

NIETZSCHES SCHATTEN



NIETZSCHES SCHATTEN

Theorie und Werk Henry van de Veldes im Spiegel der Philosophie Friedrich Nietzsches.
Eine vergleichende Studie zur Rezeptionsgeschichte in der frühen Moderne.

Dissertationsschrift
zur Erlangung des Titels Doktor der Wissenschaften
der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich

vorgelegt von
Ole W. Fischer, Dipl. Arch. ETH/SIA
geboren am 27.04.1974 in Oberndorf am Neckar, Deutschland

Angenommen auf Antrag von:

Prof. Dr. Vittorio Magnago Lampugnani, Referent
Professur Geschichte des Städtebaus, Institut gta ETH Zürich

Prof. Dr. Andreas Tönnesmann, Co-Referent
Professur Architektur- und Kunstgeschichte, Institut gta ETH Zürich

Prof. Dr. Ákos Moravánszky, Co-Referent
Professur Architekturtheorie, Institut gta ETH Zürich

Dissertation ETH Nr. 18008, 2008

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort und Dank.....	VI
Kurzfassung/Abstract.....	IX
1. Prolegomena zu einer programmatischen Architektur.....	1
1.1. Stand der Forschung, oder: was bisher geschah.....	6
1.2. Von „Übermensch“, „Nietzscheligen“ und dem „Zarathustra-Stil“ – van de Velde und die Nietzsche-Rezeption in den Künstlerkreisen der Jahrhundertwende.....	10
1.3. Ad Fontes: Sichtungsvorhaben zu Nietzsche und van de Velde.....	15
2. Nietzsches ungeschriebene Ästhetik? – Aussagen zu Architektur, Kunst und Stil im Kontext der drei Werkperioden.....	21
2.1. Basler Schriften (<i>Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen, Nachgelassene Schriften 1870-1873</i>): Nietzsche auf den metaphysischen Spuren Schopenhauers und Wagners; die Krise des philosophischen Systems; der Blick zurück in den Spiegel der „umgewertheten“ Antike.....	24
2.2. Das wissenschaftliche Denkmodell (<i>Menschliches Allzumenschliches, Morgenröthe, Fröhliche Wissenschaft</i>): der Aphorismus als Waffe auf der Jagd nach den soziologischen und psychologischen „kleinen Wahrheiten“; die Kritik an Metaphysik, Kunst und Konvention mittels der historischen Argumentation.....	50
2.3. Dionysos als Philosoph – Zarathustra und das Spätwerk (<i>Also sprach Zarathustra, Jenseits von Gut und Böse, Genealogie der Moral, Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner</i>): die voluntaristische Antwort auf das Problem des Nihilismus mit einer artistischen Selbsterschaffung und Selbstüberwindung.....	152
2.4. Epilog: Nachruf auf einen untergegangenen Geist.....	264
3. Das theoretische Werk Henry van de Veldes.....	265
3.1. Moralische Architektur und die Problematisierung des Historismus.....	266
3.2. Die Einheit der Künste.....	303
3.3. <i>Conception Rationnelle</i> : Funktion und Zweckform.....	314
3.4. Organischer Aufbau.....	339
3.5. Konstruktion.....	351
3.6. Material.....	356
3.7. Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes.....	362
3.8. Linie und Ornament.....	378
3.9. Maschine, Industrie und Ingenieur.....	401
3.10. Der Neue Stil.....	417
4. Der Wille zur Kunst: Nietzsche und van de Velde parallel gelesen.....	462
4.1. Direkte Verweise in den kunsttheoretischen Texten.....	462
4.2. Direkte Verweise in den Memoiren: <i>Geschichte meines Lebens – Récit de ma vie</i>	473
4.3. Direkte Verweise in den Briefen.....	497

4.3.1. Briefwechsel mit Elisabeth Förster-Nietzsche	497
4.3.2. Direkte Verweise in den Briefen: Briefwechsel mit Harry Graf Kessler.	500
4.4. Auf der Suche nach der verlorenen Spur: Ein inhaltlicher Vergleich der Schriften Nietzsches und van de Veldes	500
4.4.1. Der „neue Mensch“ und die Last der Historie: Vom Übermenschen und der Kultur der Décadence.....	500
4.4.2. Stilfragen: Der „Neue Stil“ van de Veldes im Lichte von Nietzsches „Grossem Stil“ und „Halkyonischer Kunst“.....	514
4.4.3. Bezugspunkt Griechenland: Das Klassische und die Faszination der Archaik.....	523
5. Die künstlerischen Nietzsche-Werke van de Veldes.....	538
5.1. Das Nietzsche-Archiv in Weimar (1902/03): Intimität und Repräsentation.....	551
5.1.1. Biographische Vorbemerkung.....	551
5.1.2. Beschreibung des Nietzsche-Archivs	556
5.1.3. Interpretationsansätze für die Gestaltung des Nietzsche-Archivs.....	577
6. Schlussbemerkung: Der Fall van de Velde – ein Artisten-Problem?.....	616
7. Anhang.....	620
7.1. Bibliographie.....	620
7.2. Archivangaben.....	652
7.3. Verzeichnis der Abbildungen.....	652
7.4. Biographie Ole W. Fischer (* 27.04.1974, Oberndorf am Neckar, Deutschland).....	655

Vorwort und Dank

Friedrich Nietzsches Werke habe ich 1992 in der gymnasialen Oberstufe entdeckt und abwechselnd mit Romanen von Hermann Hesse, Thomas Mann, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Max Frisch und anderen Autoren gelesen, aber diese erste Begegnung war rein „kulinarischen“ Charakters, ein Auskosten der Sprache und des Stils. Auch die Begegnung mit Henry van de Velde trägt connoisseurhafte Züge: bereits beim ersten Weimar-Besuch im Mai 95 – noch vor Beginn des Architekturstudiums – zogen seine Räume mich in ihren Bann und spornten zu einer kleinen Recherche an, die mich zu weiteren Bauten in und um Weimar führte, wie sein Wohnhaus „Hohe Pappeln“, die Villen Dürckheim und Henneberg, das Grabmal Kötschau, das Abbe-Denkmal und das Nietzsche-Archiv. In gewisser Weise gaben sie sogar den Ausschlag für den Studienort Weimar, denn van de Veldes Kunsthochschule und Kunstgewerbeschule bilden noch heute den Kern der Bauhaus Universität und in den folgenden zwei Jahren hatte ich viele Entwurfs- und Seminarveranstaltungen in diesen Ateliers. So stand am Anfang meiner Weimarepisode ebenfalls ein „anderer Titanen“ im Vordergrund, ganz analog zu van de Velde, der seine erste Reise zum Nietzsche-Archiv im August 1901 mit diesen Worten gegenüber dem Goethe-Kult des 19. Jahrhunderts abgrenzt: statt Walter Gropius und dem unter Architekten für sakrosankt erklärten Bauhaus folgte ich den Spuren der Stilreform Henry van de Veldes.

Bereits in Weimar fasste ich die Absicht, die kulturgeschichtlichen Hintergründe der Kunst und Architektur der Jahrhundertwende und frühen Moderne zu vertiefen, die dann nach meinem Wechsel an die ETH Zürich in zwei theoretische Hausarbeiten (so genannten Diplomwahlfacharbeiten) am Institut gta mündeten, welche sich der „Siedlung am Stirnband“ in Hagen von Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks und den Schriften Henry van de Veldes widmeten. Bereits in dieser zweiten Arbeit zeigte sich ein Problem, dass sich auch über weite Strecken der Dissertation bemerkbar machte: es existieren für van de Velde weder Werkkatalog, noch Schriftenverzeichnis, geschweige denn eine wissenschaftliche Monographie über alle Bereiche und Phasen seines Lebens zwischen Antwerpen, Brüssel, Berlin, Weimar, Schweiz und den Niederlanden; seine Autobiographie bzw. die zahlreichen Ausstellungskataloge helfen hier nur begrenzt weiter. Erschwerend kommt hinzu, dass zahlreiche Texte, Briefe, Fotos, Bücher und Werke zwischen öffentlichen und privaten Archiven zerstreut sind oder im Kunstmarkt gehandelt werden. Andererseits existiert eine Vielzahl von Artikeln zu van de Velde, und seine Rezeption wirkt ähnlich schillernd, wie die Nietzsches. Mit dem Diplom an der ETH im Herbst 2001 entschied ich mich, eine akademische Laufbahn in Form von wissenschaftlicher Assistenz und Dissertation anzustreben, parallel zur Arbeit an architektonischen und städtebaulichen Projekten im eigenen kleinen Büro, als ein Versuch, den Dreiklang Lehre, Theorie und Praxis zu leben. Friktionen waren vorprogrammiert, doch glaube ich auch heute noch an die Einheit in der Vielheit der Architektur. Deshalb ist diese Studie auch von dem Wunsch angetrieben, die Transferprozesse von Philosophie zur Architektur zu verstehen, oder allgemeiner: die Wechselwirkungen von Architektur und Kultur bzw. Gesellschaft zu untersuchen, und spezifisch an einem historischen Modellfall – an der Konfiguration van de Velde, Nietzsche und dem „Neuen Weimar“ – die Frage von „Beeinflussung“, „Aneignung“ und „Übertragung“ exemplarisch nachzuzeichnen.

An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater Herr Professor Dr. Vittorio Magnago Lampugnani danken, der mich von Beginn des Vorhabens unterstützt hat, mir mit Rat und Tat über die Jahre zur Seite stand, und half, so manches große und kleine Hindernis aus dem Weg zu räumen. Großen Dank möchte ich der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf für die unkonventionelle Unterstützung und Hilfe aussprechen, die ich kurzfristig erhalten habe, um für ein Semester das Austauschprogramm des Departements Architektur der ETH Zürich mit der Harvard Graduate School of Design in Cambridge, Massachusetts wahr zu nehmen, und

in Harvard einen Teil des Textes zur Diskussion und fertig zu stellen. Für die Unterstützung des Austausches möchte ich mich bei Herrn Prof. Dietmar Eberle bedanken, der im akademischen Jahr 2004-05 Vorsteher (Dekan) des Departements Architektur der ETHZ war. In Harvard gebührt meinem Advisor, Herr Professor. Dr. K. Michael Hays, besonderer Dank für die konstruktive Begleitung der Forschung im Frühjahr 2005. In zahlreichen Gesprächen hat er über die Sprachgrenze hinweg wertvolle Kritik und Anregungen für die Arbeit gegeben. Dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich unter dem ehemaligen Vorstehern Herr Professor Dr. Werner Oechslin und dem heutigen Leiter Herr Professor Dr. Andreas Tönnemann verdanke ich die Möglichkeit, die viel beschworene Dualität aus Forschung und Lehre durch eine Teilzeitanstellung als Assistent für Architekturtheorie über Jahre zu leben, wobei ich Herrn Tönnemann für seinen freundschaftlichen Rat danken möchte, weshalb ich besonders froh bin, dass er sich mit Enthusiasmus als Co-Referent einbringt. Meinem Vorgesetzten und Co-Referenten Herr Professor Dr. Ákos Moravánszky bin ich für die Unterstützung des Vorhabens zu großem Dank verpflichtet, die es ermöglichte, das Projekt trotz der Lehr- und Forschungstätigkeit zu verfolgen, und der mich für ein Semester für den Forschungsaufenthalt in Harvard beurlaubte. Dank gebührt meinen Kollegen am Lehrstuhl Architekturtheorie, die mich unterstützten: Christoph Schläppi, Dr. Oya Atalay Franck, Elli Mosayebi und besonders Inge Beckel. Herzlichen Dank richte ich an die Klassik Stiftung Weimar, hier besonders an Herrn Professor Dr. Lothar Ehrlich, für die Auszeichnung mit dem Weimarstipendium, das mir eine mehrmonatige Archivrecherche im Nachlass Elisabeth Förster-Nietzsches im Goethe-Schiller Archiv und eine ausführliche Vor-Ort-Analyse des Nietzsche-Archivs (Gebäude) der Stiftung sowohl im August 2004 als auch im August 2005 erlaubte, bei der ich auf wunderbare Weise von Frau Helga Friedrich unterstützt wurde. In Weimar danke ich Herrn Professor Dr. Gerd Zimmermann von der Bauhaus Universität für sein anhaltendes Interesse, ebenso danke ich Herrn Dr. Rüdiger Schmidt-Grépály, dem Leiter des Kolleg Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar für seine Hilfe, seine Anregungen und sein konstruktive Kritik. Direkt nach Abschluss des Diploms im Herbst 2001 wurde mir eine vierteljährliche Vorbereitungsphase zur Erarbeitung des Forschungsantrages, einer Kurzfassung und eines ersten Strukturkonzeptes durch ein Promotionsstipendium des Stipendiendienstes der ETH Zürich ermöglicht, für das ich mich herzlich bedanken möchte. Diese Alma Mater hat natürlich ungemein mehr für mich getan, aber das lässt sich im Einzelnen gar nicht auflisten.

Während den Jahren der Recherche und des Schreibens erinnere ich mich an viele hilfreiche Gespräche mit erfahrenen Forschern und Lehrern über das Projekt, so Herr Professor George Baird (GSD/Toronto), Herr Professor Dr. Mark Jarzombek (MIT) und Frau Professor Dr. Sarah Whiting (GSD/Princeton) in Cambridge, Herr Professor Dr. Beat Wyss (Uni Stuttgart/HfG Karlsruhe) und Herr Professor em. Dr. Tilman Buddensieg (HU Berlin). In Zürich habe ich von den anregenden Diskussionen mit Herr Professor em. Dr. Roland Ris (ETH), Herr Professor Dr. Philip Ursprung (ETHZ/Universität ZH), Herr Professor Dr. Wolfgang Sonne (ETHZ/University Strathclyde, Glasgow/Universität Dortmund), Herr Dr. Ulrich Maximilian Schumann (ETHZ/TU Karlsruhe), und Herr Dr. Matthias Noëll (ETHZ) viel gelernt. Sodann habe ich mich immer über die Unterstützung und Kritik gefreut, die ich durch anderer van de Velde Forscher erfahren habe: hier möchte ich Herr Dr. Thomas Föhl (Kunstsammlung, Klassik Stiftung Weimar), Herr Dr. Norbert Korrek (Bauhaus-Universität Weimar), Herr Professor Dr. Elie Haddad (Beirut), Herr Dr. Alexandre Kostka (Paris, Berlin), Frau Dr. Anne van Loo (Brüssel), Herr Dr. Anders V. Munch (Aarhus) und Frau Priska Schmückle von Minckwitz (Hamburg/Paris) danken. Besonderer Dank gebührt Frau Anne Wickborn (Dresden/Potsdam/Hannover/Rostock), die als Landschaftsarchitektin über van de Veldes Einflussnahme auf die Gärten des Nietzsche-Archivs und der Villa Hohe Pappeln geforscht hat, und mir half, die Häuser als Teil eines größeren Ganzen zu begreifen.

Herzlichen Dank möchte ich an alle Archive, Bibliotheken und Museen richten, bei denen ich immer kompetente Hilfe erfuhr und Einblick in die Bestände nehmen durfte: an die Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, an das Goethe-Schiller-Archiv Weimar, an das thüringische Staatsarchiv Weimar, an die Universitätsbibliothek Weimar, an die Universitätsbibliothek Jena, an die Universitätsbibliothek Heidelberg, an die Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, an das Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, an das deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar, an die Bibliothèque Royal in Brüssel, an das ISAD La Cambre in Brüssel, an die Loeb Design Library, an die Fogg Fine Arts Library und an die Widener Library der Harvard University in Cambridge MA, USA. Nicht zuletzt die Hilfe der lokalen Bibliotheken, die das meiste meiner Rechercheanfragen zu Schultern hatten, sei mein wärmster Dank ausgesprochen: den Bibliotheken der ETH Zürich, der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, dem Archiv des Museums für Gestaltung Zürich, der Zentralbibliothek Zürich, der Bibliothek des philosophischen Seminars an der Universität Zürich, der Bibliothek des Kunsthauses Zürich, der Bibliothek des Schweizerischen Institutes für Kunstgeschichte und dem Sozialarchiv Zürich.

Ohne Rat, Tat und alle anderen Arten der Unterstützung von Freunden ist eine Dissertation wahrscheinlich nicht möglich; so möchte ich besonders herzlich Herrn Ralf Rosmiarek danken, der mit mir und ohne mich zahlreiche Briefe aus dem Nachlass des Nietzsche-Archivs und des Deutschen Literaturarchivs Marbach transkribiert hat, und der seine Erkenntnisse und Materialien aus dem Nachlass Elisabeth Förster-Nietzsches mit mir teilte. Diese Materialien wurden durch Dr. Alexandre Kostka (HU Berlin/ Centre Marc Bloch Paris) dankenswerter Weise um Auszüge aus den Transkription des Briefwechsels van de Velde – Harry Graf Kessler ergänzt. Und bei Dr. Samuel Vergès (Universität ZH/Grenoble) bedanke ich mich für die Hilfe bei Entzifferung und Transkription einzelner Briefe Henry van de Veldes. Herzlichen Dank auch an die Doktoratskollegen und Freunde in Cambridge, die sich während des Austausches im Frühjahr 2005 für die Arbeit interessiert haben und mir halfen, Stärken und Schwächen des Ansatzes zu erkennen: Elyse Newman (PhD Candidate GSD), Tijana Vujosevic (PhD Candidate MIT) und Mechtild Widrich (PhD Candidate MIT). Herzlicher Dank auch an meine Eltern Anneliesel und Wolfgang Fischer, die über Jahre hinweg immer wieder mit kleinen und größeren Hilfeleistungen Forschung und (Über)Leben unterstützt und dem Abschluss entgegengefeibert haben.

Der wichtigste Dank gebührt meiner Frau Charlott Greub, die in den schwierigsten und freudigsten Momenten immer da war, ihre Zeit ebenso wie ihre Arbeitskraft und nicht unerhebliche Mittel in dieses Forschungsprojekt gesteckt hat, nie müde wurde, Probleme aus dem Weg zu räumen, an das Projekt wie auch an mich zu glauben und immer eine Lösung zu finden. An Dich sei dieser Text gewidmet, ohne Dich wäre diese Arbeit nicht entstanden.

für Charlott

Kurzfassung:***Nietzsches Schatten – Theorie und Werk Henry van de Veldes im Spiegel der Philosophie Friedrich Nietzsches. Eine vergleichende Studie zur Rezeptionsgeschichte in der frühen Moderne***

Das Werk des flämischen Malers und Stilreformers Henry van de Velde (1863–1957) verweist in seinem theoretischen, buchkünstlerischen und architektonischen Bereichen mehrfach auf die philosophischen Schriften des deutschen Philologen und Privatgelehrten Friedrich Nietzsche (1844–1900). Für van de Velde wurde die Auseinandersetzung mit Nietzsche zu einem Wendepunkt des künstlerischen Schaffens in den späten 1880er Jahren. Mit dem Wechsel zu den angewandten Künsten und zur Architektur und der nachfolgenden Berufung als künstlerischer Berater an den Weimarer Hof im Jahre 1901 geht eine Folge von Nietzsche gewidmeten Arbeiten in Architektur, kunstgewerblichen Objekten und Buchgestaltung einher, die in der Zwischenkriegszeit in den Niederlanden eine Fortsetzung finden. Der Einfluss von Nietzsches Gedankenwelt auf die kunsttheoretischen Texte van de Veldes ist ab den frühen Veröffentlichungen von 1893 nachweisbar, steigert sich in der Weimarer Periode van de Veldes nach der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg und bleibt wesentlich bis zur Niederschrift seiner unvollendeten Memoiren im Schweizer Exil der 1940er und 50er Jahre.

Zentrale Fragestellung der Arbeit ist das Verhältnis von radikaler Philosophie, ästhetischer Theorie und künstlerischer Produktion. Durch eine Gegenüberstellung der ästhetischen Konzepte Nietzsches mit dem künstlerischen und theoretischen Arbeiten van de Veldes wird exemplarisch der Prozess der Aneignung philosophischer Modelle als programmatische Bedeutungsträger für Kunst, Architektur und Design vorgestellt. Methodisch ist dieser interdisziplinäre Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Philosophie in Kunst und Architektur der frühen Moderne der Jahrhundertwende in zwei Einzelbereiche unterteilt: der literarisch-ästhetische Teil verfolgt auf Grundlage einer umfangreichen synthetisierenden Herausarbeitung der künstlerischen, architektonischen und lebensreformerischen Konzepte Nietzsches und van de Veldes mittels vergleichender Textanalyse die inhaltlichen und stilistischen Parallelen und Verweise; der kunsthistorisch-architekturtheoretische Teil beschreibt und diskutiert die programmatischen Nietzsche-Werke van de Veldes, deren Transfer philosophischer Inhalte in abstrakte Formen als frühes Beispiel einer künstlerischen Strategie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts kritisch reflektiert wird.

