

ÜBERGANGSRÄUME GILBERT CLAVEL UND DIE VERORTUNG DER VISUALITÄT¹

MAURO PONZI

1. MARGINALE AVANTGARDE

DER Begriff „marginale Avantgarde“ – wenn auch nur phänomenologisch – wurde Anfang der 80er Jahre zunächst von Sergio Lambiase verwendet, als dieser ein Sonderheft der Zeitschrift „Es. Materiali per il Novecento“ den „vergessenen“ und „kleineren“ Autoren des künstlerischen Experimentalismus der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts widmete. Unsere Forschungsgruppe hat in zwei internationalen Symposien versucht, die komplexen kultur-geschichtlichen Beziehungen zu rekonstruieren, und die Schriftsteller und Künstler deutscher Sprache (aber auch russischer Sprache wie Semënov oder Essad Bey) mit Vertretern der italienischen künstlerisch „revolutionären“ Bewegungen (wie Futurismus und Metaphysik) zu verbinden. Diese kulturellen und künstlerischen Interferenzen fanden zur Jahrhundertwende ihren Platz – oder wenn man will: ihre Schaubühne – in Ascona, bei der Künstlergemeinschaft um den Monte Verità, in der Münchner Boheme, in Berlin, auf Capri und am Golf von Amalfi, besonders in Positano. Dieser Schmelztiegel von künstlerischen Erfahrungen und literarischen Experimenten erhielt zum Teil Impulse durch den deutschen Expressionismus und den italienischen und russischen Futurismus, er konkretisierte sich aber auf „exzentrischen“ und „originellen“ Umwegen (wie zum Beispiel im Zürcher Dadaismus), die bisher als „kleiner“ oder „marginal“ im Vergleich zur Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts angesehen wurden. Dennoch gerade durch diese Vielfalt von „verorteten“ Künstlern, mit ihren exzentrischen Experimenten und mit den Begegnungen zwischen Künstlern anderer Sprachen und Kulturen, entstand ein Wechsel von künstlerischer Theorie und Praxis, es wurden unzählige Zeitschriften gegründet und Ausstellungen organisiert, die den Umlauf der neuen künstlerischen Formen erleichterten und eine theoretische Debatte unter den Schriftstellern, Malern und Komponisten der Avantgarde auslösten. Diese „marginale“ Konstellation spielte innerhalb der Wechselbeziehung zwischen Künstlern aus verschiedenen Sprachräumen eine entscheidende kulturgeschichtliche Rolle, und bezeichnete eine neue Topographie des künstlerischen Experimentalismus, die uns mit ihren neuen Theorien und Ausdrucksmitteln zwingt, die Ende der 60er Jahre entstandenen Begriffsbestimmungen – wie eben die der „zwei Avantgarden“ und die des „reaktionären Modernismus“ – neu zu denken.²

Über den expressionistischen Urschrei, die „futuristischen Abende“, die apokalyptischen Darstellungen des Krieges und die dadaistischen Provokationen hinaus, existiert nämlich eine Konstellation von „kleineren“ Autoren, die sich einer strengen Anordnung zu dieser oder jener Kunstbewegung, in einem einzigen Sprachgebiet und in einer einzigen Kunstgattung, entziehen. Eine Konstellation von Künstlern, die vielleicht kein Meisterwerk hervorgebracht haben, die aber mit ihren Reisen, mit ihren Briefwechseln, mit

¹ Le immagini 1 e 2 sono pubblicate per gentile concessione del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento

² Vgl.: JEFFREY HERF, *Reactionary Modernism*, New York, Cambridge University Press, 1984.

ihren Berichten und der Gründung von Zeitschriften eine Verbreitung von Ideen und Motiven ermöglicht haben, die diese kunstgeschichtliche Periode zu einer reizenden Epoche gemacht haben. Eine literarische Geschichtsschreibung oder nur eine kurzgefaßte Analyse der künstlerischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts darf eine Auseinandersetzung mit jenen Menschen nicht verfehlen, die eine Verbindungsfunktion ausgeübt haben und deren Wirkung auf die moderne Kunst oft überraschend und unerwartet war – auch wenn die Herstellung einer Topographie dieser Konstellation sich als sehr schwierig erweist, weil die sogenannten „kleineren“ Künstler bisher vergessen oder unterschätzt wurden, und weil das Material, das diese Wechselbeziehung durch Briefe, Tagebücher, Notizen, usw. dokumentiert, größtenteils verloren gegangen ist oder in verschiedenen meist privaten Archiven aufbewahrt worden ist.

Nachdem wir schwache Spuren anhand persönlicher Berichte von Protagonisten dieser Jahre verfolgt haben, können wir eine Arbeitshypothese aufstellen, die am Beispiel von Dokumenten, Werken und Briefen bewiesen werden muß, die aber in ihren Grundzügen bereits fest besteht. Trotz der theoretischen und künstlerischen Differenz der historischen Avantgarden, wurde die Kunst der Moderne besonders durch die bildenden Künste übertragen und verbreitet; und sie fand kurz vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs ein Modell – überhaupt in den bildenden Künsten – im italienischen Futurismus, der mit den Hauptströmungen des Expressionismus gleichgesetzt wurde (auch wenn man auf literarischem Gebiet „verwechselt“ sagen sollte). Diese Wandlung von Motiven und Kunstarten wurde durch das Zusammensein und manchmal die Zusammenarbeit von Künstlern verschiedener Nationalitäten in Paris, München, Wien, Florenz, Berlin, usw. und den ständigen Ortswechseln von „kleineren“ Künstlern ermöglicht, die aber die literarische Szene mit ihren neuen – wenn auch exzentrischen – Ideen in Aufruhr brachten. Die privilegierten „Orte“ dieser Aufruhr waren hauptsächlich die Literatur- und Kunstzeitschriften, die in dieser Periode entstanden (welche jedoch stets ein kurzes Leben hatten). Hauptziel unserer Forschung ist es, eine Topographie dieser „Fluchtpunkte“, dieser „kleineren“ Autoren zu rekonstruieren, die von Anfang an als Übergangsräume zu einer neuen Epoche, zu einer neuen Ausdrucksform, als Räume der Erneuerung und der Palingenese begriffen wurden. Ein Hauptgedanke der klassischen Moderne war nämlich die Palingenese, die Suche nach einem „neuen Menschen“ mit neuen künstlerischen Formen und neuen Sprachen, die manchmal utopische manchmal „wilde“ und alternative Züge annahmen. Das „Anderswo“ nahm manchmal die Form der Idealisierung von bestimmten Orten an, in denen die Künstler meinten, die Möglichkeit einer inneren und äußeren Befreiung zu finden und die schöpferische Kraft ihrer Kunstproduktion freisetzen zu können. Diese Orte nehmen in der emphatischen Terminologie der „marginalen“ Avantgarde „magische“, mit ihrer „Natürlichkeit“ verbundene Nebenbedeutungen an und werden zu einem geeigneten, besser noch zum einzigen Ort, an dem die Produktion des Gesamtkunstwerks möglich ist.

Es ist bemerkenswert, daß mehrere Künstler fast in den gleichen Jahren an den gleichen Orten (sowohl am Monte Verità bei Ascona als auch auf Capri) zusammenkamen, um nach neuen Lebens- und Kunstformen zu suchen. In dieser Entscheidung, einen besonderen Ort der Kunstproduktion zu wählen, kann man die utopische Absicht sehen, eine neue Anthropologie zu gründen. Und obwohl diese Entscheidung sich schließlich als Illusion erwies, ist eben diese Suche nach einem „neuen Mensch“, der mit einer anderen Sensibilität, mit einer anderen Vorstellung der Natur, mit einem schöpferischen Schwung, – über alle destruktive Komponenten und über alle Bruchaktionen gegen die Tradition hinaus – versucht, das Gesamtkunstwerk aufzubauen, ein paradigmatischer Ausdruck der Moderne. Und eben der Versuch, eine neue Anthropologie zu gründen – mit allen eben

erwähnten Implikationen – vereinigt diese Autoren der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Es gibt aber noch ein gemeinsames – künstlerisch entscheidenderes – Element, das darin besteht, die Formen der Kunst vorwiegend durch Bilder auszudrücken. Kein Zufall, daß viele dieser Künstler Maler sind. Die Materialität ihrer Beziehung zur Natur und zur Kunstsprache rückte jedoch die Visualität in den Vordergrund, während für die Schriftsteller die Wort-Bild-Beziehung im Mittelpunkt ihrer Produktion stand. Die *tavole parolibere* [Tafeln der befreiten Worte] von Marinetti und die dadaistischen Gedichte des Cabaret Voltaire von Hugo Ball sind nur ein Aspekt dieser Produktion. Auch andere Autoren – wenn auch mit weniger

provokatorischen Nuancen – gründeten ihre literarische Produktion auf „Visionen“ – vielleicht auf Traumbildern und Phantasien, die aber auf eine utopische Auffassung zurückzuführen sind. Man denke an Theodor Däubler – ein exzentrisches aber paradigmatisches Beispiel dieser Konstellation. Die Verbindung zwischen „Lokalisierung“ der Utopie und Visualität findet eine entscheidende Ausdrucksform in den Stadtbildern, die auch Walter Benjamin (auch er ein Mitglied dieser Gemeinschaft von „Verbannten in der Riviera“) in den 20er Jahren hervorgebracht hat.

Eine literarische Geschichtsschreibung dieser rauschenden und ereignisvollen Periode sollte die traditionellen Analyse-Kriterien aufgrund der neuen Ausdrucksweise und der Vielfältigkeit der Kunstwerke beiseite lassen und sollte vor allem vermeiden, die einzelnen Autoren als einzelne Persönlichkeiten und Vertreter einer Kunstbewegung zu fokussieren, weil eben für diese Periode wie sonst nirgendwo die Behauptung Walter Benjamins gilt, laut der der Sinn einer ganzen Epoche am Beispiel der sogenannten „kleineren“ Autoren besser analysiert werden kann. Er schreibt nämlich in seinen Thesen: «Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist».¹ Anhand der historischen Avantgarde wäre es kritisch nicht korrekt (und darüber hinaus auch unwirksam), die Analyse auf einen einzigen Sprachbereich oder auf eine einzige Kunstgattung zu begrenzen, da ein Grundprinzip der Avantgarde eben die Simultaneität der verschiedenen Kunstformen ist.

