

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

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2021)

Heft: 50: Zur Aktualität von Spittlers Texten : komparatistische Perspektiven = Quelle actualité pour Spitteler? : Perspectives comparatives

Artikel: Demimondana : Carl Spitteler und die Populärkultur

Autor: Wieland, Magnus

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

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

Magnus Wieldand

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“ abschauen, 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 Spitteler's 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 Kammmachern 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,
 Geseufz 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 Offenbachliden“ und ihre Lust, „althehrwürdige 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.

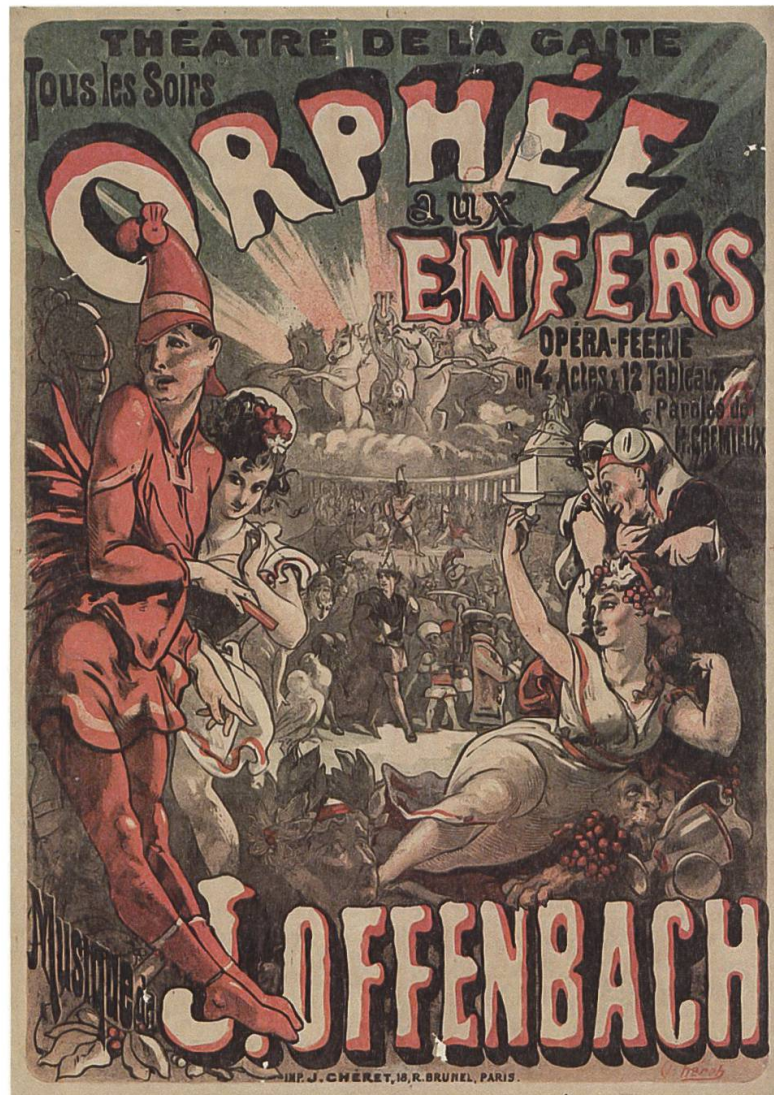


Abb. 1

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 präventiösen 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 zunging wie in einem Bestienkäfig vor der Fütterung. – „Du willst die Numa Hawa spielen? Wohlan, so ertrage, daß ich ergebenst den Rachen aufsperre.“³⁷

Mit dieser Numa Hawa (recte: Nouma-Hawa, vgl. Abb. 2.) ist eine Galionsfigur der damaligen Unterhaltungskultur anzitiert: Sie war eine erfolgreiche Menagerie-Besitzerin und Tierbändigern, 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, Varieté, 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“) hereinfallen, 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 zuträglicher, 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 Hofmannsthals, 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 Circus 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.



Der Kunstler!

Central-Organ zur Vermittlung des Verkehrs zwischen Directoren und Künstlern
der
Circus, Varietébühnen, reisenden Theater und Schaustellungen.

Chefredacteur: C. Kraus, Düsseldorf. Verantwortl. Redacteur: Herm. Waldemar Otto, Düsseldorf.
Druck und Verlag von C. Kraus, Wehrhahn 28 a, Düsseldorf.

„Der Artist“ erscheint wöchentlich Sonntags, kann durch jede Postanstalt des In- und Auslandes bezogen werden oder wird gegen ein Vierteljahrs-Abonnement von M. 4.-, welche vorher einzuzahlen sind, regelmäßig unter Kreuzband zugesandt. Sendung ausländischer Banknoten gestattet; bei eventueller Ueberschuldung ausländischer Postmarken ist ein Viertel des Betrages für entstehenden Verlust bei Umwechslung mehr einzusetzen. Anzeigen pro 4 gespaltene Zeile 20 Pfg. Die Zeilenzahl wolle man gefälligst selbst bestimmen und dementsprechend den Betrag einzeichnen.