Beispielhaft gewährt die Analyse des Umbaus des „Nietzsche-Archivs“ für Elisabeth Förster-Nietzsche in Weimar (1902–03) Einblicke in van de Veldes Praxis, philosophische Motive, physiognomische Analogien und metaphorische Verweise durch die künstlerische Methode der „*transcription ornementale*“, die aus der spätromantischen Musiktheorie stammt, in gebaute Form zu übertragen. Schließlich stellt sich die Frage nach der Plausibilität dieses künstlerischen Ansatzes – nach der Gratwanderung des „Schaffenden“ zwischen Hommage und Inanspruchnahme, zwischen kongenialer Veranschaulichung, produktivem Missverständnis und theoretischer Manipulation, um nicht zu sagen „Weltanschauungs-Architektur“ – weshalb van de Veldes Nietzscheana kritisch mit alternativen Interpretationen konfrontiert und die Rückwirkungen dieser Werke auf den Nietzsche-Kult des frühen 20. Jahrhunderts diskutiert werden.

Abstract:

Nietzsche's Shadow – Henry van de Velde's Theory and Work in the Mirror of the Philosophy of Friedrich Nietzsche. A Comparative Analysis of Reception History in Early Modernity.

The work of the Flemish painter and style reformer Henry van de Velde (1863–1957) points in the theoretic, book-artistic and architectonic production in various ways to the philosophic texts of the German philologist and private scholar Friedrich Nietzsche (1844–1900). The examinations of Nietzsche's writings were a watershed for Henry van de Velde in his artistic work in the late 1880s. His changeover to the applied arts and architecture and subsequent appointment as artistic consultant to the Court of Weimar in 1901 coincided with a substantial series of works dedicated to Nietzsche in architecture, applied arts and book design, which van de Velde continued in the Netherlands during the period between the wars. The influence of Nietzsche's thought on the aesthetic writing of van de Velde can be traced from the first publications in 1893 with intensification during the Weimar period after the turn of the century to World War I and it stays virulent until the unfinished memoirs written in the Swiss exile during the late 1940s and early 1950s.

The focus of this analysis is the correlation of radical philosophy, aesthetic thought and artistic production. By confronting the aesthetic concepts of Friedrich Nietzsche with the artistic and theoretic work of Henry van de Velde this *recherché* will exemplify the process of acquiring philosophic models as programmatic carrier of meaning in art, architecture, and design. Methodological this interdisciplinary contribution to reception history of philosophy in art and architecture of early modernity of the turn of the century consists of two parts: based on a comprehensive and synthesizing elaboration of the artistic, architectonic and life reformist concepts of Nietzsche and van de Velde, the first literary-aesthetical section traces the parallels and references in the texts regarding content and style by comparative reading; the second architectural-art historian section specifies and discusses the programmatic artworks of van de Velde dedicated to Nietzsche, and scrutinizes the idea of transfer of philosophic concepts into abstract form as an early example of the artistic strategies of the *avant-gardes* of the 20th century.

An exemplary analysis of the alteration of the Nietzsche Archive for Elisabeth Förster-Nietzsche in Weimar (1902–03) provides insight into van de Velde's practice to mediate philosophic motives, physiologic analogies and metaphoric references into built form by the artistic method of "*transcription ornementale*" deriving from late-romantic music theory. Finally this study raises the problem of the plausibility of this artistic approach, the question of the tightrope walk of the "creator" between homage and usage, between congenial exemplifications, productive misunderstandings or theoretic manipulation, if not to say ideological worldview architecture; therefore I will confront critically van de Velde's Nietzscheana with alternative readings and discuss possible repercussions of his work on the Nietzsche-cult of the early 20th Century.

1. Prolegomena zu einer programmatischen Architektur

Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Henry van de Velde¹ (1863–1957) sind sich im Leben nie begegnet.² Als van de Velde sich 1901 zu seiner ersten „Pèlerinage“ nach Weimar ins Nietzsche-Archiv aufmacht, ist der seit 1889 umnachtete Philosoph bereits ein ganzes Jahr tot – denn die Begehung eben dieses ersten Todestages bildet den Anlass für van de Veldes Reise. Trotzdem gilt der flämische Stilreformer, Architekt und Designer als von Nietzsche beeinflusst, glaubt kaum ein Text zu van de Velde auf den Hinweis auf den „Philosophen mit dem Hammer“, wie Nietzsche sich selbst nannte und van de Velde ihn gerne sah, verzichten zu können. Doch was genau bedeutet dieses „beeinflusst“, wie zeigen sich die Gedanken und Konzepte Nietzsches in Theorie und Werk van de Veldes, wie kann man diese (angebliche?) Transferleistung von der Philosophie zur Form sowohl nachvollziehbar machen als auch kritisch beleuchten? Oder anders herum gefragt, inwiefern ermöglicht die Hinzunahme der Schriften Nietzsches eine erweiterte, plausible Lektüre der Bauten und Objekte van de Veldes? – Dies sind einige der Fragen, die am Anfang dieser Untersuchung standen, welche versucht, exemplarisch die Rezeptionsgeschichte von Nietzsches Schriften bei van de Velde und dessen künstlerisch-kreative Umsetzung vor dem Hintergrund der frühen Moderne des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Exemplarisch deshalb, weil der Anspruch einer philosophisch (oder literarisch) informierten Architektur oder bildende Kunst wiederholt als künstlerische Strategie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts formuliert wird, um einer künstlerischen Position respektive einem Werk eine umfassendere, über die Disziplin hinausreichende Bedeutung zu geben, weshalb eine Einzelfallstudie zu van de Velde und Nietzsche modellhaft die Problematik dieses Übertragungsprozesses verhandeln kann. Exemplarisch auch, weil ein Aufrollen des ‚Falles van de Velde‘ mögliche Rückschlüsse auf die breite Nietzsche-Rezeption in Künstler- und Architektenkreisen des frühen 20. Jahrhunderts eröffnet und vorhandene Studien zum Nietzschekult ergänzend vertieft,³ beziehungsweise Parallelen und Unterschiede im Umgang mit dem „philosophischen Material“ erkenntlich werden, wie zum Beispiel gegenüber Adolf Loos, Peter Behrens, Fritz Schumacher, Bruno Taut oder Le Corbusier, um nur einige ‚Nietzscheaner‘ unter den Architekten zu nennen.

Doch bereits hier stellt sich die Frage nach dem Vorgehen: wie kann der subjektive Prozess der Lektüre, Auseinandersetzung, Aneignung, Transformation und Metamorphose zu

¹ Henry van de Velde wurde als Henricus Clementinus Van de Velde geboren, aber hat im Laufe der 1890er Jahre vom kapitalen V zur Kleinschreibung des v gewechselt und diese Schreibung Zeitlebens beibehalten [und wird von mir deshalb im Rahmen dieser Arbeit verwendet]. Es wurde darin der Versuch erblickt, sich einen „würdigeren“ Namen zu geben, da die Kleinschreibung als Adelstitel verstanden werden könnte – van de Velde selbst bietet eine andere Erklärung, indem er auf einen flämischen Uhrmacher Guillaume van de Velde und die niederländische Malerdynastie der van de Veldes verweist, die er als „Vorfahren“ adoptiert habe, vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie. Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin. I. 1863-1900*, Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion, 1992, S. 57.

² Für eine ausführliche Biografie Nietzsches siehe: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie in drei Bänden*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1999, (Lizenzausgabe des Carl Hanser Verlages, München, 1978, 1993); für van de Velde siehe die kommentierte Autobiografie: Henry van de Velde, *Récit de ma vie. Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin. I. 1863-1900*, Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion, 1992; ders., *Récit de ma vie. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. II. 1900-1917*, Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion 1995; Vgl. auch: ders., *Les mémoires inachevés d'un artiste européen. Édition critique établie par Léon Ploegaerts*, Brüssel: Koninklijke Academie van België & Académie Royal de Belgique, 1999.

³ Vgl. Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in den bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984 (*Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; Band 14*); vgl. auch: Hans-Dieter Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland. 1892-1914*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Service, 1999, (Dissertation UCLA 1993).

einem philosophischen Kunstwerk aus der historischen Perspektive in einer Art und Weise nachvollziehbar gemacht werden, die einer ideengeschichtlichen Kritik standhält oder als Basis für Vergleiche mit anderen künstlerischen Strategien taugt? – Da sich interne, subjektive Motive einer historisch-kritischen Betrachtung entziehen, gilt es, die Spuren des Transferprozesses von der radikalen philosophischen Schriften Nietzsches zur ästhetischen Theorie und zu den Werken van de Veldes, die einen direkten Bezug zu Nietzsche aufweisen, den so genannten ‚Nietzscheana‘, in Einzelschritten herauszuschälen.

Am Anfang der Auseinandersetzung mit der Nietzsche-Rezeption van de Veldes steht somit eine Analyse von Nietzsches Schriften, eine synthetische Konstruktion seiner Gedanken zu Kunst, Architektur und Gebrauchsobjekten (Kapitel 2), die aber nicht isoliert betrachtet werden können, sondern eine Einbettung in den Werkkontext benötigt. Denn ebenso, wie Nietzsche seine Thesen zur Kunst, geschweige denn die zur Baukunst, nie zu einer Ästhetik zusammengefasst, systematisiert und begründet hat, so war van de Velde an Nietzsche nicht primär als einem Architekturtheoretiker interessiert, sondern aus seiner frühen anarchistischen Haltung heraus an dessen radikaler In-Frage-Stellung der zeitgenössischen Kunst, Kultur und Gesellschaft, und der Übertragung der Konzepte in eine künstlerische Praxis. Entgegen der vielfach behaupteten Widersprüchlichkeit Nietzsches zeigt eine streng chronologische Lektüre seiner Schriften eine thematische Kontinuität in den jeweiligen Kontexten der Werkphasen,⁴ während fundamentale Richtungswechsel – wie beispielsweise der von einer metaphysischen Auffassung der Kunst, deren psychologischen Hinterfragung bis hin zur vitalistischen Lebens-Artistik und dem „grossem Stil“ – sich über längere Zeiträume vollziehen und erst vor dem Hintergrund des Wandels seines Menschenbild, seiner Auffassung von der Gesellschaft oder seiner Kritik der Metaphysik und Moral ihre Bedeutung entfalten. Deshalb beginnt die vorliegende Arbeit mit einem Überblick über Nietzsches Schriften, die der konventionellen Einteilung in drei Werkphasen (Basler Schriften, die „freigeistige“ mittlere Periode und das durch *Also sprach Zarathustra* eingeleitete Spätwerk, vgl. Kapitel 2.1, 2.2, 2.3) folgt, aber unter dem dezidiert kulturkritischen und ästhetisch-architektonischen Betrachtungsschwerpunkt das Material selektiert, destilliert und kommentiert, um es für einen Vergleich mit den kunsttheoretischen und lebensreformerischen Texten van de Veldes zu präparieren. Denn trotz der umfassenden Sekundärliteratur zu Nietzsche im Allgemeinen, zu Nietzsches Kunst- oder Architekturverständnis im Besonderen, fand sich keine für diese spezifische Perspektive (Rezeptionsgeschichte van de Veldes) geeignete Grundlage, weshalb diese ‚archäologische Grabung‘ in Nietzsches Text selbst notwendig wurde. Dabei stand nicht die Absicht im Vordergrund, der bestehenden Exuberanz an Nietzschelektüren eine weitere hinzuzufügen, oder in hermeneutische bzw. philosophische Debatten einzugreifen, sondern eine Grundlage für Vergleich und Interpretation zu schaffen, die als bewusste Konstruktion jederzeit transparent bleibt, und deshalb als ein eigenes Kapitel an den Anfang gestellt wird.

Zwar erfolgte van de Veldes Nietzsche-Lektüre nicht systematisch, vielmehr beruhen seine Kenntnisse auf der Auseinandersetzung mit einzelnen veröffentlichten Werken, anfangs sogar nur auf französischen Auszügen; erst mit dem Umzug nach Weimar und der Freundschaft zu Elisabeth Förster-Nietzsche hatte er Zugang zum umfangreichen, unveröffentlichten Nachlassmaterial und zur zeitgenössischen Nietzsche-Interpretation, weshalb ich aus einer rezeptionshistorischen Perspektive nur fallweise auf die *Nachgelassenen Fragmente*⁵

⁴ Vgl. Werner Stegmaier, „Nach Montinari. Zur Nietzsche-Philologie“, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 36* (2007), Berlin: de Gruyter, S. 80–94.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: dtv/de Gruyter, 1967–77 und 1988 (2. durchgesehene Ausgabe), (im Folgenden abgekürzt zu KSA), hier: *Band 7-14, Nachgelassene Fragmente*; zur Problematik der selektiven Bearbeitung des Nietzsche-Nachlasses vgl. die neue „differenzierte Transkription“: Friedrich

zurückgreife, um einzelne Stellen oder Konzepte zu klären, andererseits aber auf Grund der wiederkehrenden Beschäftigung van de Veldes mit Nietzsches Schriften in unterschiedlichen Lebensabschnitten auf Aspekte der Editionsgeschichte eingehe (Kapitel 4.1).

Analog zur fokussierten Betrachtung von Nietzsches Werken im zweiten Kapitel folgt eine Analyse von van de Veldes Schriften im dritten, die seine Bücher, Zeitschriftenartikel und Autobiographie als Quellen nutzt, jedoch im Unterschied zu Nietzsche in einer kombinierten thematisch-chronologischen Einteilung, welche van de Veldes theoretische Überlegungen in zehn thematische Felder systematisiert und innerhalb dieser chronologisch verfährt. Diese Methode entspricht der Textproduktion van de Veldes, die vielfach mit dem Einfügen, Überarbeiten und Weiterschreiben älterer Texte operiert, was durch die gewählte thematische Gliederung offensichtlich wird bzw. in einer rein chronologischen Anordnung zu zahlreichen Redundanzen führen würde. (Die Kapitel 3.1 bis 3.10)⁶ Die Gliederung versucht van de Veldes argumentativem Aufbau vom Einfachen zum Komplexen zu folgen, so dass sich viele Gedanken im abschließenden „Neuen Stil“ synthetisch verbinden. Gleichzeitig ist die thematisch-chronologische Betrachtung geeignet, die Evolution der Begriffe und Thesen innerhalb der Texte nachzeichnen und trotzdem den Kontext der Gedanken zu wahren, denn wie auch schon bei Nietzsche berühren van de Veldes theoretische Betrachtungen mehr als nur Fragen der Kunst oder Architektur, sondern adressieren übergeordnete Meta-Diskurse wie Lebensreform, Gesellschafts- und Kulturkritik, oder weltanschauliche Fragen wie den „Neuen Menschen“. Da eine verlässliche Bibliografie zu van de Velde bis heute nicht existiert, ist die zusammenhängende Betrachtung der Schriften auch als monographisch-historischer Beitrag zur van de Velde Forschung gedacht, doch beruht die Entscheidung für eine separate Aufarbeitung der „ästhetischen Theorie“ primär auf den gleichen Überlegungen wie bei Nietzsche: es geht um eine Präparierung der Primärtexte, die als Konstruktion erkennbar und nachvollziehbar sein soll, bevor sie in einem weiteren Schritt der Gegenüberstellung vor einem neuen Kontext verhandelt werden.

Diese textanalytische, vergleichende Lektüre der Schriften Nietzsches mit denen seines Lesers van de Velde bildet das zentrale vierte Kapitel: „Der Wille zur Kunst.“ Hier wird in einem ersten Teil der Versuch einer zeitlichen Rekonstruktion der Nietzsche-Lektüre van de Veldes unternommen, indem die direkten Namensnennungen bzw. Buchtitel und Zitate Nietzsches herausgestellt werden, wobei die Angaben der Autobiografie kritisch der Nietzsche-Editionsgeschichte gegenübergestellt und mögliche „Vermittler“ aus van de Veldes Freundeskreis beleuchtet werden. Zugleich zeichnet diese Analyse den Wandel des Nietzsche-Bildes van de Veldes zwischen der frühen belgischen Phase, der Zeit in Weimar und der späten Niederschrift seiner Memoiren nach. Dafür wurde neben den veröffentlichten Texten van de Veldes auch Archivmaterial wie Briefe oder indirekte Quellen wie Tagebucheinträge Graf Kesslers (von Gesprächen mit van de Velde) hinzugezogen. Ein zweiter Teil des vierten Kapitels widmet sich dem inhaltlichen und sprachlichen Vergleich: hier werden Verweise, Parallelen und Unterschiede in zentralen Theoriefeldern der beiden Autoren herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt. Weil oft genug ein direkter Verweis fehlt, selektiert diese komparative Interpretation „Indizien“, die einzeln betrachtet nur Wahrscheinlichkeiten ausdrücken, aber in der Summe plausible Argumente für die Rezeption und Übernahme von Nietzsches Gedanken und Sprache in van de Veldes

Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abt. 9. Der handschriftliche Nachlass in differenzierter Transkription*, herausgegeben von Marie-Luise Haase und Martin Stingelin, Berlin: Walter de Gruyter, 2005–.

⁶ im Einzelnen: Moralische Architektur und die Problematisierung des Historismus; Die Einheit der Künste; *Conception Rationnelle*: Funktion und Zweckform; Organischer Aufbau; Konstruktion; Material; Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes; Linie und Ornament; Maschine, Industrie und Ingenieur; Der Neue Stil

Theoriebildung versammeln (Kapitel 4.4)⁷ Während die vorangegangenen beiden Kapitel 2 und 3 die ästhetische Theorie des jeweiligen Autors ganzheitlich, chronologisch und kontextuell behandelt haben, wird hier eine rein thematische Perspektive eingenommen, die analog zum de-territorialisierenden Zugriff des Lesers van de Velde beide Texte als Samples gebraucht, um Bruchstücke zu sequenzieren und neu miteinander in Beziehung zu setzen, um so den kreativen Übertragungsprozess der Gedanken mittels der Spur des Textes zu veranschaulichen.

Das andere komplementäre zentrale Kapitel des Vergleiches Nietzsche van de Velde, das Kapitel 5, untersucht hingegen den künstlerischen Transfer vom Text zur Form: hier wird van de Veldes Umbau des Nietzsche-Archivs in Weimar als Beispiel für das Konzept der ‚programmatischen Architektur‘ vorgestellt und interpretiert, das van de Velde, trotz seiner eigenen wie auch Nietzsches Kritik an Wagner, aus dessen spätrömantischer Musiktheorie übernommen zu haben scheint, ebenso wie die Vorstellung des Gesamtkunstwerkes, für welches das Nietzsche-Archiv ebenfalls ein Beispiel darstellt. Doch während van de Velde die Strategie der einheitlichen Durchgestaltung auch bei anderen Bauaufgaben angewandt hat – davon zeugen noch heute die erhaltenen bzw. rekonstruierten Villen und Interieurs – kommt bei seinen Nietzscheana der Versuch einer inhaltlichen Übertragung hinzu, die er im Bezug auf die *Zarathustra* Edition des Insel-Verlages als „transcription ornementale“ bezeichnet hat, also als eine Umschrift des philosophischen Textes in eine abstrakt räumlich-ornamentale Notation. Die Beschreibung des Nietzsche-Archivs folgt somit weniger einer bauhistorischen Analyse als einer detaillierten Lektüre der verschiedenen Ebenen der architektonischen, kunstgewerblichen und ornamental-graphischen Bezugnahme van de Veldes auf Nietzsche, – auf Nietzsches Physiologie ebenso wie auf zentrale Gedanken und Motive – welche die bürgerliche Archivvilla zu einem „Tempel des Nietzsche-Kultes“ transformieren sollten. Aber diese wohlwollende Interpretation aus der Perspektive eines van de Velde gewogenen Betrachters ist ebenso eine Konstruktion wie die Präparation der Schriften der beiden Autoren und bleibt deshalb nicht unhinterfragt: eine Serie von alternativen Lektüren des Nietzsche-Archivs ergänzen diese hegemoniale Narration der programmatische Übertragung und philosophischen Begründungen, um die Plausibilität dieser künstlerischen Strategie bzw. dieser Werkinterpretation zu testen und kritisch zur Diskussion zu stellen.

Die abschließende Betrachtung greift nochmals die zu Grunde liegende Frage der Information von Architektur, Kunst und Design durch philosophische Motive auf, wie sie sich bei van de Velde als zweistufiger Prozess der Übertragung von der Philosophie auf die Schriften und auf das Objekt präsentiert: der kreative Umgang in der Theorieproduktion wird ebenso wie auch die künstlerische Praxis der programmatischen Architektur, als eine poetische Methode mittels der Strukturierung des interiorenen abstrakten Materials auf externe Ideen zu referenzieren, auf ihr manipulatives Potential kritisch befragt, sowohl im Hinblick auf die Rückwirkung auf die Rezeption der Philosophie Nietzsches, als auch als rhetorisches Instrument des Künstlers, um seine Arbeit zu legitimieren. Das eher als Epilog zu verstehende 6. Kapitel stellt weniger die Frage, *ob* es sich beim „Fall van de Velde“ um ein „produktives Missverständnis“ Nietzsches handelt, als vielmehr die Frage des *wie*, des Umfanges dieser

⁷ die Themenfelder umfassen im Einzelnen: Der „neue Mensch“ und die Last der Historie. Vom Übermenschen und der Kultur der *Décadence*; Der „Neuer Stil“ van de Veldes im Lichte von Nietzsches „Grossem Stil“ und „Halkyonischer Kunst“; Bezugspunkt Griechenland: Das Klassische und die Faszination der Archaik; Die Bedeutung in der Kunst: Metaphysik, Ordnung, Kosmos, physis; Psychologische und physiologische Ästhetik: das Dionysische, Nietzsches „Wille zur Macht“, der „Rhythmus“ van de Veldes und die Frage von Wahrnehmung und Erkenntnis; Form versus Inhalt: die organische Überwindung des Gegensatzes von Konvention und Bedeutung, Körper und Geist, Materie und Idee, Struktur und Ornament; Mode und Moderne: Das Individuum und die Masse, Oberfläche und Innerlichkeit, Maske und Maskerade, Lebenskunst und Gesamtkunstwerk

Aneignung Übernahme und Verfälschung, die zwischen Hommage, virtuoser Variation über ein philosophisches Thema und sektiererischer Weltanschauungsarchitektur schwanken kann.