Die Konstellation der „kleineren“ Autoren – dieses glühende Magma der „marginalen“ Avantgarde – veranlaßt uns, jenes theoretische Postulat der 60er Jahre neu zu denken,



FIG. 1. Depero und Clavel (Capri 1917).

¹ GS I.2, S. 694.

nach dem „zwei Avantgarden“ aufgrund ihrer experimentellen Konsequenz hätten bestimmt werden müssen, woraus eine politische Valenz – konsequenterweise – hervorgegangen wäre. Die „Revolution der Formen“ und die Dekonstruktion der vorher bestehenden Ausdrucksweise sind dagegen das Hauptinteresse dieser künstlerischen Bewegungen. Die politischen Entscheidungen werden durch besondere geschichtliche oder biographische Situationen verursacht und diese sind fast unerheblich, um eine Begriffsbestimmung der klassischen Moderne zu verfassen. Maurizio Calvesi und Edoardo Sanguineti haben einen entscheidenden Unterschied unter den Avantgarden des 20. Jahrhunderts theoretisiert: die enge Verbindung zwischen Ideologie und Sprache bewirke eine Differenz der künstlerischen Ergebnisse. Die Richtigkeit der Revolution der Formen und ihre konsequente Anwendung bei der Produktion von Kunstwerken bringe „richtige“ künstlerische Ergebnisse und ebenso „richtige“ – d.h. revolutionäre – politische Positionen. Sanguinetis Absicht, die „Ästhetisierung der Politik“ Marinettis von der „Politisierung der Kunst“ der russischen Futuristen radikal zu unterscheiden, muß man im Zusammenhang mit seinem Versuch sehen, konkrete Vorbilder für die Neu-Avantgarde der Gruppe 63 zu suchen, zu der Sanguineti sowohl als Theoretiker als auch als Autor gehörte. Diese Unterscheidung der „zwei Avantgarden“ wird aber fragwürdig, wenn wir die „fast vergessenen“ und „marginalen“ Autoren – wie zum Beispiel Theodor Däubler, Gilbert Clavel, Hugo Ball, und den frühen Döblin (um nur einige zu erwähnen) – in Betracht ziehen.

Die dritte theoretische Frage, die ich hier behandeln möchte, ist zum Teil eine Umformulierung des Problems der Verbindung zwischen Ideologie und Sprache bei den Avantgarden: inwieweit kann man von traditionellen Elementen innerhalb des italienischen Futurismus sprechen? Die Auflösung der traditionellen Grammatik und der „Tod dem Mondschein“ haben gewiß eine Produktion von radikal neuen Formen gekennzeichnet, sie „erben“ aber einige Kunsttheorien und Kunsterfahrungen des italienischen und französischen Symbolismus – und manche radikale Literaturwissenschaftler stellen den Ursprung der Revolution der Formen in der Poetik des Barocks fest. So wie die futuristischen Maler die bestehenden Pathosformen einer Sinnumkehr unterwarfen, trieben die futuristischen Dichter einige poetische Formeln von Pascoli und Rimbaud bis zum Äußersten. Die Revolution der Formen der historischen Avantgarde gründet auf einer engen Verknüpfung zwischen Wort und Bild, man könnte sogar behaupten, daß die Kunstrevolution in der radikalen Erscheinung der Visualität, des Klanges (mit dem Lautgedicht) und der Plastik (mit dem taktilen Element) in der Struktur des neuen Kunstwerks besteht. Die Avantgarden haben Anfang des 20. Jahrhunderts aus einem bereits existierenden Bildraum geschöpft und haben ihrerseits einen neuen aus stilisierten Ikonen bestehenden Bildraum hervorgebracht, der eigentlich eine Folge jener Sinnumkehrung der Bilder ist, von der Aby Warburg spricht. Man kann demzufolge die Arbeitshypothese formulieren – die am Beispiel der Autoren der sogenannten „marginalen Avantgarde“ noch überprüft werden soll, die aber von der Studie des Calvesi bestätigt wird – daß ein entscheidender Unterschied anhand der künstlerischen Ergebnisse zwischen der malerischen und der literarischen Produktion der Futuristen besteht, vielleicht weil die dichterische Produktion des italienischen Futurismus, mehr als im Grunde auf den ersten Blick erscheint, mit einigen traditionellen Aspekten des französischen Symbolismus verbunden ist.

Ich habe die Dominanz des bildenden Aspekts bei den Avantgarden schon betont. Um eine modernere Terminologie zu verwenden, muß man von einer visuellen Dimension der Kunstproduktion der Avantgarde, sogar der Begründung einer *visual culture* sprechen. Walter Benjamin hat – wie bekannt – in seiner Analyse des Paris des zweiten Kaiserreichs als „Ort“, in dem die „Formen“ der Moderne entstanden, die These vertreten, daß das Moderne sich vorwiegend durch Bilder ausdrückt und daß man demzufolge nur durch

die Analyse der Bilder der modernen Epoche die künstlerische Kommunikation und den „Sinn“ dieser neuen Formen verstehen kann. Und wenn dieser Verlauf, wie Benjamin behauptet, in dem Paris des zweiten Kaiserreichs begann, das deswegen als „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet wird, können wir in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts eine wahre „Explosion“ der visuellen Kultur finden, die zu einem strukturellen Grundelement der klassischen Moderne wird. Es handelt sich hier nicht nur um eine enge Verbindung zwischen Wort und Bild in der Kunstproduktion, sondern vielmehr um eine Strukturierung des literarischen Textes durch Bilder, um ein Vorgehen durch Visionen, um eine visuelle Rezeption des Kunstwerks. Es ist ja wahr, daß so ein Phänomen in der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte nicht unbedingt neu ist – man denke an Winkelmann, Goethe und an die Romantik – nur ist in diesem Fall die Visualität in der Komposition des Kunstwerks verbreitet und strukturiert. Die „wortbefreiten Tafeln“ des Marinetti haben keinen „Sinn“ – d. h. verlieren ihre künstlerische Expressivität – wenn man sie aus ihrer räumlichen Aufstellung, die eine visuelle Rezeption benötigt, entnimmt. Diese Visualität ist keineswegs ein Zusatz, sondern eine zentrale und strukturelle Komponente des neuen Kunstwerks. Die visuelle Kultur – um eine heutige Formel zu verwenden – basiert auf der Wechselbeziehung der visuellen Technologie mit der zentralen Rolle des Sehens (des Blicks) in dem Produktions- und Rezeptionsverfahren des Kunstwerks. Sie impliziert also eine zentrale Rolle der Körperlichkeit, weil das Sehen, die „Vision“ im menschlichen Körper stattfindet. Die auf diese Weise hervorgebrachten Bilder gewinnen eine relative Autonomie im Kommunikationsraum, sie überleben und wirken über das Kunstwerk, für das sie entstanden, weit hinaus, sie werden im Lauf der Zeit einer „Sinnumkehr“ unterworfen – wie Aby Warburg bewiesen hat. In diesem Vorgang des Sehens muß man auch das Problem der Veränderung der Struktur des literarischen Textes in Betracht ziehen, welche die Entwicklung der Technologie der Visualität bewirkt hat und die den Wahrnehmungsprozeß radikal geändert hat.

Ein Exempel dieser Vermittlungsfunktion zwischen verschiedenen Orten und Bereichen ist Gilbert Clavel gewesen, den ich hier als paradigmatisches Beispiel erwähnen möchte, in dem die eben dargestellten Theorien sich verwirklichen, und dessen Biographie ich im Licht der Visualität „lesen“ möchte. Der exzentrische Charakter dieses Autors und seine zeitlich und räumlich begrenzte Kunstproduktion, die ihn in diese „kleinere“ Dimension, von der wir gesprochen haben, einordnen, machen von ihm einen noch typischeren Vertreter dieser „marginalen“ Avantgarde.

Clavels Kunstproduktion – aber auch seine Weltanschauung – ereignet sich durch die Visualität, konkretisiert sich in der Bilderproduktion, die manchmal die Form von Reiseberichten, manchmal die Form von Städtebildern, manchmal die von Traumvisionen annimmt.¹ Clavels Problem – seine persönliche Tragödie – besteht darin, daß das *medium*, durch das die Perception, die Vorstellung und die Produktion der Bilder stattfindet – nämlich die Körperlichkeit – bei ihm ein „Ort“ des Schmerzes war, und zwar ein kranker und verwachsener Körper, im doppelten Sinn des Schmerzes und der Tuberkulose, die seinen Tod verursachte. Clavels Visualität steht also nur deswegen im ständigen Konflikt zur Natur, weil diese mit ihm stiefmütterlich war. Und dieser „Sohn eines kleineren Gottes“ begeht eine „Flucht nach vorne“, indem er die reproduzierten Bilder in eine Produktion der Wirklichkeit verwandelt. Wenn auch in einer methodologischen Verwirrung,

¹ Otto Sohn-Rethel, deutscher Maler der damals in Capri wohnte, ließ Clavel die Xilographie lernen. Seine Beziehung zur Visualität blieb also nicht nur im theoretischen Bereich begrenzt, sondern wurde in die Kunstpraxis übertragen, von der einige Spuren übriggeblieben sind. Clavels Zusammenarbeit mit Depero und mit der bildenden Aspekt des Futurismus schließt eine produktive Komponente ein, die ihre beste Wirkung in der Bühnenbildung der „Balletti plastici“ fand, an deren Verwirklichung der schweizerische Künstler auf mehreren Ebenen mitarbeitete (er hat zumal die Veranstaltung finanziert).