Den Abonnenten stehen in jeder Nummer 2 Zeilen Raum für Erwähnung ihrer Adresse zur Verfügung. Für jede Mehrzeile wird 1 Mark per Quartal berechnet.

Correspondenz: deutsch, englisch, französisch und italienisch.

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

Aus dem Circus.
(Eine Faschings-Betrachtung)

betitelt sich eine Abhandlung, die der bekannte Kunstkritiker Prof. Carl Spitteler in der neuesten Nummer des „Kunstwart“ veröffentlicht. Dieselbe ist im Gegensatz zu ähnlichen Erzeugnissen anderer „schöngeistiger“ Schriftsteller mit einem gewissen Wohlwollen abgefasst, enthält aber ausserdem eine solche Menge wichtiger Fingerzeige, dass wir nicht umhin können, die Abhandlung in ihrem vollen Wortlaut abzu drucken. Selbstverständlich wollen unsere Leser immer berücksichtigen, dass Carl Spitteler zwar ein berühmter Aesthetiker, sonst aber ein trockener Stubengelehrter ist, der von dem eigentlichen Wesen unserer Kunst, von der Schwierigkeit einzelner Tries, von guter Dressur und wahrhaft kühner Arbeit keine Ahnung hat, sondern alles durch seine ästhetische Brille beschaut, nach welcher sich aber der Artist nicht richten kann, denn dessen Ziel ist immerdar, ein Genre der Kunst zu cultiviren, das den Massen, die das Geld bringen, imponirt — sie können ihre Arbeit unmöglich den gelehrten Intentionen eines Kunstkritikers anpassen.

Carl Spitteler schreibt also:

„Der ästhetische Werth des Circus ist übrigens kein geringer, da körperliche Kraft und Kunstleistungen Anmuth zum Lohn eintragen. Er könnte noch bedeutend erhöht werden, wenn statt der virtuellen Kunstfertigkeit die Schönheit der Leistung als Zweck ins Auge gefasst würde. Der Circus als eine Anstalt der höheren Gymnastik im Dienst der Aesthetik aufgefasst und dementsprechend geleitet, müsste unfehlbar für den bildenden Künstler und den Freund der bildenden Kunst eine Anschauungsschule ersten Ranges werden, wie er es thatsächlich zum Theil jetzt schon ist, trotz seiner Grundsatzlosigkeit, Unsicherheit und Unzulänglichkeit. Das neueste Herzu ziehen von Umzügen und Tänzen ist dabei vom Standpunkt des Geniessenden zu billigen; dass die Theater an einigen Orten

den obrigkeitlichen Schutz gegen die Circusballettvorstellungen anrufen und erhalten haben, spricht gewiss nicht gegen deren Reiz; denn man wehrt sich nicht gegen ungefährliche Nebenhülerschaften. Neben der Gymnastik aller Art besitzt übrigens der Circus noch eine Anziehungskraft, die er gegenwärtig nur spärlich und gar kläglich benützt, nämlich die Mimik. Erwinnern wir uns, was für eine Rolle die selbstständige Mimik im Alterthum spielte und vergleichen wir damit die untergeordneten Dienste, welche die Mimik im modernen Theater zu verrichten hat, so bleibt ein unabsehbarer Rest von Möglichkeiten, der naturgemäss dem Circus zufällt, da das Theater ihn verschmäht. Es ist ja nicht gesagt, dass es durchaus Pantomimen und dass die Pantomimen durchaus läppisch sein müssen; der Mensch kann noch etwas anderes mit seinen Gliedern anfangen, als sich in einen Kasten mit drei Klappen zu verkriechen. Ueberhaupt legt der Circus eine merkwürdige Erfindungslosigkeit an den Tag, sobald die Phantasie sich von den Pferdeställen entfernt; und wenn ich hiermit einige Uebelstände rüge, so geschieht es nicht aus Feindseligkeit gegen den Circus, sondern aus dem freundschaftlichen Wunsch, ihm diejenige Vollkommenheit erreichen zu sehen, die ihm gebührt und die ihm so nahe liegt.

