutionen der Literaturwissenschaft der Jahre 1966-1971? Diese Frage beantworten die skizzierten Beiträge zu Barthes, Blanchot und Frey auf eigene Art, wie auch die Studien zu Abraham und Torok, Adorno, Althusser, Bachtin, Benveniste, de Man, Debord, Deleuze, Derrida, Eco, Fiedler, Foucault, Genette, Girard, Jakobson, Kristeva, Lacan, Levinas, McLuhan und Fiore, Szondi, Sontag, Starobinski und Todorov. Respektive durch die Verfasser der Studien: Marco Baschera, Jürg Berthold, Johannes Binotto, Evelyn Dueck, Thomas Fries, Fritz Gutbrod, Wolfram Groddeck, Philippe P. Haensler, Stefanie Heine, Franziska Humphreys, Daniel Illger, Monika Kasper, Christine Lötscher, Barbara Naumann, Charles de Roche, Sylvia Sasse, Anja Nora Schulthess, Klaus Müller-Wille, Rahel Villinger und Sandro Zanetti. Bei 28 Beiträgen wäre zur Übersicht und Orientierung eine kurze Zusammenfassung am Ende der Texte oder des Bandes auf den ersten Blick dienlich. So kennt man lediglich das (zum Teil verknappte) Zitat eines bekannten Kritikers, dessen Name sowie jenen der Autorin oder des Autors der jeweiligen Studie. Doch genau dies ist wohl beabsichtigt – angetan vom Zitat, das bekannt ist oder auch nicht, lässt man sich auf einen Text ein, der anfangs nur wenig preisgibt. Das Zitat kündigt etwas an, reißt den Text auf und öffnet ihn zugleich. Eine Zusammenfassung der Kernaussagen eines Beitrags hätte der Grundidee des Bandes deshalb nicht entsprochen. Das umfangreiche Namensverzeichnis am Ende des Buchs ist nützlich, die Informationen zu den Autorinnen und Autoren bestätigen den Eindruck einer präsenten, produktiven Tradition der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Auch wenn lediglich fünf Jahre im eigentlichen Fokus dieses akademischen Unterfangens stehen, reflektiert es implizit ein halbes Jahrhundert Traditionen, Institutionen und Revolutionen.

Von Hans-Jost Frey stammt die Aussage, Komparatistik sei „Lesen mit Variationen“, was auf diesen Sammelband ganz besonders zutrifft. Doch auch seine Überlegungen zum „Zitieren“ in *Der unendliche Text* (1990) stehen in einer anregenden Beziehung zum Vorgehen dieses Bandes, zumal von einem zentralen Zitat aus das Denken und Schreiben einer Persönlichkeit kommentiert oder in Frage gestellt wird. Frey fasst in den letzten zwei seiner sechs Fragmente zum „Zitieren“ zusammen, was man in zahlreichen hier vereinten Texten wiederfindet:

Wie beim Übersetzen ist auch beim Zitieren die Textbeziehung reziprok. Ein Text, aus dem zitiert wird, ist davon betroffen. Er wird nachträglich zur Ankündigung von Möglichkeiten, die ihm vorher fremd waren. Das Zitat ist der Antitypus des Typus, zu dem es in seinem originalen Zusammenhang erst durch sein späteres Zitiertwerden geworden ist.²

Und zuletzt ein isolierter Satz – „Als endlos zitierbar sind die Texte nie, was sie sind“ –, der gewissermaßen als Motto dieser *Revolutionen der Literaturwissenschaft* stehen könnte. Jean Starobinski hat diese Offenheit der Texte anders auf den Punkt gebracht:

Ceci conduit à se demander si, réciproquement, tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une „totalité“ encore non reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif. *La recherche doit se poursuivre.* (S. 458)

Beim Lesen der verschiedenen Beiträge fühlt man sich bisweilen in einem Symposium oder in einem Echoraum. Verschiedene Theorien, die vorher womöglich niemand miteinander in Verbindung brachte, beziehen sich aufeinander, oder es besteht die Möglichkeit, dass sie sich in Zukunft aufeinander beziehen werden.

Den revolutionären Charakter der interpretierten Texte sehe ich präzise in diesem dialogischen Modus, der natürlich dem dialogischen Kommentar, wie er hier praktiziert wird, zugrunde liegt. Ein oft wiederkehrendes Bild ist jenes des Gesprächs (die berühmte Tagung vom Oktober 1966 in Baltimore stand unter dem Motto der Hölderlin-Verse: „...seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander“). Den Dialog behandeln mehrere der theoretischen Texte. So geht Barthes z. B. davon aus, dass die Theorie nicht nur in das Gebiet der Wissenschaft gehört, „sondern dort immer schon in einem Dialog mit jenen [...] Theorien steht, die *in* den jeweiligen Phänomenen selbst am Werk sind“ (S. 117). Zentral ist die dialogische Dimension bei Jean Starobinskis Kommentar der Notizen Saussures in „Le texte dans le texte“, zumal seine Vorstellung einer mehrere Ebenen umfassenden Struktur

2 Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 51-52.

auch die formale Gestaltung seines Textes prägt, wie Evelyn Dueck aufzeigt: sein Kommentar „besteht aus teilweise mehrere Seiten umfassenden Zitaten, die entweder *in recte* oder in Saussures Handschrift als Faksimile gedruckt sind. Dazwischen – durch jeweils eine Leerzeile abgesetzt – befinden sich Starobinskis Kommentare in kursivem Druck.“ (S. 454) Annahmen werden im Kommentar produktiv weiterentwickelt, Texte beziehen sich aufeinander, und ihre Beziehung ist reziprok, veränderlich, interpretierbar – eine Aufforderung zum Lesen mit Variationen, welcher diese vielseitige „Hommage an die Zürcher Komparatistik“ (S. 38) mehr als gerecht wird.

Monster, ungeheuer in der Theorie

Fabian Saner (Universität Zürich)

Thomas Emmrich. *Ästhetische Monsterpolitiken. Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen*. Heidelberg: Winter, 2020 (Diss. Univ. Frankfurt 2018), 604 S.

„Niemals das menschliche Leben nach der Analogie eines Kunstwerks betrachten...“

Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*

Das Monster ist das *enfant terrible* der abendländischen Ordnung. Diese Feststellung misst die 600 Seiten starke Dissertation von Thomas Emmrich in den klassischen Erzählangeboten von der griechischen Antike bis in die Theorieerzählungen des Poststrukturalismus in ihrer Breite und Tiefe aus. Ausgangspunkt des ambitionierten Unternehmens ist es, die „Perspektive einer alternativen Monsterästhetik“ (S. 10) zu erschließen und diese gegen die standardisierten narrativen Sequenzen zu konturieren, in denen – in einem quasi komödiantischen Setting – die Ordnung durch Monster zwar erschüttert wird, zum guten Ende hin aber ein altes (oder neues) anthropozentrisches Ordnungssystem wieder installiert ist. Dieses narrative Schema sieht Emmrich nicht nur in den meisten Beispielen der phantastischen Literatur und den Horrorfilmen realisiert, sondern ebenso sehr in der „traditionellen okzidentalen Theoriebildung“, die ihren „missliebigen Kontrahenten“ gerade jener binären Logik überstellt, gegen die dieser rebelliert, „nämlich einem Denken, das auf hierarchisch organisierten Oppositionen wie den konkurrierenden Begriffen von Schein und Sein, Mensch und Tier, Mann und Frau, Kultur und Natur, Geist und Materie, An- und Abwesenheit, gut und böse etc. gründet“ (S. 14).

Dagegen soll das Monster als „ästhetisch frugaler, werthaltiger generativer Widerstand gegen die Theorie profiliert werden“ (ebd.). In einem „repräsentativen Querschnitt“ durch die abendländische Geistesgeschichte werden jene Angebote der ästhetischen Theorie und Praxis untersucht, in denen das Monströse „einen konstitutiven ästhetischen Operator und Ordnungsfaktor ausmacht, keinen Unordnungs- und Krisenfaktor“ (S. 16). Damit wird auch das Interesse der Arbeit von Emmrich sichtbar: Mittels der literarischen und theoretischen Versinnlichung des abstrakten Umwegs vom wirkungsästhetisch furchterregenden Monster zum ambivalenten, in uns selbst sitzenden Monströsen, geht es um den semiologischen Aufweis einer produktiven antiidentitären Kulturgrammatik, in der das „Fremde in uns selbst“ (Julia Kristeva) zum Erscheinen gebracht wird. Die dadurch implizierte ‚Politik‘ einer ethischen Zuwendung zum *Anderen* ist für Emmrich vorrangig in der

Spur der poststrukturalistischen Schriften von Foucault, Derrida, Kristeva und Cixous angelegt.

Damit sind die Wegmarken gesetzt: es geht um die Ausmessung des, mit Freud, Un-/Heimlichen in seiner ganzen produktiven Ambivalenz von den klassischen Programmschriften der Antike bis in deren spannungsvolle subjekttheoretische Umschreibungen im Gefolge Nietzsches. Grundlegend bei Horaz und Ovid sieht Emmrich eine diskursive Beschlagnahme des Monströsen im Ausgang der *ars poetica*. Welche Affekte und damit welche wirkungsästhetischen Substrate ruft das Monströse auf? Das Lachen ist eine entscheidende Größe „zwischen Repulsion und Inklusion“ (S. 21f.), aber auch für den Horror lässt sich desintegrative oder integrative Ambiguität ermitteln. Nebst diesen „Korrelaten des Unheimlichen und des Lachens“ untersucht die Arbeit die „Chronotopisierung“, die Auslagerung des Monströsen in Raum und Zeit, als Strategie gegen dessen Krisen- und Katastrophenpotenzial, etwa in Plinius' *Naturalis historia* – dies wiederum mit dem Werkzeugkasten von Foucaults Heterotopie-Konzept und, als Wi(e)dergänger in eigener Sache, der Psychoanalyse, die das Monströse chronotopisch „absorbiert“ habe (S. 23).