Fig. 2. Von rechts nach links: Rosetta und Fortunato Depero, Gilbert Clavel, Arturo Feller (Roma 1918).

schen und technischen Vorgängen, die man in Gang setzt, um ein einheitliches Ziel – in diesem Fall die Darstellung eines Bildes – zu erreichen. Wenn man aber die Terminologie der antiken Rhetorik verwendet, ist *dispositio* der Begriff, der dem des Display näher ist: nämlich die innere Organisation des rhetorischen Materials – wenn auch Display eine „physische“ (die *hardware* betreffende) Komponente impliziert, die in dem Begriff *dispositio* nicht so deutlich ist.

Clavel hat als Display seines Gesamtkunstwerks den Turm von Furnillo gewählt, um die Natur in ein menschliches Werk – in seine Wohnung – zu verwandeln. So nimmt Clavels Übersiedlung an die Amalfi-Küste einen materiellen und projektgezielten Zug. Das „Anderswo“ wird zum Zuhause. Es ist nicht schwer, in dieser „Übersiedlung“ das Echo jener „Kernlosigkeit“ zu vernehmen, welche die Kultur der Jahrhundertwende im allgemeinen und die Poetik der Autoren deutscher Sprache insbesondere charakterisierte. Die „verlorene Mitte“ ist ein Leitmotiv in Clavels Poetik und taucht in seiner Novelle *Das Institut für Selbstmord* deutlich auf. Die Veröffentlichung dieser Traumnovelle ist ein Beispiel der Zusammenarbeit des schweizerischen Autors mit dem „futuristischen“ Maler Fortunato Depero, der eine Reihe von Bildern produziert hatte, die als Kontext und bildhafte Darstellung der Erzählung wirken. Die Traumnovelle wurde von Italo Tavolato ins Italienische übersetzt, der sich jahrzehntelang als Vermittler der deutschen und italienischen Kultur im Umfeld der Avantgarde übte.

2. DER FUTURISMUS AUF CAPRI

Mario Verdone spricht von „Capri-Futurismus“¹ und Lea Vergine bezeichnet Capri als «Bestimmungsort, Pflichtetappe, Mittelpunkt von Freundschaften und Abschieden der

in einem exotischen Eklektizismus, versucht Clavel – vielleicht unkonsequent und unkohärent, aber verzweifelt und stetig – das Natürliche zu verändern, abstrakte Formen in einer Art und Weise zu produzieren, die manchmal ans Informale grenzen und damit manche radikale Experimente der Post-moderne vorwegnehmen.

Dreh- und Angelpunkt der visuellen Kultur ist das Display, d.h. das Dispositiv, durch das ein Bild dargestellt, „projiziert“, entfaltet wird. Mit dem Terminus „Dispositiv“ – wie wir vom französischen Post-Strukturalismus gelernt haben – meint man das ganze System von Instrumenten, von Verfahren und theoretischen

¹ MARIO VERDONE, *Tempo del teatro futurista*, Roma, Lerici, 1969, S. 81.

verschiedensten Schicksale». ¹ Doch war nicht nur Capri jener „Mittelpunkt“ des Zusammentreffens, sondern die ganze Küste von Capri bis Salerno hat als Bestimmungsort mehrerer italienischer und ausländischer Künstler fungiert, und bewirkte einen starken schöpferischen Impuls und einen Austausch von Themen und Stilen, die jene schon erwähnte „marginale“ Avantgarde kennzeichneten. Die Nachrichten über Clavels Biographie (1883-1927) sind fragmentarisch und ungenau. Sein Name taucht nicht einmal in einer Geschichte der Literatur deutscher Sprache auf. ² Selbst seine Briefe und seine Schriften sind meistens unveröffentlicht und über verschiedene Privatarchive verstreut. Von einigen Aspekten des Expressionismus stark beeinflusst, nahm er an dem italienischen Futurismus in seiner „Capri“ Variante marginal teil, und dann ging er seinen eigenen Weg. Er stammte aus einer Familie von Textilunternehmern, die aus Lyon kam und nach Basel übersiedelte. Er hatte ein großes Vermögen zu Verfügung, eigentlich unüblich bei Künstlern. Seine Existenz war aber von einer physischen Deformität (er war nämlich klein und bucklig) und von vielen Krankheiten gezeichnet. Er litt nämlich an Asthma, Tuberkulose, Rheuma, die ihn zwangen im Jahr 1909, zunächst eine Reise nach Italien und dann nach Ägypten mit seinem Vater zu unternehmen. Die Entdeckung des Mittelmeers war für ihn eine Rettung, weil sie ihm ermöglichte, jene „Normalität“ irgendwie zu erreichen, sich „angenommen“ und gewissermaßen „integriert“ zu fühlen.

In diesen Jahren waren Capri und die neapolitanische Küste von vielen Künstlern aus aller Ländern bevölkert, die dort manchmal kurzfristig einige Monate Urlaub verbrachten, manchmal langfristig im „goldenen Exil“ lebten. So bildete sich Anfang des Jahrhunderts in Capri und Umgebungen eine Künstlergesellschaft, die viele eigenartige Lebens- und Kunstformen experimentierte. Clavel findet also in Capri und Positano einen Aktionsraum, der für ihn zum Lebensraum wird. Und eben dieser exzentrische und originelle Charakter der in Capri lebenden Künstlergesellschaft reduziert wesentlich sein Anderssein und ermöglicht, daß er sich dort „zu Hause“ fühlt. Selbstverständlich spielte in diesem Prozeß der Aneignung eines Lebens- und Produktionsraums seine vitalistische Einstellung, seine Verherrlichung des „Wilden“, des „Ursprünglichen“, die teilweise von einer vor-expressionistischen Mode und teilweise von einigen von Bernouilli empfohlenen anthropologischen Lektüren herkommen. Diese Idealisierung des Südens, die er Theodor Däubler mitteilt, hat berühmte Vorgänger in der deutschen und europäischen Kulturgeschichte.

Clavel kaufte eine Villa in Anacapri und dort traf er oft Depero, Michail Semënov (einen Mitarbeiter von Sergej Djaghilev) Leonide Massine, Alfredo Casella, Italo Tavalato, und viele andere Autoren, Komponisten und Maler. Clavels Haus in Anacapri „war

¹ LEA VERGINE, *Capri 1905/1940. Frammenti postumi*. Catalogo della mostra, a cura di Lea Vergine, Milano, Feltrinelli, 1983.

² Auch die Studien über diesen Autor sind eine Rarität. Lea Vergine widmet ihm ein Kapitel ihres entscheidenden Katalogs der Ausstellung *Capri 1905/1940. Frammenti postumi*. Bruno Passamani erwähnt einige Briefe aus dem Briefwechsel zwischen Depero und Clavel in der Zeit ihrer Zusammenarbeit 1917/19 (vgl.: BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Rovereto, Musei Civici, Galleria Museo Depero, 1981). Ruedi Ankli veröffentlichte einen Artikel in der «Basler Zeitung» anlässlich des 100. Jubiläum des Geburtstags (vgl.: Ruedi Ankli, *Gilbert Clavel im Kreis der italienischen Futuristen*, in «Basler Magazin» [supplemento alla «Basler Zeitung»], n. 21, Basilea 28.5.1983, p. 7; RUEDI ANKLI, *Un futurista basilese: Gilbert Clavel*, «L'Almanacco 1987. Cronache di vita ticinese», Bellinzona, 1986, pp. 139-145). Harald Szeemann gab mehrere Briefe von Clavel heraus, die entscheidend sind, nicht nur um einige Episode seines Lebens, sondern auch die Entwicklung seines Denkens und seines Kulturprojekts rekonstruieren zu können (Vgl.: HARALD SZEEMANN, *Gilbert Clavel 1883-1927. Sein Lebenslang in Briefen*, in *Visionäre Schweiz*, catalogo della mostra al Kunsthaus di Zurigo, a cura di Harald Szeemann, Aarau-Frankfurt a.M.-Salzburg 1991, pp. 234-296). Und dann Sabine Peters veröffentlichte einen Aufsatz in der Zeitschrift «Avanguardia» (cfr. KARIN SABINE PETERS, *Gilbert Clavel: l'esule svizzero di Capri*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», Jg. 2 [1997], N. 4, S. 80-117). Mauro Ponzi veröffentlichte eine Studie über Clavel mit dem Versuch, den Autor in Rahmen des „Futurismo Caprese“ und der „marginalen“ Avantgarde einzuordnen (vgl.: MAURO PONZI, *Gilbert Clavel: spazi di transizione*, in *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, a cura di Mauro Ponzi, Milano, Mimesis, 2008, S. 51-86).

auffallend für seine vollkommene Unnützlichkeit“, wie Clotilde Margheri schreibt.¹ Man kann ohne weiteres diese Bemerkung auf das ganze Werk von Clavel verwenden: es ist als ob der Autor den Unterschied zwischen dem Verbrauchswert und dem ästhetischen Austauschwert der Gegenstände – besonders seines Hauses – bis zum Äußersten hätte treiben wollen.

