



Seit Kindertagen und bis ins Erwachsenenalter zeichnete und kritzelte Carl Spitteler. Faszinierten ihn zunächst Kampfszenen und Uniformen, Blumen und Vögel, kaprizierte er sich später auf Frauendarstellungen und laszive

Einübung in die Kunst der Neutralität

*Auch wer abseitssteht, flieht die Geschichte nicht,
und er sieht nicht weg, wenn andere leiden.*

Von Philipp Theisohn

Im Angesicht der Frage, warum man sich an diesen Autor erinnern, warum man sein Werk immer noch oder vielmehr: endlich wieder lesen soll, erweist sich der ihm 1919 zugesprochene Literaturnobelpreis nur sehr bedingt als ein brauchbares Argument. Weder Preise noch Jubiläen können mittelmässige in grossartige Texte verwandeln. Vielmehr spiegeln sie zuvorderst die mentale Disposition derer wider, die da auszeichnen, und derer, die der Auszeichnung gedenken.

Es empfiehlt sich in solchen Momenten, die soziale Dimension der Literatur nicht als blosses Beiwerk zu erachten: Zum Sinnhorizont der Kunst gehört auch, was eine Gesellschaft aus ihr macht, ob und wie sie sich in ihr zu erkennen vermag. So besitzt der Geltungsverlust, den Carl Spitteler's Dichtung in den vergangenen hundert Jahren ohne Zweifel erlitten hat, durchaus einen Aussagewert: Ganz offensichtlich spiegelt sie uns nicht mehr in genügendem Masse.

Ein Leichtes wäre es, die Schuld für diese Entfremdung beim Spiegel selbst zu suchen. Womöglich musste er für unsere Welt erblinden, war er doch einst vor allem gefertigt worden, damit sich auf seinem Glas noch einmal die Umrisse der Götter abzeichnen konnten. Spitteler's Verpflichtung gegenüber dem Mythos, seine Obsession, immer wieder zu jenem dunklen Schöpfungsgrund zurückzukehren, der nur dort sichtbar wird, wo das Erzählen stillsteht – also im Epos: Das alles scheint uns fern.

Stefan Georges Antipode

Noch Emil Staigers Bewunderung für dieses seltsame dichterische Phänomen, das wie ein aus der Zeit gefallener Monolith das 20. Jahrhundert heimsucht, wird begleitet durch die Bemerkung, dass uns bei der Lektüre des «Olympischen Frühlings» «ein eigentümliches Unbehagen anwandeln mag». Bei jenen, die Spitteler mit weniger Empathie ent-

gegentreten als Staiger, übersetzte sich dieses Unbehagen in Unverständnis. Man las ihn nicht mehr.

Mit der gemächlichen wie unerbittlichen Konsequenz aber, in der seine Bücher von den Nachttischen und aus den Wohnstuben verschwanden, verdunkelten sich uns auch jene Tage, in denen man Spitteler noch für einen literarischen Solitär hielt, einen Dichter, zu dem man sich bekennen konnte oder musste.

Sich über die Würde, die Spitteler einst zukam, einfach hinwegzusetzen und sie als Geschmacksverirrung eines vergangenen Zeitalters abzutun, bleibt Gegenwartshybris. Umgekehrt kann eine Wiederannäherung an sein Werk nicht von den Mentalitäten absehen, in deren Umfeld es entstanden ist. Aufschluss geben mag etwa die Stimme Max Kommerells, des neben Walter Benjamin vielleicht bedeutendsten Germanisten der Zwischenkriegszeit. Für Kommerell steht Spitteler noch gleichberechtigt und als dessen Antipode neben Stefan George. Gegenüber der im Kern herrschen, auf die Bildung und Lenkung einer geistigen Gemeinschaft abzielenden Poetik Georges (dessen Sekretär Kommerell 1924 dann werden wird), bleibt Spitteler ein «Individualist und grossartiger Eremit, der einen Weg geht, der für jeden schwächeren verbrecherisch ist», schreibt er im Mai 1920 an Ernst Kayka.