1.1. Stand der Forschung, oder: was bisher geschah

Das 1994 in Weimar auf Initiative von Tilmann Buddensieg veranstaltete Symposium „Abbau – Neubau – Überbau“ und die daran anschließende Tagungspublikation *Nietzsche and «An Architecture of Our Minds»*⁸ des Getty Research Institutes, welches bei der Tagung als Mitveranstalter zusammen mit der Stiftung Weimarer Klassik (heute: Klassik Stiftung Weimar) auftrat, brachte die Frage nach dem Verhältnis von Friedrich Nietzsche und der Architektur zurück auf die Forschungsagenda. Seitdem entstand ein neues Feld im Grenzbereich von Philosophie, Ideengeschichte, Architektur, Kunst- und Kulturgeschichte, das sich dem vielfältigen Verhältnis der Person Nietzsches zu Architektur, Städtebau und Architekturtheorie, der architektonischen Sprachbilder und Analogien in Nietzsches Texten oder auch den Wechselwirkungen und der Rezeptionsgeschichte von Philosophie und Architekturproduktion widmete, was in den vergangenen Jahren eine Reihe von Forschungsansätzen und Publikationen hervorbrachte:

Die werkimmanente Perspektive

Markus Breitschmid verfolgt mit seiner an der TU Berlin im Juni 2000 vorgelegten Dissertation *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche*⁹ das Ziel, die Grundlage zu einer weitergehenden Diskussion der wechselseitigen Beziehung zwischen dem Philosophen und der Architektur zu legen, indem er die architektonischen Vorstellungswelt und Metaphorik im Werk Nietzsches nachzeichnet, die von einer umfangreichen Zitatensammlung im Anhang ergänzt wird, welche die Suchfunktionen der ersten digitalen Nietzsche Ausgabe ausschöpft. Der Autor zeigt, gemäß seiner Devise einer hermeneutischen Methode, die chronologische Entwicklung des „Baugedankens“ und „Gedankengebäudes“ innerhalb der Schriften Friedrich Nietzsches:¹⁰ von der frühen Bevorzugung der Musik gegenüber den anderen (bildenden) Künsten, über die Kritik an den Künste allgemein, hin zu einer Kunst des „Grossen Stils“, die in der monumentalen Architektur ihren Ausdruck finde. Zusätzlich weist Breitschmid auf die sprachlichen Anleihen aus dem Feld der Baukunst in Nietzsches Philosophie hin, die er in einer an Martin Heideggers erinnernde ontologische Begrifflichkeit vom Bauen als Sein fasst, d.h. als Ausdruck des menschlichen Grundbedürfnisses zu Schaffen oder als *modus* der menschliche Existenz per se. Mittels des vorsokratischen Begriffs der *physis* zeigt der Autor einen Zugang zum Verständnis der späten Ästhetik Friedrich Nietzsches, die eine Überwindung des idealistisch-platonistischen Dualismus von Geist und Materie, von (moderner) Innerlichkeit und empirischer Oberfläche durch ein neue organische Einheit des Seins erstrebe, und so ein physiologisch-psychologisches Erklärungsmodell der Kunst (und des Lebens) liefere, eben jenen „bauenden Geist“.

Zwar bezeichnet Breitschmid seinen Text als Versuch der „methodischen und ganzheitlichen Sammlung des relevanten Textes“, aber seine Interpretation betont einen in der Tradition der dorischen Kunst stehenden Nietzsche als anti-romantischen und anti-

⁸ Alexandre Kostka, Irving Wohlfarth (Hrsg.), *Nietzsche and «An Architecture of Our Minds»*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

⁹ Markus Breitschmid, *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche*, Berlin: Dissertation an der TU Berlin, 2000; seine Referenten sind Prof. Dr. Fritz Neumeyer und Prof. Dr. Tilmann Buddensieg; überarbeitete Dissertationsschrift veröffentlicht unter: ders., *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur*, Luzern: Quart Verlag, 2001.

¹⁰ Grundlage bildet die Colli, Montinari Studienausgabe: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlin/New York: dtv/de Gruyter, 1967-77 und 1988 (2. durchgesehene Ausgabe); Breitschmid beschränkt sich in seiner Studie ausschließlich auf dieses Primärmaterial, wobei der editierte umfängliche Briefverkehr Nietzsches unberücksichtigt bleibt, siehe Markus Breitschmid, *Der bauende Geist*, Luzern: Quart, 2001, S. 27: „Primärliteratur“ und „Untersuchungsmethoden“.

romanischen Klassizisten – wohl verstanden im Sinne eines wenig bildungsbürgerlichen oder humanistischen, sondern ‚umgewertheten‘ Begriffs von Klassizität – dessen Konzept des „Grossen Stils“ als „Versinnbildlichung des Willens zur Macht“ von Breitschmid als Vordenker einer „objekthaften Architektur des Physischen“¹¹ in Anspruch genommen und folgendermaßen charakterisiert wird: Permanenz, „Nothwendigkeit“, Gesetz, Ordnung, Maß, Proportion, einfache reine Form, Gravität, Vornehmheit, Kraft, Körperlichkeit, Äußerlichkeit, Oberfläche, etc. So übersieht der vor isolierten Zitaten warnende Autor und Kritiker der assoziativ aneignenden und einseitigen Lesart¹² in seinem eigenen Beitrag die Dichotomie in der Philosophie Nietzsches zwischen „Kulturkritiker und prophetischen Weltenschöpfer“¹³ und vernachlässigt in der Konzentration auf die ontologische Exegese sowohl die Bedeutung des spätromantischen Frühwerkes, als auch die positivistische, kunst- und architekturkritische mittlere Schaffensperiode und nicht zuletzt eine die späte Ästhetik des „grossen Stils“ komplementär ergänzende „halkyonische Kunst“, deren sinnliche Helle, Leichtigkeit, Augenblicklichkeit einer rein (neo)klassizistischen Nietzschelektüre widersprechen.

Die ideengeschichtliche Perspektive

Fritz Neumeyer lauscht im *Klang der Steine*¹⁴ dem Widerhall der zeitgenössischen und nachfolgenden architekturtheoretischen Diskurse in Nietzsches Werk, deren Spuren er sowohl in der Philosophie als Stichwortgeber und Denkmodell als auch in der Auswirkung auf Nietzsches Architekturrezeption entschlüsselt, und so ein vielfältiges Netz der Beeinflussungen spinnt. Neumeyer zeigt die Auseinandersetzung des frisch berufenen Basler Professors für Philologie Friedrich Nietzsche mit den Schriften des in Zürich lehrenden Architekten und Theoretikers Gottfried Semper über die Vermittlung des in Tribschen bei Luzern residierenden Komponisten Richard Wagner auf, und rekonstruiert den Einfluss von Sempers *Polychromie*¹⁵ und *Stil*¹⁶ auf die Argumentationsführung und Struktur von Nietzsches Vortrag über „Das griechische Musikdrama“¹⁷ und die anschließenden Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie*.¹⁸ In diesem Dreiklang Semper-Wagner-Nietzsche erkennt Neumeyer das Streben nach einer fundamentalen Reformation der deutschen Kultur auf Basis einer – nach Vorbild der *Polychromie* – neu gelesenen griechischen Tradition der monumentalen Baukunst, der dramatischen Tonkunst und der philosophischen Sprachkunst – wobei der Musik im von Schopenhauer beeinflussten metaphysischen Welt- und Kulturbild das dionysische Leitmotiv zukommt. Im Anschluss an die Protokollierung dieser geistigen Überkreuzbeziehungen der drei Autoren betrachtet Neumeyer im zweiten Teil den Wandel in

¹¹ Fritz Neumeyer, *Nietzsche und das neue Bauen*, nach Markus Breitschmid, *Der bauende Geist* (2001), S. 16 Anmerkung 45; siehe auch: S. 38 Anmerkung 115, in der Breitschmid die Wirkung der Philosophie Nietzsches auf die Architektur(-theorie) in 3 Punkte zusammenfasst: „1) die Entleerung des architektonischen Historismus durch elementare Formen, 2) der Beginn der Formulierung einer physiologisierenden und psychologisierenden Ästhetik für die Architektur und 3) die Formulierung einer neuen Monumentalität in der architektonischen Ausdruckssprache.“; siehe auch: Zusammenfassung, ebd., S. 142.

¹² Breitschmid, *Der bauende Geist*, (2001), S. 11ff.

¹³ Breitschmid, *Der bauende Geist*, (2001), S. 12; der Angriff bezieht sich auf die angloamerikanische und französische dekonstruktivistische Schule; siehe auch S. 30f.

¹⁴ Fritz Neumeyer, *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 2001.

¹⁵ Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Hamburg-Altona: Hammerich, 1834.

¹⁶ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Textile Kunst*, Frankfurt am Main: Kunst und Wissenschaft, 1860; und: ders., *Der Stil [...] Zweiter Band: Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik*, München: Bruckmann, 1863; beide Bände wiederabgedruckt bei: Mittenwald: Mäander, 1977.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Das griechische Musikdrama*, (Vortrag in Basel vom 18.01.1870), in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Nachgelassene Schriften 1870-1873. KSA I*, S. 515–532.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, (1872) *KSA I*, S. 23–156.

Nietzsches Architektur- und Weltbild: zuerst profitiere die ernüchterte, ordnende Baukunst von der einsetzenden Kritik an (Wagners) Musik und (Schopenhauers) Metaphysik, um dann einem an sich selbst meißelnden Bauindividuum zum Aufstieg zu helfen, welches von sich ausgehend zuerst das Haus und dann in die Weite „schaffe“, um zuletzt zu einer Architektur als Kunstform des „Grossen Stils“ par excellence – den Neumeyer als „humanistischen Imperativ“¹⁹ der Selbstbeherrschung charakterisiert – fortzuschreiten, wobei er die „humanistische“ Sicht auf den Renaissance-Gewaltmenschen, den Palazzo Pitti und die italienischen Gärten als typische Vertreter des „Grossen Stils“ auf den Einfluss von Nietzsches (ehemaligen) Basler Professorenkollegen Jacob Burckhardt zurückführt.²⁰

Neumeyer zeigt den ideengeschichtlichen Stammbaum von Nietzsches physiologischer Kunsttheorie und naturwissenschaftlicher Analogie bei Hippolyte Adolphe Taines²¹ Milieubegriff sowie die Übernahme der psychologischen Perspektive aus den Schriften Wilhelm Wundts²² auf, verfolgt deren Weiterentwicklung im Denken von Heinrich Wölfflin, Rudolf Adamy und August Schmarsow bis hin zur Praxis von Adolf Loos, Ludwig Hilberseimer und Ludwig Mies van der Rohe, – um zuletzt auf den Dualismus zwischen den als vom Autor apollinisch apostrophierten Wandelgängen der „Architektur der Erkennenden“ und der mit dem Etikett des „dionysischem Höhentriebes“ versehenen Metapher des Turmes oder Berges im späten Werk Nietzsches hinzuweisen, wobei diese letzte in der Identifikation Nietzsches mit der Mole Antonelliana als einem sich selbst verlierenden Höhenrausch von Architektur und Philosophie ihr tragisches Ende finde.

Den namensgebenden *Klang der Steine* stellt Neumeyer als Nietzsches apollinische Therapie gegenüber dem Leiden an der dionysischen Musik vor, und versucht den Philosophen sowohl als Nachfolger und Fortsetzer ästhetischer Denktraditionen als auch als originären Vordenker moderner Raumauffassung zu konstituieren, nebenbei Nietzsche als Architekturtheoretiker zu rehabilitieren. In Neumeyers Buch fällt, wie bereits bei seinem Doktoranden Breitschmid, ein unausgesprochenes Bemühen auf, in den fließenden Untergrund von „Nietzsches Architekturen“ stabilisierende Subkonstruktionen einzuziehen, um eine chronologische und kontextuelle, aber auch selektive Interpretation eines „klassischen“ Nietzsche anzubieten.

Die biographische Perspektive

Tilmann Buddensieg folgt in seinem Buch *Nietzsches Italien*²³ den zahlreichen Stationen Nietzsches zwischen Turin und Sorrent zwischen 1876 und 1889, um zu zeigen, wie weit reichend der Aufenthaltsort, die Städte, Landschaften und die künstlerischen Einzelobjekte – ob Gemälde, Skulptur, Bauwerk, Städtischer Raum, Park und Landschaft – auf das Denken des Philosophen Einfluss genommen haben. Neben den Rückschlüssen von der Umgebung,

¹⁹ Neumeyer, *Der Klang der Steine*, (2001), S. 204, auch: S. 163 und S. 182ff.

²⁰ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855; ders., *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1860.

²¹ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris: G. Baillièrre, 1865; deutsch: *Philosophie der Kunst. 2 Bände*, Leipzig: Diederichs, 1902-03.

²² Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig: Engelmann, 1874.

²³ Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien. Städte, Gärten, Paläste*, Berlin: Wagenbach, 2002; vgl. auch die bisherigen Veröffentlichungen Buddensiegs mit Bezug zu Nietzsche: Tilmann Buddensieg, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland: Vom Historismus zum Jugendstil*, München: Prestel, 1980, S. 37–47; ders., „»Wehe allen Tischen und Wänden«“, in: *du*, Heft 4, April, 1995, S. 51–56; ders., „Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building“, in: Alexandre Kostka/Irving Wohlfarth (Hrsg.), *Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, S. 259–284; ders., „Wir aber machen die Musik dazu“, in: *F.A.Z.* Nr. 30 vom 5.02.2000, S. I-II (Tiefdruckbeilage).

Land und Leuten auf die Schriften Nietzsches geht es auch um eine Rehabilitierung des „Augenmenschen“ Nietzsche, also um eine Korrektur der bisher bevorzugten Betrachtung von Musik, Literatur und Poesie als Anregung seines Denkens, die zeigt, welche Bedeutung der italienische Baukunst, speziell der Renaissance und der Wiederentdeckung des Barock, innerhalb Nietzsches Werk zukommt. Mehr noch, Buddensieg verfißt die These, dass erst der Umzug nach Italien Nietzsche zu sich selbst befreit habe, und somit als eine Bedingung des mittleren und späten Werkes gelesen werden muss.²⁴

Stellenweise streift Buddensieg auch die Wirkungsgeschichte von Nietzsches Schriften für die Architekten der frühen Moderne und „neuen Sachlichkeit“ (Otto Wagner, Peter Behrens, August Endell, Louis Sullivan), wobei er besonders die Theoretisierung einer von der (historischen) Bedeutung entleerten, auf Ausdruck, Körperlichkeit, Notwendigkeit und reine, einfache Form reduzierten Architektur hervorhebt, wie Nietzsche sie in *Menschliches Allzumenschliches* formuliert und später in der *Götzen-Dämmerung* radikalisiert.

Auf überzeugende Weise und mit detektivischer Genauigkeit vermag es der Autor bei zahlreichen Textpassagen Nietzsches die zu Grunde liegenden visuellen Eindrücke Italiens zu rekonstruieren, und so den Prozess der Wahrnehmung, Beschreibung, Auseinandersetzung, Aneignung und Transformation (meist durch Tilgung der Spuren des konkreten Einzelfalls) hin zu philosophischen Aphorismen anschaulich zu machen, indem er Nietzsches Fragmente und Briefe durch die Begehung des heutigen Ortes zum Sprechen bringt. Andererseits springt Buddensieg oft zwischen verschiedenen Zeit- und Werkebenen, lässt Nietzsche sich selbst durch andere Versatzstücke kommentieren und betritt so einen Kreislauf ewiger Verweise, der sein Gesamtargument – den Zusammenhang zwischen erlebter, gegenständlicher Anschauung und Übersetzung in die Philosophie – schwächt.

Die künstlerische Perspektive

Die hier kurz vorgestellten Betrachtungen bilden zusammen den näheren Hintergrund der vorliegenden Untersuchung, vor dem sich mit der Frage der Wirkung von Nietzsches Denken auf das Werk eines ausgewählten Architekten ein anderes und ergänzendes Bild abhebt: das was ich in Anlehnung an Nietzsche die *artistische Perspektive* nennen möchte, welche auf das kreative Potential der philosophischen Lektüre fokussiert und die Spuren in theoretischen und praktischen Arbeiten freizulegen versucht. Methodisch folgt der Aufbau der Arbeit daher dem Transferprozess: die grundlegenden Aufarbeitungen der ästhetischen Konzepte Nietzsches und van de Veldes liefern die Basis für die vergleichende Untersuchung, welche erst im schriftlichen dann im künstlerischen Werk Parallelen und Referenzen aufspürt, um Transfer und Metamorphose der philosophischen Konzepte in künstlerischer Theorie und Praxis aufzuzeigen, und zuletzt die Materie gewordenen Idee – van de Veldes programmatisches ‚Nietzsche-Design‘ – für eine kritische Diskussion zu öffnen.

²⁴ Das, was Buddensieg die „Basis seiner [Nietzsches] schriftstellerischen Existenz in Italien“ nennt, siehe: Buddensieg, *Nietzsches Italien*, (2002), S. 34.

1.2. Von „Übermenschen“, „Nietzscheligen“²⁵ und dem „Zarathustra-Stil“ – van de Velde und die Nietzsche-Rezeption in den Künstlerkreisen der Jahrhundertwende

Hinweise auf die Philosophie Nietzsches folgen bereits beim ersten Blick auf die Literatur zu Henry van de Velde: er selbst wie auch zeitgenössische Kritiker und nachfolgende Historiker verweisen immer wieder auf die Bedeutung Nietzsches für die Stilreform der Jahrhundertwende im Allgemeinen und für seine Arbeit im Besonderen.²⁶ Eine genauere Betrachtung liefert aber ein differenzierteres Bild: Einerseits ist der Name Nietzsches omnipräsent in der Stilreform der Jahrhundertwende und den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts: die Liste der Künstler, Architekten, Philosophen, Komponisten, Schriftsteller, die von Nietzsche „beeinflusst“ worden sind, ist nahezu endlos und liest sich wie das „who is who“ der großen und kleinen Geister des frühen 20. Jahrhunderts. Obwohl Nietzsches Schriften zu Schaffenszeiten – also bis zu seinem geistigen Zusammenbruch am 3. Januar 1889 in Turin – kaum gekauft, gelesen und diskutiert wurden, setzte mit den 1890er Jahren eine internationale Wirkung in Künstler- und Studentenkreisen ein, die um 1900 wahren Mode- oder Kultcharakter annahm.

Jürgen Krause legt in der Einleitung zu seiner Studie zum *Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende* überzeugend dar, dass das Phänomen der spontanen Nietzsche-Rezeption nach 1890 teilweise mit dem Schicksal des Autors, seinem „Fall“, zu tun hat, teilweise mit der politischen Veränderung des Dreikaiserjahres 1888 und dem Ende der Ära Bismarck, aber in aller erster Linie mit den Ängsten und Ressentiments des (Bildungs-)Bürgertums, das sich durch die Gründerzeit, Industrialisierung und Imperialismus zunehmend bedroht sah.²⁷ Nietzsches Aufstieg zum „Zeichen der Erneuerung“ der Jahrhundertwende ist, so gesehen, vor allem ein Protest, eine politische Reaktion gegen industrielle Großbourgeoise, Bankiers, *Nouveau Riche* und die aufsteigenden technischen Eliten der Wissenschaftler und Ingenieure als auch gegen die proletarische „Masse“ der Industriearbeiter, quasi eine antibürgerliche Attitüde aus der Krise des (Bildungs-)Bürgertums heraus, eine Opposition gegen Entfremdung ebenso wie gegen Anonymität, gegen einen rein technischen Wissenschaftsbegriff ebenso wie gegen eine akademische Kunst, gegen christliche Religion und überkommene Moral ebenso wie gegen Utilitarismus und Liberalismus. Anders gesagt, Krause argumentiert für eine verschobene „Zeitgemäßheit“ Nietzsches, die den Nerv der 1890er Jahre zu treffen vermochte, und führt die schlagartig einsetzende Rezeption auf „[...] die Gunst der »allgemeinen Verhältnisse« für den Nietzsche-Kult, oder genauer die Orientierungslosigkeit der gesamten Intelligenz und die daraus resultierende Heilserwartung der Künstler im besonderen [...]“ zurück.²⁸

Dabei bilden sich während verschiedener, sukzessiver, teilweise auch sich durchdringender und parallel überlagernder Phasen der Nietzsche-Rezeption diverse Nietzsche-Bilder und

²⁵ Werner Oechslin, „Politisches, allzu Politisches...: »Nietzschelinge«, der »Wille zur Kunst« und der Deutsche Werkbund vor 1914“, in: ders.: *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte*, Köln: DuMont, 1999, S. 116–171.