In Capri war Clavel Mitglied einer internationalen Gemeinschaft von exzentrischen Künstlern, deren Kennzeichen das „Anderssein“ war. Diese Capri-Künstlergemeinschaft war mehrmals im Mittelpunkt von Romanen und Erinnerungen.² Schwankend zwischen Dandismus und Esoterik, tendierte die internationale Künstlergemeinschaft von Capri dazu, die Schönheit der Natur zu genießen und das „Ursprüngliche“ zu mythisieren, folgte aber ihren exzentrischen Urtrieben auf einer ästhetisierenden Art und Weise, die sogar die Exzesse von D'Annunzio verblassen ließ. Der „Lebensstil“ war ein Interpretationsschlüssel, um die Verhaltensweise der Künstler zu verstehen, die aus den verschiedensten Gründen ihre Heimatländer verließen und in Capri (so wie an der Amalfi-Küste) eine Schaubühne für ihre Selbstinszenierung fanden. Die unheimliche Figur von Fersen, der sich unter einer Geheimnis-Aura zu verbergen pflegte, und der in seiner Villa Verehrungsriten für die Sonne veranstaltete und dadurch Skandal bei der Insel-Bevölkerung hervorrief, die ihm vorwarf, schwarze Messen zu organisieren,³ inspirierte mehrere Romane und Memoiren. Innerhalb des Fersen-Kreises benutzte Clavel auch Rauschgift, wie er in einem Brief an seinen Bruder René vom 14. April 1915 erzählt: «Das Opium führt in einen nämlich in merkwürdiger Weise aus der eigenen Subjektivität hinaus und verändert den Winkel der Anschauung, so daß man sich selbst von anderer Seite begegnet. Vielleicht erinnerst Du Dich an die Sensation, wenn Du von unten einen Berg betrachtest, auf dessen Gipfel Du vor einer Stunde standest, indem Du Dir die der Höhe und Tiefe entsprechenden Gefühle vor- und rückwärts leitest. Eine ähnliche „Verortung“ der Gesichtspunkte und Denkungswiese verursacht mir der Genuß von Opium. Ich bedaure es immer wieder, es nicht in besserer Gesellschaft zu rauchen. Der bloße Genuß befriedigt mich nicht».⁴ Einige Literaturwissenschaftler (unter denen auch Peters) sehen in dieser Stelle eine Spur der Entstehung der „Traumnovelle“: die „Verortung des Gesichtspunkts“ ist nämlich ein Leitmotiv der Erzählung *Ein Institut für Selbstmord*.

Der Interpretationsschlüssel, um Clavels Poetik zu verstehen, besteht in der doppelten Begegnung mit dem Futurismus und mit dem „Wilden“ (das heißt mit dem vom Mittelmeer dargestellten „Natürlichen“). Schon seit seiner ersten Reise nach Italien kann man aus seinen Tagebüchern und Aufzeichnungen ein Kulturprogramm herauslesen, das die Zeichen der Klassik wiederherstellen und sie in ein Kunstprogramm der Zukunft einbetten will, das die technischen Errungenschaften der Moderne miteinbezieht. Auszüge aus Clavels Tagebüchern und Briefen, mit einigen Zeichnungen, wurden schon im Jahr 1930 mit dem Titel *Mein Bereich* als „Andenken“ des drei Jahre zuvor gestorbenen Autors in Basel veröffentlicht. Die Herausgeberin gibt aber keinen Hinweis über das Datum dieser Fragmente und schließt aus dem Text jeden Bezug auf die Biographie des Autors aus, vermutlich um seine „skandalöse“ Beziehungen zu verbergen.⁵ Der sonderbare Titel des Bu-

¹ CLOTILDE MARGHERI, *Il segno sul braccio*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 113.

² Vgl.: E. M. COMPTON MACKENZIE, *Vestal Fire*, London 1985; JAMES MONEY, *Capri. Island of Pleasure*, London, 1986. Selbst Clavel taucht in den Erinnerungen der ausländischen Künstler auf, die in Capri wohnten, und wird als eine exzentrische und „teuflische“ Person geschildert. Vgl.: Cfr. ELISABETH MOOR, *Eine unmögliche Frau – Die Erinnerungen der Dr. Moor von Capri*, Wien-Hamburg 1975, S. 93-95.

³ Jacques d'Adelsaerd Barone de Fersen (1880-1923) wurde im Jahr 1903 zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt, weil er schwarze Messen veranstaltet habe und wegen „Erregung öffentlichen Ärgernisses“.

⁴ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 238.

⁵ GILBERT CLAVEL, *Mein Bereich*, hrsg. von Helene Boehringer, Basel, Schwabe, 1930. In der Widmung kann man lesen:

ches stammt aus einer Behauptung des Autors selbst, der damit seine Umsiedlung nach Italien bezeichnen wollte. Als er nämlich im Jahr 1913 von seiner Ägypten-Reise nach Neapel zurückkam, schrieb er in seinem Tagebuch: « [...] Ich bin glücklich wieder in Neapel zu sein. Die Stadt hat mich empfangen wie eine Mutter, die ihr liebes, langersehntes Kind umfängt. Wie ich den Hafen wieder sah, Castello nuovo, San Martino über zartem Grün aufgebaut, da stürmten so viele Erinnerungen auf mich ein, als hätte ich Jahrhunderte hier verlebt. – Als ich die Stadt durchstreifte, war jeder Platz, jeder Stein eine Geschichte meines Lebens, und ich mußte staunen über die Reiche Fülle meines Daseins. – Aber längst bevor ich die Stadt betrat, sah ich in feinen Dunst gehüllt die Sireneninseln und die Halden von Positano. Wie weit war mein Bereich!».¹ Die „Halden von Positano“ sind also der „Bereich“ von Clavel. Der Autor benutzt diesen Terminus in den Tagebüchern, in den Briefen aber benutzt er manchmal statt dessen das Wort *Gebiet*.²

In seinen Briefen aus Rom beschreibt Clavel seine erste Erfahrung der antiken Denkmäler als Vorbild, um ein Zeichen hinterlassen zu können. Dem Sinn der Vergänglichkeit und der nihilistischen Tendenz, die Existenz als einen kurzen Gang zu verstehen, wird die Projektmäßigkeit der neuen dichterischen Sprache entgegengesetzt, die in der Lage ist, ein Gesamtkunstwerk hervorzubringen. Die erste Begegnung mit Italien bietet ihm den Schlüssel, sein Lebens- und Kunstproblem zu lösen. Er schreibt nämlich im Jahr 1910 nach seinem Besuch zum Pantheon: «Was unsern Dichtern und Philosophen in unklaren Bildern und Worten dämmerte, in seltenen Augenblicken blitzartig aufstieg und wieder verschwand, liegt hier gemessen und in Stein gebannt vor uns. Aber es ist kein totes Gesetz, sondern das Leben selber, nur durch das Leben offenbar».³ Abgesehen von den Goetheschen Suggestionen, bietet der Besuch des Foro Romano Clavel ein Paradigma der künstlerischen Produktion, das seine späteren Jahre charakterisiert. Paradoxerweise könnte man sogar behaupten, daß das unbewußte Vorbild, auf dem er seine Beziehung zum Amalfi-Golf aufbaut, mit dem er seinen Lebens- und Kunstraum konstruiert, eben das von Goethe ist. So wie Goethe seine Reise nach Rom lange vorbereitet hatte und dort einen physischen und geistigen „Raum“ konstituierte, der ihm ermöglichte, ganz andere als literarische Lebenserfahrungen zu haben, hatte auch Clavel in dem Golf von Amalfi einen Raum gefunden, in dem er sowohl ein Haus als einen „Bereich“ der künstlerischen Produktion aufbaute. Was beide Erfahrungen gemeinsam haben, ist eben diese enge Verbindung der Topographie der Orte, die beide Künstler als Zuflucht, als Alternative zum „kalten“ und „düsteren“ Norden gewählt haben, zum „Erwachen“ der künstlerischen Produktivität: diese Verbindung liegt in dem Vitalismus, in dem „Erwachen“ der Naturtriebe, die ein physisches, materielles Glück, aber wiederum ein neues Verhältnis zur Natur bewirken, das die Kunstproduktion radikal verändert.⁴

An einer anderen Stelle schreibt er: «Auf dem Forum ist Leben und Tod, Werden und Verfall eines. Das Chaos wurde zum Ganzen und geht wieder in das Chaos zurück. Und

«Dem Andenken meines lieben Bruders gewidmet. Bevor Du uns weiter entschwindest, soll denen, die Dich lieb hatten, noch einmal Dein Bild vor Auge treten. Sie sollen Dich noch einmal erzählen hören von Deiner zweiten Heimat Italien. Noch einmal werden Deine lebendigen, ausdrucksvollen Augen auf ihnen ruhen, wenn Du von Deinem geliebten Meere sprichst und von den Stätten Deines Schauens und Genießens».

¹ Ebd., S. 52. Es fehlt jede Bezugnahme, so dass man nicht feststellen kann, ob es um einen Brief oder aber um eine Tagebucheintragung handelt.

² «Mein neues Gebiet: Die Holzschneidekunst. mehr noch das Entwerfen und Fassen formaler Probleme zeigt unerwartete Fürchte» (Brief vom 13 August 1915, in HARALD SZEEMANN, *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 238).

³ GILBERT CLAVEL, *Mein Bereich*, a.a.O., S. 6.

⁴ In einem Brief an seinen Bruder René vom 24. Februar 1916 schreibt er: «Einesteils kostet es mich ja eine Überwindung, in die graue Atmosphäre hineinzufahren, in die zersetzende Nüchternheit. Je länger ich hier unten im gesegneten Stiefel weile, um so größer und tiefer scheint mir die Welt. Ich fühle jetzt, wie die großen Landschaftslinien in mein Wesen hineinwachsen und wie der Meereshorizont meinen Atem weitet» (in: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 239).

auf seinen Trümmern wächst Wein. Man kann ihn trinken, um zu vergessen und um Neues zu schaffen».¹ Von einer vitalistischen Einstellung ausgehend, besteht sein Programm in erster Linie darin, die Kunsterfahrung als eine *Kraft* zu erleben. Dieser Lebensschwung schöpft „Energie“ einerseits aus den antiken Vorbildern, andererseits aber aus der nihilistischen Komponente selbst, um die künstlerische Tradition zu unterbrechen, um etwas Neues zu schaffen. Der Wunsch, die „Formen“ zu „revolutionieren“ und die Kunst als „bloßes Leben“ (mit allen nihilistischen Implikationen) zu verstehen, wird in Clavel zu einem eigenartigen Beispiel der Verschmelzung von Konstruktivismus und Selbstzerstörung.

In seinem Tagebuch schreibt er: «Es gibt nur eine Kraft. Schrecken und Schönheit sind dasselbe».² Diese einzige Kraft ist die Lebenskraft, der Schwung zur Ewigkeit, der durch die Schönheit, aber auch durch den Schrecken führt. Die Verbindung zwischen Vitalismus und Nihilismus stammt aus dem Wahrnehmen der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, so daß der Lebensschwung immer in der Lebenszerstörung mündet. Dennoch ist Clavel überzeugt, daß „Nichts verloren geht“ und daß die Gefühle erst bleiben können, wenn sie in Visionen“ verwandelt werden.