Wenn solchen Typisierungen mittlerweile auch ein esoterischer Beiklang anhaftet, so bringen sie doch etwas zum Vorschein, das unserer Wahrnehmung von Spitteler's Dichtung zumeist entgangen ist, nämlich ihren politischen Kern. Gemeint ist damit gerade nicht das, was man politische Meinung nennt, sondern vielmehr der unverbrüchliche Zusammenhang zwischen Kunst und Handeln.

Die Ratlosigkeit, die uns im Augenschein von Texten wie «Prometheus und Epimetheus» oder eben dem «Olympischen Frühlings» befällt, verdankt sich

nicht zuletzt dem Umstand, dass wir verlernen haben, diese Einheit von Ethik und Ästhetik zu sehen, die einem Publikum der 1920er Jahre noch weitaus evidenterschien. Mit anderen Worten: Der Spiegel dieses Werks ist keinesfalls trübe geworden. Es ist unser eigener Blick, der sich in ihm nicht mehr erkennt, weil er Dinge voneinander trennt, die eigentlich zusammengehören – und die bei Spitteler ganz bewusst ineinandergefügt sind.

Allgemeine Begriffsverwirrung

Beginnen wir also beim Offensichtlichen: In seinem Ursprung wie in seinem Abgesang geht es in diesem Œuvre um Macht und Machtverfall. Die beiden «Prometheus»-Epen, die Spitteler's literarisches Schaffen umschliessen, sind politische Schaustücke: Das Gottesreich, bewohnt vom Menschengeschlecht, benötigt einen Regenten. Prometheus lehnt das ihm angebotene Amt ab, da er fürchtet, dieses würde ihn in seinem Glauben an die Göttin Seele korrumpieren. Sein Bruder Epimetheus – also der Nachsorgende, nicht der Vorsorgende – stellt sich indessen der Aufgabe und muss dabei erfahren, dass die Schwäche seines Staates im Unvermögen seiner Bewohner liegt, Oberfläche von Substanz zu unterscheiden.

Nicht nur das Kleinod der Pandora wird von den Menschen in seiner göttlichen Herkunft verkannt: Es sind die moralischen Begriffe, die sich als korrumpierbar erweisen. Im Rausch der Sophisterei reimen sich im Zweifel «-haft» und «-schaft» immer aufeinander, die Gegensätze lösen sich auf. Jede Debatte endet mit dem Rückzug auf die Subjektivität des Arguments, und «über alle dem, so ist's ein kleiner Unterschied, und viele Gleichheit wohnt daselbst im Hintergrunde».

Wo aber Gut und Böse sich nicht mehr im Wesen unterscheiden lassen, sondern «gleich dem Schachbrett» sich «im Zickzack» als «schwarz und weisse Summe»



Paarszenen. Kämpferisch blieb es freilich auch hier.

NACHLASS CARL SPITTELER / SCHWEIZERISCHES LITERATURARCHIV, BERN

Zeichner und Komponist

Spitteler wurde aus praktischen Gründen ein Schriftsteller

MAGNUS WIELAND

Carl Spitteler wurde nur widerwillig Dichter. In seinen autobiografischen Aufzeichnungen «Das entscheidende Jahr» (1912/13) erklärt er, wie «Feder und Tinte» lange zu seinen «natürlichen Feinden» zählten. Tatsächlich hegte der junge Spitteler ganz andere Pläne. Wie Gottfried Keller wollte er ursprünglich Maler werden, gab die Idee jedoch rasch wieder auf aus der berechtigten Befürchtung, dass sein Vater eine solche Berufswahl niemals toleriert hätte.

Als denkbare Alternative versuchte sich Spitteler für kurze Zeit als Komponist, bis er auch dieses Vorhaben wieder fallenliess und sich aus ganz pragmatischen Beweggründen der Dichtkunst zuwandte – allein sie konnte unbemerkt und klandestin betrieben werden: «Alles inwendig; höchstens vielleicht ein paar stenografische Wörtlein, die niemand lesen kann.»