²⁶ Zum Beispiel: Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin: Gebrüder Mann, 1941; Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962; Keneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart: DVA, 1983, S. 49; vgl. Kostka/Wohlfarth (ed.), *Nietzsche and »An Architecture of our minds«*, Symposium Kunstsammlung Weimar and Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1994/1999; vgl. Buchholz/Latocha/Peckmann/Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Katalog Darmstadt: Häuser, 2001.

²⁷ Jürgen Krause, *»Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, speziell Kapitel 2. „Nietzsches »feurige Pfeile«: Die künstlerische Intelligenz und ihr Interpret“, S. 41–88.

²⁸ Krause, *»Märtyrer« und »Prophet«* (1984), S. 101.

konträre Schwerpunkte im Nietzscheverständnis heraus, wie bereits Gisela Deesz in den 1930er Jahren aufschlussreich (wenn auch vereinfachend) gezeigt hat.²⁹ Am Anfang von Nietzsches philosophischem Schreiben steht die heftige Auseinandersetzung um die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, mit der Nietzsche seine Reputation als Philologe und die in ihn gesetzten Hoffnungen seines Leipziger Lehrers und Förderers Ritschl verspielt. Auch wenn der Angriff des Philologen Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff aus heutiger Perspektive kleinlich und verkrampft wirkt,³⁰ vertritt er doch die Position der herrschenden Lehrmeinung und der akademischen Standesregeln, die Nietzsche bewusst verletzt hatte und so seine Rufschädigung in Kauf genommen haben muss. Wissenschaftlich isoliert verschärft Nietzsche seine Situation, indem er sich der Reihe nach mit seinen Freunden überwirft, angefangen mit der schmerzhaften Trennung von Richard Wagner, Cosima und dem Bayreuther Kreis, ausgelöst sowohl durch zwischenmenschliche Missverständnisse als auch durch die sprunghafte Entwicklung seines Denkens, der wenige bereit waren zu folgen. Die Erstauflagen von Nietzsches Büchern bleiben liegen, was zu Spannungen und Verlagswechseln führt, bis er schließlich ab 1884 seine Schriften auf eigene Rechnung drucken ließ.

Doch in den späten 1880er Jahren ändert sich die Situation: Nietzsches Bücher erfahren plötzliche Anerkennung und eine erste Rezeptionswelle erfolgt: noch 1888 tritt der dänische Philosoph und Literat Georg Brandes mit Nietzsche in Kontakt, hält Vorträge und veröffentlicht Besprechungen,³¹ und bereits 1890, nach Nietzsches Zusammenbruch in Turin, erscheinen in wachsender Zahl auch in Deutschland Aufsätze, Anspielungen und Hinweise auf Nietzsche. 1893 wird Nietzsche sogar von Josef Victor Widmanns für das *Deutsche Theater* in Berlin adaptiert, und sein *Jenseits von Gut und Böse* sorgt für Gesprächsstoff, während sich ein Kreis von Nietzsche-Verehrern der Berliner Bohème um August Strindbergh, der noch über Brandes in Kontakt mit Nietzsche trat, im „Schwarzen Ferkel“ trifft, zu dem auch Edvard Munch, die Brüder Przybyszewski, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Erich Hartleben, Paul Scheerbart, gehören und wenig später Julius Meier-Graefe, Eberhard von Bodenhausen und Harry Graf Kessler stoßen, aus deren Mitte 1894 die *Pan-Genossenschaft* hervorgehen wird, in dessen Ausgaben Nietzsche prominent vertreten ist.

Anhänger dieser ersten Welle der Nietzsche-Rezeption findet man in Künstler- und Literatenkreisen, unter Studenten und politischen Individualisten, vereinzelt melden sich auch erste philosophische Stimmen kritisch zu Wort.³² Dabei wird Nietzsches Schicksal, als Märtyrer seiner eigenen Gedanken zu vegetieren, sowohl von begeisterten Lesern als auch philosophischen Gegnern ins Feld geführt, um Deutungshoheit über das ausufernde Phänomen zu erlangen: bereits Hermann Türck verwendet die Formulierung von Nietzsche als einem „pathologischen Fall“,³³ welche von Rudolf Steiner (nach seinem Bruch mit Elisabeth Förster-Nietzsche) aufgenommen und durch den Versuch, Spuren der Krankheit im

²⁹ Gisela Deesz, *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*, Würzburg: Konrad Tritsch, 1933.

³⁰ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Zukunftsphilologie! Eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches geburt der tragödie*, Berlin: Bornträger, 1872; siehe dazu: Richard Frank Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahre des Philosophen. Ein Schriftenverzeichnis der Jahre 1867–1900*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1974 (in der Reihe: *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Band 3*)

³¹ Georg Brandes, „Aristokratischer Radicalismus: eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche“ in: *Deutsche Rundschau*. Jg. 16. Berlin 1890. H. 7, S. 52–89 (Übersetzung des dänischen Originals, ders.: *En afhandling om aristokratisk radikalisme*, København, 1889).

³² Eduard von Hartmann, „Nietzsches »neue Moral«“, in: *Preußische Jahrbücher*, Jg. 67, Heft 5, 1891 S. 501–521; erweiterte Fassung in: ders., *Ethische Studien*, Leipzig: Haacke, 1898, S. 34–69; vgl. auch: Wilhelm Dilthey (1898), *Gesammelte Schriften, Band IV*, Leipzig: Teubner, 1921, S. 525.

³³ Hermann Türck, *Nietzsche und seine philosophische Irrwege*, Dresden: Gloss, 1891.

Werk selbst ausfindig zu machen, untermauert wird.³⁴ Auch die Nietzsche nahe stehende Lou Andreas-Salomé deutet in ihrem psychologisch feinfühligem Rückblick seine Person als tiefe Einheit aus Leben und Schreiben, deren radikaler Weg in die Einsamkeit letztlich zum ‚Fall des Adlers‘ führen musste.³⁵ Und selbst sein einstiger Freund, Erwin Rohde, urteilt ähnlich über das Spätwerk Nietzsches ab dem *Zarathustra* als Produkt eines „genialen Wahnsinns“.

Eine zweite Rezeptionswelle, die um die Jahrhundertwende nach dem Tod Nietzsches einsetzt, verschiebt die Aufmerksamkeit weg vom „aristokratischen Individualismus“ eines Georg Brandes, weg von dem Schrillen, Lauten und Polemischen oder gar Pathologischen hin zu einer Auffassung von Nietzsche als dem Wegbereiter einer neuen Kunst und Kultur, einer „künstlerischen Weltanschauung“, wie sie sich in den frühen und mittleren Schriften manifestiert und deutlich in der ersten Nietzsche-Interpretation des Berliner Philosophen Alois Riehl zu Tage tritt,³⁶ welche dieser aber bald zu Gunsten einer vitalistischen Auslegung von Nietzsches Philosophie als dem Ja-Sagendem Prinzip, der Liebe zum Leben trotz des Leidens, erweitert und verändert.³⁷ Bereits Raoul Richter interpretierte Nietzsche weniger kulturkritisch, sondern unter der Prämisse der Liebe zum Schicksal und der physiologischen Zucht des genialen Individuums, mit deutlich darwinistischen Untertönen,³⁸ aber entscheidend für den Wechsel der Perspektive ist die Entfaltung der Lebensphilosophie um die Jahrhundertwende: Zarathustra und Dionysos treten an Stelle des „gefallenen Adlers“.

In Nietzsches Person konnte die Generation um 1900 einen Vorreiter und Interpreten einer Außenseiterexistenz erkennen, der an der Gefährlichkeit und Last seiner Gedanken in ein Hölderlin-Schicksal eingeschlossen wurde. Andererseits trafen Nietzsches Schriften mit der scharfen Kritik an den bestehenden geistig-kulturellen Verhältnissen des Wilhelminischen Kaiserreiches die Haltung der Intellektuellen und Künstler dieser Zeit. Nietzsches Begriffe wurden zu Schlagworten im Ruf nach Veränderung, zu Synonymen für die Überwindung der alten Ordnung und Erziehung zum „neuen Menschen“. Die offene Form seiner Schriften, die große inhaltliche Bandbreite und inhärenten Widersprüche lieferten zusammen mit dem sprachlich zugespitzten Stil des Aphorismus einen unerschöpflichen Fundus an möglichen Zitaten und unbegrenzter Inanspruchnahme. Nahezu alle reformerischen Kräfte – von rassistisch-völkisch über deutsch-national zu großbürgerlich-liberal, kosmopolitisch zu sozialistisch bis hin zu anarchistischen Kreisen, nicht zu vergessen die zahlreichen sektiererischen Kleingruppen und Kultkreise, wie zum Beispiel um Stefan George, um einen der berühmtesten zu nennen – bedienten sich der Bruchstücke aus Nietzsches Schriften. Hinzu kommt eine Multiplikation und indirekte Wirkung über „Nietzscheaner“ der ersten Stunde, wie zum Beispiel Julius Langbehn,³⁹ die durch ihre eigenen Texte eine Lawine an Pamphleten, Manifesten, Essays und Büchern lostraten, die alle mehr oder weniger direkt an Stil, Klang und Inhalt an Nietzsche anknüpfen, und so eine weitere Popularisierung von Schlagworten, Zitaten und Gedankenfragmenten erreichten. Eine weitere wichtige Figur für diese mehrstufige, vermittelte Rezeption Nietzsches stellt die Theosophie – später

³⁴ Rudolf Steiner, „Die Philosophie Friedrich Nietzsches als psycho-pathologisches Problem“, in: *Wiener Klinische Rundschau*, Jg. 14, 1900.

³⁵ Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien: Carl Konegen, 1894.

³⁶ Alois Riehl, *Friedrich Nietzsche: der Künstler und der Denker. Ein Essay*, Stuttgart: Frommann (E. Hauff) 1897.

³⁷ Alois Riehl, *Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart. Acht Vorträge*, Leipzig: Teubner, 1903.

³⁸ Raoul Richter, *Friedrich Nietzsche: sein Leben und sein Werk. Fünfzehn Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Leipzig*, Leipzig: Dürr, 1903.

³⁹ [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig: Hirschfeld, 1890, eine krude Mischung aus Anklage gegen die moderne Gegenwart und euphorisch-pathetischer Ausblick auf eine Nationale Erhebung. Anonym erschienen, stilistisch an die Polemik Nietzsches angelehnt, deswegen von einigen Kritikern anfangs mit diesem verwechselt, aber durch den enormen Erfolg des Buches ein wichtiger Katalysator für die Verbreitung seines Vorbildes.

Anthroposophie – des bereits erwähnten Rudolf Steiners dar, der einer der ersten Archivare von Nietzsches Schriften im Auftrag von Elisabeth Förster-Nietzsche war (aber mit dieser sich rasch überwarf), der zwar Nietzsche-kritische Texte veröffentlichte, aber viele gedanklichen Konzepte bis hinein zu sprachlichen Anleihen übernommen hat. Und eine weitere, hier nur anzudeutende Spur führt nach Wien in die Berggasse 19, direkt auf die Couch von Sigmund Freud, dessen Schriften um 1900 stark von dessen Nietzschelektüre geprägt sind, wie allein schon die Methode der Traumdeutung zeigt, mit griechischen Mythen das Unbewusste und die Triebe des modernen, urbanen Menschen zu dechiffrieren.⁴⁰

Die Apostrophierung Nietzsches als „Künstlerphilosoph“ bereits in der Jahrhundertwende benennt einen eindeutigen Schwerpunkt in Nietzsches Denken, in der Rezeption seiner Schriften, aber auch in der Bedeutung der Kunst als Medium der Vermittlung und Verbreitung der Philosophie und der Formung eines Nietzsche-Mythos oder Nietzsche-Kultes, inklusive einer Nietzsche-Gemeinde und Nietzsche-Jüngern, was ganz im Sinne der Archivleiterin und Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche lag, die sich, ähnlich wie Cosima Wagner in Bayreuth, zur Gralshüterin der Bewegung stilisierte.⁴¹ Andererseits verweigert sich diese Überfülle an „Beeinflussungen“ dem konkreten kunsthistorischen oder philologischen Zugriff. Nur selten geben die Künstler und Schriftsteller genauere Verweise in Form von Zitaten, Paraphrasierungen oder Zusammenfassungen der Gedanken „ihres“ Philosophen. Meist begnügen sie sich mit der Anrufung des Namens „Nietzsche“ oder dem des Alter-Ego „Zarathustra“ – das eigentlich keines ist – mit einigen hingeworfenen Worten wie „heroisch“ „dionysisch“ oder „titanisch“ oder mit atmosphärischen Umschreibungen wie der „Bergeinsamkeit des Denkers“, oder lassen sich von Nietzsches ausdrucksstarken Metaphern wie „Dynamit der Gedanken“ oder „mit dem Hammer philosophieren“ forttragen. Nietzsche war in diesem Sinne vor allem Klang, Tendenz und Spruch, wozu die von Förster-Nietzsche mit Nachdruck betriebenen Auswahl Ausgaben wie *Friedrich Nietzsche – Gedichte und Sprüche* (1898), die Taschenbuchausgabe „fürs Volk“ (ab 1906), Zeitschriftenabdrucke aus dem Nachlass, Spruchkalender, Postkarten oder die indirekte Aufnahme durch Diskussion im Caféhaus beitrugen. Nicht umsonst beklagt Georg Fuchs, auch er ein früher Verehrer Nietzsches, aber mit einem zunehmend kritischen Verhältnis, dass um 1900 das Münchener Künstlerquartier Schwabing von „Übermenschen regelrecht übervölkert“ gewesen sei.⁴²

Vor diesem reichhaltigen und zugleich schwer fassbaren Hintergrund erscheint Henry van de Velde wegen seiner frühen, prägenden und intensiven Beschäftigung mit den Schriften Friedrich Nietzsches zu verschiedenen Lebensaltern, seines umfangreichen theoretischen Werkes mit thematischen Anleihen und Verweisen auf Nietzsche, seiner Funktion als „Hofkünstler“ des Kreises „Neues Weimar“ um Elisabeth Förster-Nietzsche und Harry Graf Kessler, die sich in den „offiziellen“ Aufträgen für Nietzscheana niederschlugen, einer umfangreichen Quellenlage, sowie nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung als Stilreformer in der frühen Moderne als besonders geeignet, das Phänomen des artistischen Transfers vom philosophischen Gedanken zur künstlerischen Experimentalexistenz und weiter zu Bild, Objekt und Gebäude zu erforschen. Mehr noch, gerade weil van de Veldes programmatische Arbeiten direkt mit dem Nietzsche-Archiv verknüpft sind, lässt sich der umgekehrte Prozess

⁴⁰ Vgl. Johann Figl, *Von Nietzsche zu Freud: Übereinstimmung und Differenzen von Denkmotiven*, Wien: WUV Universitätsverlag, 1996; vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien: F. Deuticke, 1900 [eigentlich: 1899].

⁴¹ Siehe: Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1984; siehe: Hans Dieter Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die Bildende Kunst in Deutschland 1892-1918*, Dissertation, Ann Arbor: UMI, 1993; siehe: Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel: UTB 1993; hier speziell zweiter Teil: Wirkung.

⁴² Georg Fuchs, *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende*, München: Callwey, 1936, S. 138.

einer Rückwirkung vom künstlerischen Werk auf die Nietzsche-Rezeption nach 1900 beobachten.

Auf die Auswüchse der geistesgeschichtlichen Methode des frühen 20. Jahrhunderts, die mit Stichwörtern wie Zeitgeist, Weltgeist oder Weltanschauung synthetisch Alles mit Allem verschränkt und bedeutungsvoll aufgeladen hat, und auf den Missbrauch Nietzsches als Stichwortgeber der Nazi-Propaganda des so genannt „dritten Reiches“, unterstützt maßgeblich auch durch das Nietzsche-Archiv selbst und die mit ihm assoziierten Wissenschaftler, sei an dieser Stelle nur kurz hingewiesen; sie sind für diese Arbeit zur Nietzsche-Rezeptionsgeschichte bei Henry van de Velde weniger von Bedeutung, weil dessen Auseinandersetzung mit den Schriften und Gedanken des Philosophen bereits lange vorher in den frühen 1890er Jahren beginnt und von einem individualistisch-anarchistischen Nietzsche-Bild gespeist wird, doch zeigen sie die virulenten Gefahren der Nietzsche-Geschichtsschreibung und assoziativen Text- und Kunstinterpretation auf.

1.3. Ad Fontes: Sichtungsvorläufe zu Nietzsche und van de Velde

Wenn die Veröffentlichungen der letzten Jahre zu Nietzsche und der Architektur den näheren Hintergrund bilden, so kann man die Pluralität der Nietzsche-Interpretationen und künstlerischen Inspirationen als den weiteren Hintergrund bezeichnen, als eine mannigfaltige, bis zum Horizont ausgedehnte Landschaft, um im Bild zu bleiben. Denn sobald man sich mit Nietzsche beschäftigt, stellt sich die Frage: welcher Nietzsche? Allein der kurze Überblick über die Rezeption, Nietzsche-Bilder und Lektüreansätze bis zur Jahrhundertwende versammelt bereits divergierende Vorstellungen von Georg Brandes, Julius Langbehn, Lou Andreas-Salomé, Rudolf Steiner, Alois Riehl, Raoul Richter, Georg Fuchs, Kurt Breysig, nicht zu vergessen Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche, um nur einige zu nennen.⁴³ Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts expandiert die Diskussion um den „wahren Nietzsche“ ins Grenzenlose: unvereinbar stehen sich Interpretationen von Martin Heidegger, Karl Jaspers, Oswald Spengler, Karl Löwith oder Georg Lukács gegenüber, führen Spuren sowohl zu Expressionismus, Existentialismus, Faschismus als auch zur „kritischen Theorie“ der Frankfurter Schule, während es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Postmoderne und Poststrukturalismus zu einer erneuten intensiven Auseinandersetzung kommt, wofür die Lektüren von Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gianni Vattimo oder Peter Sloterdijk als *pars pro toto* genannt sein sollen. Doch konträr zu diesen großtheoretischen Ansätzen zu Nietzsche stellt sich in der vorliegenden Arbeit eine ganz andere Frage – die nach dem Nietzsche-Bild und Nietzsche-Verständnis Henry van de Veldes und der daraus ableitbaren Auswirkungen für die künstlerische Produktion. Die philosophische wie auch geschichtliche Positionierung Nietzsches ist dabei weniger wichtig, als die Freilegung ästhetischer Konzepte, sprachlicher Bilder, architektonischer Betrachtungen und kritischer Bemerkungen zu Sitte, Stil und Alltagskultur aus dem Korpus der Schriften. Hier geht es um eine Nähe zu Nietzsches Text, um ein „genau lesen“, doch weniger in einem streng philologischen Sinn als mit dem Gespür für mögliche An- und Nachklänge bei van de Velde. Auch wenn eine Rekonstruktion der Perspektive van de Veldes auf Nietzsches Schriften unmöglich ist, beschränkt sich die Lektüre und Interpretation auf den Versuch eines direkten Verständnisses eines gestalterisch gebildeten Laien, wie es dem Leser van de Velde entspricht, der zu seiner Zeit nicht auf den überwältigenden Sekundärapparat zu Nietzsche zurückgreifen konnte, sondern ihn vor dem jeweiligen Umfeld als kritischen Geist (zur Zeit der belgisch-anarchistischen Phase), als kulturellen Propheten (zur Anfangszeit in Weimar) oder gar als Alter-Ego (dazu mehr im Kapitel 4) begriff.

Aus diesen Vorbemerkungen wird ersichtlich, warum in dieser Studie eine alternative Lesart gegenüber den architekturtheoretischen Ansätzen von Neumeyer, Breitschmid, Buddensieg oder Gleiter gewählt wurde: die analytisch-synthetische Aufarbeitung der (ungeschriebenen) ‚ästhetischen Theorie‘ Nietzsches versammelt neben den von den genannten Autoren diskutierten klassizistischen, neusachlichen oder dekonstruktivistischen Nietzschebildern zusätzliche Perspektiven, die für van de Velde relevant erscheinen, wie beispielsweise anarchistische Denkansätze, die Kritik an Historismus und Gründerzeit, die Frage der artistischen Selbstbildung und Selbstüberwindung (der „Neue Mensch“), das Problem des Stils, das Phänomen der *Décadence*, die Figur des Zarathustra, oder eine Kunst der veräußerlichten Wahrnehmung, welche Berührungspunkte zum Neo-Impressionismus

⁴³ Siehe dazu: Richard Frank Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahre des Philosophen. Ein Schriftenverzeichnis der Jahre 1867–1900*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, ¹1974, ²1998 (in der Reihe: *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Band 3*).

anbietet. Auch werden punktuell Exkurse zum Nietzsche-Verständnis von Zeitgenossen van de Veldes unternommen, wie zum Beispiel zu dem Harry Graf Kesslers, zu dem Elisabeth Förster-Nietzsches oder zu dem Eberhard von Bodenhausens, doch steht im Vordergrund die Fokussierung auf die Werke Nietzsches selbst, inklusive des problematischen Nachlasses, der in der von Förster-Nietzsche und Gast kompilierten Fassung als *Wille zur Macht* bekannt geworden ist,⁴⁴ den van de Velde aber als eine „Entdeckung“ ansehen musste.