Den Schwerpunkt des zweiten Teils bildet die Analyse konkreter Modalitäten der Monsterintegration, ausgehend von einer Lektüre des Polyphem in der *Odyssee*. Dagegen steht mit dem ersten Buch der Ovidischen *Metamorphosen* der erste „Referenzdiskurs“ einer integrativen und toleranten Monsterpolitik: „Ovid integriert das Monster in den Menschen [...] und ersetzt die affektinduzierte und chronotopische Distanz durch eine sowohl anthropogenetische wie anthropologische Nähe“ der Geburt des Menschengeschlechts aus dem Blut der Giganten wie der menschlich-monströsen Struktur der Verwandlungen (S. 24). Im Stoff der Medusa sieht Emmrich prototypisch Alterität und Monstrosität am Beispiel der monströsen Frau, die Freud mit seiner „Harpe der Theorie“ enthauptet habe, um den von ihr ausgehenden Terror zu bannen (S. 25f.). Freuds immunisierende misogyne Mythenallegorese schreibe im ästhetisch aufgewerteten „Schrecken der Meduse“ die Kategorie des Erhabenen für das 20. Jahrhundert aus (S. 544). Über Rabelais' Karnevalsromane *Gargantua* und *Pantagruel* sowie Freuds Buch *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* profiliert Emmrich bei Hélène Cixous eine „unorthodoxe, feministische Etappe in der androkratisch dominierten Rezeptionsgeschichte des Mythos von Medusa“. Die Medusa von Cixous werde nicht mehr von den Männern hämisch verlacht oder angstvoll weggelacht, sondern zu einer Galionsfigur der *écriture féminine*, die Lachen und Schreiben und Schönsein selbstbestimmt behaupte.

Zwei abschließende ausführliche Lektüren von Shelleys Roman *Frankenstein* und Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* markieren – in enger Verschränkung von Textinterpretation und Forschungsrezeption – die „Intimität“ von Menschen und Monstern, die bis zur Ununterscheidbarkeit

zusammenbrechende Grenze und eine daraus, so Emmrich wiederum mit Cixous und Kristeva, entspringende „l'Amour Autre“, eine Toleranz zu einem xenophilen und toleranten Habitus. Die Modalität des Erzählens – die Emmrich mittels einer überzeugenden Interpretation des Auftaktsatzes der *Verwandlung* bespricht (S. 496f.) – bringe dem Leser eine Lektion in Sachen ästhetischer Integration bei (S. 535). Zwar bleibe das „Ungeheure Ungeziefer“ Gregor Samsa fremd, doch durch die Leserlenkung forcieren der Text eine „solidarisierende Identifikation“, ja der Leser werde trainiert, die textuellen Widerstände zu überwinden und sich gegenüber dem Andern moralisch zu öffnen.

Emmrichs Dissertation breitet eine beeindruckende Materialfülle aus, die die Vertrautheit des Autors mit Literatur, Theorie und ästhetischen Diskursen belegt und ein großes Lesepensum ausweist – nicht zuletzt in der mitgearbeiteten Sekundärliteratur. Methodisch wird dabei dem literarischen Diskurs eine „theoriegenerative Kraft“ zugeeignet und daraus folgend eine strikte Trennung zwischen Theorie und konkreter Materialanalyse „nicht angestrebt“. Die theoretischen Grundlagen werden vielmehr mittels philologischer Operationen rekonstruiert (Fußnote, S. 23). Das Monster und das Monströse werden durch die diskursiven Register der psychoanalytischen und poststrukturalistischen Theoriebildung geführt und dadurch zu Recht als exemplarische Figur des Dritten, des eingeschlossenen Ausgeschlossenen abendländischer Ordnungsgefüge, nobilitiert. In vielem bringt dies Erkenntnis; gerade die genauen und intensiven Mikrolektüren vermögen die Konstellation von Literatur und ästhetischer Theorie lebendig aufzurufen.

Andererseits überfrachtet die ultimative Figuration des Monsters als utopisches *Drittes* die Lektüren Emmrichs leider auch in einem solchen Maß, dass sie unter der Last des Nachrechnens dieser erhabenen Wahrheit nicht nur ungebührlich ausufern, sondern stellenweise regelrecht ins Unverständliche ausbrechen – eine *resistance to theory* neuer Art? Der monströse Wiedergänger kehrt sich als ein repressives und ausschließendes Theorieregister gegen die ‚liberalen‘, ‚integrativen‘ Impulse der ästhetischen Gastfreundlichkeit, die doch den befremdenden Monstern in dieser Arbeit zugeeignet sein sollen. So tragen diese *Ästhetischen Monsterpolitiken* eine schwere, eine unnötig schwere Fracht besonders dann, wenn die zweifellos sehr gekonnte philologische Durchtechnisierung der rhetorischen Strukturen der Theorie noch selbst interpoliert, in ein neues Innen und Außen vertieft werden wollen. Anstelle eines erwartbaren Registers distanzierter Klärungsversuche treiben dadurch zu oft Theorieallegoresen aus, die stellenweise gar selbst repressiv werden bis zur Unverständlichkeit.

Dieser strenge Duktus führt deshalb auf Seiten des Lesers allzu rasch zu Ermüdung. Dem Buch geraten nicht nur seine Überlänge und die Redundanzen (besonders die Adjektivreihungen) zum Nachteil, sondern vor allem ein – bei diesem Thema zugegebenermaßen schwierig in Zaum zu haltender – ins

Heroische neigender Denkstil, der die guten Gedanken ausbleicht, indem er sie, immer und immer wieder aufrufend solange durchpaust, bis sie zur gespenstischen Wiederkehr in jedem Phänomen verdammt sind. Dazu ein Beispiel: Es lässt sich letztlich nicht entscheiden, ob die zweimal identisch zitierte Passage von Julia Kristeva (ein längerer Abschnitt aus „Fremde sind wir uns selbst“, S. 19, S. 543) in der Einleitung und im Schlusskapitel einem unter der Last der Verhältnisse zusammengebrochenen Lektorat entgangen ist oder ob der Autor damit gewissermaßen schelmisch der Wiederkehr des Unheimlichen auch noch ein Schlupfloch im ethischen Kern seiner ästhetischen Theoriebildung gewähren wollte. Einerlei: in jedem Fall ist es Ausfluss einer Haltung, die die vielen anregenden Verknüpfungen und das beeindruckend eingebrachte historische Textwissen dieser Arbeit leider durchzieht: Das Monster als Architext überall dort einschreiben müssen, wo eine Kontextanalyse gesellschaftlicher Verhältnisse und der diesen entspringenden Theoriebausteine und literarischen Texte wesentlich gewesen wäre. Allerdings stellt das Buch von Thomas Emmrich damit auch eine wichtige Frage neu: Wie *heute*, Jahrzehnte nach seinem Entstehungszusammenhang, umzugehen ist mit der Tradition des Dekonstruktivismus und dessen Kanonkritik als Machtanalyse.

Leben schreiben – schreibend leben

Wulfhard Stahl (Bern)

Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård. Herausgegeben von Renate Stauf und Christian Wiebe. Heidelberg: Winter, 2020, 396 S.

Was kann eine Autobiographie oder der autobiographische Entwurf leisten? Wie kommt dieser in die Welt, wem dient er, mit welcher Absicht wird er veröffentlicht? Legt er ein Zeugnis des eigenen Werdegangs ab, einer Dokumentation, einem Rechenschaftsbericht nicht unähnlich – für wen und vor wem? Dient er der Verklärung der eigenen Person und ihrer Taten oder eher der Ablenkung davon? Hat er den Charakter einer Beichte, oder ist er reine Erfindung, gar Lüge? Geht es dabei um den Entwurf eines Selbstbildes – für einen anderen öffentlichen Blick auf die eigene Person? Sind Bekenntnisse Ausdruck einer akzeptablen, gesunden Portion Narzißmus oder schlicht eines Übermaßes an Eitelkeit? Wird der innere Druck zum autobiographischen Schreiben vermittelt?

Fragestellungen dieses Charakters durchzogen die Ringvorlesung „Erschriebenes Leben“, die 2016-2018 in Braunschweig gehalten wurde und jetzt in Buchform vorliegt. Der mit knapp 400 enggesetzten Seiten umfangreiche Band ist aufgeteilt in fünf Abschnitte; im Mittelpunkt der insgesamt zwanzig Vorlesungen steht ein breites Personenspektrum: Karl Ove Knausgård, Marcel Proust, Roland Barthes und Friedrich Nietzsche (in 1.: „Selbstbespiegelung“); Marcus Aurelius und Augustinus, Jean-Jacques Rousseau, Heinrich Heine, Karl Philipp Moritz sowie ein Beitrag über pietistische Selbstzeugnisse (in 2.: „Selbsterforschung, Selbstrechtfertigung, Selbsttäuschung“); Sigmund von Birken, Salomon Maimon, Walter Benjamin, Thomas Glavinic und Fritz Rudolf Fries (in 3.: „Selbstentwurf, Selbsterfindung“); Abaelard und Heloisa, Bettine von Arnim, Jean Paul und Richard Dehmel, Felicitas Hoppe sowie ein Beitrag über Ehetagebücher Sophia und Nathaniel Hawthornes bzw. Clara und Robert Schumanns (in 4.: „Mediale Lebensschriften“). Ein verdichteter Überblick zu relevanten Begriffen mit Angaben zu weiterführender Literatur beschließt den Band (in 5.: „Kleines ABC des autobiographischen Diskurses“).