Und noch einen Vorteil glaubte der angehende Poet in der Literatur zu erkennen: Sie erfordere «keine technischen Studien, heischt keine Schule, keinen Unterricht, keine Hilfe, keinen Lehrer». Allein der Vorsatz zähle, «einmal ein grosser Dichter» zu werden, was Spitteler spätestens mit dem Nobelpreis dann auch war. Dennoch haben sich einige von den zeichnerischen und musikalischen Frühversuchen in Spittelers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern erhalten.

Bei den Kompositionen handelt es sich um gut zwei Dutzend Notenblätter, darunter weitgehend Entwürfe und erste Skizzen einzelner Melodien. Längere Stücke gibt es keine. Der datierbar früheste Versuch ist ein stenografischer Entwurf zu einem Ave Maria von 1865. Zu den am genauesten durchgeführten Arbeiten zählen Kompositionen zu Gedichten von Heinrich Leuthold (dem neoromantischen Schweizer Lyriker, der heute noch weitgehend vergessen ist als Spitteler selber). Die Qualität dieser Kompositionen ist umstritten. In seiner Studie über «Dichter als Komponisten» attestiert ihnen Ernst-Jürgen Dreyer

eine gewisse «archaische» Komponente und spricht sogar von einer «Wildheit der Komposition». Nach Einschätzung von Ueli Gisi hingegen, der am 17. Mai 2019 die Vertonung einiger Leuthold-Gedichte zur Uraufführung bringen wird, hielt sich Spittelers musikalische Begabung eher in Grenzen.

Er sei weniger ein Komponist gewesen als ein «Melodienschreiber». Tatsächlich stellte für Spitteler die Melodie «eines der tiefsten und schönsten Geheimnisse der Seele» dar. Doch erweist sich seine Melodieführung oft als wenig experimentierfreudig, da sie sich zu stark dem vertonten Gedicht unterordnet. Für eine dem Nobelpreis ebenbürtige Auszeichnung hätte das wohl kaum gereicht.

Das gilt auch für die überlieferten Zeichnungen, obwohl diese vergleichsweise umfangreicher sind und auch mehr Talent verraten. Insgesamt handelt es sich um gut hundert Bilder, vorwiegend in Bleistift oder Tinte, darunter auch wenige Aquarelle. Grössere Gemälde scheint Spitteler keine angefertigt zu haben. Die frühesten Bilder finden sich in einem Zeichnungsalbum der Mutter, das der 11-jährige Knabe benutzen durfte.

Gemessen am Alter verblüffen die künstlerisch zwar anspruchslosen, technisch aber versierten Zeichnungen, selbst wenn in Betracht gezogen wird, dass sie nach Vorlagen entstanden sind. Aus Spittelers Schul- und Studienzeit finden sich einige (pseudo-)historische Darstellungen, wobei eine Vorliebe für Schlachtszenen dominiert. Auch diese lassen keinen ausgeprägten Individualstil erkennen. Kühner und auch sicherer wird die Strichführung bei späteren Federskizzen, wo die klare Linie einem diffusen Disegno weicht.

Schliesslich sei noch eine Auffälligkeit erwähnt, die sich als Randzeichnungen auch in den literarischen Manuskripten findet, meistens aber ohne inhaltlichen Bezug zum Text: die gehäufte Darstellung von leicht bis halb bekleideten Frauenfiguren. Spittelers Biograf Werner Stauffacher spricht von «schlimm verzeichnete[n] Frauenkörper[n]», bei sehr weitgehender Liebe zum Detail.

gegenüberstehen, da ist es um den Souverän geschehen. Behemoth, der Fürst des verfeindeten Nachbarreiches, macht sich die allgemeine Begriffsverwirrung zu eigen und ergreift Besitz vom Gottesstaat, indem er seine Machtübernahme als Friedensschluss tarnt und die Postulate der Toleranz als Schutzschilde nutzt.