So wie das Auswahlkriterium für die hier unternommene Nietzsche-Lektüre der Hintergrund Henry van de Veldes ist, dienen umgekehrt die Gedanken und Konzepte Nietzsches als Folie für die Analyse und Interpretation der theoretischen Schriften van de Veldes. Mit anderen Worten: auch hier geht es weniger um eine architekturgeschichtlich oder kunsttheoretische Einordnung van de Veldes in die Narration der Moderne, sondern um ein hermeneutisches Textverständnis, das die Zusammenhänge, Entwicklungslinien und Brüche in der heterogenen Sammlung von Essays, Reden, Manuskripten und Büchern erkenntlich macht, um die zentralen Themen herauszuarbeiten und letztlich für einen Vergleich aufzuschlüsseln. Neben den veröffentlichten Schriften werden auch nicht editierte Briefe und Manuskripte van de Veldes in die Untersuchung miteinbezogen, während Verweise auf die kunsthistorische Forschung zu van de Velde oder monographische Angaben auf ein zum Textverständnis notwendiges Minimum reduziert werden. Entgegen der bisherigen Unterteilung von van de Veldes Werken und Schriften in eine frühe und späte belgische Phase unterbrochen von der mittleren deutschen Epoche werden alle Schriften van de Veldes in der Analyse berücksichtigt, doch liegt ein Schwerpunkt auf der Zeit zwischen 1890 und 1917, die von einer dynamischen Theoriebildung gekennzeichnet sind.

Ebenso wie für den Umgang mit den schriftlichen Quellen gilt auch für die Interpretation der Nietzscheana van de Veldes das Primat der Unmittelbarkeit: der Umbau des Nietzsche-Archivs in Weimar, welches als realisierter Bau exemplarisch für die programmatischen Nietzsche-Werke van de Veldes vorgestellt wird, verzichtet auf bauhistorische und denkmalpflegerische Informationen zu Gunsten einer ausgiebigen Beschreibung der einzelnen gestalterischen Eingriffe, wie sie sich heute am Ort präsentieren. Wohl wissend, dass es sich um eine Teilrekonstruktion handelt, zählt weniger die Authentizität des einzelnen Objektes (so wird nicht zwischen „originalen“ und „rekonstruierten“ Bauteilen oder Gegenständen unterschieden), als der künstlerische Ausdruck, wobei die ursprüngliche Einrichtung und Aufstellung auf Grund der nachgelassenen Photos, Zeichnungen, Skizzen und überlieferten Äußerungen als Grundlage der Interpretation herangezogen wird. Diese Perspektive auf die Objekte und das Gebäude als programmatisches Gesamtkunstwerk des Nietzsche-Kultes des Kreises „Neues Weimar“, das der Dialektik von philosophischer Anregung, künstlerischer Produktion und ästhetischer Reflexion nachgeht, wird ergänzt durch alternative Interpretationen, die entweder die Rolle der Auftraggeberin bzw. ihres künstlerischen Beraters Graf Kessler beleuchten oder architekturhistorische bzw. typologische Referenzen aufzeigen, und so eine „philosophische“ Lektüre kritisch hinterfragen. Durch diese Gegenüberstellung begegnet die vorliegende Untersuchung auch im Bezug auf das künstlerische Werk dem methodischen Problem einer wissenschaftlich fundierten Beweisführung eines rezeptionshistorischen Phänomens, um nicht dem logischen Kurzschluss einer philosophischen Lektüre des zuvor philosophisch informierten Œuvres zu erliegen.

Denn analog zur Vielzahl unterschiedlicher (philosophischer) Nietzsche-Auslegungen stehen sich auch im Bereich der künstlerischen Nietzsche-Adaptionen, philosophischen Transfers und Interpretationen divergierende Modelle einander gegenüber: die Problematik beginnt bereits auf der grundsätzlichen Ebene der Disziplinen: Nietzsches Beschäftigung

⁴⁴ Auch wenn die Großoktavausgabe vergleichsweise herangezogen wurde, werden Nietzsches Werke und Fragmente weitestgehend nach der heute gebräuchlichen kritischen Studienausgabe *KSA* zitiert.

mit den bildenden Künsten, Architektur und Kunstgewerbe galt in der Vergangenheit als vernachlässigbar gegenüber seiner Affinität zur Literatur und vor allem zur Musik,⁴⁵ die als intellektuell, abstrakt und – zumindest im Früh- und Spätwerk – als „dionysischer“ Ausdruck des Lebens selbst gegenüber der „apollinischen“ bildenden Kunst im Vorteil war, und für das Konzept einer allgemeinen „Vergeistigung“ der Kunst Pate stand. Auch wenn diese reduktive Perspektive auf Nietzsches Werk in den letzten Jahren zu Gunsten des Visuellen und Architektonischen korrigiert wurde,⁴⁶ bleibt die Rolle der Musik als Leitkunst unangefochten. Hinzu tritt das grundlegende hermeneutische Problem der Übersetzung, das sich beim Transfer eines philosophischen Textes in ein künstlerisches Werk stellt: dies zeigt sich sowohl beim symphonischen Opus, wie beispielsweise der *Zarathustra* von Richard Strauss von 1896, den dieser bewusst als „Tondichtung nach Nietzsche“ bezeichnet⁴⁷ und dennoch als exemplarisch für die Theorie der programmatischen Musik nach Liszt und Wagner gelten kann, als auch bei der Skulptur, wie zum Beispiel die Nietzsche-Herme von Max Klinger, von 1902/03, die als Auftragswerk für das Nietzsche-Archiv entstand,⁴⁸ als auch der Graphik respektive dem Gemälde, für die stellvertretend Hans Oldes Stich von 1899 ebenso wie Edvard Munchs Portrait von 1906 als prominente Beispiele gelten können, oder bei den architektonischen Projekten, wie der frühe Entwurf zu einem Nietzsche Monument von Fritz Schumacher von 1898/99 oder das von zahlreichen Nietzscheanspielungen durchzogene Haus Behrens der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt von Peter Behrens aus dem Jahr 1901.⁴⁹ Selbst kunstgewerbliche Objekte wurden zu Projektionsflächen für programmatische Übersetzungen: noch vor den Buchgestaltungen van de Veldes haben sich sowohl August Endell (1897) als auch Peter Behrens (1902) mit einem Bucheinband für Nietzsches Schriften versucht.⁵⁰

Somit sind die Nietzscheana van de Veldes vor einem breiteren Hintergrund künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Philosophen zu sehen, doch in Bezug auf Quellenlage, auf Aussagefähigkeit und auf das künstlerischen Niveau der Werke sind die Voraussetzungen bei Henry van de Velde vergleichsweise gut: Erstens gibt es verschiedene künstlerische Arbeiten

⁴⁵ Siehe hierzu: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*, (1978) Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1999, Band 2, S. 248f; siehe: Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in den bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, speziell: Kapitel 2.1: „Der Vorrang von Kunst und Künstler im Lebenswerk Nietzsches“, S. 41–51; siehe auch: Ralph Driever, *Ästhetik und Artistik – Untersuchungen zum Kunstbegriff Friedrich Nietzsches*, Bochum: Publizistik der Ruhr-Universität, 1986; noch deutlicher: Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel: UTB 1993: Meyer widmet der Architektur, Bildhauerei und Malerei ganze 7 Seiten im Vergleich zu Literatur (39 Seiten) und Musik (9 Seiten)

⁴⁶ siehe den Überblick über den Stand der Forschung 1.1

⁴⁷ Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra. Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester*, op. 30 (geschrieben 1894–1896; Uraufführung: 27.11.1896 im Rahmen des 4. Museumskonzerts der Frankfurter Museums-Gesellschaft im „Saalbau“ zu Frankfurt am Main; Frankfurter Museums-Orchester unter Leitung des Komponisten); Vgl. dazu: Gustav Mahler, Alt-Solo, 4. Satz in der 3. *Sinfonie (d-Moll)* liegt das „Nachtwandler-Lied“ aus dem 4. Buch *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche zu Grunde (geschrieben 1893–1896, Uraufführung der ganzen Symphonie: Krefeld, 1902)

⁴⁸ Conny Dietrich, Hans-Dieter Erbsmehl, *Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portraits 1902-1914. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des »Neuen Weimar«*, hrsg. von Justus H. Ulbricht im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Jena: GlauX, 2004.

⁴⁹ Zur Nietzscheana der Jahrhundertwende siehe: Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet«, (1984); siehe auch: Hans-Dieter Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland. 1892-1914*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Service, 1999.

⁵⁰ Tilmann Buddensieg, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Vom Historismus zum Jugendstil*, München: Prestel, 1980, S. 37–47; ders., „Der erste moderne Bucheinband? August Endell und Friedrich Nietzsche“, in: Victoria von Flemming (Hrsg.) *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz: von Zabern, 1996, S. 662–669.

mit direktem Bezug zu Friedrich Nietzsche, wie den Umbau des *Nietzsche-Archivs* in Weimar (1902/03), die Buchgestaltung der Nietzsche-Prachtausgaben für den Insel Verlag – *Zarathustra* und *Ecce Homo*, beide 1908 veröffentlicht, gefolgt von den *Dionysos Dithyramben* 1914 – dann der Entwurf des *Nietzsche-Stadions und Gedenkstätte* für Weimar aus den Jahren 1911-1914, sowie zuletzt ein ebenfalls Entwurf gebliebener *Nietzsche-Gedenkstein* für den Park des Privatmuseum des Sammlerehepaares Kröller-Müller auf dem Franse Berg, De Hoge Veluwe, Otterlo, in den Niederlanden von 1925. Als ‚offizieller Künstler‘ des Freundeskreises des Nietzsche-Archivs um Elisabeth Förster-Nietzsche sind seine Arbeiten auch mehr als eine individuelle künstlerische Position, sondern reflektieren vielmehr die vom Nietzsche-Kreis verfolgte Kunstauffassung, um nicht zu sagen Propaganda, zur Verbreitung und Festigung des Nietzsche-Kultes. Für den Buchschmuck sind eine Reihe der Vorzeichnungen und Zwischenstadien archivarisch erhalten,⁵¹ die fertigen Bücher in verschiedenen Ausgaben selbstverständlich auch; für die architektonischen Projekte stellt das größtenteils erhaltene und wiederhergestellte Nietzsche-Archiv die wichtigste Quelle dar, schwieriger ist der Fall des Nietzsche-Stadions, da die Entwurfszeichnungen, ebenfalls in verschiedenen Stadien, archivarisch übermittelt sind, zum Teil bereits publiziert wurden, aber Unklarheit über den Planungsverlauf (und damit den letzten Stand) des Projektes herrscht.⁵²

Zweitens hat van de Velde Zeit seines Lebens die eigene Arbeit mit theoretischen Texten ergänzt, die sich weniger auf die Erklärung einzelner Projekte als auf eine zu Grunde liegende übergeordnete Kunsttheorie beziehen. Zudem hat er mit seinen (unvollendet gebliebenen) Memoiren ein literarisches Werk hinterlassen, das außer der Auflistung der Vielzahl von Persönlichkeiten und Lebensstationen auch (retrospektive) Wertungen seiner Projekte enthält. In beiden Textformen lassen sich direkte Verweise auf Nietzsche, bis hin zu Zitaten, finden, welche durch eine vergleichende Lektüre ergänzt werden, die verdeckte inhaltliche und sprachliche Ähnlichkeiten herausarbeitet. Fallweise wird hierzu die Editions-geschichte der Nietzsche-Schriften hinzugezogen, speziell der französischen Ausgaben, um den jeweiligen Wissensstand van de Veldes zu klären, der erst während seiner Weimarer Jahre Zugang zu dem unveröffentlichten Nachlass Nietzsches hatte, und mit der Gestaltung der (von Elisabeth Förster-Nietzsche und dem Leipziger Philosophieprofessor Raoul Richter herausgegebenen) Erstausgabe von *Ecce Homo* sogar Editions-geschichte geschrieben hat. Zusätzlich werden weitere Quellen, wie zum Beispiel Briefe van de Veldes mit dem Freundeskreis „Neues Weimar“ (nur in Auszügen veröffentlicht), sowie die Texte, Briefe und Tagebucheinträge Harry Graf Kesslers, die bisher nur teilweise publiziert vorlagen und für die seit 2004 eine groß angelegte Edition begonnen hat,⁵³ zum Verständnis der Gedanken van de Veldes und der Diskussion um die Auslegung Nietzsches erschlossen. Eine weitere relevante Quelle für die Rekonstruktion des Nietzsche-Bildes van de Veldes stellt Elisabeth Förster-Nietzsche dar, die zu seiner Freundin, Förderin und Auftraggeberin wurde und bei der er ab 1901 häufig zu Gast war, wodurch er die Entstehung ihrer Nietzschebiographien und anderer Bücher an zahlreichen Leseabenden aus erster Hand mitverfolgt hat.

Doch noch eine kurze Bemerkung zur Auswahl und Interpretation der baulichen Quellen: auch wenn bereits der Begriff der künstlerisch thematischen Nietzschewerke, der so genannten Nietzscheana, gefallen ist, so steht hinter der Beschränkung auf das Nietzsche-Archiv (und die beiden nicht realisierten Projekte für Nietzsche-Gedächtnisorte) als

⁵¹ Vgl. die umfassende Studie: Klaus Weber, *Henry van de Velde – Das buchkünstlerische Werk*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1994.

⁵² Thomas Föhl, *Ihr Kinderlein kommet ... Henry van de Velde: Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.

⁵³ Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880 – 1937. In 9 Bänden*, Stuttgart: Klett Cotta, 2004 – (*Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; Band 50*); bisher erschienen Band 2 bis 7.

konzeptionelle Hypothese, dass diese Werke mit dem Begriff der „Programmkunst“ zu beschreiben sind, respektive, dass van de Velde eine Übertragung der Methode aus der Musiktheorie in die Architektur und angewandte Kunst versucht hat. So ist es die Möglichkeit des poetischen Anklingens, der Anregung oder Widmung unter Vermeidung einer direkten Symbolik oder gar mimetischer Mittel, die van de Veldes Interesse an dem spätromantischen Konzept von Franz Liszt und Richard Wagner geweckt haben, analog zur direkten Referenz auf Wagners Gesamtkunstwerk und dessen Übertragung in die Architektur. Biographisch ist bereits eine frühe Begegnung, Bewunderung und Auseinandersetzung mit der damals zeitgenössischen Musik im Hause van de Velde nachweisbar, welche durch seine Einheirat in die Musikerfamilie Sèthe später verstärkt wird. (Vgl. Kapitel 5: Vorbemerkung)

Andererseits verneint van de Velde in seinen theoretischen Ausführungen nach der Jahrhundertwende seine symbolistischen Experimente der späten 1880er Jahre und beruft sich statt dessen auf *l'art pour l'art*, Naturalismus und Impressionismus als „Vorgänger“, um die „inhaltliche“ (also auch programmatische) Ebene des Kunstwerkes gegenüber seiner „stofflichen“ zu relativieren: für ihn ergeben sich Gegenstand und Thema der Kunst ausschließlich aus dem jeweilige Material und den Techniken seiner Bearbeitung, tendieren zu einer absoluten Kunst, welche die Evolution des Stoffes hin zur Entmaterialisierung nachzeichnet:⁵⁴ (Vgl. Kapitel 3.7)

„Ich erkläre ausdrücklich, dass es uns fern liegt, dem Gedanken, der Melodie oder dem Sujet in Drama, Plastik und Oper Schönheit abzusprechen. Ich behaupte aber, dass diese Schönheit von einer anderen Art ist als die eigentlich künstlerische Schönheit. Jene Schönheit des Inhalts ist geistigen Wesens; und das gereicht ihr zur Grösse, setzt aber ihrer Wirksamkeit Grenzen, während diese organische Schönheit materiellen Wesens ist. Und auch das gereicht ihr zur Grösse; sichert ihr ausserdem aber Allgemeingültigkeit.“⁵⁵

Mit dieser Argumentation für eine quasi „materialistische“ Kunstgeschichte der stofflichen Behandlung verfolgt van de Velde das politisch-kulturelle Programm einer allgemeingültigen und allgemeinverständlichen Kunst, die sich rein auf die individuelle Wahrnehmung bezieht, ganz im Gegensatz zu den mythologischen, religiösen und historischen Inhalten der Kunst des 19. Jahrhunderts, welche sich an Bildungsbürger (einer Nation), an eine Sprache, Theorie und (Kunst-)Geschichte richten. Doch gerade vor dem Hintergrund der abstrakten symphonischen Werke galt die Musik als universelle Meta-Sprache, die direkt Affekte ausdrücken bzw. unmittelbar zum Zuhörer „sprechen“ kann, weshalb sie als Modell für eine neue abstrakte Kunst und Architektur – auch im Sinne van de Veldes – dienen konnte.

Gleichzeitig bewegt sich van de Veldes Ansatz für Nietzscheana vor einem breiteren historischen Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das die Vorstellung künstlerische Übertragungen und Prozesse der Sinnstiftung in verschiedenen Medien und Gattungen thematisiert hat, wie beispielsweise die folgenreiche Neurezeption der gotischen Kathedrale als Bücher aus Stein bei Victor Hugo,⁵⁶ oder die gegen den Realismus gerichteten Bewegungen der Symbolisten, zu deren belgischem Kreis van de Velde zwischenzeitlich gehörte. Andererseits entstanden gerade in der Architektur mit neuen Bauaufgaben, wie beispielsweise den Pavillons auf Weltausstellungen (Paris 1888, 1900), Experimentierfelder für inhaltliche Projektionen, stellte sich die Frage von Ausdruck, Symbolisierung, Repräsentation, Inszenierung und Identitätsstiftung („Nationalstile“) durch architektonische

⁵⁴ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schöheitsprincip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, Berlin: Cassirer, 1902, S. 453–463; überarbeitet und ausführlicher in: ders., *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907.

⁵⁵ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schöheitsprincip“ (1902), S. 458.

⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris: Hugues, 1831; ders., *Notre-Dame in Paris*, nach der letzten Ausgabe übersetzt von Friedrich Bremer, Leipzig: Reclam, 1884.

Form in ähnlicher Dringlichkeit, wie bei der Neuinterpretation der Denkmalsaufgabe für die Massengesellschaft, was besonders eindrücklich bei den deutschen Bismarcktürmen zu beobachten ist, die sich tendenziell weg vom figuralen Standbild hin zur monumentalen „abstrakten“ Form innert kurzer Zeit entwickeln. Diese Verschiebung der inhaltlichen Ebene vom Figuralen bzw. vom Dekor zum Großform, zur Gestaltung der Masse, zur Bearbeitung des Materials (oder zur Zurschaustellung der Materials an sich) zeigt Parallelen in einer in Entstehung begriffenen formalen Rezeptionsästhetik der Architektur, wie sie sich in einer Psychologie der Architektur (Wölfflin), in Theorien der Raumkunst (Hildebrandt, Schmarsow), in der Neubewertung nichtklassischer, außereuropäischer Werke und Epochen (Riegl) oder in den Wiederaufnahmen physiognomischer Konzepte abzeichnen.



2. Nietzsches ungeschriebene Ästhetik? – Aussagen zu Architektur, Kunst und Stil im Kontext der drei Werkperioden.

Die kritische Studienausgabe von Nietzsches Werken umfasst knapp 6000 Seiten, die ausführliche Edition des gesamten schriftlichen Nachlasses im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe ist nach über 100 Bänden immer noch in Arbeit. So stellt sich also bereits am Anfang die Frage der Auswahl und des Zugriffs auf Nietzsches Text: die Themen Kunst, Architektur, Kunstgewerbe, Interieur und Stil sind nahe liegend, wenn es um den Vergleich mit Henry van de Velde geht, ebenso die Verwendung räumlich-künstlerischer Metaphern, Analogien und Topoi, um philosophische Gedanken zu veranschaulichen. Aber da van de Velde sich in seinen theoretischen Schriften auch vielfach über den Radius der Kunst hinaus äußert, um Fragen der Kultur, Geschichte, Lebenskunst oder des Alltags anzusprechen, gilt es diese mit zu berücksichtigen, und vor dem Hintergrund abstrakterer Themen wie dem Menschenbild, der Lebenskraft oder dem Wissenschaftsmodell zu kontextualisieren, um davon abgeleitete Fragen wie Individualität, Erziehung, Moderne oder Moral im Denken Nietzsches zu erschließen. Der Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Nietzsche bildet dabei immer der Blickwinkel der Rezeption, also der Leser Henry van de Velde.

Nietzsche und die Kunst respektive, Nietzsche und die Architektur – anscheinend eine kurze Geschichte: im Nietzsche-Register der Großoktavausgabe von 1926 finden sich unter dem Schlagwort Architektur lediglich 5 Textstellen:

„Wir verstehen im allgemeinen Architektur nicht mehr II, 198 f. – Architektur des Erkennenden V, 213 – Architektur eine Art Machtberedsamkeit in Formen VIII, 126 – Ein Zeitalter der Architektur kommt, wo man wieder für die Ewigkeit baut XI, 376 – Wohin die Architektur gehört XVI, 433.“⁵⁷

Und auch in der Nietzsche-Forschung wird dessen Beziehung zu Musik und Literatur gegenüber den Bildenden Künsten stark hervorgehoben, bis hin zu der Behauptung von Theo Meyer, dass Nietzsche kein Augenmensch gewesen sei, um damit nahe zu legen, dass Nietzsche auf Grund seiner extremen Kurzsichtigkeit gar nicht fähig war, Gemälde, Statuen, Architektur und Landschaften sinnlich zu genießen, und deswegen nur zu schematisierten und distanzierten Aussagen gelangte. Das mag im Vergleich zu detailreichen phänomenologischen oder sinnlich beschreibenden Texten stimmen: Nietzsche ist weder Thomas Mann noch Marcel Proust, aber es lassen sich entgegen der bisherigen Deutung doch einige wiederkehrende Motive ausfindig machen und interpretieren.