Diese selbstzerstörerische Komponente ist das paradoxe Resultat eines Lebensschwungs, den das Zusammentreffen von dem „Natürlichen“ und dem „Wilden“ bewirkt. Fersen starb plötzlich in Capri am 6. November 1923 im Alter von 43 Jahren. Clavel, wie er seinem Bruder in einem Brief erzählt, fand neben seinem Bett ein Gedicht, aus dem er folgende Worte zitiert: «Sans adieu, sans espoir la barque du passeur glisse sur l'oubli? [...] Je songerai, je songerai ce que fût ma vie: illusion de vivre».³ Die Wahrnehmung des körperlichen Vergehens, der Vergänglichkeit bewirkt eine skeptische und nihilistische Einstellung, die dennoch von einem vitalistischen – wenn auch wiederum provisorischen – Schwung erwärmt wird, der auf der Bewunderung des Naturschönen und des „Wilden“ gründet und die den Lebensgenuß erweitert. Dennoch vergißt der Autor nicht, daß die Wahrnehmung und die Kontemplation des Naturschönen nur eine „Illusion“ sind und von jenem Verfall, von jener „Veränderung des Zentrums“ bedroht werden, die eine Dimension des Nichts sind. Und eben aus diesem Gegensatz zwischen der Wahrnehmung der „illusion de vivre“ und dem Genuß der „Vision“ des „Natürlichen“ entsteht der Anspruch, ein konkretes Zeichen hervorzubringen, das in der Lage ist, die Vergänglichkeit zu übergehen. Diese theoretische Verbindung zwischen „Wildem“ und künstlerischen Experiment taucht bei Clavel in einem Brief von 4. Mai 1917 an seinen Bruder deutlich auf:

Es klingt unwahrscheinlich, wenn ich Dir sage, daß unsere ganze moderne Kunst, *als Problem*, mit dem Empfinden der Wilden aufs Engste verknüpft ist. Wir wollen wieder aus uns gestalten –, nicht nur von außen nach innen, nach den Werten einer übernommenen Kultur – nur eine Einheit geben, die aus der Kunst eine Notwendigkeit macht. Kunst als Lebensbedingung in allem, was uns von innen zur Gestaltung treibt – Kunst als Aufbau im Organischen. Der Wilde, welche der Natur, nach dem äußeren wie inneren Sinne gemessen, unvergleichlich näher steht als wir, erlebt die Materie um die er doch täglich einen Kampf führt nicht als Realität, sondern als ungeheure Spannung (Expansion!) eines in ihm wirkenden Dramas. (Selbstverständlich unbewußt). So gelangt er in seinen Darstellungen zur Deformation, das heißt, er gestaltet aus seinem Formwillen das Auge zur Scheibe, das Ohr zu einem Dreieck, die Zähne quadratisch, den Penis als Pfahl, er nimmt Gegenstände, die der äußeren Erscheinung fern liegen und versetzt sie in seine innere. Nur wir, die leider keine Wilde mehr sind, sondern einige Tausend Jahre Kultur auf uns lasten haben, spüren heute trotz allem dieselbe Dynamik.⁴

¹ GILBERT CLAVEL, *Mein Bereich*, a.a.O., S. 8.

² Ebd., S. 43.

³ Brief vom 18. November 1923. In *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 270.

⁴ «Suona incredibile se ti dico che tutta la nostra arte moderna, *come problema*, è strettamente connessa alla sensibilità dei

Die Produktion von neuen Formen wird als ein Aufbauprozess innerhalb des Natürlichen, des „Organischen“ verstanden. Es geht darum, das Künstliche in dem Natürlichen aufzubauen, um ein dauerndes, „abstraktes“, stilisiertes und deshalb „unorganisches“ Zeichen zu hinterlassen. In dem gleichen Brief übernimmt diese Verherrlichung der künstlichen Produktivität des Menschen paradoxe Aspekte – typisch für die futuristische Sprache – als Clavel schreibt: «Die Maschine als Gott: *Perpetuum mobile*». Der Mythos der Maschine, die in der Lage ist, in der Natur nicht existierende Leistungen zu erreichen, ist typisch für die modernistische Euphorie der Futuristen und der anderen europäischen Avantgarden.

3. EIN INSTITUT FÜR SELBSTMORD

Die erste Folge der engen Zusammenarbeit zwischen Depero und Clavel, die den Sommer 1917 auf Capri und zwar in der Villa des schweizerischen Schriftstellers verbrachten, war die Veröffentlichung Clavels Erzählung *Un istituto per suicidi* (Ein Institut für Selbstmord), die von Tavolato ins Italienische übersetzt und von Zeichnungen von Depero begleitet wurde. Die Fassung der Erzählung war ziemlich kompliziert. Sie entstand im Jahr 1913, wurde in den folgenden Jahren niedergeschrieben und von dem Autor radikal revidiert und verarbeitet, nachdem er den Kreisen des Capri-Futurismus begegnete. Sowohl Depero als auch Tavolato hatten eine entscheidende Wirkung auf die endgültige Fassung der „Traumnovelle“. Es ist hierbei auch zu bemerken, daß Clavels Wirkung auf die Produktion von Depero, besonders auf die Aufstellung der Balletti Plastrici, genau so stark war. Giuseppe Sprovieri behauptet sogar, daß der schweizerische Schriftsteller für das Konzept des „Russischen Balletts“ von Djaghilev entscheidend gewesen sei: er schreibt ihm nämlich die Idee der „Mechanisierung der Szene“, des Tänzers als „lebenden Automaten“ und seiner Ersetzung mit der Marionette zu.¹

Man kann in einem Brief an den Bruder vom 13. August 1913 einen ersten Hinweis darauf finden: «Ich habe augenblicklich ein interessantes Problem im Kopfe. Es ist die Beschreibung eines Traumes, den ich in Pompeij hatte. Ich will in dieser Traumnovelle einen Zustand geben, der die Geschehnisse (?) nach rückwärts abwickelt, d. h. eine Impression schaffen, die dem Kino gleicht, wenn er die Bewegungen nach rückwärts abwickelt. Ich habe nämlich die Idee, daß kein Zustand, der einmal durch das menschliche Auge gesehen, d. h. geschaffen wurde, verloren ist und es nur ein Mittel, Komponenten braucht, um ihn wieder herzustellen». ² Von Anfang an hat die Novelle unter ihren „Komponenten“ die Traumvision und die Ausdrucksmittel der Moderne: das Kino, das Bild, das „nach rückwärts abwickelt“, den mechanischen Aspekt. Diese so genauen Hinweise auf die Struktur der Erzählung bestätigen die These derjenigen, die behaupten, das der Experimentalismus in Clavels literarischem Projekt von Anfang an anwesend war und daß die Begegnung mit dem Capri-Futurismus ihn die bildende Komponente dessen entdecken ließ, was er

selvaggi? Noi vogliamo riprodurre una forma da noi stessi – non dall'esterno all'interno, secondo i valori di una cultura ereditata – ridare un'unità che faccia dell'arte una necessità. Arte come condizione di vita in tutto ciò che ci spinge dall'interno alla produzione di forme – arte come costruzione nell'organico. Il selvaggio, che si trova incomparabilmente più vicino di noi alla natura, sia in senso esteriore che interiore, vive la materia, per cui deve tuttavia lottare quotidianamente, non come una realtà, bensì come un'immane tensione (espansione!) di un dramma in atto dentro di lui. (Ovviamente a livello inconscio). Così egli giunge nelle sue rappresentazioni alla deformazione, cioè, egli rappresenta, attraverso la sua intenzione formale, l'occhio tramite un cerchio, l'orecchio tramite un triangolo, i denti quadrati, il pene come un palo, egli prende oggetti che sono lontani nel loro aspetto esteriore e li trasporta nel suo mondo interiore. Ma noi, che purtroppo non siamo più primitivi e abbiamo sulle spalle il peso di alcuni migliaia di anni di cultura, percepiamo oggi, nonostante tutto, la stessa dinamica» (Lettera di Clavel del 4.5.1917 in Harald Szeemann, *Visionäre Schweiz*, cit., p. 242).

¹ Vgl.: LEA VERGINE, a.a.O., S. 145.

² In *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 236.

in seinen „Visionen“ schon imaginiert hatte. Dezember 1915 war die Erzählung fast zu Ende geschrieben, da der Autor seinem Bruder schreibt, daß am Ende seiner *Traumnovelle* «von einem Arzte eine Gehirnoperation vorgenommen» wird. Der Arzt will das Gehirn «dezentralisieren» und «sucht nach dem geheimnisvollen Organ der Mitte», d.h. nach «der Seele».¹ Das Thema der „Traumnovelle“ schwenkt bis Ende 1915 zwischen der Suche nach dem Zentrum und der „Dezentralisierung“, zwei Grundelemente die als solche bis zur endgültigen Fassung blieben. Die Freundschaft mit Tavolato bewirkte eine stilistische Revision der Erzählung auch in Bezug auf ihre italienische Übersetzung.