Die genannten Überschriften lassen ahnen, daß es in den analysierten autobiographischen Dokumenten kaum um Dichtung und/oder Wahrheit geht – doch auszublenden ist dieses Begriffspaar auch nicht. Worum sollte es sich denn sonst bei Autobiographien handeln, fragt man sich und ist schon mittendrin im Begriffsdilemma wie auch in den einzelnen schriftlich fixierten Lebensläufen, ihrer Entstehung, ihrer Verwendung seitens der Urheber.

Der des öfteren benutzte Begriff des autobiographischen Entwurfes zeigt die Prozeßhaftigkeit auf und erweitert den der Autobiographie um solche

Formen wie Tagebuch, Ehetagebuch, Brief, Briefkopierbuch, Essay, Roman, Bekenntnisliteratur und audiovisuelles Selbstdokument. Der Preis dafür ist die geringere Faßbarkeit dessen, was ein gelebtes mitteilenswertes Leben ausmacht. Suggestiert „Entwurf“ nicht eher ein nichtgelebtes Leben, eines, das noch/schon im Gelebtwerden beschrieben wird? Hier hallt Christa Wolfs Wort nach, daß jemand erst einmal leben muß, bevor er schreiben kann.

In Jennifer Clares Beitrag steht der einzige Hinweis in diesem Sammelband, der auf das Warum und Wofür zukünftiger autobiographischer Notizen zielt – in einem Brief Roberts an Clara Schumann, ein Jahr bevor beide im wöchentlichen Wechsel ihr Ehetagebuch beginnen: „[D]ie *Nachwelt* soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten.“ (S. 343; Hervorh. d. Verf.) Kann angesichts einer solchen Inszenierung ein autobiographisches Dokument noch echt, aufrichtig, glaubwürdig sein? Wie ist in dieser Hinsicht das Ehetagebuch der Hawthornes einzuschätzen, wenn sie nach seinem Tod „im Originalmanuskript Passagen gestrichen und auch Seiten entfernt“ hat (S. 332)? Vielleicht greifen die genannten Adjektive nicht mehr, da veraltet angesichts der Begriffserweiterung oder gar -auflösung von Autobiographie, wie die Ringvorlesung eindrücklich illustriert. Nicht geklärt ist damit, ob Dokumente dieser Art etwas zu bezeugen oder jemanden zu überzeugen vermögen.

Ungleich stärker als bei den Schumanns, deren Lebensinhalt die Musik ist und denen das gemeinsam geführte Tagebuch der partnerschaftlichen Kommunikation dient, stellt sich die Frage nach Echtheit, nach dem Wesen und Sinn der Autobiographie in Toni Tholens Beitrag über Karl Ove Knausgård's autobiographischen Roman *Min Kamp*. Dieses sechsbändige „Selbstentblösungsprojekt“ (S. 26) mag zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in seiner Radikalität kaum zu überbieten gewesen sein, aber dadurch wird der Blick umso stärker auf den Literaturbetrieb und dessen Verwertungszwänge gelenkt sowie auf die inhaltliche Seite von Knausgård's Beobachtungen, die sich über weite Strecken in Selbstbespiegelung und Männlichkeitsentwürfen erschöpfen. Sie hinterlassen, mit all seinen Widersprüchen, Schrecken und dem Schwanken zwischen partieller Egomane und dem Festhalten alltäglichen Kleinkleins, selbst gerafft als Zitat den schalen Eindruck eines literarisierten Selfies. Sein Schreiben dreht sich vorrangig um das Schreiben über das Schreiben – doch ist sein Leben damit ge-, ab- oder erschrieben, und kommt er sich dabei nahe? Knausgård's Werk reizt zu zugespitzten Bemerkungen über ein Leben, das, so der sich aufdrängende Eindruck, nur gelebt wird, um sogleich notiert zu werden, worüber es seine Lebendigkeit verliert. Er wäre damit der modernste Autobiograph, am Ende jener Linie stehend, die mit Renate Stauf in „Heinrich Heines autobiographische[m] Laboratorium“ zu beobachten ist:

Das autobiographische Ich denkt sein eigenes Zuschauen stets mit. Vergangenes Erleben verschmilzt mit dem aktuellen, selbstironischen Kommentar dieses Erlebens zu einer Erlebnisgegenwart, die [...] auf einen unruhigen, un abgeschlossenen Zustand geistiger Wahrnehmung und Befindlichkeit verweist. (S. 141/142)

Das wäre dann fürwahr das titelgebende „erschriebene Leben“, bleibt aber aporetisch: Da das Leben noch nicht beendet ist, erlaubt das Schreiben darüber in diesem Sinne kein Innehalten zur Reflexion. Wenn aber ein Autor die Tinte oder die Tastatur nicht halten kann und eine Endlosschleife produziert, sind die Grenzen des Zumutbaren absehbar. Nur das Buchformat und die Druckkosten setzen dem Wortschwall und Erschreibenszwang ein Ende. Knausgård als „grössten Autor der Gegenwart“ (S. 28) bezeichnet zu finden irritiert deshalb. Existenzieller Mitteilungsdruk sei ihm nicht abgesprochen, doch ist darüber nichts zu erfahren. Das Gegenteil trifft zu auf in der Ringvorlesung schmerzlich vermißte autobiographische Werke z. B. von Imre Kertész (*Roman eines Schicksallosen*), Christa Wolf (*Kindheitsmuster*, ergänzt um *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*), Ruth Klüger (*weiter leben. Eine Jugend*), Jorge Semprún (*Was für ein schöner Sonntag!*).

Auch bei Felicitas Hoppe ist nicht herauszulesen, was sie antreibt, wenn sie sich schreibend und gefilmt ihrem Leben stellt, indem sie es vorstellt. Doch während Knausgård wie ein im Leben und, konsequent, im Schreiben Gefangener wirkt, stellt Doren Wohllebens Beitrag zu Hoppe vor allem das auf den ersten Blick Leichte, Spielerische seiner Zeitgenossin heraus. Das Filmporträt *Felicitas Hoppe sagt* (2017) ist notabene eine Inszenierung und zeigt die Lust an der Selbstdarstellung: die Autorin „als Kunstfigur“ (S. 361), die weiß: „Der Literaturmarkt [...] bedarf großer Illusionen, um überhaupt Markt zu sein.“ (S. 359); die deshalb um Aufmerksamkeit ringt „durch Illusionserzeugung“ (ebd.); die „Autorschaft als Geschäftsmodell“ (ebd.) versteht und folgerichtig, medial auf der Höhe der Zeit, an ihre Wunschautobiographie *Hoppe* anknüpft. Daß diese wiederum mit „to be continued (Fortsetzung folgt), fh“ (S. 368) endete, beweist zumindest der Autorin Sinn für Ironie.

Konstanze Barons Ausführungen über Jean-Jacques Rousseau heben dessen Modernität als Autobiograph hervor, wenn sie aufzeigt, wie er drei Anläufe unternimmt, vor sich selbst und seinem Publikum über sein Leben Rechenschaft abzulegen. Der erste Versuch folgt mit *Les Confessions* bis in den Titel hinein Augustinus' *Confessiones* – damit auf die Traditionslinie verweisend, in der Rousseau sich sieht bzw. gesehen werden möchte – und ist wie bei diesem als Innenansicht auf Persönliches gerichtet, allerdings ohne Entsprechung z. B. zu Augustinus' überraschend deutlichen Bekenntnissen über Liebesnöte. Daß Rousseau mit dieser Aufklärung über sich scheitert, muß er sich nach einer ihn enttäuschenden Reaktion auf eine Lesung aus

dem noch unveröffentlichten Werk eingestehen. – Der zweite Versuch gibt einen kritischen, doppelt gebrochenen Blick von außen auf sich wieder. Der Autor Rousseau erfindet einen Rousseau, der über Jean-Jacques nachdenkt und sich ein Urteil bildet: Allein der Titel *Rousseau richtet über Jean-Jacques. Gespräche* impliziert eine strenge Wahrheitssuche. Diese wird skeptisch aufgenommen. – Der dritte Versuch schließlich, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, impliziert Spielerisches, Poetisches, ohne den Anspruch aufzugeben, seinem Leben auf die Spur zu kommen, es zu erkennen und als eigenes anzuerkennen. Nicht darauf angelegt, anderen gegenüber Beweise für ein gelungenes Leben zu erbringen, sondern im Gegenteil (auch) Schwächen und Fehler zu benennen, ist dieser Teil seiner Autobiographie der erfolgreichste. Die drei Blickwinkel, unter denen Rousseau schreibt, unterstreichen, wie wichtig ihm ein Publikum ist, das er von seiner Aufrichtigkeit zu überzeugen und für sich zu gewinnen trachtet.

Ab wann ist es erlaubt, eine Autobiographie zu schreiben: Legitimiert dazu allein schon ein bestimmtes hohes Alter, oder muß erst ein Lebenswerk vorzeigbar sein, das diese intime Introspektion beglaubigt? Jan Röhner's „Anatomie der Autobiographie: Roland Barthes' *Über mich selbst*“ legt diese Fragen nahe, weiterhin die – reflektierter als bei Knausgärd; schärfer als bei den Hawthornes, Heinrich Heine oder Felicitas Hoppe – nach dem Beweggrund für Barthes' Autobiographie, tritt der doch in der Doppelrolle als persönlicher, memorierender und als kulturwissenschaftlicher Autor auf. Gibt es den einen wahren Barthes? Wer möchte der sein, wie will er gelesen werden?