[**Abbildung 1:** Raffael, *Transfiguration (Die Verklärung Christi)*, 1517–1520,⁵⁸ Pinacoteca Vaticana, aus: Konrad Oberhuber, *Raphaels »Transfiguration«: Stil und Bedeutung*, Stuttgart: Urachhaus, 1982, S. 11]

Vergleichsweise bekannt ist Nietzsches Auslegung von Raffaels *Transfiguration* in der *Geburt der Tragödie*: hierbei handelt es sich weniger um eine Reflexion über das Bild als über Nietzsches Verständnis des Typus des naiven Künstlers und des metaphysischen Modells von „apollinischer Erscheinung“ und „dionysischer Wahrheit“. Nietzsche macht also analogischen oder gar illustrativen Gebrauch von Raffaels Gemälde, um eine These mit einem bekannten Beispiel zu unterfüttern. (Vgl. 2.1) Doch in *Menschliches, Allzumenschliches* zeigt

⁵⁷ Richard Oehler, *Nietzsche-Register*, in: *Nietzsche's Werke. Band XX. Register-Band*, Leipzig: Alfred Kröner, 1926, S. 10; Angaben nach: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA*:

Menschliches Allzumenschliches I. § 218 „Der Stein ist mehr Stein als früher.–“, *KSA 2*, S. 178f.; *Die fröhliche Wissenschaft*, § 280 „Architektur der Erkennenden.–“, *KSA 3*, S. 524f.; *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen*, § 11, *KSA 6*, S. 118f.; *Nachgelassenen Fragmente. Sommer 1880. IV [136]*, *KSA 9*, S. 135f.

⁵⁸ Raffael da Urbino, *Transfiguration (Die Verklärung Christi)*, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, 1517–20, Pinacoteca Apostolica Vaticana, Rom; dieses letzte Gemälde Raffaels (er starb am 6. April 1520, vollendet von Giulio Romano) wird auch als sein malerisches Testament betrachtet.

Nietzsche Raffael in einer neuen Lesart als einen wenig gläubigen, auf das sinnliche Leben gerichteten Maler seiner Zeit, der „der anspruchsvollen ekstatischen Frömmigkeit seiner Besteller nicht einen Schritt weit nachgegeben“ habe – erinnert sei nur an die anders lautende Auslegung der *Transfiguration* – und der mit der *Sixtinischen Madonna* dem Betrachter die Vision einer diesseitigen Lebensfreude anbiete: „die Vision einer der zukünftigen Gattin, eines klugen, seelisch-vornehmen, schweigsamen und sehr schönen Weibes, das ihren Erstgeborenen im Arme trägt.“ An Stelle frommer Anbetung der Mutter Gottes vermag Nietzsche nur eine wechselseitiges Spiel der Freude und des Genusses des Anblicks erkennen, die im Bild bereits vom Mädchen zur Rechten und dem Strahlen der Madonna selbst repräsentiert werden. Hingegen im Blick des Jesuskindes sieht Nietzsche das Auge eines erwachsenen Mannes abgebildet, daher die paradoxe Ausdrucksstärke.⁵⁹

Raffael als Maler, der mit konventionellen, einfachen Farben den anmutigen Sieg der Konvention über die Konvention erreicht, die Freiheit in Fesseln.⁶⁰

Im ersten Buch der *Morgenröthe* ist Nietzsches Urteil gegenüber Raffael noch weiter abgekühlt, er kann in der *Transfiguration* lediglich eine Repräsentation von drei Menschentypen – „die rathlos Leidenden, die verworren Träumenden, die überirdisch Entzückten“ – erkennen, die von der Entwicklung der Kultur überwunden wurden.⁶¹

Andererseits verteidigt Nietzsche Raffael gegen den Vorwurf des wenig originalen „Studiums“ als einen „gossen Lernenden“, der sich gerade durch die Fähigkeit das Können anderer anzueignen auszeichne, und stellt fest, dass Raffael gerade an dem Punkt gestorben sei, wo er Michelangelo sich ganz einverleibt hatte und am Übergang zu einem neuen Studium war, weshalb die letzten Werke weniger vollkommen seien;⁶² dazu muss man hinzufügen, dass die *Transfiguration* Raffaels letztes (und unvollendet gebliebenes) Gemälde ist, auf das sich diese Bemerkung wahrscheinlich bezieht.

In der *Fröhlichen Wissenschaft* spricht Nietzsche von der humanistischen Haltung Raffaels, der sich dem Sujet Marterbild verweigert habe, und stattdessen Schönheit und Erhabenheit in anderen Dingen als Martyrien gesucht habe.⁶³ Dies ist metaphorisch in Bezug auf Nietzsches Kritik an der Kritik zu verstehen, d.h. Nietzsches Prämisse, durch Auswahl und Unterlassen zu Verschönern und zu Bejahen, anstatt sich am Negativen, Kritischen zu ergötzen. Amor fati

Spät, in der Götzen-Dämmerung, kommt Nietzsche nochmals auf Raffael zurück, als er zwischen dem gesteigerten, angeregten physiologischen Zustand des Künstlers und einer antagonistischen Lebenshaltung des Wegnehmens, Abstrahierens und Schwächens des Christen unterscheiden möchte: um seine These von diesem Grundwiderspruch zwischen dem „Artistischen“ und „Anti-Artistischen“, zwischen Steigerung des Lebens und christlicher Askese zu unterstreichen, verweist er auf Raffael: „[...] Raffael sagte Ja, Raffael machte Ja, folglich war Raffael kein Christ...“⁶⁴

Relativ unbeachtet sind hingegen die Städte- und Landschaftsbeschreibungen im Werk Nietzsches geblieben, ein frühes Beispiel:

⁵⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 73. KSA 2, S. 585f.

⁶⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 159. KSA 2, S. 618.

⁶¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch*. § 8. KSA 3, S. 21.

⁶² Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch*. § 540. KSA 3, S. 308f.: „[...] aber ehe er [Raffael] den ganzen Michelangelo in sich hinübergetragen hatte, starb er – und die letzte Reihe seiner Werke, als der Anfang eines neuen Studienplanes, ist weniger vollkommen und schlechthin gut, eben weil der grosse Lerner vom Tode in seinem schwierigsten Pensum gestört worden ist und das rechtfertigende Ziel, nach welchem er ausschaute, mit sich genommen hat.“

⁶³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 313. KSA 3, S. 548.

⁶⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 9*, KSA 6, S. 117.

„[...] Es war einer jener vollkommenen Tage, wie sie, in unserem Klima wenigstens, nur eben diese Spätsommerzeit zu erzeugen vermag: Himmel und Erde im Einklang ruhig neben einander hinströmend, wunderbar aus Sonnenwärme, Herbstfrische und blauer Unendlichkeit gemischt. [...] Plötzlich erquickende, athemlose Naturstille. Die Schatten lagen schon etwas breiter, die Sonne glühte unbeweglich, aber schon niedergesenkt, und von den grünlich glitzernden Wellen des Rheines her wehte ein leichter Hauch über unsere heißen Gesichter. [...] Während wir so stumm [...] geraume Zeit bei einander standen, die Abendwolken über uns sich immer mehr rötheten und der Abend immer ruhiger und milder wurde, während wir gleichsam das regelmäßige Athmen der Natur belauschten, wie sie zufrieden über ihr Kunstwerk, den vollkommenen Tag, ihr Tagwerk beschließt – [...]“⁶⁵

In einem Fragment von 1875 fasst Nietzsche eine Reihe von Erinnerungen an Plätze und Landschaften verdichtet zusammen, – und schließt mit einem Zitat des Attentäters von Heinrich IV von Frankreich/Navarra:

„Wie war mir doch in Nirmsdorf, in der goldenen Aue! der Mond ist aufgegangen. In Plauen am Bach unter Schmetterlingen im Frühling. In Pobles, als ich über die verlorene Kindheit weinte. In Röcken, als ich bunte Schneckenhäuser fand. Bei Naumburg, als Kalkspathe und Gips grub. In Pforta als die Felder leer waren und der Herbst kam. Als der Großvater mir Hölty's »Wunderselig Mann« erklärte. Bei Bonn am Einflusse der Wied (?) in den Rhein überkam mich noch einmal das Gefühl der Kindheit. Dann in der Neugasse, wo ich immer die mahnende Stimme des Vaters hörte. – Die Geschichte, welche die Haushälterin des Pastors Hochheim erzählte. Auf der krummen Hufe im Mondschein Schlittschuh fahrend, »was ich des Tages verdient auf meiner Leyer«. – Ravailac.“⁶⁶

Nietzsche nutzt die Metapher des Gemäldes des Lebens als Umschreibung der komplexen Vielschichtigkeit und das Problem der Erkenntnis des Lebens, wenn sich der Denkende selbst darin befindet. Wie der Beobachter im Moment der Anschauung, so soll der Philosoph von der eigenen Willen enthoben sein, zurück treten und Abstand gewinnen, um das Bild als Ganzes erfassen zu können.⁶⁷ In der Kritik der Metaphysik in *Menschliches*, *Allzumenschliches* kommt Nietzsche wieder auf die gleiche Metapher zurück, um aphoristisch auf den Menschen als Maler zu verweisen, der mit Hilfe von Irrtum und Vergessen (Religion, Philosophie, Kunst) die Welt erst zum bedeutungsvollen Kunstwerk ausgemalt habe, also weder Gott noch ein metaphysische Wille, sondern die Vorstellung des Menschen die Autorenschaft des „Gemäldes“ zukomme.⁶⁸

Der Spiegel der Natur, die Empfindsamkeit des Menschen nicht als Charaktereigenschaft von ganzheitlicher Bedeutung, sondern nur als Beschreibung einer Seite der Persönlichkeit, die sich durchaus mit negativen anderen Eigenschaften verbinden kann: Horaz: die empfindsame Seele des Wucherers⁶⁹

MAM II: Der Wanderer und sein Schatten: Zu Arcadia, Landschaft, Poussin siehe 2.2.
Seelenlandschaften siehe 2.2

⁶⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag I.* KSA 1, S. 654ff.

⁶⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875 XI [11]*. KSA 8, S. 194.

⁶⁷ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher.* KSA 1, S. 356f.: „dass er [der Philosoph] dem Bilde als einem Ganzen sich gegenüberstellte, um es als Ganzes zu deuten; [...]. Man muss den Maler errathen, um das Bild zu verstehen, [...] dies ist das Bild alles Lebens, und daraus lerne den Sinn deines Lebens. [...] lies nur dein Leben und verstehe daraus die Hieroglyphe des allgemeinen Lebens.“

⁶⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I.* § 16. KSA 2, S. 36ff.; die Farbmeterapher schon angedeutet im §1, S. 23.: „dass [...] die herrlichsten Farben aus niedrigen, ja verachteten Stoffen gewonnen sind?“

⁶⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. I. Vermischte Meinungen und Sprüche.* § 49. KSA 2, S. 401.

2.1. Basler Schriften (*Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen, Nachgelassene Schriften 1870-1873*): Nietzsche auf den metaphysischen Spuren Schopenhauers und Wagners; die Krise des philosophischen Systems; der Blick zurück in den Spiegel der „umgewertheten“ Antike.

In seiner ersten philosophischen Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* von 1872, die unter dem Einfluss Richard Wagners und der Reichseinigung unter Bismarck nach dem Deutsch-Französischen Krieg entsteht, untersucht Nietzsche die Genese der altgriechischen Tragödie mit Hilfe der griechischen Mythologie als Exempel, um das Wesen und die Funktion der Kunst in einem metaphysischen Zusammenhang zu klären, und eine Wiedergeburt durch Wagners Musikdrama für seine Zeit einzufordern.

Die Kunst zwischen Physiologie und Metaphysik

Kunst ist für Nietzsche einerseits ein körperlicher Zustand, andererseits ist sie für ihn Ausdruck höchster metaphysischer Wahrheit – beide Konzepte konvergieren im Gedanken einer künstlerischen Umbildung des Menschen, in der Bearbeitung des Menschen als künstlerisch wertvollstem Material.⁷⁰ In der *Tragödienschrift* beschreibt Nietzsche zwei diametral entgegengesetzte Kunsttriebe, die quasi wie Naturkräfte selbst und unvermittelt wirksam sind: den *apollinischen* und den *dionysischen*. Diese Bezeichnung ist als eine Analogie für die Kräfte zu verstehen und nur symbolhaft mit den diesen Göttern zugeschriebenen Eigenschaften verknüpft: Apollo repräsentiert als Gottheit das Licht und den Schein, die (Ab-)Bildenden Künste und Poesie, den Schlaf und die Heilung, die Begrenzung und das Maß, unter dem Leitmotto des delphischen Apolloheiligums „Erkenne Dich selbst“ auch die Identität – das *principii individuationis*; gleichzeitig weist Nietzsche ihm eine dominante Stellung zu, indem er den ganzen Mythos der Olympischen Götter als ein Produkt oder Erscheinung des apollinischen Bildungstriebes deutet.⁷¹ Der Antipode Dionysos steht für Sexualität, Wein, Musik⁷² und Tanz, alle Formen des Rausches und Exzesses, die selbstvergessene Entgrenzung, Überschreitung, Transformation, das werdende und die lustvolle Zerstörung des *principii individuationis*, das schwärmerische Einswerden des Menschen mit Mitmensch, Natur und dem metaphysischen *Ur-Einem* der Welt.⁷³ Mit den Begriffen „Trieb“ oder „Kraft“ macht Nietzsche deutlich, dass er diese Mächte unabhängig von der Kultur direkt in der Natur wirken sieht, andererseits offenbaren sie sich in physiologischen Zuständen des Rausches und Traumes in jedem Menschen. Die Künstler sind für ihn Vermittler oder mimetische Nachahmer dieser Triebe, weshalb er sie grundsätzlich in die Gruppen der dionysischen Rauschkünstler und apollinischen Traumkünstler unterscheidet.⁷⁴ Doch die Vollendung der Kunst sieht der junge Nietzsche in der Verbindung

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 1 (KSA I)*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/München: Walter de Gruyter/dtv, 1967ff, 1988, 1999, S. 30.

⁷¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 34f.

⁷² hier ist eine Bemerkung zur Doppeltgestalt der Musik wichtig: natürlich gilt Apollo auch als Gott der Musik, doch sein Instrument ist die Kithara (ein Seiteninstrument ähnlich der Leier), deren gezupfte Akkorde mit dem epischen Gesang im Gegensatz zu den melodisch-emotionalen Macht der Flöte (Pan, Marsyas) und dem Rhythmus der Trommel stehen, die zum Gefolge des Dionysos gehören. Nietzsche bezieht daher die tiefere (dionysische) Bedeutung der Musik ausschließlich auf die Harmoniefolge und Melodie, in der sich der Wille in seiner drängenden Irrationalität und Formlosigkeit zeige; siehe: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die dionysische Weltanschauung. KSA I*, S. 557.

⁷³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 28ff.

⁷⁴ in einem nachgelassenen Vortrag findet Nietzsche präzisierende Formulierungen, siehe: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die dionysische Weltanschauung. KSA I*, S. 554ff. „Während also der Traum das Spiel

der beiden Pole in Form der attischen Tragödie, nicht als indifferenter Ausgleich und harmonische Synthese, sondern als unvermittelte Steigerung der antagonistischen Kräfte, als „apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen,⁷⁵ in der sowohl beide Kräfte als solche als auch die Spannungen zwischen ihnen bestehen bleiben.

Die Genese der Tragödie entnimmt Nietzsche aus der griechischen Mythologie: das titanische Zeitalter ist für ihn ein Verweis auf die primitive Ehrfurcht vor der schrecklichen Gewalt der Natur (und somit proto-dionysisch), welche von der frühgriechisch olympischen Götterwelt abgelöst wird. Ausdruck des apollinischen Sieges ist Homer als Idealtypus des „naiven Künstlers“, mit dem in der neueren Geschichte Raffael vergleichbar sei.⁷⁶ „Naiv“ bedeutet hier ein völliges Eingehen in die Welt der Erscheinung und die Verherrlichung der Schönheit, wobei das epische oder abbildende (also apollinische) Kunstwerk eine Potenzierung des Scheins, ein „Schein des Scheins“ darstellt, vergleichbar dem Traum, die allesamt bei Nietzsche ohne den platonischen Vorwurf gegen Mimesis und Scheinwelt der Kunst auskommen. Die nächste Phase in Nietzsches historischer Genealogie beginnt mit dem Siegeszug des dionysischen Fruchtbarkeitskultes in Kleinasien, bestehend aus melodisch-harmonischer Musik, berausenden Getränken und sexuellem Exzess, welcher auch auf Griechenland überspringt. Die herbe dorische Kunst und der militärische Zwangsstaat des antiken dorischen Sparta sind für Nietzsche Ausdruck der angestregten Abwehr gegen die „barbarische“ dionysische Gefahr, ein „Kriegslager des Apollinischen.“⁷⁷ Doch Abwehr bleibt nicht das letzte Wort in Nietzsches Herleitung: in der vorsokratischen Tragödie als Potenzierung der beiden Pole wird der fremde Kultus einverleibt, künstlerisch überformt und produktiv fruchtbar gemacht – womit der erste und absolute Höhepunkt europäischer Kultur erreicht wird, auf den nur noch eine Ära des Verfalls folgen kann, die bis in die eigene Gegenwart reiche.

Nietzsches Idealisierung der griechischen Antike scheint in den Bahnen der deutschen Klassik seit Winckelmann zu verlaufen, doch der große Unterschied besteht in der Frage der Wahrheit der Kunst: in Nietzsches Interpretation der frühgriechischen Antike kommt der sagenhaften apollinischen Heiterkeit und dem Kult der Schönheit nur die Funktion eines Schleiers zu, der die grausame Wirklichkeit der menschlichen Existenz – dem Leben als unendlichem Leiden – bedeckt, welche mythisch im Spruch des Silen ausgedrückt wird:

„[...] Elendes Eintagesgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst Du mich dir zu sagen, was zu hören für dich nicht das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben. [...]“⁷⁸

des einzelnen Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weiteren Sinne) das Spiel mit dem Traum.“ Auf der folgenden Seite über das Dionysische: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden, er wandelt so verzückt und erhoben wie er die Götter im Traume wandeln sah. [...] Wenn nun der Rausch das Spiel der Natur mit dem Menschen ist, so ist das Schaffen des dionysischen Künstlers das Spiel mit dem Rausche. [...] So muß der Dionysosdiener im Rausche sein und zugleich sich als Beobachter auf der Lauer liegen. Nicht im Wechsel von Besonnenheit und Rausch, sondern im Nebeneinander zeigt sich das dionysische Künstlerthum.“

⁷⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 30f.; S. 62.

⁷⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 39: hier die Auslegung der Transfiguration Raffaels als Reflexion über die Sphären des Leidens und der erlösenden Erscheinung; Vgl. Neubewertung Raffaels in: *Menschliches, Allzumenschliches. II 2. Der Wanderer und sein Schatten*, § 73: *Ehrliches Malerthum*. – in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke*. KSA 2, S. 585f.: Die säkularisierte Interpretation der Sixtinische Madonna als sinnliche Ideal-Repräsentation der zukünftigen Braut des Renaissance-Mannes, also Maria als attraktive junge Mutter mit ihrem Erstgeborenen

⁷⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 41

⁷⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 35

Der apollinische Schein ist für Nietzsche nichts weiter als eine lebensnotwendige Illusion und die gesamte griechische Götterwelt nichts anderes als ein Kunstwerk, welches die Tragik des menschlichen Lebens rechtfertigen soll, ein Traumgebilde konstruiert zur Überwindung des Entsetzens und Ekels vor dem Dasein.⁷⁹ In dieser Gedankenfolge bietet die Kunst die Möglichkeit einer befristeten Aussetzung des Willens als dem blinden Agens des Lebens, der die Menschen zu Begehren, Erleben, Genuss und Zeugung – und damit zur Verlängerung des Leidens treibt. Dieses voluntaristische Denkmodell hat Nietzsche von der pessimistischen Philosophie Arthur Schopenhauers übernommen, der in *Die Welt als Wille und Vorstellung*⁸⁰ die Kunst als Möglichkeit der (kurzzeitigen) Erlösung vom Willen aufzeigt. Ausgangspunkt für Schopenhauer, und damit auch für Nietzsche, ist Immanuel Kants Definition der reinen Schönheit als interesselosem Wohlgefallen, also dem Aussetzen jeglichen zweckgerichteten Interesses am Objekt und der Versenkung in die reine Anschauung.⁸¹ „Interesse“ wird von Schopenhauer als der ewig zum Leben, Werden und Vergehen drängenden Trieb des Willens interpretiert, der sich beim Menschen als Zustand des Leidens, also als ständiger (körperlicher) Mangel und (sexuelles) Begehren ohne anhaltende Befriedigung ausdrückt, somit ist das Wollen das „Unästhetische an sich.“ Bei Schopenhauer, der sich gegen Hegels historischen Idealismus wendend auf Kant und letztlich Platon beruft, findet sich die metaphysische Aufspaltung der Welt in eine sinnlich wahrnehmbare Realität, die aber nur Schein, Täuschung, Illusion – der so genannte „Schleier der Maya“ – ist, und in eine dahinter liegende Wahrheit oder Wirklichkeit, bezeichnet mit dem scholastischen Begriff des „Dinges an sich“ oder mit der platonischen *idéa*, – was Nietzsche in die polaren Gegensätze des Apollinischen und Dionysischen übersetzt. Ebenfalls von Schopenhauer stammt die Vorstellung bei Nietzsche vom unteilbaren „Ur-Einem“ als „Weltwille“, als einem vereinigten, allumfassenden und ewigen „Sein“, das im Gegensatz zu der in die egoistischen Individualexistenz gesperrten Menschheit mit ihrem schmerzvollem Werden und Vergehen steht, Ausgangspunkt und Ziel der menschlichen Entwicklung ist, und sich in der geistigen Evolution der Menschheit als Ganzes selbst reflektiert, sich seiner selbst bewusst wird.⁸² Während Schopenhauer jedoch – mit dem Vorbild des Buddhismus vor Augen – die Kunst nur als temporäre Lösung von den zum Leben treibenden Peitschenhieben des Willens ansieht und die Überwindung des Willens mit Hilfe asketischer Philosophie und religiöser Weltabgewandtheit vorschlägt, scheint Nietzsche primär an einer ontologischen Rechtfertigung und Überhöhung des Lebens mit Hilfe der Kunst interessiert.