In einem Brief an seinen Bruder vom 13. August 1916 spricht Clavel von „Korrektur“ und „Feilen“ der Novelle.² Clavels Briefe sind ein Beweis dafür, daß diese Revisionsarbeit besonders den Stil betraf, weil, wie gesagt, der experimentelle Charakter in der ersten Fassung der Novelle zu spüren war. Aber, um «ein Ganzes zustande» zu bringen, muss man sich entscheiden. Aus den Briefen bekommt man den Eindruck, daß die letzte Fassung die „halluzinatorischen Visionen“ ihre metaphysischen und Traumaspekte verloren und sie mit mechanischen Figuren futuristischer Herkunft ersetzt hat – auch wenn diese „geometrische“ Komponente von Anfang an zum Teil anwesend war. In einem Brief an seinen Bruder vom 4. Dezember 1916 spricht der Autor von „verschiedenen Änderungen“, die ihm «mehr Mühe wie der Aufbau der in sich durch Bildern verbundenen Ganzen gemacht» haben.³ Sowohl die Bilder als auch die Änderungen wurden vom Futurismus bewirkt. Der Autor behauptet, daß seine Novelle «für einen kleinen Kreis moderner Menschen bestimmt» ist. Er meint seine Erzählung fertig geschrieben zu haben und schreibt in dem schon erwähnten Brief an seinen Bruder vom 4. Dezember, ihm das Manuskript per Post geschickt zu haben.⁴

Die „Traumnovelle“ hat einen uneinheitlichen Charakter, weil sie, wie die bereits erwähnten Briefe beweisen, mehrmals geändert wurde, und diese Revision hat am Ende den Unterschied zwischen der Traumkomponente und der mechanisch-experimentellen Komponente verstärkt. Hinzu kommt die Tatsache, daß die italienische Übersetzung das Resultat einer langen Auseinandersetzung gewesen ist. Clavel hatte am Anfang vor, selbst die italienische Fassung zu schreiben, dann aber hat er Tavolato damit beauftragt. Sein Freund hat aber viele altmodische und rhetorische Ausdrücke verwendet, die eigentlich der poetischen Linie der Erzählung widersprechen. Ein Grund dafür ist die Tatsache, daß Tavolato selbst als Triestiner zweisprachig war, so finden wir in der Übersetzung viele „Germanismen“,⁵ die ein Beweis dafür sind, daß Tavolato die stilistische Wertigkeit einiger seiner Ausdrücke nicht richtig oder nicht ganz verstand. Außerdem nahm Tavo-

¹ Ebd., S. 239.

² «Augenblicklich schufte ich noch an der Korrektur einer Novelle herum. Das Feilen macht mir mehr Mühe wie die stoffliche Entwicklung. Und ich möchte eigentlich immer lieber Neues entwerfen, wie Halbfertiges auszubessern. Aber auf diese Art kommt kein Ganzes zustande, die Durchführung macht es aus» (ebd.).

³ «Die Stilistik und verschiedene Änderungen haben mir mehr gemacht wie der Aufbau des in sich durch Bilder verbundenen (Wiederholung des Vogels, usw., alles in Andeutungen gehalten) Ganzen. Es wäre mir ja viel leichter gefallen realistisch zu wirken, denn ausgesprochene Situationen sind leichter zu gestalten, wie unausgesprochene. In dieser Hinsicht habe ich manches gekürzt und umgearbeitet, aber ich glaube trotzdem, daß der Fluß der Novelle eher gewonnen wie verloren hat. Diese Lektüre ist allerdings nur für einen kleinen Kreis moderner Menschen bestimmt, denn das Groteske ist der geringste Teil daran» (ebd., S. 240).

⁴ «Gestern habe ich die Novelle *Ein Institut für Selbstmord* als Manoscritto raccomandato der Post übergeben: es nimmt mich wunder, ob und wann es Dich erreicht. Literarische Arbeiten gegenüber verhält sich die Zensur als sehr zuvorkommend. *Allora speriamo che tutto arrivà [sic!] bene*» (ebd., p. 239).

⁵ «Ma quale spettacolo!» (S. 27) per dire «Che spettacolo!» eine wörtliche Übersetzung aus dem deutschen: «Was für ein Spektakel!»; «Egli lo pesò della mano» (p. 27) wörtliche Übersetzung aus «Er wog sich von Hand» um zu sagen: «indovinare il peso dell'oggetto tenendolo in mano»; «In uno, colò nell'aria» (p. 31) wörtliche Übersetzung von «Auf einmal», das heisst «di colpo», «a un tratto», der Neologismus «nascare» (p. 9) das ein Kalk aus dem deutschen «näseln» ist und «parlare con voce nasale» heisst. Cfr. Karen Sabine Peters, *a.a.O.*, S. 115.

lato zwischen 1917 und 1918 vom Futurismus Abstand und näherte sich mehr und mehr der „Florentinischen“ Richtung und einem gewissen „Neuklassizismus“, der besser mit seinem „reaktionären Modernismus“ zusammenhing. Clavels Erzählung zeigt sowohl durch die „Revision“ der im 1913 entstandenen Fassung als auch durch Tavalatos Übersetzung die Spannung zwischen der „futuristischen“ und der „metaphysischen“ Richtung der italienischen Avantgarde. Daher wird die „Traumnovelle“ um so bedeutender, weil sie die Widersprüche und die theoretischen Diskussionen der italienischen Avantgarde ausdrückt, und dadurch zu einem „Zwischenraum“, zu einer stilistischen und poetischen Schwelle wird. Die Tatsache, daß das Büchlein die Zeichnungen von Depero enthielt, vergrößerte diese Spannung, weil Depero und Tavolato in diesen Jahren Vertreter zweier verschiedener (und irgendwie entgegengesetzter) Richtungen der italienischen Avantgarde waren.

In der „Traumnovelle“ tauchen ironische und paradoxe Aspekte auf, sie ist aber auf Visionen (nach dem Kino-Modell) gegründet, so daß die einfache Handlung sich fast nur als ein Vorwand erweist, um die Visionen und die provokatorischen Bilder darzustellen. Der Protagonist besucht ein vom Staat genehmigtes „Institut für Selbstmord“ und muß eine Reihe von bürokratischen Vorgängen abwickeln und eine Reihe von Formularen erfüllen, um diesen „staatlichen Selbstmord“ begehen zu können. Der paradoxe Ton der Erzählung wurde auch als eine Kritik zum ersten Weltkrieg interpretiert.¹ Der expressionistische „Verlust des Zentrums“ taucht schon in den ersten Seiten auf, als der Protagonist zu dem Angestellten sagt: «Ich möchte um das Zentrum geführt werden». Die Traumvision des Instituts für Selbstmord wird zur paradoxen Suche nach einem mythischen und unwiderruflich verlorenen „Zentrum“. In der Beschreibung der verschiedenen Todesarten tauchen die charakteristischen Motive der Poetik von Clavel auf: das Gift, das Schwindelgefühl, das sich in Totentanz verwandelt, die Werkstatt, die den Tod des Individuums mechanisch hervorbringt, usw. Aber am Ende taucht das Thema der Kernlosigkeit ironisch immer wieder auf:

*Quando non siamo né fuori né dentro
L'uomo smarrisce la via ed il centro.²*

In Clavels Manuskript, vom März 1916 ist zu lesen: «„Nach der Mitte!“ befahl der Kappe-schädel und sondierte». Und der letzte Satz heißt: «verlorene Mitte!».³ Tavalatos Übersetzung scheint das Resultat einer Zusammenarbeit und sogar einer Verarbeitung von verschiedenen Fassungen gewesen zu sein.

Clavels Poetik entfaltet sich durch die Lokalisierung des schreibenden Ich, in der der Produktionsraum zu einem Übergangsraum und dadurch zu einem „Zwischenraum“ wird, der nicht nur das schreibende Subjekt, sondern auch die ganze künstlerische Aktion verortet, sie außerhalb des „Zentrums“ stellt, sie (im Sinne von Ferruccio Masini) „exzentrisch“ macht.⁴ Clavel selbst betont diesen Aspekt in einem Brief vom 12. Februar 1917:

¹ Vgl.: RUEDI ANKLI, *Un futurista basilese: Gilbert Clavel, «L'Almanacco 1987. Cronache di vita ticinese»*, Bellinzona, 1986, S. 142.

² GILBERT CLAVEL, *Un istituto per suicidi. Illustrazioni del pittore futurista Depero*, traduzione di Italo Tavolato, Roma, 1918, p. 36.

³ Ich zitiere hier das „Capri, März 1916“ datierte Manuskript, das in einem Konvolut des Privatsarchivs der Fondazione Santa Hercolani zu finden ist. Ich bedanke mich hier sehr herzlich bei den Leitern und Besitzern des Archivs und der Stiftung für die Genehmigung, einige Stellen aus dem Manuskript zitieren zu dürfen.

⁴ Vgl.: FERRUCCIO MASINI, *La via eccentrica*, Casale Monferrato 1986. Es geht darum, den – wie Ferruccio Masini es nennt – „exzentrischen Weg“ einzuschlagen. Masini gewinnt diesen Begriff aus seiner Lektüre Hesses, der in einer Schrift aus dem Jahre 1909 von „exzentrischen Schriftstellern“ spricht und damit Schriftsteller meint, die eine ganz und gar originale Zugangsweise zur Realität haben: «Unter „exzentrisch“ sei hier nicht etwas Artistisches oder Literarisches verstanden, nicht das Romantische und nicht das Groteske, nichts was im Willen und in der Wahl des Dichters liegt. [...] Exzentrisch ist Hoffmann,

Der Anfang ist in seiner äußeren Wirkung stärker und einheitlicher, besitzt aber nicht die Intuition der letzten Seiten. Ich wollte eben das Zentrumslose, die Auflösung, nicht die Vernichtung des Todes geben. Dabei hätte ich allerdings weniger begrifflich wirken und keine Zitate brauchen sollen. Worte wie Achterstrom sind etwas gesucht und stören die Bildfläche. Es ist auch größer das Abstrakte aus dem Sinnlichen zu gestalten. Darüber bin ich mir klar. Andererseits fehlt dann wieder im Scharfbegrenzten und Blockartigen der Zusammenhang, will man nicht Konzessionen machen.¹

Das Motiv der „Veränderung des Zentrums“ und dessen Ursprung wird von dem Autor in einem Brief vom 30. September 1916 erklärt: «Eine unheimliche Koinzidenz meiner Auffassung: „Tod ist eine Veränderung des Zentrums“ fand Tavolato beinahe wörtlich bei Giordano Bruno. Ich freue mich über diese metaphysische Verwandtschaft».² Der Sinn der „Verortung“ wird in der Erzählung durch die vielen Andeutungen verstärkt, die auf die Geburtsstadt des Autors hinweisen. Ruedi Ankli behauptet, daß der am Anfang der Erzählung beschriebene Platz der Marktplatz von Basel sei. Der Angestellte, der dem Protagonisten eine „Pantopon“-Dose trinken läßt, scheint eine alte Bekanntschaft aus „Sibilea“ (eigentlich fast ein Anagramm von „Basilea“) zu sein.