Warum erscheint der Circus so Manchen unter uns unaussprechlich langweilig? Weil er, statt seine unermessliche Freiheit zu benutzen, uns mit alten Kunststücken ab speist, von welchen viele niemals einem vernünftigen Auge Vergnügen bereiten haben. Im Gebiete der Pferdedressur gehört hierher Alles, was der Natur des Pferdes widerspricht, und seiner Schönheit Abbruch thut; z. B. das Niederknien, das sich auf dem Rücken wälzen, das Hernmurschen der Hinterbeine im Sand, während die Vorderfüsse entweder auf den Schranken oder auf rollendem Wagen stehen, und Aehnliches; im Gebiete der „berittenen Gymnastik“ das Reif- und Teppichspringen, welches zwar dem Auge Vergnügen gewährt, allein im Unterschied von den Voltigirkünsten ein so bescheidenes, dass die endlose Wiederholung namenlosen Ueberdross hervorrufen muss. Der Turnkunst an Geräthen thäte eine Beschränkung, und zwar innerhalb der Schranken der Schönheit, ebenfalls Noth. Eine ganz erbärmliche Figur

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 Räuber- und Detektivgeschichten, 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 erkennt 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 Pfauentheater 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 Spittelers 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 anhäftet. 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 Spittelers Russland-Briefe an Johann Victor Widmann (Abb. 6), sondern auch durch Spittelers hohe Dichtung und tauchen an entscheidenden Stellen in seinem gedruckten Werk auf.

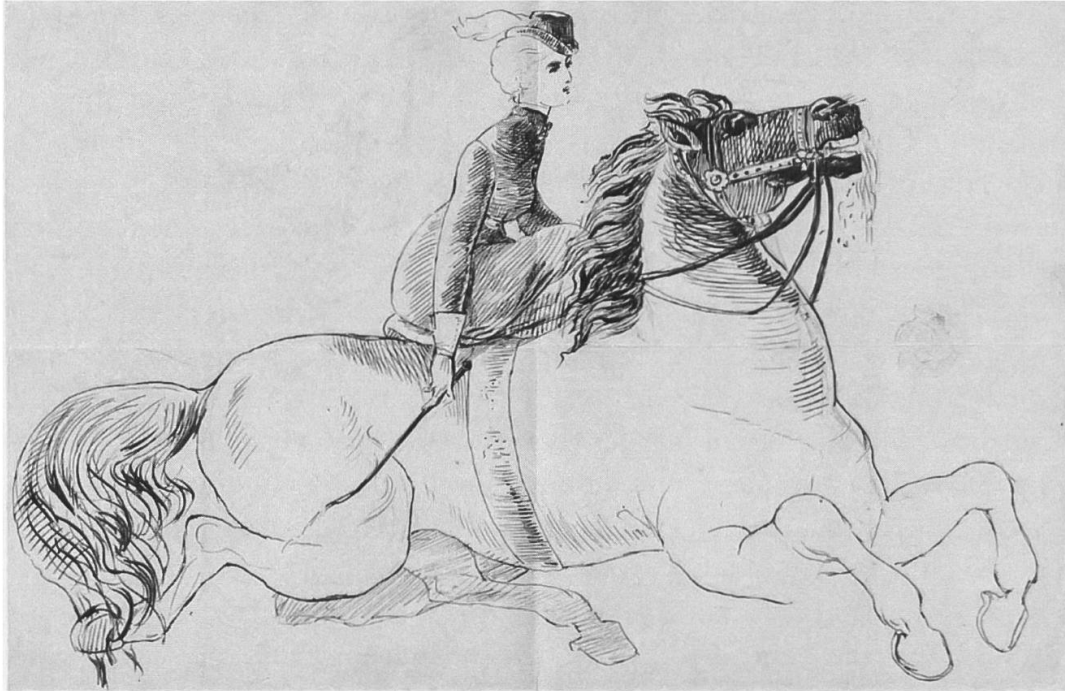


Abb. 6

In der Idylle *Gustav*, die in dem fingierten, Kellers Seldwyla nachempfundenen Provinznest Heimpligen 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 Spittellers 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 Burlesktänzerinnen aus den Pariser Vergnügungsvierteln, wie sie Spitteler 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 Spittellers Dichtung?

So wenig wie Spittellers 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 Spittellers satirischer Posse *Rede des Dr. Michel Genialowitz Moderne Fritz an der Schillerfeier* zum Besten gibt. Damit kommen wir abschließend nochmals auf Schiller und die idealistische Dichtung zurück, diesmal aber in parodistischer Manier, denn Spitteler konterkariert in seiner Satire gerade das Pathos des Idealen, woraus auch hervorgeht, dass Spitteler keineswegs bruchlos am Anspruch der Idealität festhält, sondern sie in seinem Werk immer mal wieder subvertiert. So auch in der besagten Rede von Moderne Fritz, 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 Spitteler. „Prometheus und Epimetheus“. *Gesammelte Werke*. Bd. I. Zürich: Artemis, 1945. S. 28.

78 Vgl. dazu den Kommentar von Philipp Theisohn in der Sendung von Radio SRF 2 Kultur Kontext *Carl Spitteler – Der grosse Unbekannte* vom 1. April 2019 (ab 21'18"): „Er [sc. Spitteler] zeichnet auch pornographisch. Also er hat durchaus ein Gespür für den Eros der Frau [...]. Wenn man über Frauenbilder bei Spitteler 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-spitteler-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 Schülerfeier“. *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Zürich: Artemis, 1947. S. 704-713, hier S. 709.