Wichtig für die *Tragödienschrift* Nietzsches war Schopenhauers Definition der Musik als direktem Ausdruck des „Weltwillens“, die „zu allem Physischen das Metaphysische“ sei, gerade auch im Hinblick auf Nietzsches Mentor, väterlichem Freund und Widmungsadressat der *Tragödienschrift* – Richard Wagner.⁸³ Wenn die Wirkung der bildenden Künste auf die

⁷⁹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 36f.

⁸⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band I (1818), herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band II (1844), herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

⁸¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

⁸² Hierfür steht Nietzsches okkulte Andeutung von der Aufführung des menschlichen Lebens als Bühnenstück des absoluten Willens, siehe Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 47: „Denn dies muss uns vor allem [...] deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns [...] aufgeführt wird, ja dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde erlangen [...]“; hier sind noch Spuren von Hegels Weltgeist, der sich in der geschichtlichen Evolution entfaltet, um seiner selbst bewusst zu werden; nun aber zu einem pessimistisches Schauspiel des Leidens und der Erlösung pervertiert.

⁸³ Vgl. das Vorwort Nietzsches von 1872, Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 23-24; Wagner selbst betrachtete Schopenhauer als Hausphilosophen und hat in gewissem Umfang Einfluss auf die Entstehung der

„Erregung des Gefallens an schönen Formen“ beruht,⁸⁴ d.h. auf einer mimetische Abbildung der Erscheinung der Natur, so ist die Musik wie die Natur selbst strukturiert, allgemeiner Ausdruck des gleichen Prinzips.⁸⁵ Während also dem begrifflichen Denken und der direkten Anschauung die tiefere Wahrheit des Urschmerzes der Existenz verwehrt bleibt, und von der apollinischen Scheinwelt überdeckt werden muss, verleiht die Musik als Ursprache oder Offenbarung dem eigentlichen Sein der Welt einen allgemeinen und anschaulichen Ausdruck, was beim Hörer wiederum bildliche Vorstellungen induzieren kann. Das verbindende Gelenk zwischen apollinischem und dionysischem Kunsttrieb leitet Nietzsche aus dieser „lyrischen Inspiration“ ab, indem die vorausgehende musische Stimmung (dionysisch) im poetischen Ausdruck der Dichtung (apollinisch) sich abbildet, die Musik quasi als Wille der evozierten Bilder und Begriffe erscheint.⁸⁶ Hierbei steht im Hintergrund das von Wagner und Liszt entwickelte Konzept der Programmmusik als einem Verweissystem auf außermusikalische poetische oder philosophische Inhalte, die nicht mimetisch, sondern mit den internen Mitteln der Musik und abstrakt umgesetzt werden.⁸⁷ (Vgl. 5.1) Das „lyrische Ich“ streift seine Subjektivität im dionysischen Prozess der Entgrenzung ab, der Lyriker wird zum Medium des dionysischen Kunsttriebes, der durch ihn hindurch zu sich selbst spricht, der Künstler (*Genius*) verschmilzt in einem mystischen Akt der Kunst mit dem *Willen* und ist „zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“⁸⁸ Was der Traum oder die Vision für den Menschen ist, ist der Mensch für das höhere Sein des universalen Weltwillens: eine Projektion, ein Kunstwerk, und ist folglich nur als solches legitimiert, oder wie Nietzsche rigoros formuliert: „nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.“⁸⁹ Daher lehnt er die Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis mittels begrifflicher Sprache als illusorischen Schein ab, der nicht bis zum Wesen des Existenz zu dringen vermag – wobei er an diesem Punkt seinem eigenen wissenschaftlichen Schreiben die Basis entzieht, was er in einem nachträglichen, 1886 angefügten Vorwort selbst feststellt: „Sie hätte s i n g e n sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden!“⁹⁰ – weshalb er letztlich auf die künstlerische Produktion und Rezeption als einzig mögliche Wege zu ästhetischer und ontologischer Erkenntnis verweist.

Der dionysische Akt des Singens ist folglich auch der Ausgangspunkt von Nietzsches Herleitung der Tragödie: der tragische Chor, bei dem die Sänger durch einen kultischen Ritus

Tragödienschrift Nietzsches ausgeübt, da er die Entstehung, Ausformulierung und Niederschrift während Nietzsches häufiger Besuche in Tribschen (Luzern) miterlebte und als Kritiker begleitete, siehe auch: Fritz Neumeyer, *Der Klang der Steine. Kapitel I. Architektur als Gleichnis*, Berlin: Gebr. Mann, 2001, S. 14-56.

⁸⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 104.

⁸⁵ Nietzsche zitiert eine längere Passage aus Schopenhauers, wobei hier der Rückgriff auf die Begrifflichkeit der Scholastik interessant scheint: „die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re.“, Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I*. zitiert von Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 106f; d.h. die Musik drückt eine allgemeine Idee aus, noch bevor sie konkret realisiert ist, während das begriffliche Denken nur auf die einzelne konkrete Realisation Bezug nehmen kann, also als nachträglich, abbildend, und eingeschränkt charakterisiert ist.

⁸⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 50f, auch: S. 104f. das quasi ist hier sehr wichtig, denn wenn die Musik wirklich der metaphysische Wille wäre, wäre sie gemäß Schopenhauer und Nietzsche nicht mehr objektiv und erlösend (interesselos), sondern subjektiv wollend, und somit keine Kunst mehr; trotzdem bleibt diese Hervorhebung der Musik als Ausdruck des Willens von zweifelhaftem Wert, wenn man mit Schopenhauer den Willen als den blinden Drang ins Dasein und als die Perpetuierung des Leidens denkt.

⁸⁷ Im Gegensatz zur „Tonmalerei“, die mit den Mitteln der Musik außermusikalische Geräusche, Effekte oder Motive nachahmt; Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 112-113; Vgl. auch Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft (1849)*, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Richard Wagner Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Band 6*, Frankfurt am Main: Insel, 1983.

⁸⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 48.

⁸⁹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 47.

⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *Versuch einer Selbstkritik (Vorwort zur Neuauflage von 1886)*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA I*, S. 15.

zu Begleitern des Dionysos, zu *Satyrn*, verwandelt werden, und welcher als Gruppe wiederum das Publikum als quasi großen Satyrchor repräsentiert, beschwört durch seinen Gesang eine bildlich-performative Vision herauf: die mythische Bühnenhandlung.⁹¹ Mit dem Paradoxon der apollinischen Erscheinung der dionysischen Wahrheit, der „gleichnissartigen Anschauung der dionysischen Allgemeinheit“ im Kunstwerk der Tragödie,⁹² kommt es zum Ausgleich der verfeindeten Prinzipien, vielmehr noch zu einer gegenseitigen Verstärkung, so dass Nietzsche im „Bruderbund“ von Apollo-Dionysos das Ziel der Kunst schlechthin erreicht sieht.⁹³ Der Musik, in Form der dionysischen Melodie, weist Nietzsche die Leitfunktion zu, sie erst öffnet das Tor zur metaphysischen Erkenntnis, trotzdem herrscht in der Wirkung der Kräfte strenge Proportionalität, um dem „Gesetz ewiger Gerechtigkeit“ genüge zu tun, woraus Nietzsche schließt, dass mit der Blüte der altgriechischen Tragödie die Blüte der bildenden Künste einherging, – notwendigerweise einhergehen musste.⁹⁴ Die Architektur hingegen erfüllt bei dieser magischen Verwandlung der Schauspieler und Zuschauer in Diener des Dionysos und bei der Erscheinung des Gottes die Rolle eines einschließenden Gefäßes: die Zentralität des griechischen Theaters – herausgearbeitet aus der Landschaft – bildet die Voraussetzung für die Wirkung der Kunst, sie liefert den Rahmen, den künstlichen Horizont und die Schwelle zum Alltag, wie Nietzsche mit Blick auf Ludwig Andreas Feuerbach und auf Goethes Betrachtungen zum Theater von Verona erläutert.⁹⁵

Die Bühnenhandlung der Schauspieler (apollinisch) ist so betrachtet ein Produkt der berauschten Masse der Sänger (dionysisch). Diese Verschränkung der Pole bezeichnet Nietzsche als das „dramatische Urphänomen,“ als die titelstiftende „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ Deshalb ist Dionysos für Nietzsche der eigentliche Bühnenheld des Musikdramas, der als apollinische Erscheinung in epischer Sprache die dionysische Wahrheit der Musik versinnbildlicht, zur Anschauung bringt. Der tragische Held ist nur eine Maske des Gottes, eine *persona*, d.h. ein Hindurchschallendes, eine kurze Konkretisierung der Vielheit

⁹¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 61f: „Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In der Verzauberung sieht sich der dionysische Schwärmer als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott, d.h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig.“

⁹² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 107f.

⁹³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 139f: „So wäre wirklich das schwierige Verhältniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisieren: Dionysos redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysos: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“

⁹⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 155f.: „Dass diese Wirkung [der apollinische Gegenkraft] aber nöthig sei, dies würde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurückversetzt fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache – würde er nicht, bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: »Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muss unter euch Dionysos sein, wenn der delische Gott solchen Zauber für nöthig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!« – Einem so Gestimmten dürfte aber ein greiser Athener, mit dem erhabenen Auge des Aeschylus zu ihm aufblickend, entgegenen: »Sage aber auch dies, du wunderlicher Fremdling: wie viel musste dies Volk leiden, um so schön werden zu können! Jetzt aber folge mir zur Tragödie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!«

⁹⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 60, auch: ders., *Nachgelassene Schriften. Das Griechische Musikdrama. KSA I*, S. 518f: „Das Vorbild dasselben [des dramatischen Festspiels der Tragödie] war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes vor einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschließt.“ siehe auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. 1871. IX [8]. KSA 7*, S. 296: „Woher die Form des Theaters? Es ist das Waldthal auf einer Höhe: rings ist das dionysische Volk gelagert oder zieht umher.“

des Gottes in einem einzelnen, vergänglichem Schicksal. Die Handlung selbst ist nichts als eine Variation der Mysterienlehre des leidenden *Dionysos Zagreus*,⁹⁶ der den Zustand seiner Zerstückelung, als Symbol der zu überwindenden Individuation des Menschen, erneut durchlebt und erst im Untergang und Vernichtung des Helden Erlösung erfährt:⁹⁷ ein ewiger Kreislauf aus Werden und Vergehen, Zeugung und Tod, Fragmentierung und Synthese.

Aus dem Dargestellten wird klar, dass der junge Nietzsche der *Tragödienschrift* von einem primär zyklischen Geschichtsbild ausgeht, also gewissermaßen ein Klassizist ist, weil er von einem bereits in der vorklassischen Antike erreichten absoluten kulturellen Höhepunkt ausgeht, der, einmal gesetzt, in verschiedenen Gesellschaften und Zeiten nur wieder angenähert, sogar erreicht, aber nicht überboten werden kann. Folge ist, dass Nietzsche sein kulturelles Programm für das junge Deutsche Kaiserreich seiner Gegenwart aus der Analyse der vorsokratischen Antike der Tragödienzeit gewinnt, deren ewige Gültigkeit er behauptet, und deren Renaissance – im Zeichen von Wagners Musikdrama – er prophezeit. Aber das ist nur scheinbar eine Rückwärtsgewandtheit, denn Nietzsches Blick zurück in die Antike erschafft diese erst, und erhebt sie zum Vorbild einer großen Zukunft. Und vielleicht nicht ganz zufällig hat Nietzsche dasjenige Kapitel der griechischen Geschichte gewählt, über das zu seiner Zeit nur fragmentarische Zeugnisse erhalten waren.

Zugleich ist das Zyklische eine Folge des bipolaren Denkmodells Nietzsches, das im Gegensatz zu Hegels idealistischer Dialektik die dritte Phase der Synthese, und die darin inhärente Progression, ausblendet. Gedanklich damit verbunden, wenn auch differenziert davon zu betrachten, ist Nietzsches Überzeugung, dass das Wesen einer Sache im Ursprung verborgen liegt: um das Musikdrama im speziellen und die zeitgenössische Kultur im allgemeinen zu verstehen, analysiert Nietzsche die *Geburt* der Tragödie, also deren Anfänge und erste Vollendung. Das gleiche Motiv kehrt wieder in Nietzsches Menschenbild: der Satyr als Mischwesen aus Mensch und Bock steht für den vor-zivilisatorischen Menschen, der in seiner Natürlichkeit „reiner“ oder „wahrhafter“ erscheint, als sein moderner, zivilisierter Urenkel.⁹⁸ Für die Kunst übersetzt bedeutet dies, dass sie nicht ihre eigene Geschichte zum Thema haben darf (Historismus), sondern im Gegenteil, zu einem natürlichen Ursprung zurückkehren muss, die Zivilisation mit dem Blick auf das Primitive aber „Wahre“ zu Überwinden hat; „natürlich“ bedeutet hier nicht mimetisch, sondern wie die Natur schaffend, also strukturell analog zur sinnlich nicht wahrnehmbaren „Wahrheit“ der Natur hinter der Erscheinung in der Sphäre der Ideen. So betrachtet wird die Kunst zu einer metaphysischen Praxis des Menschen, gleichauf oder mehr noch als die Philosophie.

Das Tragische und der heroische Pessimismus

Nietzsches Abhandlung über die altgriechische Tragödie erhebt nicht einen historisch überlieferten Text zum Untersuchungsgegenstand eines wissenschaftlichen Quellen- und Auslegungsdiskurses, wie von einem Professor für klassische Philologie zu erwarten gewesen wäre, sondern dient als Folie sowohl für zeitgenössische Phänomene – erwähnt seien die Herausforderung der bildungsbürgerlichen Kultur durch Industrialisierung, Rationalisierung und Naturwissenschaften, die Frage nach einer gemeinsamen deutschen Kultur nach der politisch kleindeutschen Lösung mit der Reichsgründung von 1871, oder auch die Auseinandersetzung um das Wagnersche Musikdrama – als auch für eine metaphysische

⁹⁶ In der mythologische Gottheit des Dionysos überlagern sich zwei Mythen, die eine handelt vom Gott des Weines, Rausches, Fruchtbarkeit und der Musik; die andere Erzählung handelt vom Sohn der Semele (auch Persephone) mit Zeus, der von den Titanen gehetzt und zerstückelt wird, aber dessen Herz von Zeus gerettet werden kann, und er wird noch einmal geboren. Dieser zweite mythische Strang von Geburt, Zerstückelung und Wiedergeburt wird als Dionysos Zagreus bezeichnet.

⁹⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 72f.

⁹⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 57-59.

DIE
GEBURT DER TRAGÖDIE

AUS DEM
GEISTE DER MUSIK.

VON
FRIEDRICH NIETZSCHE,
ORDENTL. PROFESSOR DER CLASSISCHEN PHILOGIE AN DER
UNIVERSITÄT BASEL.



LEIPZIG.
VERLAG VON E. W. FRITZSCH.

1872.

Diskussion der *conditio humana* mit Hilfe der von Kant und Schopenhauer überkommenen Begriffswerkzeuge. Die Erkenntnis der pessimistischen Einsicht in die menschliche Existenz, das alles Leben nur Leiden sei, ist für Nietzsche zu tiefst problematisch, weil es einen Ekel vor dem Dasein und die In-Frage-Stellung des Lebens evoziert und unweigerlich zu einem „praktischen Pessimismus“ führen muss: zu Handlungsunfähigkeit, Todessehnsucht und Selbstmord, zur Verneinung des Willens – und damit des Lebens.⁹⁹ Vor diesem Gefahrenhintergrund beschwört Nietzsche die Kunst als Retterin, die das Schreckliche erträglich macht und die negative Erkenntnis durch Überhöhung und Überformung entschärft:

„[...] Hier, in der höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als heilkundige Zauberin die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen, und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.“¹⁰⁰

Zur Überwindung des Leidens schreibt Nietzsche den einzelnen Kunstgattungen verschiedene Strategien zu: so bedienen sich seiner Meinung nach die Bildenden Künste einer „leuchtenden Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung“, wobei besonders der Architektur die Aufgabe der Verewigung, der Monumentalisierung zukommt,¹⁰¹ aber bereits auf grundsätzlicher Ebene die bildenden, darstellenden – also apollinischen – Künste den Schmerz der Individuation durch die Darstellung der Schönheit zu vergessen machen trachten, wohingegen die Musik – als dionysische Kunst – einen transzendenten Zugang zur Welt hinter den Erscheinungen eröffnet: eine kurzzeitige Aufhebung des zerteilten Individualwillens in der Vereinigung mit dem „Weltwillen“, die zur Einsicht und Akzeptanz in die Notwendigkeit von Werden und Vernichten im ewigen Prozess des Lebendigen führe, oder sogar zu einer lustvollen Bejahung des Schmerzes und zum Genuss der „Urlust des Daseins“.¹⁰²

[**Abbildung 2:** Friedrich Nietzsche, *entfesselter Prometheus*, Titelblatt ders., *Geburt der Tragödie*, Leipzig: Fritsch, 1872)¹⁰³]

Für das paradoxe Problem, dass der Zuschauer gleichzeitig künstlerischen Genuss an der Handlung und Lust an der Vernichtung des Helden empfinde, der trotz gerechtfertigter Taten gerade an diesen zugrunde geht, liefert Nietzsche mit einer Auslegung des tragischen Mythos, den er als Inhalt der dramatischen Handlung der Tragödie definiert und als Verbildlichung der „Realität hinter den Dingen“, also der schrecklichen Wahrheit der Existenz, versteht, eine Erklärung. So unterscheidet Nietzsche drei Ebenen des tragischen Textes: erstens eine sprachliche Ebene in der Form des Dialoges, der, einem Tanz gleich, seine Kraft hinter der

⁹⁹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 56f; zur Deutung der Hamlet-Figur Shakespeares: „Die Erkenntnis tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre [...], die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv [...].“ interessant ist hier bereits die Problematisierung der Verneinung des Willens, was bei Schopenhauer noch Ziel der Denkens ist (Nirwana), ist für Nietzsche der Abgrund des Nihilismus, dem er mit Hilfe eines künstlerischen Lebenskultes zu entkommen versucht; der Bruch mit Schopenhauer (und Wagner) ist in dieser Denkfigur bereits angelegt.

¹⁰⁰ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 57.

¹⁰¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 108. Vgl. auch: ders., *Nachgelassene Fragmente*. September 1870–Januar 1871. V [73]. KSA 7, S. 109: „Wirkung der Kunst gegen die Erkenntnis. / In der Architektur: die Ewigkeit der Größe des Menschen. / In der Malerei: die Welt des Auges. / In der Poesie: der ganze Mensch. / In der Musik: sein Gefühl / bewundert, geliebt, begehrt.“ Die Verherrlichung und Verewigung des Menschen als Wesen der Architektur wird eine Konstante in Nietzsches denken, ob im Topos des Baumeisters, dem aere perennius der Römer, bis hin zur Architektur als Machtberedsamkeit der Götzen-Dämmerung.

¹⁰² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 108f.

¹⁰³ Für die inhaltlichen Bezugnahme vgl.: Nietzsche, „Vorwort an Richard Wagner (1872)“ in: ders., *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 21.