Die Zeichnungen von Depero verstärken den futuristischen Charakter der Erzählung und machen das Büchlein zum einem paradigmatischen Beispiel der Simultaneität und Interdisziplinarität der Kunst jener Zeit. Die in dem Text anwesenden Figuren (nämlich die „Vögel“, der „Kappeschädel“, der „Todsäufer“) liefern Depero Anlass dazu, das Buch figürlich darzustellen, sie inspirieren ihn aber auch, die geometrischen Formen des „Plastischen Balletts“ herzustellen. Clavel hat sich von den Bildern des Depero sehr zufrieden erklärt,³ auch wenn die Illustrationen auf mattem Papier gedruckt wurden und eine gedämpfte Wirkung haben. Über Semenov ist es Clavel gelungen, einen Verleger in Rom zu finden, der aber während des Krieges Bankrott ging und dem Autor viele Schulden mit der Druckerei hinterließ.

Die Spannung zwischen dem auf Rhythmus und Simultaneität gegründeten deutschen Text und der altmodischen Übersetzung des Tavolato entspricht einer anderen Spannung: nämlich der zwischen den „futuristischen“ und geometrischen Illustrationen von Depero und dem „metaphysischen“ Traumaspekt der Prosa von Clavel. Die drei Künstler fanden in diesem Buch ein „Spannungsfeld“ und einen „Ort“ von Kreuzungen und Auseinandersetzungen, die das Werk „dynamisch“ und sehr bedeutend machen. Der Text ist auf der Visualität gegründet und ist nach einer theatralischen Struktur aufgebaut. Der erste Teil basiert nämlich auf den Dialogen zwischen dem Protagonist und den Angestellten des Instituts und wird in verschiedene Szenen geteilt, die an das expressionistische Stationsdrama erinnern. Dennoch sind, wie gesagt, Rhythmus und Simultaneität die Grundelemente der Erzählung: die Visionen werden derart aufgebaut, als ob sie mit allen Sinnen vernehmbar wären und der Erzählrhythmus – so wie der Wohlklang einiger Ausdrücke – verstärkt den „rumoristischen“ Charakter des Werks. Die Plastizität – und der ständige Hinweis auf den „taktile“ Aspekt – wird von den geometrischen Figuren der Illustrationen des Depero heraufbeschworen.

den er mischte nicht in künstlerischer Absicht Anklänge des Unerhörten und Übernatürlichen in seine Dichtungen, sondern lebt selbst in beiden Welten und war, wenigstens zu Zeiten, von der Wirklichkeit der Spukwelt oder der Unwirklichkeit des Sichtbaren vollkommen überzeugt. Solche Dichter sind wahrhaft exzentrisch, sie betrachten die Welt von einem anderen Mittelpunkt aus und sehen die Dinge und Werte verschoben. Zu ihnen gehört vor allen Poe» (Hermann Hesse: Exzentrische Erzählungen (1909). In: Sämtliche Werke, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 16, S. 355.

¹ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 241.

² In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 239.

³ Brief vom 15. Januar 1918.

4. DER TURM VON FURNILLO

Clavels Übersiedlung an die Amalfi-Küste wirkt als eine Suche nach einem eigenen Raum und übernimmt eine besondere Bedeutung als der Aufbau eines „Zuhause“ zu einem Projekt eines Gesamtkunstwerks wird. Unter den Gründen, die diese Wende“ bewirkt haben, ist die Überzeugung zu erwähnen, etwas „Magisches“ und „Dämonisches“ am Ort entdeckt zu haben: «[...] bin aber aus Liebe zu den dämonischen Kräften hiergeblieben»¹ – schreibt er an seinen Bruder in einem Brief vom 15. November 1920. Die Esoterik und das Primitive, die Clavels Erfahrung gekennzeichnet haben, tauchen wieder auf, als er entscheidet, ein Haus auf den Ruinen eines Normannischen Turms aufzubauen. Im Jahr 1909 kaufte er in Furnillo, am Strand von Positano, einen Turm, den er – mit Verlust von viel Kraft und Geld – unvollkommen umbauen ließ.



FIG. 3. Der Turm von Furnillo.

Der Turm besteht aus vier Ebenen und die Bauarbeiten wurden von einem deutschen Baumeister geleitet, aber von lokalen Bauarbeitern durchgeführt. Er schuf Zimmer in dem Felsen, indem er Dynamit benutzte um Raum zu schaffen, er selbst zeichnete die Form der Fenster, die innere Ausstattung des Hauses, die Möbel im kubo-futuristischen Stil, die Vorhänge mit aus der Familienfirma in Basel hergestellten Stoff. In einer so originellen und „exzentrischen“ Weise verwirklichte er das Projekt, das Unorganische im Organischen aufzubauen, die Natur umzufunktionieren: *Kunst als Aufbau im Organischen*. Das Bauwerk wird nämlich von Clavel als ein Kunstwerk mit Lebensimplikationen begriffen: es ist sein „Bereich“, seine Ansiedlung. In einem Brief vom 12. Januar 1923 schreibt er nämlich:

[...] Wir gehören nicht mehr der Natur an, sondern sie uns. Deshalb sind wir imstande, sie jeweils nach den im Sein ruhenden Gesetzen umzukomponieren, also von innen nach außen zu gestalten, nicht umgekehrt ihr Produkt zu bleiben, wie es leider den meisten Menschen geschieht. Diese sind nicht alle Objekte eines schon Gewesenen (in der Art unserer Basler Aristokratie), sondern des von ihnen Selbstgeschaffenen. Eben gerade dadurch unterscheidet sich der innerlich Freie von dem äußerlich Unfreien, – die geistige von der materiellen Welt, Weisheit und Wissen. Wem das einmal in Fleisch und Blut übergegangen, der kann sich überall hinwagen, ohne an seiner Persönlichkeit, nach welcher sich alles Handeln bewußt und unbewußt richtet, Schaden zu leiden. Für die andern gilt der Spruch Ku Mung-Min (ein moderner Chinese!!): „Der große Sinn ward verlassen, so gab

¹ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 256.

es Sittlichkeit und Pflicht“. Ich glaube, daß dieses Aus-Sich-Gestalten zur Erlangung und Erhaltung einer geistigen Harmonie bis zum Tode, der allein als Auflösung des Zentrums in Betracht kommt, andauert.¹

In diesem Bauwerk, in dem der Künstler alle seine Kräfte und sein Vermögen investiert hat, und die eine komplexe und von Schwierigkeiten und Niederlagen gekennzeichnete Geschichte hat,² tauchen unterirdische und anthropologische Elemente wieder auf, die Clavel von Bachofen, Bernoulli und Rudolf Steiner gelernt hatte. In einem Brief an Carl Albrecht Bernoulli vom 27. August 1927 schreibt er:

Ich habe in den letzten Jahren, einsam tätig, aus innerem Müßen, in Positano eine Architektur des Chthonischen geschaffen, die als Hintergrund und Gegenkraft eines fünfeckigen Turmes durch unterirdische Felsengänge in die Tiefe eines Berges und seiner Grotten führt, die bei Bachofen oft erwähnte Ei-Form ist mir durch die Kuppel einer Kirche orientalischer Stilfolge Erlebnis geworden, und ich habe die Form zur Konstruktion eines mächtigen Raumes (im Innern des Berges) in meinem Bau einbezogen.³

Hier ist sein Vitalismus, der sein ganzes Leben gekennzeichnet hat, und die Wirkung des Denken von Nietzsche deutlich zu spüren: der Mensch soll die Natur für seine eigene Bedürfnisse verändern.⁴

Man kann kaum eine Spur dieses schweizerischen Autors in einer deutschen Literaturgeschichte weder in deutscher noch in italienischer Sprache finden. Wenn man aber die Dokumente und die vertraulichen Berichte seiner Zeit genauer analysiert, merkt man ziemlich leicht, daß er eine entscheidende Rolle innerhalb der sogenannten „marginalen“ Avantgarde spielte. Seine Zusammenarbeit mit Depero und Tavolato bleibt ein einzigartiges Beispiel der Kunstproduktion. Aber auch von einem reinen unternehmerischen Blickpunkt aus, darf man seine aktive Rolle in der Finanzierung und Ausstattung des „Plastischen Balletts“ und des Turms von Furnillo nicht vergessen. In seine Kunsttheorie, die der „metaphysischen“ Avantgarde nahe stand, münden Denkströmungen der „Klassischen Moderne“, die von einer eigenartigen Mischung von Vitalismus, Nihilismus und Primitivismus gekennzeichnet sind, und die mit esoterischen und unterirdischen Elementen verschmolzen werden, die manchmal sogar dionysisch werden. Und – Ironie des Schicksals – ist auch Clavels Wirkung für die Kultur und Kunst seiner Zeit einen chthonischen Weg gegangen. Er hat Aufsätze über die Malerei (und über Picasso) in italienischen Kunstzeitschriften veröffentlicht. Einige Autoren und Philosophen deutscher Sprache haben ihre Aufmerksamkeit auf diese „exzentrische“ Person gelenkt, einige sind sogar der Meinung, daß das „bucklige Männlein“, das in Benjamins *Thesen über den Begriff der Geschichte* auftaucht, auf Clavel hinweise.

Siegfried Kracauer, in seinem 1925 verfaßten Aufsatz *Felsenwahn in Positano*,⁵ behauptet, daß «Gilbert Clavels Felsenstätte mit menschlicher Architektur nichts gemein» hat.⁶ Er betont wiederholt den „magischen“ Charakter des Turms: «Denn die elementarischen Mächte beherrschen den Ort». Er setzt in diesem Bauwerk den Versuch fest, das Meerwasser in den Baumaterialien festzuhalten: Clavel habe «im Dienste des Unkonstruierbaren» konstruiert.

¹ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 264.

² Das Konzertzimmer – eine Grotte unter dem Turm – 11 Meter hoch und 80 mq groß, wurde nie zu Ende gebaut und brach 1928 zusammen.

³ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 288.