„Das Problem der modernen Autobiographie ist das Subjekt-Objekt in der Synthesis von Interpretation und Authentizität“ (S. 77): so Claus-Artur Scheier in seinen Ausführungen zu Nietzsches *Ecce homo*. In der Tat: Es bleibt eine ungelöste Frage, wie man aufrichtig über sich selbst schreiben kann, wenn schon der Schreibakt die Wortwahl lenkt, gewichtet, interpretiert – also zensiert? Was ist dann noch echt, unverfälscht, glaubwürdig, überzeugend, authentisch? Diesem, wie es scheint, unauflösbaren Widerspruch geht Scheier nicht nach; dabei wäre gerade hier zu fragen nach dem Mitteilungsgehalt und -wert von Autobiographien, nach ihrem Vorbild- und Lehrcharakter; auch wäre in diesem Zusammenhang ein Wort über die *Ecce homo* strukturierenden Abschnitte angebracht. Die Selbstbezogenheit und Überheblichkeit hinter deren als Scheinfragen getarnten Behauptungen „Warum ich so weise bin; Warum ich so klug bin; Warum ich so gute Bücher schreibe; Warum ich ein Schicksal bin“ vermögen kaum den fragilen Charakter von Nietzsches Betrachtungen zu überdecken, verweisen darin aber gleichzeitig auf das Bruchstückhafte nicht nur dieser Autobiographie.

Das Gegenteil kommt in Wolfgang Christian Schneiders Beitrag über Marcus Aurelius und Augustinus zur Sprache: Hier werden u. a. „Auswahl und Modellierung“ (S. 83) der Ich-relevanten Aussagen einer Auto-

biographie verhandelt, unter Betonung der Rolle der Erinnerung. Hat der Gegenstand – die Klarheit der literarischen Vorlage der *Selbstbetrachtungen* bzw. der *Confessiones* – Auswirkungen auf die Verständlichkeit des Beitrags? Der Rezensent gesteht den als positiv erlebten Unterschied zum Nietzsche-Beitrag.

Regina Toepfer geht in „Die tröstende Funktion der Autobiographie: Abaelards und Heloisas Briefdialog“ detailliert ein auf das Gesprächsangebot, das Abaelards Selbstzeugnissen innewohnt. In der *Historia calamitatum* wendet er sich mit seiner Geschichte an einen nichtgenannten Partner, dessen erhofftes Verständnis für seine Widerfahrnisse er zumindest imaginieren muß, allein schon wegen des Bezugs auf und der Abgrenzung von dessen eigenen Leiden und Unglückserfahrungen. Im Briefwechsel mit Heloisa ist das Zwiegespräch als ein für beide Seiten klärendes explizit vorausgesetzt, wobei aus heutiger Sicht die bekennde, damit sich selbst erkennende große Offenheit der Briefpartner *in sexualibus* erstaunt.

Andrea Hübener führt, *close reading*-getreu, in ihrem Beitrag über Bettine von Arnim aus, wie diese ihre Korrespondenz mit Goethe (1807-1811) Jahre später beschließt „weiterzudichten“, sprich: Briefe hinzuzuerfinden. „Überarbeitet“ und „rekonstruiert“ (alle: S. 298) und u. a. mit eingeflochtenen Gedichten versehen, wird *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* zu einer „erschriebene[n] Wirklichkeit“ (S. 300), hinter der die ursprünglichen Fakten des schriftlichen Dialogs zurücktreten, zu einer „durch das spezifische Arrangement [...] Wirklichkeit sui generis“ (S. 303). Die Webart des Briefwechsels wie auch die des Buches ist dank ausgebreiteter Details wie Anrede, Adresse, Briefbeigaben, Materialität erhellt und macht in sinnlicher Lektüre exemplarisch die Atmosphäre des Schreibens nachvollziehbar.

Die kompakte, anregende Ringvorlesung zeigt Möglichkeiten, Grenzen und Vermittelbarkeit des autobiographischen Schreibens auf; zum Weiterlesen in den Werken der besprochenen AutorInnen regt die vorliegende Publikation an. Ohne deren Verdienste zu schmälern, sei Folgendes angemerkt: Zu wünschen gewesen wäre ein Register der Namen und der in den Beiträgen erwähnten Primär- und Sekundärquellen, daneben ein Sachwörterverzeichnis, was zusammen eine gezielte Orientierung in diesem mit Verweisen aller Art gespickten Band ermöglichte. – Auffallend ist die Unterrepräsentation weiblicher Autobiographien; dagegen wäre Gudrun Wedels *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010) heranzuziehen. Neben den zwei, nur in Fußnoten zu Abschnitt 5 genannten Werken von Christa Wolf und Ruth Klüger böte sich für die Diskussion des Spannungsverhältnisses von Wahrhaftigkeit, Wahrheit, Erfindung und Lüge sowie der Zielsetzung von Bekenntnissen z. B. Wanda von Sacher-Masochs *Meine Lebensbeichte. Memoiren* an; sie wäre zu kontrastieren mit Malwida von Meysenbuchs *Memoiren einer Idealistin* und in ihrer Motivation zu vergleichen mit Rousseaus *Les Confessions*. – Ein zentraler, aber unbeachteter

Punkt betrifft die psychotherapeutische Bedeutung autobiographischen Schreibens, dessen Ziel sein könnte: „Krisen überwinden, Leben neu strukturieren und eigene Sinnhorizonte schaffen“ (S. 292, Fußnote 64). Damit würde nach dem Leidensdruck gefragt, der jemanden nötigt, sich schreibend dem eigenen Leben zu stellen und es vor einer Leserschaft auszubreiten: für beide Seiten eine Zumutung in des Wortes doppelter Bedeutung. Hierzu hätte sich eine Vorlesung über namhafte AutorInnen mit ihren Erfahrungen von totalitärer Herrschaft im 20. Jahrhundert und den Strategien zu deren Bewältigung angeboten. Für Jorge Semprún hieß die Alternative *Schreiben oder Leben*.

Reconnue à cette adresse, la non-fiction française

Camille Bernasconi (Université de Fribourg)

Alexandre Gefen (éd.), *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, coll. Chiasma, 2020, 377 pages.

Dans les librairies françaises, les récits de fiction et de non-fiction reposent indifférenciés sur les rayons. Ainsi, *Le lambeau* (2018) de Philippe Lançon est rangé dans la section « Littérature française » aux côtés des romans du journaliste. Pourtant, ce texte qui relate la reconstruction de l'auteur suite à l'attentat du 7 janvier à *Charlie Hebdo* relève bien de la littérature du réel. Contrairement à la littérature anglo-saxonne, ce genre est encore émergent en France et dans la francophonie en général. Bien que de plus en plus présentes en librairie, les œuvres françaises de non-fiction ne disposaient pas (encore) d'un genre défini par les milieux académiques. Le discours universitaire de ces dernières années s'est essentiellement intéressé à observer la non-fiction française à l'aune de la fiction, notamment les frontières de cette dernière.¹ C'est donc une première que l'ouvrage collectif dirigé par Alexandre Gefen, directeur de recherche au CNRS, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*.² Dépassant le débat entre fiction et factualité, le livre propose d'aborder de front le genre de la non-fiction française et, pour reprendre les termes de Gefen lui-même, d'« en interroger sa spécificité » (p. 3).

Définir un genre émergent

Au-delà du sujet de *Territoires de la non-fiction*, son projet est particulièrement intéressant : définir un genre littéraire émergent. Un rapide aperçu de la table des matières nous apprend que la démarche suivie ne cherche pas à enfermer la non-fiction dans un discours clos, ni à la situer dans le temps avec des dates précises. D'ailleurs, la première partie de l'ouvrage identifie justement « les précurseurs d'un genre ». Abordée d'un point de vue formel, la non-fiction transparait dans le développement d'un intérêt respectif chez

1 Dans son introduction au présent ouvrage, Gefen revient lui-même sur les différentes recherches universitaires autour de la fiction et de la factualité. Alexandre Gefen, « Introduction », dans A. Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2020, p. 2.

2 En 2002, Gefen avait d'ailleurs dirigé, en collaboration avec René Audet, *Frontières de la fiction, actes du colloque « Fabula »*, préfacés par Thomas Pavel, Laval (Québec), Pessac, Éditions Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, série « Modernités » (17), 2002.

Roland Barthes et chez Georges Perec pour l'écriture de la « notation ». Ainsi que le résume Maryline Heck dans sa contribution « Écrire l'instant. Formes et enjeux de la notation chez Roland Barthes et Georges Perec », « [il s'agit d'] une écriture fragmentaire, qui consigne des notes prises par le sujet sur le vif, et qui résultent de l'observation du réel, du quotidien et de ses menus faits. » (p. 11-12). La notation prend différentes formes chez Barthes, dont principalement le haïku, et devient, chez Perec, « l'écriture infra-ordinaire [qui] est une forme éminemment urbaine, qui relève de la prose et s'écrit dans une sorte de langue fonctionnelle, sans coloration esthétique ou musicale. » (p. 14).

Suite à la contribution de Heck, deux autres auteur-riche-s, Édouard Levé et Annie Ernaux, sont respectivement présenté-e-s comme des précurseur-e-s de la non-fiction. Ces figures littéraires ayant un pied dans le XXI^e siècle ancrent la non-fiction française dans l'extrême contemporain et soulignent son caractère émergent. Tout en reprenant des éléments soulevés dans l'article de Heck, la contribution de Gaspard Turin sur Édouard Levé est particulièrement intéressante en ce qu'elle met en lumière un écrivain dont l'apport littéraire fait l'objet d'une redécouverte. Son œuvre qui met en jeu la non-fiction et la fiction avertit que l'une n'exclut pas forcément l'autre. Toutes deux peuvent se nourrir mutuellement, notamment dans la compréhension de phénomène tel que la mort qui conserve une grande part d'inconnue que seule la fiction peut, en quelque sorte, combler.³

La figure évidente d'Annie Ernaux n'aurait pas pu manquer au tableau. L'angle choisi par Anne Coudreuse dans son article « „Toutes les images disparaîtront“. Sur l'ouverture des *Années* d'Annie Ernaux » donne un aperçu général de la démarche auto-socio-biographique d'Ernaux, tout en la plaçant dans la continuité de l'écriture infra-ordinaire de Perec⁴. Dans son prologue fragmenté, l'autrice procède à une « liste [d'] éclats de mémoire [...] composée d'éléments hétérogènes, paroles de chansons, titres de chansons, de films, citations, slogans publicitaires et marques, flashes de la mémoire et épiphanies. » (p. 40).