In der Erkenntnis, dass Herrschaft auch mit Definitionsgewalt verknüpft ist, erweist sich diese Fabel als so tagesrelevant, wie sie im Beharren auf der menschlichen Manipulierbarkeit zugleich demokratiskeptisch bleibt. Wer nach politischer Macht strebt, so die Botschaft, kann nicht auf Ewigkeitswerte zählen, sondern nur auf Strategien des Selbsterhalts. Im «Olympischen Frühling» wird es dann Zeus sein, der den eigentlich im Wettstreit siegreichen Apoll um das göttliche Königtum bringt – indem er einfach die Regeln bricht und «blutig jetzt und sündenschwer» zur Krone greift.

Gerade hierin jedoch erweist er sich als politikfähig, denn, wie es die Gorgo weissagt: «Die erste Herrschertugend heisst: die Herrschaft haben.» Kurzum: Die Mächtigen in Spittelers Kosmos leben in einem immerwährenden Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt, von Aufstieg und Niedergang.

Die politische Dimension der Dichtung liegt freilich in der Rolle beschlossenen, die diese sich selbst im Angesicht einer usurpatorischen Geschichte zuweist. Vordergründig scheint es – wie es ja immer scheint –, als stünden die Dichter abseits. Wie Prometheus und Epimetheus leben «sie getrennt von allem Volke» und gehen «nicht zu Markte kaufen von den richtigen Begriffen», und so wird «besonders ihre Art und anders ihre Sprache».

Die Pointe bleibt indessen, dass aus dieser Absonderung, in der als «einziges Gebot der eignen Seele Flüstern» überdauert, die Poesie für Spitteler zu einem politischen Korrektiv wird. Am Ende,

wenn alles schon verloren scheint, wird es nämlich dann doch Prometheus richten müssen, der ins Tal der Menschen zieht, den Messias rettet und Behemoths Brut in die Flucht schlägt. Gemeinsam mit dem Bruder kehrt er sodann in seine Einsiedelei wieder zurück, denn zu herrschen – das vermag die Dichtung nicht (und da liegt der programmatische Gegensatz zu Georges Kunstauffassung, den Kommerell hellsehtig erkannt hat).

Im Zuschauerraum

Aus dem Verborgenen jedoch wirkt sie ganz aus sich heraus und auf ihre Weise auch auf dem Feld gesellschaftlichen Handelns. Sie ordnet. Sie führt die Menschen hinter die Wörter. Und sie hält aus, wenn man sie für nichtig und irrelevant erklärt, wenn man sie plagt und mundtot macht, denn wie Prometheus kennt auch sie das Ende der Gewaltigen.

Inszenieren seine Epen noch die Konfrontation von politischer Macht und poetischer Verantwortung, so zeigt sich die ganze Grösse Spittelers erst in seinem Entwurf einer ästhetischen Politik, wie er sie unter dem Titel «Unser Schweizer Standpunkt» formulierte. Man kannte diesen Text einst hierzulande sehr gut, galt er doch – zu Recht – als eine der zentralen Manifestationen des Neutralitätsgedankens.

Übersehen hat man geflissentlich, dass dieser Vortrag, gehalten vor der Neuen Helvetischen Gesellschaft im Dezember 1914 im Zürcher Zunfthaus zur Zimmerleuten, zu einem bemerkenswerten Schlussbild findet. «[...] eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen. Auf der Szene herrscht die Trauer, hinter der Szene der Mord. [...] Wohl, füllen wir angesichts dieser Unsumme von internationalem Leid unsere Herzen mit schweigender Ergriffenheit und unsere

Seelen mit Andacht, und vor allem nehmen wir den Hut ab.»