⁴ Gilbert Clavel starb in Basel am 6. September 1927 wegen einer plötzlichen Verschärfung seiner Krankheit.

⁵ Zunächst in der «Frankfurter Zeitung» am 20.10.1925 erschienen, ist jetzt in: SIEGFRIED KRACAUER, *Straßen in Berlin und Anderswo*, Berlin, Arsenal, 1987, (S. 43-50) zu lesen.

⁶ SIEGFRIED KRACAUER, *Straßen in Berlin und Anderswo*, Berlin, Arsenal, 1987, S. 43.

Zur Zeit der Stürme springen die Wogen auf den Felsen, klettern an den Wänden empor und schlagen über die Plattform. Clavel hält der Blockade hinter Mauerpanzern stand, die so ungefügt sind, daß sie nur zwei übereinanderliegenden Zimmern Raum vergönnen. Nicht Zimmern eigentlich, sondern kubischen Aussparungen mit Kanten und Gewölben von verwegener Struktur. Ihre Vielfalt wird von dem Schein des Meeres mit Reflexen bemalt: gelblich und rosa, in jeder Stunde wechselt der Schimmer. Zu den optischen Bildnerieen soll ein Klangkaleidoskop sich gesellen: Metallstäbe werden gegossen, die den Wind und die Brandung tönend begleiten. [...] Er hat die Turmgemächer stilistisch eingerichtet, jeder Gegenstand nach Modellen eifrig geschaffen: das selbstbewußte Tischmassiv, der hohe Feierstuhl, der Kamin, vom Stalaktitenüberhang bedacht. Vorweggenommener Konstruktivismus, schmucklos und kristallinisch, aber an der Oberfläche nur dem des Bauhauses verwandt. Denn die Wut lauert hinter den Formen, berserkerhaft sticht sie ins Leere. Das Bett ist verschiebbar, es gleicht dem im Märchen, das Gruseln machen soll. Die Regale der Bibliothek drehen sich um und um, und der neuzeitliche Registrator wird in einer Nische verkapselt, aus der er satanisch hervorspringen mag. Alles bewegt sich auf technische Weise, doch die Technik ist preisgegeben.¹

Das Geheimnis, das Clavel umhüllt, schreibt Kracauer weiter, besteht in seinem „Nagen“ und „Bohren“: «Die echte Hexerei, die ihn umhüllt, geht von dem Nagen und Bohren aus, dem sinnlosen Drang, sich immer weiter einzufressen in die Felsen, der darum doppelt sinnlos erschient, weil er mit pompösem technischem Aufwand sich verwirklicht».² Kracauer betont im Grunde zwei entscheidende Aspekte dieses Bauwerks: den Versuch, das Unmögliche aufzubauen und seinen esoterischen Aspekt: «Kein Minotaurus sitzt in dem Labyrinth Clavels, es ist auch kein Labyrinth, sondern ein Chaos – Mythologie seiner Form nach, ohne mythologischen Gehalt».³ Er unterstreicht auch die „Magie“ des Ortes, die Legenden, die Geschichten von Gespenstern und Hexen, denen die Einwohner von Positano einen mythologischen Ursprung zuschreiben: «Märchen und Götterlegenden strömen mitunter an die Oberfläche wie die Skelette in die Gärten und Häuser. Der Wein holt sie aus den Verliessen hervor, er macht die Alten beredt, daß es aus ihnen erzählt. Eine Jungfrau war von Norden genaht, berichten sie, und Schnee und Eis schmolzen in dem Blut, das aus ihren Füßen rann. Dem Meergott, mit dem sie sich vermählte, gebar sie einen Sohn. Er reckte sie aus den Wogen und Positano entstand».⁴

Walter Benjamin erwähnt in einer Rezension des Buches von Jakob Job über Neapel und die Amalfi-Küste (1928)⁵ einen nächtlichen Spaziergang in Positano zusammen mit Ernst Bloch, mit dem „trinkfesten“ Tavolato und Alfred Sohn-Rethel. Benjamin spricht von «penetranten Gespenstergeschichten»,⁶ weist auf eine „magische“ und „dämonische“, sogar auf einen „Bannkreis“ hin. Er deutet ein «intellektuelles Wanderproletariat» an, das «mit einer eingessenen primitiven Bevölkerung, sei hier, in Ascona, oder in Dachau zusammentrifft».⁷ Die Allegorie dieser „magischen“ Atmosphäre wird von ihm in dem Turm von Clavel festgestellt:

Das papierne Dörfchen, das der Verfasser uns aufbaut, weiß natürlich auch nichts von den Kräften, die an Clavels berühmten Turm gebaut haben. Es wird im Herbst ein Jahr, daß dieser unvergessene Basler Sonderling gestorben ist: ein Mann, der sich ein Leben in die Erde hineinbebaute, der in den Fundamenten seines Traumes schöpferisch gehaust hat und an dem großen carrefour der Zeiten, Völker und Klassen, das der Golf von Sorrent ist, Auskunft erteilen konnte wie wenige und in einem kleinen Briefe mehr von seiner Landschaft zu sagen hat als dies ganze Buch.⁸

¹ Ebd., S. 46.² Ebd., S. 49.³ Ebd.⁴ Ebd., S. 45.⁵ Jakob Job, *Neapel. Reisebilder und Skizzen*, Zürich 1928.⁶ GS III, S. 133.⁷ Ebd.⁸ GS III, S. 134.

Benjamin nimmt das Stadtbild von Jakob Job zum Anlaß, um die in seiner Stadtschilderung von Neapel schon geäußerte Überzeugung zu bestätigen, nämlich daß man eine kulturanthropologische Einstellung vor Neapel und dem Golf von Sorrent braucht, um Menschen und Orte zu verstehen. Und der Annäherungsschlüssel für Positano besteht in jenem „Bannkreis“, in dessen Mittelpunkt er Clavel stellt. Es ist außerdem wichtig zu unterstreichen, daß Benjamin, indem er das „intellektuelle Wanderproletariat“ erwähnt, eine Parallele zwischen Ascona und Positano zieht, um auf eine starke Analogie der „Verortung“ dieser Künstler hinzuweisen, die eine tiefe und „exzentrische“ Beziehung zur Natur und zu den „fremden“ Orten hatten.

Gilbert Clavel war sich vollkommen bewußt, in einer Übergangszeit zu leben, die wegen der neuen Technologien von einem Bruch zur Vergangenheit gekennzeichnet wurde, er hatte aber vor, diesen Übergang mit einer Rückgewinnung einiger Ausdrucksformen der literarischen Tradition und besonders mit einigen „magischen“ und unterirdischen Kräften, die er in der wilden und primitiven Natur zu finden glaubte. In einem Brief aus Anacapri vom 4. Juni 1920 schreibt er: «Ich denke mir jeder Körper hat seine Ausstrahlungen, die sich in Wellen fortpflanzen ähnlich dem Licht und der Töne».¹ Die Euphorie des Konstruktivismus mündet in ein Vertrauen in Wissenschaft und Technik (das übrigens die Futuristen teilten) und das ihn dazu bringt, den Anbruch einer neuen Epoche zu sehen, die uns «mit einer wissenschaftlich begründeten Magie» überraschen wird.² In dem gleichen Brief spricht er von «Apparaten», die in der Lage sein werden, die «Strahlen, die aus Wasser oder Metallen wirksam sind», zu „registrieren“. Die von Clavel hergestellten Visionen sind Ausdruck einer vitalistischen Euphorie, die dennoch ihren psycho-anthropologischen Grund nicht vernachlässigt, sie werden aber mit einem „wissenschaftlichen“ Kriterium aufgebaut, sie sind letztendlich das Ergebnis eines Projekts, das man mathematisch berechnen kann. Was diese Berechnung überschreitet, wird von dem schweizerischen Schriftsteller auf jene *magia naturalis*, von der sowohl Gianbattista Della Porta als auch Jung sprechen, zurückgeführt.

Dann nimmt sein Gesamtkunstwerk die Charakteristik eines Kunstwerks, einer modernen Konstruktion, aber auch die einer Rückgewinnung dieser magischen Kräfte der Natur an. Der Vitalismus verwandelt sich in eine „Veränderung“, besser in einen „Umbau“ des Natürlichen in dem euphorischen und utopischen Sinn der Avantgarden. Hauptziel von Clavel ist aber, in dem Felsen ein Haus für seinen eigenen Gebrauch aufzubauen. Obwohl sehr „exzentrisch“, hat das Werk von Clavel seine Nützlichkeit. Seine Bauarbeiten sind im Einklang mit der Monumentalität der Avantgarden und, zum Teil, der faschistischen Kunst, sie heben aber den Anspruch auf, jene Einmaligkeit und Unreproduzierbarkeit zu erreichen, die dem Turm von Furnillo jene Aura verleihen, von der sowohl Walter Benjamin als auch Siegfried Kracauer sprechen.

Das Bauwerk des Clavel hebt einen Wohnungsraum der Natur ab, bohrt mit dem Dynamit in den Felsen, um „Raum zu schaffen“, es wir aber vor allem als ein Ausdruck der Moderne, als Umbau einer alten Ruine, um sie in der Gegenwart brauchbar zu machen, verstanden. Clavels Übergangsraum gewinnt eine topographische Dimension in seiner Verortung von Norden nach Süden, in der „Entdeckung“ des Mittelmeers und des „Natürlichen“, aber auch eine zeitliche Dimension in dem Übergang zu einer von der Technik und der Wissenschaft dominierten modernen Epoche, die dennoch zu einer ar-

¹ In: *Visionäre Schweiz*, a.a.O., S. 254.

² «Unser Zeitproblem, ich möchte sagen die Konstellationen dieser neuen Epoche werden uns vielleicht bald mit einer wissenschaftlich begründeten Magie überraschen» (ebd.).

chäologischen Rückgewinnung einer „erlebten“ Vergangenheit, der anthropologischen Wurzel, die durch eine Produktion von Ausdrucksodes, deren utopischen Charakter in ihrer verzweifelten Vergänglichkeit auftaucht, aktualisiert werden.