Cette diversité des démarches précurseurs de la non-fiction française annonce ainsi que le projet du livre dirigé par Gefen est moins de définir ce nouveau genre que d'en proposer une représentation spatiale. Le choix

3 Gaspard Turin en conclut, dans son article « Édouard Levé, entre fiction et non-fiction », que « [d]ans *Suicide*, la fiction rattrape la non-fiction pour se confondre entièrement avec elle. La distance avec le réel ne fait alors plus sens, parce que la mort est à la fois réelle et que la distance qui nous en sépare est inconnue. » Gaspard Turin, « Édouard Levé, entre fiction et non-fiction », dans A. Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction*, op. cit., p. 37.

4 Coudreuse rapporte : « L'influence la plus nettement perceptible pour le lecteur est celle de *Je me souviens*, de Georges Perec (1978) [...]. » dans A. Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction*, op. cit., p. 40.

d'un ouvrage collectif permet aussi de cerner la non-fiction dans sa diversité et surtout d'évoquer les différents questionnements qu'elle soulève au sein de la littérature contemporaine, en tant que genre littéraire du XXI^e siècle. Comme la quatrième de couverture le précise, « [...] l'heure est à inventorier et à comprendre les territoires de la non-fiction, genre capital de notre contemporain. »

Aborder le réel en littérature contemporaine

La deuxième partie, véritable nerf de l'ouvrage, pourrait être considérée comme le volet destiné à la théorisation de la non-fiction française. Mais les sept articles proposent plutôt une exploration du réel en littérature contemporaine, tout en observant différents champs d'études soulevés par le genre émergent. À commencer par l'importance du document et son utilisation dans la littérature actuelle dans les articles de Claude Pérez, « Subjectiver le document ? », et de Marie-Jeanne Zenetti, « Littérature contemporaine : un „tournant documentaire“ ? ». Par exemple, le premier démontre que la non-fiction n'implique pas une évacuation de l'émotion au profit de la preuve de réel dénuée d'affect qu'est le document. S'appuyant sur l'œuvre du Prix Nobel de littérature de 2014, Pérez avance que :

Collés de la sorte dans le récit, insérés entre les phrases de Modiano, ces textes froids sans affect s'avèrent émotionnellement très puissants : d'abord, parce qu'ils sont tout ce qui reste, les pauvres vestiges, dérisoires, émouvants à proportion de leur pauvreté de «ceux qui furent» et qui ont été massacrés dans les conditions que l'on sait. Mais aussi, parce que leur froideur même semble inscrire dans le texte la froideur des bourreaux et l'indifférence de «la société» dont le fonctionnement se poursuit. (p. 61)

Ce que cet extrait révèle également est que la non-fiction résulte d'une certaine construction subjective. Dans la littérature contemporaine, le document n'est plus relégué en fin d'ouvrage mais fait partie intégrante du récit. L'écrivain-e de non-fiction procède à des « actions (sélection, insertion, disposition, reformulation...) [qui] sont des moyens puissants d'homogénéisation et de subjectivation. » (p. 59).

À propos de subjectivité, la figure de l'auteur-riche de non-fiction est traitée dans la publication de Laurent Demanze « Portrait de l'écrivain contemporain enquêteur. Enjeux formels et épistémologie de l'enquête ». La contribution de Demanze fait agréablement suite à celle de Pérez en explorant l'enquêteur-riche qu'est devenu-e l'écrivain-e d'aujourd'hui. Il approfondit l'idée d'une construction qui préside les textes de non-fiction en abordant la question du montage du récit. L'écrivain-e devenu.e enquêteur-riche « tresse

ensemble le récit des faits et le récit qui traque les faits. » (p. 79). Il n'est plus question de créer du suspense, ni d'enchanter les lecteur-riche-s. Comme Demanze le conclut, « la narration est redevenue aujourd'hui un support légitime du savoir, à la croisée de l'argumentation et de l'essai. » (p. 79). Cependant, ce « support légitime du savoir » qu'est la non-fiction n'est pas sans entraîner des questions de légitimité, au regard notamment des sciences sociales, et qui sont justement abordées par Dominique Viart dans son article « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ».

Comme évoqué chez certains précurseur-e-s du genre, la non-fiction n'exclut pas pour autant toute fiction. Trois contributions approfondissent ce rapport : « L'«exofiction» entre non-fiction, contrainte et exemplarité » de Cornelia Ruhe, « Récits de la frontière. Sur ce qui fait fiction dans le „roman“ de non-fiction » de Frank Wagner et « Dire le vrai par le faux. Devenir du „réalisme“ contemporain » de Morgane Kieffer. Compris dans leur ensemble, ces trois articles soulignent notamment que le jeu de frontières entre la non-fiction et la fiction permet de questionner et de reconsidérer la littérature contemporaine et ses différentes formes.

La non-fiction dans tous ses états

Pour cerner un genre émergent, il est pertinent d'observer des œuvres autres que celles considérées comme canoniques. Intitulée « Expérimentations de l'extrême contemporain », la troisième partie de *Territoires de la non-fiction* se propose d'aller dans ce sens. Toutefois, seulement les contributions « Sciences et non-fiction : *Le Chat de Schrödinger* » d'Isabelle Dangy et « Valérie Valère et la colère du sujet » d'Yaelle Sibony-Malpertu s'intéressent à des textes qui n'ont pas été abordés précédemment dans l'ouvrage. Les trois autres articles regroupés dans cette partie sont consacrés à Emmanuel Carrère, Olivier Rolin et Pascal Quignard. Malgré leur intérêt indéniable, il est dommage de n'avoir pas accordé plus de place à des figures moins emblématiques de la non-fiction. En particulier Carrère dont *L'Adversaire* (2000) est, dès l'introduction de Gefen, proposé comme fondateur du genre (p. 3).

Heureusement, les trois dernières parties du volume contribuent à élargir l'horizon des territoires de la non-fiction, proposant autant de pistes à approfondir. Dans « Francophonie nord-américaine », deux contributions donnent un aperçu de l'état du genre au Québec. En particulier, l'article d'Eva Voldřichová Beránková, « La trilogie 1984 d'Éric Plamondon : comment rédiger des „épopées non fictionnelles“ à l'époque de Wikipédia » offre une réflexion captivante sur la possibilité de la non-fiction à s'emparer des discours mythiques. Comme Voldřichová Beránková l'explique : « Au-delà de son apparence banale, quotidienne, anti-romanesque, la trilogie plamondonienne ne raconte rien de moins que trois mythes d'Icare [...]. » (p. 270).

La réflexion sur la non-fiction quitte également le territoire de la littérature pour explorer celui des croisements génériques ou encore celui de l'image. Cette dernière partie regroupe trois publications qui attestent de la diversité que peut revêtir la notion d'« image » dans son rapport au réel. Il y a bien sûr le roman graphique, abordé dans l'article d'Henri Garric « Récits d'expérience : raconter et dessiner la maladie », mais aussi un genre qui n'a que tardivement obtenu ses lettres de noblesse, le discours critique sur l'art. Cette dernière publication de Dominique Vaugois, « Se situer pour s'instituer. Le sujet et son territoire dans les écrits sur l'art de Maryline Desbiolles », est particulièrement intéressante. Elle propose d'observer la position du sujet dans son rapport à l'œuvre qu'il critique. Vaugois avance que :

Le sujet qui s'institue en auteure dans ces livres réussit remarquablement à poser les coordonnées d'un territoire de la non-fiction qui pourrait être – suivons une dernière fois Barthes –, celui de la *Sapientia*, dont les caractéristiques tiennent aux quatre points du carré ou du carrelage : « nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse et le plus de saveur possible ». (p. 367)

C'est sur cette citation de Barthes que s'achève la contribution de Vaugois mais aussi l'ouvrage collectif dirigé par Gefen. Ce détail n'est pas anodin puisque le propos barthien cristallise les caractéristiques de la non-fiction observées tout au long de *Territoires de la non-fiction*. Elle aurait tout aussi bien pu être placée en exergue du livre qui, aussi foisonnant soit-il, n'atteste pas moins d'une forte cohérence interne.

Tout au long de *Territoires de la non-fiction*, les différentes contributions se font écho les unes aux autres et offrent ainsi une première assise solide au genre émergent de la non-fiction française. Peut-être que pour saisir pleinement sa spécificité toute française, un article la comparant à la non-fiction anglo-saxonne n'aurait pas été de trop. Mais s'attaquer à un genre aussi intrinsèquement lié à la littérature contemporaine, c'est également signifier aux lecteur·rice·s que l'exploration de ses territoires ne fait que commencer.

Écologie, écocritique et écopoétique

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Sara Buekens, *Émergence d'une littérature environnementale. Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*, Genève, Droz, 2020, 536 pages.

La belle étude de Sara Buekens, consacrée à la lecture et à l'interprétation de l'œuvre de cinq auteurs français de la deuxième moitié du XX^e siècle, s'inscrit dans la démarche de l'écopoétique telle qu'elle a été définie et appliquée par Pierre Schoentjes dans ses importants ouvrages, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*¹ (2015) et *Littérature et écologie. Le Mur des Abeilles* (2020)².