Die Wahl dieses Bildes lädt nicht selten zum Zynismus ein: Die Schweiz als Zuschauerin beim blutigen Spiel der Nationen, ihre grösste Sorge ist die angemessene Haltung, während um sie herum Mord und Totschlag sich Bahn brechen. Tatsächlich ist das Gegenteil richtig. Wenn Spitteler den «richtigen neutralen», den «Schweizer Standpunkt» zu bestimmen versucht, so geht er gerade nicht davon aus, dass man diesen bereits dadurch eingenommen hat, indem man eben beim Weltkrieg nicht mitmacht.

Neutralität ist weder eine Frage des Schicksals noch ein Winkelzug der Bequemlichkeit. Neutralität, das kann man hier lernen, ist eine Kunstform, eine ästhetische Haltung, an der es zu arbeiten gilt, denn allein sie rechtfertigt die globalpolitische Sonderstellung, die einem zugefallen ist.

Eine nationale Aufgabe

Für degoutant kann solch eine Position nur halten, wer auch der Kunst nichts zutraut. Man lese genau: Wer neutral ist, der flieht nicht die Geschichte, der sieht auch nicht weg, wenn andere leiden. Der Neutrale harrt aus, er bleibt im Raum – und wenn er auch die Bühne nicht betreten kann, so gehört er doch zum Spiel. Erst durch ihn, erst aus seinem Blick lernen die Schauspieler, welches Stück sie eigentlich gerade aufführen – eine Farce oder eine Tragödie.

Nur die Anwesenheit der Neutralen garantiert, dass es irgendwo einen Rückweg aus der Katastrophe in die Kultur geben kann. (Denn die Voraussetzung dafür ist die Einsicht, dass die Katastrophe eine Katastrophe ist, eine Konstellation, aus deren Abgrund sich wiederum, um Spitteler selbst zu zitieren, «in eine moralische Weltordnung empor» schauen liesse.) Spitteler hat die Kunst der Neutralität zu einer nationalen Auf-

gabe erklärt und dabei durchaus nicht wenig von dem vorweggenommen, was dann von Max Petitpierre bis zu Micheline Calmy-Rey zu den Leitlinien aktiver Neutralitätspolitik avancierte und was bis heute zur ethischen wie eben auch kulturpoetischen Selbstverpflichtung der Schweiz gehört.

Nach innen erfordert die neutrale Haltung zwingend die Öffnung gegenüber dem Spiel der verschiedenen Landessprachen und Kulturtraditionen, was immer leicht zu denken war und doch so schwer umzusetzen bleibt. Nach aussen besagt Neutralität hingegen zweierlei: die womöglich altruistische, gerade hierin aber dem Selbsterhalt dienende humanitäre Hinwendung zur Welt einerseits, das Abstehen von partikularen Vereinnahmungstendenzen andererseits.

So wie Spitteler in seinem Erstlingswerk das Gottesreich durch ein allmähliches Einsickern von Begriffen in Behemoths Hände fallen lässt, so sieht er analog den Schweizer Standpunkt durch die Einflüsterer von aussen, insbesondere durch den völkischen Nationalismus der Deutschen gefährdet. Wenn man mit Spitteler davon ausgeht, dass «politische Staatsgebiete keine sentimental und keine moralischen Mächte sind, sondern Gewaltmächte», dann bleibt es der Schweiz als prometheischem Staat aufgegeben, eine andere, eine würdevolle Sprache auszubilden, die aus der Distanz den politischen Diskurs in Kriegs- wie in Friedenszeiten leise durchdringt.

Für den Literaturnobelpreisträger des Jahres 1919 war dies keine Utopie, sondern ein ganz konkretes Projekt, eine Staatsdichtung, wenn man so will. Wenn wir uns heute seiner erinnern, dann möchte ich beliebt machen, dass wir uns zuvorderst dieser Angelegenheit, die ihm so wichtig war, wieder annehmen.

Leicht gekürzte Ansprache beim Festakt zum 100-Jahr-Jubiläum von Carl Spittelers Literaturnobelpreis, gehalten am 4. April in Liestal.

Neutralität ist weder eine Frage des Schicksals noch ein Winkelzug der Bequemlichkeit.