

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 Spittellers Texten : komparatistische Perspektiven = Quelle actualité pour Spitteler? : Perspectives comparatives

Artikel: Was sollen diese unnützen Fabeleien? : Zu Spittellers Olympischem Frühling

Autor: Zeller, Rosmarie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006296>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

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, luftgen 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 Pfortnerinnen 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 auftut, 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 Kopfzerbrechen 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 Kopfzerbrechen 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 Vierteltgötter“, „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 Vierteltsgötter Zwitterschar, | An Rang unebenbürtig, aber lieblich gar, | Bis zum Zentauren abwärts alle Zwischenstufen. | Wie sie des Zufalls Spiel und Liebeslaune schufen. [...] Sieh: zwischen ernstern 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 „Mythologen“ 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 Abschränkung 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 gepflutscht | 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 Watschelns. „Und wagte sich nicht vor- nicht rückwärts aus dem Loch.“ (S. 509) „Gestürzt und wiederaufgefplitzt und fortgepeilt.“ (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 Wachsflügeln 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, frivolisiert“ 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 Lichteilen 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 „Erdentor“ 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 schlaue 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 saubern 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 Strudelnymphe „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 „Teufelspflu“.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 „dämonenglanzumstrahlt“, 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 „Moirä, die Schicksalsgöttin, gnad- und huldbeftissen, [...] gewährt, [...] Euch allen eine unumschränkte Anarchie, | Keinem beftellend 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 meifterlosen Götter kecker Reifeflug | Täglich in alle Welt, wohin die Laune trug, | Der Schranken nicht, die Unterordnunghöhnend, | Und Zeus daheim, der trägen Liebeswolluft frönend.“ (S. 495; IV,2)

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