Née dans le sillage de l'*ecocriticism*, à savoir de l'écocritique anglo-saxonne, l'écopoétique s'intéresse comme elle à des textes trahissant des préoccupations environnementales, voire « écologiques ». Néanmoins, alors que l'écocritique s'intéresse avant tout à des critères d'ordre éthique et thématique, et peut ainsi réclamer une place dans le domaine des études culturelles, l'écopoétique se propose de ne donner sens à ces mêmes critères que sur la toile de fonds de ce qui fait l'essence de la littérature : le travail d'écriture et la dimension esthétique des textes. Selon Schoentjes, cette approche valorisant la composante littéraire est tout particulièrement appropriée à la critique française, celle-ci offrant aujourd'hui encore une certaine résistance aux études culturelles. Osons donc ce parallélisme : de même que la nature en France est rarement de l'ordre de la *wilderness* (comme aux USA, où la *wilderness* contribue même à définir l'identité des Américains), mais se présente presque toujours comme une nature aménagée par l'homme, ainsi les textes littéraires accordant un rôle clé à la nature le font en travaillant sciemment sur sa mise en scène par le langage. Or, cette « mise en scène » n'est-elle pas digne d'être explorée pour mieux comprendre son efficacité ?

Quoi qu'il en soit, telle est la thèse du livre de Buekens : des procédés littéraires appropriés et une présentation stylistique réfléchie des problématiques liées à l'environnement peuvent contribuer de manière significative à la réforme de l'imaginaire environnemental des lecteurs, voire même à l'incitation de ceux-ci à une action environnementale concrète.

Cette méthode critique de l'« écopoétique », Buekens l'applique à une constellation de textes littéraires rapportant diverses expériences liées à des problèmes environnementaux, rédigés pour la plupart après la Deuxième Guerre mondiale et avant ou pendant le tournant dit « écologique » des années 1970 et 1980. Le choix de l'après Deuxième Guerre comme limite

1 Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

2 Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des Abeilles*, Paris, Corti, 2020.

chronologique inférieure s'impose pour l'autrice. Car cette guerre, en ayant recouru à des armes de destruction massive (bombes atomiques) et pratiqué l'exécution industrielle de la gent humaine (chambres à gaz), aurait introduit une rupture irrémédiable dans le rapport de l'homme à son milieu naturel : elle aurait obligé à « repenser radicalement la place de l'être humain dans le monde et [à] remettre en question les valeurs de l'humanisme traditionnel » (p. 23). Par suite, la représentation du sentiment de la nature en littérature ne pourrait plus pu être la même que par le passé : à la perception romantique purement esthétique du paysage ou à celle plus utilitaire du roman régionaliste (travail de la terre), elle aurait ajouté la prise de conscience d'un « environnement que l'homme partage avec des animaux et des végétaux et envers lequel il a des responsabilités » (p. 16). Les cinq auteurs réunis dans cette étude, à savoir Romain Gary, Pierre Gascar, Julien Gracq, Jean-Marie Gustave Le Clézio et Jean-Loup Trassard, attestent dans tous les cas du développement d'une conscience environnementale d'une extrême lucidité.

Gustave Le Clézio (1940 –) et Jean-Loup Trassard (1933 –) sont analysés conjointement dans un même chapitre. La mise en dialogue d'auteurs en apparence si différents se justifie par l'attention inquiète qu'ils portent tous deux à des modes de vie alternatifs présentés comme étant plus respectueux de la nature que les nôtres, mais menacés d'extinction. Ils montrent en effet dans leurs œuvres que les communautés qui les pratiquent, parce qu'elles vivent en décalage total avec les avancées technologiques contemporaines et dédaignent le pouvoir de l'argent, s'avèrent impuissantes à faire face à la vague du « progrès » : quand celle-ci finit inmanquablement par les atteindre, elle les disperse et anéantit leurs paysages.

C'est le monde rural non machinisé d'autrefois qui suscite la nostalgie de Trassard : le rapport de l'homme à son champ et à ses animaux est plus direct et plus authentique lorsqu'il est le résultat d'efforts physiques intenses. La mécanisation des outils, si elle permet au paysan d'accomplir plus rapidement son travail, le prive en même temps de la dimension sensorielle du contact avec la terre et l'animal tout en l'empêchant, de par le vacarme produit par les moteurs, d'entendre le babil de la nature. Dans *L'homme des haies* (2012), un vieillard lègue sa ferme à son fils et se complait dans des souvenirs du bon vieux temps : celui où il plantait et fauchait sans tracteur, celui où il parlait aux bêtes, celui où il se laissait littéralement absorber par son environnement – à tel point qu'il avait l'impression d'accéder aux pensées mêmes des animaux. La langue dans laquelle s'exprime le narrateur-paysan mime cette impression : peu précise, relevant du registre oral et convoquant des mots provenant du patois de la campagne française, elle mêle indistinctement l'humain et l'inhumain dans le même flux de paroles.

Le Clézio, fort des expériences rapportées de ses voyages, dresse quant à lui un contraste saisissant entre un espace urbain dominé par l'esprit de consommation et enlaidi par la pollution et les déchets, habité par l'homme

de la globalisation, – et un espace énergisé par une « coopération respectueuse » de l'homme et de la nature, généralement occupé par des sociétés plus primitives ou marginales. Les Amérindiens, en particulier, vivent dans une parfaite symbiose avec les autres règnes (animal, végétal, minéral) et réalisent ainsi instinctivement une manière d'« antisépécisme ».³ Comme chez Trassard, la fusion des règnes est présentée chez Le Clézio comme se manifestant à travers une certaine façon de parler. Ainsi, la particularité de la langue du village fictif (mais plausible) de Campos au Mexique, c'est qu'elle « ne sert pas seulement à parler, mais à chanter, à crier ou à jouer avec les sons [...]. Tu changes l'ordre des mots, tu transformes les sons, tu ajoutes des parcelles d'autres mots à l'intérieur, ou tu imites les accents, mais aussi le bruit de la pluie, du vent, du tonnerre, le cri des oiseaux, la voix des chiens qui chantent la nuit ».⁴

Tel serait l'idéal auquel tendent Le Clézio et Trassard dans leur travail sur la langue de leurs propres textes : faire de celle-ci une langue dynamique, mais surtout, une langue susceptible de réconcilier le mot et la chose, de coïncider avec le monde sans plus le trahir ni l'altérer par des mots porteurs d'idéologies subversives.

Le chapitre suivant est consacré à Romain Gary (1914-1980), et essentiellement à son ouvrage *Racines du ciel* (1956) – qui non seulement a immédiatement obtenu le prix Goncourt, mais a encore été qualifié par une certaine critique française de « premier roman écologique ». La particularité de ce roman, dont le fil conducteur est la lutte du protagoniste Morel contre le massacre des éléphants en Afrique, est sa polyphonie : le point de vue et les arguments de Morel sont souvent brouillés par les commentaires et les interprétations de ses positions par d'autres personnages – ce qui conduit à une prolifération, par ailleurs non dénuée d'humour, de discours environnementaux s'inscrivant dans des catégories éthiques aux accents variables. Au niveau de la forme, ces variations sur les questions de protection de la nature sont rendues par une structure narrative complexe faite d'une succession de récits enchâssés. Ce qui ressort cependant de ce multiperspectivisme, c'est la double valeur de la figure de l'éléphant : il est tantôt présenté comme un animal concret piétinant les récoltes des Africains et traqué par les chasseurs pour son ivoire, tantôt comme une abstraction cultivée par l'imaginaire humain pour symboliser la liberté et le droit à l'existence dont devraient jouir aussi bien les humains que les non humains. Selon Buekens, ce roman ne peut cependant être qualifié d'écologique dans le sens contemporain du terme, car

3 Je reprends ici la note de Sara Buekens, p. 75 (note 85) : « Le spécisme, *speciesism*, est un terme introduit par Richard Ryder en 1970 pour désigner toute forme de discrimination et d'instrumentalisation d'une espèce (animale) justifiée par l'idée que l'homme serait un être supérieur ».

4 Jean-Marie Le Clézio, *Ouranïa*, Paris, Gallimard, 2006, p. 165-166.

la défense des éléphants n'y est jamais pensée sous l'angle de la valeur intrinsèque des éléphants, mais toujours en fonction du bien-être humain.

Dans le chapitre qui prend pour objet Julien Gracq (1910-2007), Buekens développe l'idée d'une évolution générique des œuvres de l'écrivain qui serait consubstantielle à l'évolution de la sensibilité écologique de celui-ci.

Dans les débuts de sa création littéraire, Gracq, encore très influencé par les procédés romantiques et surréalistes, compose des romans dans lesquels, comme dans *Le Rivage des Syrtes* (1951), des paysages irréels sont représentés à grands renforts de figures de styles destinées à produire un flou perceptif. Dans cette première phase, Gracq pourrait être qualifié, selon la terminologie de Walter Wagner à laquelle l'autrice renvoie, d'« écologiste romantique » : c'est sans établir de relation proprement éthique avec les paysages qu'il défend leur beauté et leur harmonie d'un autre monde. La nature, intacte et vivante, n'existe qu'en tant qu'expression d'une correspondance entre l'homme et le monde et elle sert d'écho aux actions et sentiments humains.

Dans une deuxième phase, celle de récits tels que *Un balcon en forêt* (1958) ou *La Presqu'île* (1970), Gracq devient plus concret et fait appel à son regard professionnel de géographe⁵ pour décrire les lieux : les métaphores sont abandonnées au profit de l'insertion d'une terminologie spécialisée, tandis qu'un certain déterminisme historico-géographique fait son apparition.

Si romans et récits associent la naissance des rêveries, des pensées, des souvenirs voire des actions des protagonistes à l'attention qu'ils portent à leur environnement, il faut cependant attendre une troisième phase, celle où Gracq assume sa parole en l'exposant dans le genre de l'essai, pour comprendre que les problèmes écologiques sont chez lui un objet de préoccupations réelles. Dans ses essais, et sans plus s'embarrasser d'un beau style, il laisse en effet libre cours à son savoir topographique pour noter l'« américanisation du paysage » (cf. *La Forme d'une ville*, 1985) et les altérations des lieux ruraux et urbains, repérables aussi bien dans leur esthétique discutable que dans l'essoufflement de leur dynamisme écosystémique.

Pierre Fournier alias Pierre Gaspar (1916-1997), écrivain aujourd'hui presque oublié alors qu'il avait obtenu de son vivant de nombreux prix littéraires⁶, est « l'auteur le plus ouvertement sensible à l'écologie » du corpus ici retenu, affirme Buekens (p. 345). Ceci explique sans doute qu'il ait l'honneur de clore la série des chapitres monographiques de l'ouvrage.

En recourant à la terminologie scientifique et philosophique actuelle (dont celle de Michael Bess⁷) qui distingue divers types d'écologisme,

5 Louis Poirier, alias Julien Gracq, avait une formation de géographe.

6 Pierre Schoentjes et son équipe (dont Sara Buekens) contribuent activement à lui redonner la visibilité qu'il mérite.

7 Cf. Michael Bess, *La France vert-clair. Écologie et modernité technologique 1960-2000*, Paris, Champ Vallon, 2011.

Buekens repère plusieurs étapes dans l'évolution de la pensée écologique de Gascar, qui se retrouvent dans l'œuvre littéraire de celui-ci et dont chacune trouve à s'exprimer par le truchement d'une façon d'écrire différenciée.

Les premiers ouvrages de Gascar sont profondément marqués par l'expérience de la Deuxième Guerre, et le style lyrique et « baroque » auquel il recourt dans sa description du monde naturel et animal ne fait souvent que renforcer les sensations infernales éprouvées par des protagonistes traumatisés. Ainsi dans *Les Bêtes* (1953) ou *Le Temps des morts* (1953), l'environnement, instrumentalisé de manière à accompagner le personnage dans sa souffrance, est traité sur le mode de « l'écologisme romantique ». Dès les années 70, l'inquiétude de Gascar s'éloigne de la problématique de la guerre pour se reporter sur la nature en tant que telle : comme il l'exprime dans *Les Sources* (1975) ou dans *Lichens* (manuscrit non publié), œuvres qui peuvent être classées comme relevant de « l'écologisme naturaliste », l'empoisonnement de la terre (pesticides, herbicides), de l'eau et de l'air affecte la biodiversité et menace d'extinction de nombreuses espèces végétales et animales. Parallèlement, son style, sans rien perdre de sa poéticité, évolue vers une plus grande matérialité et s'appuie sur des références scientifiques. D'autres œuvres telles que *Le Présage* (1972) révèlent plutôt un « écologisme social » : elles disent la disparité économique et sociale dans le monde et réclament une modification du système économique des pays riches – ce qui permettrait aussi, du même coup, de mieux gérer la dégradation de l'environnement. Enfin, les écrits plus tardifs tels que *Le Règne végétal* (1981) ou *La Friche* (1993) relèvent de l'« écologisme humain » : ils mettent en évidence les répercussions des altérations profondes de l'environnement sur toute forme d'existence, y compris celle de l'être humain, et prônent la lutte pour la préservation de la diversité et la réinvention de la « pureté ». L'homme est désormais mis sur un pied d'égalité avec la nature sans plus connaître de privilèges descriptifs anthropologiques ou psychologiques, ce qui se traduit par un style d'une grande sobriété, réunissant dans un même élan et sans plus les distinguer des données scientifiques objectives et des expériences sensorielles subjectives.

Tous ces auteurs, en dépit de la mise en œuvre de techniques littéraires très variées, privilégient pour exprimer leur souci écologique une narration réaliste : ils mettent le doigt sur de vraies questions (même si celles-ci n'ont pas encore été posées comme telles par leurs contemporains), sans recourir au fantastique, à la dystopie ou à la science-fiction pour peindre des scénarios catastrophistes. Pour dire l'immoralité d'une destruction aveugle des plantes et des animaux, tous recourent avec abondance à l'anthropomorphisation. Alors que l'utilisation de cette figure de style est souvent associée à l'expression de la supériorité de l'homme qui, au lieu de décrire objectivement le monde, se l'approprie en lui injectant ses propres sentiments et attitudes, Buekens parvient dans le cas de nos auteurs à renverser cette interprétation et à en faire une stratégie littéraire écologique : l'anthropomorphisation n'est

pas de l'anthropocentrisme, mais témoigne au contraire du fait que tous les éléments du monde naturel sont vivants, sensibles, voire pourvus d'une âme, et qu'ils méritent tous par conséquent un traitement égalitaire dans les descriptions littéraires... et dans le monde réel !

L'ouvrage de Buekens est un travail érudit, solide et engagé, et qui se lit très agréablement – en dépit de quelques monotonies stylistiques, telle sa façon de se référer à d'autres travaux, invariablement signalée par des « comme » qui scandent le volume (« comme le fait remarquer », « comme l'explique », « comme le note », « comme le montre », etc.).

Certaines assertions, certes, pourraient prêter à discussion. Pourquoi vouloir à tout prix faire naître la conscience écologique dans la deuxième moitié du XX^e siècle, si celle-ci est définie comme « dépass[ant] le simple souci de la qualité de la vie humaine » et « manifest[ant] une inquiétude profonde face aux menaces qui pèsent sur le monde naturel » (p. 14) ? Pourquoi englober sans nuances tous les auteurs précédents sous l'étiquette d'écrivains ne percevant « jamais l'environnement comme un environnement que l'homme partage avec des animaux et des végétaux et envers lequel il a des responsabilités » (p. 16) ? L'entrée dans l'ère de l'anthropocène ne date pas d'aujourd'hui, et il est des écrivains qui, bien avant le tournant écologique et bien avant la Deuxième Guerre, ont témoigné de leur prise de conscience que la planète n'est pas éternelle, que sa destruction peut être actionnée par l'être humain et que l'homme est investi de responsabilités face à son environnement. Qu'il suffise de mentionner George Sand qui, dans des textes tels que ses « Lettres d'un voyageur à propos de botanique » (1868) et « La Forêt de Fontainebleau » (1872), expose sa théorie de la sensibilité des plantes et des animaux, invoque les interventions irresponsables de l'homme dans la nature et comprend que celles-ci ne sont pas seulement fatales pour les espèces non humaines, mais également pour l'homme et l'ensemble de la terre.

Sans doute un travail de définition plus serré de l'écologie et de la conscience écologique, donné d'emblée dans l'introduction, eût-il pu atténuer des propos un peu trop catégoriques à mon goût. Ceci eût été d'autant plus bienvenu que des notions d'écologie humaine et scientifique sont distribuées ici et là au gré des chapitres, sans toujours que l'on comprenne leur nécessité. Car si la mention répétée d'un principe tel que celui de « la valeur intrinsèque » (emprunté à la philosophie de l'écologie) finit, par trouver une justification de par sa transformation en outil d'analyse, – le recours à d'autres concepts spécifiques paraît moins légitime, voire même un peu forcé : il en est certains qui sont convoqués sans lien direct avec le propos et à la toute fin d'une analyse, comme s'il fallait couronner celle-ci par une expression « dans le vent » (c'est le cas de la notion d'« écoféminisme ») ; il en est d'autres qui font l'objet d'un développement que la lectrice a de la peine à ne pas percevoir comme digressif par rapport à l'argument de l'ouvrage – telles les pages consacrées à l'« écologie profonde », qui abondent

d'une terminologie nouvelle sur laquelle l'autrice ne reviendra plus (c'est le cas de termes comme l'« écofascisme », l'« écologisme humaniste » ou « non humaniste », etc.).

Il n'en reste pas moins que les réflexions proposées dans cet ouvrage sont extrêmement stimulantes et méritent toute notre attention.

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS

Arnd Beise, Studium der älteren und neueren deutschsprachigen Literatur, der Medienwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie sowie der Grafik & Malerei in Marburg; nach Lehraufträgen in Gießen, Leipzig und Karlsruhe sowie Vertretungsprofessuren in Magdeburg und Paderborn seit 2011 Professor für Germanistische Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte an der Universität Freiburg (Schweiz). Publikationen zur Literatur- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart.

Thomas Emmrich studierte Germanistik, Klassische Philologie und Philosophie an der Universität Regensburg. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. 2018 wurde er mit der Dissertation *Ästhetische Monsterpolitiken. Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen* (siehe die Rezension in diesem Band) in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft promoviert. Zu seinen Schwerpunkten gehören u. a. die Literatur- und Philologietheorie, die antike Literatur und deren Rezeption in der Moderne sowie die deutschsprachigen, anglo- und frankophonen Literaturen des 18. bis 21. Jahrhunderts.

Katja Kauer ist Privatdozentin der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, derzeit an der Universität Fribourg, und verfügt seit 2012 über die *Venia legendi* für NdL und Kulturwissenschaft. Habilitiert hat sie sich mit einer Untersuchung des Verzweigungsdiskurses im 18. Jahrhundert, promoviert mit einer Arbeit über den Sexualitätsdiskurs um 1900 und um 2000. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert. Sie interessiert sich für den Zusammenhang zwischen Literatur und Philosophie, Populärkultur und arbeitet methodisch mit Gender- und Queerkonzepten. Derzeit beschäftigt sie sich mit literarischen Identitäts- und Anerkennungsdiskursen. 2019 erschien das Studienbuch *Queer-Lesen. Anleitungen zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*.

Stefanie Leuenberger ist Privatdozentin an der ETH Zürich, wo ihr 2017 die *Venia legendi* für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft erteilt wurde. Ihre Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind Buchstabenkombinatorik und visuelle Poesie seit der Antike, Literatur und Kultur des *Fin de Siècle*, Theorie und Praxis der europäischen Avantgarden, Lebensreform in Europa, deutsch-jüdische Literaturgeschichte und Kulturdiskurse sowie Literaturen der Schweiz. Zuletzt erschienen die kommentierte Anthologie *Carl Spitteler – Dichter, Denker, Redner*, herausgegeben zusammen mit Peter von Matt und Philipp Theißen, Zürich 2019, sowie die Monographie *Spitteler. Un idéaliste très réaliste*,

Biel/Bienne 2019. Die Habilitationsschrift *Die Politik der Buchstaben. Poetik und Theologie in der alphabetischen Literatur* wird 2022 erscheinen.

Erwin Marti, geboren 1952, arbeitete als Lehrer auf verschiedenen Schulstufen und als Heilpädagoge. Studium der Geschichte und der Germanistik in Bern und Berlin. 1995 promovierte er bei Prof. Markus Mattmüller in Basel in neuerer und Schweizer Geschichte. Er ist seit 40 Jahren in Basel wohnhaft. Sein Hauptaugenmerk galt und gilt politischen, sozialgeschichtlichen und literarischen Fragestellungen und insbesondere der Lebensgeschichte des Berner Schriftstellers Carl Albert Loosli. Zwischen 1996 und 2018 erschienen vier Bände der Biografie C. A. Looslis, und in Zusammenarbeit mit Fredi Lerch gab er zwischen 2004 und 2009 eine siebenbändige Werkausgabe mit Texten Looslis heraus. Die jüngste Publikation erarbeitete er zusammen mit Martin Uebelhart, eine popularisierte Fassung der Biografie C. A. Looslis, die 2020 beim Schwabe-Verlag in Basel herausgekommen ist.

Dominik Müller studierte Deutsch und Geschichte in Bern und Wien. Bis 2018 war er *Maître d'enseignement et de recherche* am *Département de langue et de littérature allemandes* der Universität Genf. Seine Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind die Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz (insbesondere Gottfried Keller), die Editionsphilologie und die Wechselverhältnisse zwischen Literatur auf der einen und bildender Kunst sowie Tourismus auf der anderen Seite. Zuletzt erschien: Robert Walser: *Fritz Kocher's Aufsätze*. Hg. von Dominik Müller und Peter Utz, Berlin: Suhrkamp 2020 (Berner Robert Walser-Ausgabe, Bd. 4). Ende 2021 erscheint: „...dass wir beide borstige Einsiedler sind, die zueinander passen“. *Aus dem Briefwechsel Jonas Fränkel – C. A. Loosli 1905-1958*. Hg. von Fredi Lerch und Dominik Müller, unter Mitarbeit von Jael Bollag und Erwin Marti (Zürich: Chronos-Verlag).

Ralph Müller lehrt seit 2010 Neuere Deutsche Literatur und Literaturdidaktik an der Universität Fribourg (Schweiz). Seine Forschungsgebiete sind die neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert, die deutschsprachige Literatur der Schweiz sowie die Theorie und Rhetorik der literarischen Gattungen, insbesondere der Lyrik. Zuletzt erschienen die Sammelbände *Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media. Special issue of Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik IZfK 2* (2021) sowie *Lyrikologie 1* und *2* (2019/20).

Manfred Papst, geboren 1956 in Davos, ist seit 1989 für das Haus NZZ tätig. Bis 2001 war er Programmleiter des Buchverlags, wo er etwa 500 Titel aus den Bereichen Geschichte, Kultur und Politik herausbrachte. Daneben verfasste er regelmässig Beiträge zu Literatur und Musik in der NZZ und im

NZZ-Folio. Als Gründungsmitglied der NZZ am Sonntag war er von 2002 bis 2017 deren Ressortleiter Kultur, seither ist er dort als fest angestellter Autor tätig. Für seine Texte wurde er mehrfach ausgezeichnet, so 2015 mit dem Alfred-Kerr-Preis für Literaturkritik. Studiert hat Papst Sinologie, Germanistik, Kunstwissenschaft und Geschichte. Er war Mitherausgeber der Werke Friedrich Glausers und hat je acht Jahre lang die Thomas-Mann-Gesellschaft und die Gottfried-Keller-Gesellschaft Zürich geleitet.

Marcus Pyka ist Associate Professor of History an der Franklin University Switzerland, Lugano. Seine Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind Nationalismus und andere Gruppen-konstituierende Prozesse im ‚langen 19. Jahrhundert‘, die Rolle des Tessins innerhalb der deutschsprachigen Welt, Geschichte und Theorie der jüdischen und allgemeinen Geschichtsschreibung sowie die Geschichte von Stigmatisierung und Quarantäne in Mittel- und Südeuropa. Zurzeit arbeitet er an einer Kulturgeschichte von Verratsanklagen.

Wulfhard Stahl (*1951), Studium der Anglistik und Germanistik in Hannover, M. A.-Abschluss mit einer Arbeit über Erich Mühsam und Ernst Toller in der Münchner Räterepublik. Lebt seit 1988 in Bern. Verschiedene Tätigkeiten im Buchhandel, Druckerei- und Verlagswesen (Herstellung, Korrektorat; Archiv und Dokumentation); 2000-2016 Bibliothekar im World Trade Institute, Universität Bern. Veröffentlichungen zu Eduard Bertz (u. a. Herausgabe *Philosophie des Fahrrads*, Hildesheim 2012; Briefwechsel mit Edward Carpenter und Josef Viktor Widmann, *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 2016), George Gissing (u. a. Texteinrichtung *Zeilengeld*, Nördlingen 1986 = Andere Bibliothek; Beiträge in *Kindlers Literatur Lexikon* 2009), Wanda von Sacher-Masoch (u. a. Herausgabe *Meine Lebenbeichte. Memoiren*, Wien 2020).

Peter Utz war von 1987 bis 2019 Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Lausanne. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind die Jahrhundertwende, das literarische Feuilleton, Schweizer Autoren des 20. Jahrhunderts und das literarische Übersetzen. Zahlreiche Publikationen zu Robert Walser; Mitherausgeber der „Berner Ausgabe“ im Suhrkamp-Verlag (ab 2018). Buchpublikationen in Auswahl: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ‚Jetztzeitstil‘*, 1998 / 2018 (frz. Übers. 2001); *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, 2007; *Kultivierung der Katastrophe. Untergangsszenarien in den Literaturen der Schweiz*, 2013 (frz. Übersetzung 2017); „*Nachreife des fremden Wortes*“. Hölderlins ‚Hälfte des Lebens‘ und die Poetik des Übersetzens, 2017.

Magnus Wieland ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Dienst Forschung & Vermittlung am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern und ist dort u. a. für den Nachlass von Carl Spitteler verantwortlich. Zum 100jährigen Jubiläum der Nobelpreis-Verleihung an Spitteler verfasste er 2019 für die *Neue Zürcher Zeitung* den Beitrag *Olympische Heiterkeit* und kuratierte 2017 als Sideshow die Ausstellung über Spittelers Russlandjahre, dazu die Begleitpublikation: *Spitteler und Russland / Cendrars et la Russie*. Hg. vom Schweizerischen Literaturarchiv Bern 2017.

Rosmarie Zeller war von 1985 bis 2012 Titularprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Basel. Schwerpunkte der Forschung: Gattungstheorie (Drama und Roman), Gattungsfragen in der Literatur des 17. Jahrhunderts (Grimmelshausen), Zusammenhang von hermetischen Traditionen (Kabbala, Magie) und Literatur im 17. Jahrhundert (Christian Knorr von Rosenroth,), Romantheorie, Literatur der Frühen Moderne (Walser, Musil), Schweizer Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Mitarbeit an der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke von C. F. Meyer sowie an der Meyer Briefausgabe.

PROSPECTUS

Band 51 (2022)

LITERARISCHE GLOKALISIERUNG
GLOCALISATION LITTÉRAIRE
LITERARY GLOCALIZATION

Band 51/2022 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Literarische Glokalisierung“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter www.sagw.ch/sgavl.

Le volume 51/2022 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « Globalisation littéraire ». Pour des renseignements sur les activités de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC, voir www.sagw.ch/sgavl.

Volume 51/2022 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic “Literary Glocalization”. For further information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society, see www.sagw.ch/sgavl.

Der Jugendbewegung um 1900 galt Spitteler als rebellisch-unkonventioneller „Dichter der Jugend“, seine Feuilletonbeiträge erschienen in renommierten Zeitschriften, und der spätere Literaturnobelpreisträger hielt zahlreiche Vorträge in Deutschland und der Schweiz. Seit den 1970er Jahren verschwanden seine Texte aber aus dem Kanon.

Das Literaturnobelpreis-Jubiläum 2019 bot die Gelegenheit, Spittelers Texte vor dem Hintergrund gegenwärtiger Debatten und Theorieansätze und in komparatistischer Perspektive neu zu lesen. Gefragt wurde: Was macht die Beschäftigung mit Spittelers Texten heute lohnenswert? Worin liegt ihre Aktualität? Welche Stellung hat Spittelers Werk innerhalb der Literatur der Moderne? Welchen Ort können seine Texte in Forschung und Lehre haben?

Der vorliegende Band widmet sich Spittelers literatur- und bildungskritischen Positionen, seiner Auseinandersetzung mit Machtstrukturen, mit Psychoanalyse und Populärkultur sowie der Rezeption seiner Texte in anderen Sprachräumen.