Leichtigkeit verbirgt (Vgl. Tanz in 2.2 und 2.3), zweitens die dichterische Behandlung des mythologischen Inhalts, und drittens die dionysisch-pessimistische Bedeutung des Mythos.¹⁰⁴ Aufschluss über den Ursprung der Kultur liefert Nietzsche die Figur des Oedipus bei Sophokles,¹⁰⁵ den er als den Typus des Heiligen, als eine „Glorie der Passivität“ beschreibt, während der Prometheus des Aischylos für den ins Titanische gesteigerten aktiven Menschen, den Künstler steht. Eine Stelle aus dem Nachlass konkretisiert diese enge Verbindung von Aischylos künstlerischem Stil einer in sich ruhenden Ausstrahlung mit der Ausdruckskraft der Plastik im Denken Nietzsches.¹⁰⁶ Und während er hinter der Oedipusfabel den mythologischen Grundsatz liest, dass die „Weisheit ein Verbrechen gegen die Natur“ sei, da nur eine widernatürliche Ursache – wie Inzest und Vätermord – zur Preisgabe der Naturrätsel führe,¹⁰⁷ offenbare sich hinter der Sage des Prometheus die mythologische Wahrheit, dass im Anfang der menschlichen Gesellschaft mit der Beherrschung des Feuers ein Verstoß gegen die Gesetze der Götter liege, also der Ursprung der Kultur im Frevel wurzele, was Nietzsche den Gedanken der „activen Sünde“ nennt, der, ebenso wie die biblischen Erbsünde und die daraus resultierende Vertreibung aus dem Paradies, eine pessimistische Weltansicht von der menschlichen Schuld am Übel der Welt und dem daraus folgenden Leiden rechtfertigt.¹⁰⁸ Deswegen besteht Nietzsche darauf, dass die Tragödie nicht moralisch, im Sinne einer Katharsis oder eines Sieges des Sittlichen (wie bei Aristoteles oder Schiller), verstanden werden darf, sondern als mythologisches Erklärungsmodell des menschlichen Lebens, weshalb sie zu einer „Affirmation des Schrecklichen“¹⁰⁹ führen soll, zu einer Lebenslust angesichts des Todes, einem stolzen „trotzdem“ bei vollem Bewusstsein des Leidens, was Nietzsche als „heroischen Pessimismus“ beschreibt. Denn nur so kann die Vernichtung des tragischen Helden als Lust, als Bejahung und Steigerung des Lebens rezipiert werden,¹¹⁰ ebenso wie selbst das Hässliche als „Spiel des Weltwillens“ durch Kunst und Mythos eine Rechtfertigung erfährt und seinen Ausdruck beispielsweise in der musikalischen Dissonanz findet.¹¹¹

Das Problem des Sokrates: Philosophie versus Kunst

Im Unterschied zum modernen Mensch, der die Geschehnisse nur historisch einzuordnen, aber nicht zu verstehen vermag, hebt Nietzsche die Bedeutung des lebendigen Mythos hervor, durch den er die griechische Gesellschaft die Fähigkeit erlangt habe, das Erlebte dem Mythos anzufügen und als sinnvoll zu interpretieren, wodurch sie vom Drängen des Augenblicks

¹⁰⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 64ff.

¹⁰⁵ Ähnlichkeiten zu den späteren Thesen Sigmund Freuds („Oedipuskomplex“) sind hier besonders deutlich.

¹⁰⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872–Anfang 1873. XXI [2]*. KSA 7, S. 523: „Das Plastische. Aus der Entfernung der Zuschauer abzuleiten: die geringe Bewegung. Das Perspektivische. Masken. Strenge hieratische Symmetrie. Scenerie. Die Stichometrie. Stil des Phidias vorgeahnt. Woher die Langlebigkeit der Plastik?“

¹⁰⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 66f; in diesem Zusammenhang taucht der Gedanke des Zarathustra auf: „Es giebt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne.“, mehrere Gedankenfragmente zu Zoroaster und der Kultur der Parsen siehe: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. September 1870–Januar 1871. V [54]*. KSA 7, S. 106.

¹⁰⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 69f.

¹⁰⁹ Ralph Driever, *Ästhetik und Artistik – Untersuchungen zum Kunstbegriff Friedrich Nietzsches*, Bochum: Universitätsverlag, 1986, S. 143.

¹¹⁰ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 140f; Zitat aus Tristan und Isolde (Richard Wagner): „In des Wonnemeeres / wogenden Schwall / in der Duft-Wellen / tönendem Schall, / in des Weltathems / wehendem All – / ertrinken – versinken – / unbewusst – höchste Lust!“

¹¹¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 152f.; Hinweis auf Heraklit und sein Gleichnis vom aufbauenden und zerstörenden Spiel des Weltkinds (Werden)

(Wille) enthoben war, Geschehenes entweltlichen und zeitlich relativieren konnte, und so zur „wahren, d.h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens“ fand.¹¹²

Ursächlich für den Untergang der Tragödie, und mit ihr den Untergang der mythischen Weltansicht, hält Nietzsche den „Optimismus“ des Sokrates, der an die grundsätzliche Möglichkeit einer rationalen Erklärung der Welt glaubt, d.h. ihre Struktur als erkennbar, logisch, sinnvoll, und somit *gut* vorstellt, und darin eine Rechtfertigung des Daseins findet.¹¹³ Mit der Verbannung der Musik aus der Tragödie wird sie in den Augen Nietzsches zur Maske¹¹⁴ der Attischen Komödie reduziert, die anstelle der Anschauung den Gedanken und statt des Entzückens die Affekte setzt. Auf der Bühne des Euripides, den Nietzsche als Freund und Parallelerscheinung des Sokrates versteht, verdrängt der witzige und sophistisch geschulte Bürger (oder gar Sklave) die Figur des aristokratischen tragischen Heros, wodurch das Schauspiel sich zu einer Abbildung (Mimesis) des alltäglichen Lebens hin verändert, an dessen Ende die Heirat, das ‘Happy End’ an Stelle des Unterganges des Helden stehe. Die Umwandlung des tragischen dionysisch-mythologischen Inhaltes von der Rechtfertigung des Lebens in eine dem begrifflichen Denken zugängliche Form, die auf Rationalität als Grundbedingung der Schönheit beruht, bezeichnet Nietzsche als „aesthetischen Sokratismus“, in Analogie zu den Sokratischen Sätzen: „Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche“.¹¹⁵ Aber mit dem Verlust des dionysischen Gehaltes geht für Nietzsche auch die apollinische Form verloren, an die Stelle des polaren Ringens der Kunstkräfte tritt nun die pathetische Wirkung und das bewusste, kritische Denken, kurz das zweckgerichtete Interesse auf das *Gute* anstatt auf das interesselose *Schöne*.

Unter der Hegemonie der kritischen Vernunft wurde, so Nietzsche, nicht nur die dramatische Kunst, sondern jegliche Kunst verdächtig, so dass Plato, der Schüler des Sokrates, in seiner Ideenlehre der Kunst als Nachahmung des Scheins keinen Erkenntniswert beimisst und sie aus seinem idealen Staat verbannt. Ihren Platz nimmt der platonische Dialog ein, in welchem der philosophische Gedanken mittels der dialektischen Logik über die Poesie herrscht, während die melodische Musik wegen ihrer emotionalen Verführungskraft und mangelnden rationalen Verständlichkeit ausgeschlossen bleibt.¹¹⁶

Für den frühen Nietzsche ist Sokrates Sinnbild für den Typus des „theoretischen Menschen“ als Gegenpol des künstlerischen,¹¹⁷ aber andererseits mit diesem wieder aufs Engste verwandt, indem sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft primär an der Hülle der Wahrheit, also im Prozess des Suchens an sich respektive der künstlerischen Verzückung an der Erscheinung der Oberfläche, ihre Befriedigung finden. Beide Modi bezeichnet Nietzsche als Wahnvorstellungen, d.h. nicht weiter hinterfragbare Handlungen aus einem instinktiven Bedürfnis oder Trieb heraus, wobei „Wahn“ nicht nur negativ im heutigen gebräuchlichen Sinne zu verstehen ist, sondern in Nietzsches Denken für das Metaphysische oder Dämonisch-Göttliche steht, und so erst ein „Handeln“ ermöglicht. Der Wahn des sokratischen Typus liegt im Glauben an eine absolute Erkenntnis und Erklärbarkeit der Welt, die aber, an

¹¹² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 147f.

¹¹³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 98

¹¹⁴ Nietzsche spricht von der Maske des Todes; die Bewertung der Maske als Schwindel, Falschheit in diesem Abschnitt erlangt später Bedeutung, wenn Nietzsche die Oberfläche, die Maske, den Schein zum eigentlichen Inhalt erhebt, siehe Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 75-76: „[...] auch deine [Euripides] Helden haben nur nachgeahmte maskierte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskierte Reden.“; vgl. auch die Bemerkung Nietzsches, dass mit der Komödie eine neue Darstellung einhergeht, die Theatermasken als Typen-Charaktere mit einem einzigen festen Ausdruck verlangt (z.B. der närrische Alte), anstatt der Neutralität des Helden, siehe Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 113-114.

¹¹⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 84f.; S. 94.

¹¹⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 93f; wobei Sokrates der „Held“ des platonischen Dialoges ist.

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Sokrates und die Tragödie*. KSA I, S. 541: „Niemals hat sich der Rationalismus naiver gezeigt als jener Lebenstendenz des Sokrates.“

die Grenzen der Erkenntnis geführt, notwendigerweise für Nietzsche scheitern muss, und in Verzweiflung oder ein Bedürfnis nach Kunst kippe:

„[...] Nun steht [...] eine tief sinnige Wahnvorstellung, welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam, jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis an die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehen ist. [...]“¹¹⁸

Damit meint Nietzsche nicht den heute gern verwendeten Hinweis auf die Verwandtschaft von Kunst und Wissenschaft als parallele Erkenntnisformen, sondern die Wissenschaft als ein Rechtfertigungsmodell der menschlichen Existenz, als etwas, dass der pessimistische Wahrheit vom Leben als Leiden eine Gegenmodell, eine überzeugende Täuschung entgegengesetzt – den Optimismus, dass es sich im Sinne der wissenschaftlichen Aufklärung und Erkenntnis zu leben lohne. Wissenschaft ist für Nietzsche in ihrer extremsten Form der Wissensaneignung als Selbstzweck eine Form der Kunst,¹¹⁹ wenn auch defizitär: denn der in der Wissenschaft inhärente irrationale Trieb, zum Grenzbereich der Erkenntnis vorzustoßen, führt notwendig zum Scheitern dieser Lebensauffassung, wie die Geschichte des sterbenden Sokrates zeigt, der, so die Legende, zum Tode verurteilt, anfängt zu musizieren. Doch die Wirkung des theoretischen Optimismus wird von Nietzsche zumindest als eine neue Art der „griechischen Heiterkeit“ geschätzt, die der Lebensverneinung des „praktischen Pessimismus“ eine absolute Bejahung des Lebens durch die Lust an der sokratischen Erkenntnis entgegengesetzt, so wie die tragisch-künstlerische Art sie in der kontemplativen „Meeresstille der Seele“, in der naiven Anschauung des Scheines und im Aufgehobensein des dionysischen Mythos empfand.¹²⁰

Die Frage der Kultur

Das metaphysische Problem des Daseins, also die Einsicht in das Leben als Leiden, ist für Nietzsche der Motor kultureller Produktion: Wissenschaft, Kunst oder Religion sind nur Illusionen über dem pessimistischen Abgrund des Seins, die zum Weiterleben verleiten sollen. Nietzsche unterscheidet in der *Tragödienschrift* drei Ausprägungen der Kultur, nach den jeweilig dominanten Täuschungsmitteln: zum einen die „sokratische“ oder theoretisch-optimistische Kultur, wie sie in der „alexandrinischen“ Antike oder in zeitgenössischen 19. Jahrhundert zu finden sei; zum zweiten eine „künstlerische“ oder apollinische Kultur, wie sie in der vorklassisch „hellenischen“ Antike ausgeprägt sei, zum dritten die „tragische“ oder dionysische Kultur, als deren Beispiel er die „buddhaistische“ Kultur Asiens nennt.¹²¹ Doch sieht Nietzsche die zeitgenössische „alexandrinische“ Kultur in einer existentiellen Krise: einerseits durch den Widerspruch zwischen dem Versprechen des Optimismus auf die (demokratische) Teilhabe aller an Gütern, Macht und Kultur, und ihrer für Nietzsche so offensichtlichen ökonomischen Grundbedingung der Ausbeutung eines „Sclavenstandes“ der Arbeiterklasse, weshalb er den baldigen „Aufstand“, sprich die sozialistische Revolution,

¹¹⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 99.

¹¹⁹ Und nur so kann man das nachgelassene Fragment aus dem Sommer 1875 verstehen, in dem Nietzsche dämmert, dass er in der Figur des Sokrates mit sich und seiner eignen Wissenschaftlichkeit ringt: „Socrates, um es nur zu bekennen, steht mir so nahe, dass ich fast immer einen Kampf mit ihm kämpfe.“; Friedrich Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Sommer 1875 VI [3]* KSA 8, S. 97.

¹²⁰ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 101; Vgl. S. 65; im Gegensatz zum „bequemen Behagen“ des späthellenistischen Hedonismus.

¹²¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 115f.; hier: Goethes Faust als Inbegriff des modernen wissenschaftlichen Kulturmenschen: dem „Gelehrten“.

prophezeit.¹²² Die zweite Bedrohung betrifft das wissenschaftliche Erklärungsmodell der Welt, das laut Nietzsche durch die Kritiken Kants und Schopenhauers auf seine Grenzen verwiesen sei, somit eine vollständige Enträtselung der Wirklichkeit unmöglich wurde, weshalb die Wissenschaft am Wendepunkt ihre kritischen und analytischen Fähigkeiten zerstörerisch gegen sich selbst richte. Als deutliche Anzeichen der Krise wertet Nietzsche den Zustand der Künste, welche nur noch aus einem eklektischen Anhäufen historischer Stile bestehen, ohne eigne Kraft und Leben.¹²³ Zugleich ist der „politische Instinct“ zur Organisation und Verteidigung des Staates für Nietzsche notwendig mit der apollinischen Kraft verknüpft: eine rein dionysische Kultur führe zu politischer Gleichgültigkeit, ebenso wie das *imperium romanum* als Manifestation ungebrochener apollinischer Kultur da stehe, doch nur die tragische Kultur der frühgriechischen Antike, als Verbindung von apollinischer Anschauung der dionysischen Wahrheit, habe die vollkommene Einheit von Kultur und Staat hergestellt, den Staat zum Kunstwerk erhoben, wenn auch nur von begrenzter Dauer.¹²⁴

In der letzten der *Unzeitgemässen Betrachtungen* kommt Nietzsche auf den Ursprung der alexandrinischen Kultur zurück: um die Ausweitung und Übertragung der griechischen auf andere Kulturen zu ermöglichen, wurde sie von Alexander mit der ihr widersprechenden orientalischen vermischt, was sich mythisch in Alexanders Schwerthieb als „Lösung“ des gordischen Knotens symbolisiert und von Nietzsche als die Zerstörung der Einheit der Kultur und Zersplitterung des Wissens gedeutet wird. In seiner Hoffnung auf eine Wiederbelebung der griechischen Kultur durch die „Deutsche Musik“ erkennt Nietzsche in Richard Wagner einen „Gegen-Alexander“, einen „Vereinfacher der Welt“,¹²⁵ der vereinige, verbinde und neu schaffe, der durch die Kunst den Menschen veränderte und veredele, den Einzelnen die „tragische Gesinnung“ des „heroischen Pessimismus“ zurückgebe.¹²⁶ Die Vereinigung der Künste zum Gesamtkunstwerk unter der Führung der Metasprache der Musik ermögliche dem modernen Menschen wieder „richtig“ oder „natürlich“ zu empfinden,¹²⁷ ganz im Gegensatz zur „Convention“, unter der Nietzsche die Entfremdung der Sprache, des Begriffs und der Handlungen von ihren ursprünglichen emotionalen Bedeutungen versteht: die neue Kunst diene der „Reinigung“ und „Erschütterung“, nicht dem Rausch, der Ablenkung oder der

¹²² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 117; Nietzsche verachtet die Demokratie als Herrschaft des Mittelmasses, bezeichnet die Forderung nach Menschenwürde ebenso als Fehler wie die „Würde der Arbeit“, satt dessen verteidigt er die ungleiche Verteilung von Macht und Wohlstand in einem hierarchischen Gesellschaftsmodell orientiert an der griechischen Polis, was auch kaum Ähnlichkeiten mit dem status quo der kapitalistischen, bourgeoisen Gesellschaft seiner Zeit hat.

¹²³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 119-120.

¹²⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 132-133.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA I*, S. 447

¹²⁶ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 452f: „Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebensrätsel erregt. [...] Der Einzelne soll zu etwas Ueberpersönlichem geweiht werden – das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod und die Zeit dem Individuum macht, verlernen: denn schon der kleinste Augenblick im kürzesten Atom seines Lebenslaufes kann ihm etwas Heiliges begegnen, das allen Kampf und alle Noth überschwänglich aufwiegt – das heisst tragisch gesinnt sein.“; siehe auch S. 469: „Mit ihm [dem Dramatiker] steigen wir auf die höchsten Sprossen der Empfindung und wähen uns dort erst wieder in der freien Natur und im Reiche der Freiheit; von dort aus sehen wir wie in ungeheuren Luft-Spiegelungen uns und unseres Gleichen im Ringen, Siegen und Untergehen als etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles, wir haben Lust am Rhythmus der Leidenschaft und am Opfer derselben, wir hören bei jedem gewaltigen Schritte des Helden den dumpfen Widerhall des Todes und verstehen in dessen Nähe den höchsten Reiz des Lebens: [...]“

¹²⁷ Nietzsche verwendet auch den Begriff des „Symbolischen“, das zu einem intuitiven Verständnisses des Zuhörers führe, das Lebensrätsel in eine einfachere Form bringe, und den Einzelnen zu dem höheren Ziel der Kultur weihe, das im Überpersönlichen liege; Vgl. Symbol-Diskussion in der Romantik; siehe: Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 451ff.

Täuschung.¹²⁸ Gerade durch die Überwindung des Illusionismus und der oberflächlichen Gefälligkeit des Eklektizismus führe die Musik die Form zu ihrem Wesen als „nothwendige Gestaltung“ des Lebens zurück.¹²⁹ Doch erst im reifen Schaffen Wagners glaubt Nietzsche das Zurücktreten des persönlichen Wollens angesichts der Tiefe des allgemein menschlichen Leidens zu erkennen: erst hier spende der Mythos dem Komponist Trost und zeichne sich das einsame Zwiegespräch des titanischen Künstlers mit sich in seiner Musik ab: „Er wollte nur noch Eins: sich mit sich verständigen, über das Wesen der Welt in Vorgängen denken, in Tönen philosophieren; der Rest des Absichtlichen in ihm geht auf die letzten Einsichten aus.“¹³⁰ Doch deutet sich in dieser vierten *Unzeitgemässen Betrachtung*, gedacht als eine Festschrift für Wagner und die Festspiele von Bayreuth, der kommende Bruch bereits in mehrfacher Weise latent an (Vgl. 2.2 und 2.3): Nietzsche liest die Genese des Musikdramas psychologisch und führt sie auf wenig schmeichelhafte persönliche Eigenschaften Wagners zurück: so fällt mehrfach das Stichwort „tyrannisch“, mit dem Nietzsche sein Unbehagen gegenüber der überwältigenden und manipulativen Wirkung des Musikdramas äußert; ebenso bezeichnet er Wagner als „Zauberer“ oder „Schauspieler“ mit eindeutig negativen Konnotationen.¹³¹ Doch Nietzsches schärfste Kritik verbirgt sich darin, die „Zukunftsmusik“ Wagners als Übergang, Abschluss und Vergangenheitskult abzustempeln, wenn auch aus der Retrospektive einer zukünftigen Menschheit:

„[...] und sollte sein [des Lesers] Blick in irgend welcher Ferne gerade noch jenes »Volk« entdecken, welches seine eigene Geschichte aus den Zeichen der Wagnerschen Kunst herauslesen darf, so versteht er zuletzt auch, was Wagner diesem Volke sein wird: – Etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.“¹³²

¹²⁸ Vorwürfe, die Nietzsche später gegen Wagner erheben wird

¹²⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 456f.: „nothwendig“ soll auf den inneren Zusammenhang von Inhalt und Form hinweisen, wie im Begriff der griechischen physis; siehe auch S. 468 über das Gesamtkunstwerk und seinen Schöpfer: „[...] der eigentlich freie Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich denken, der Mittler und Versöhner zwischen scheinbar getrennten Sphären, der Wiederhersteller einer Ein- und Gesammtheit des künstlerischen Vermögens, welche gar nicht errathen und erschlossen, sondern nur durch die That gezeigt werden kann.“ nochmals S. 495f.: „seine Kunst wirkt als Natur, als hergestellte, wiedergefundene Natur. [...] man fühlt allein das Nothwendige. Welche Strenge und Gleichmässigkeit des Willens, welche Selbstüberwindung der Künstler in der Zeit seines Werdens nötig hatte, um zuletzt, in der Reife, das nothwendige zu thun, [...]“

¹³⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 478f.; man beachte das Kriterium des Monologischen in der Kunst, das für den Großen Stil von Bedeutung sein wird; als Beispiele dieser Schaffensperiode Wagners nennt Nietzsche Tristan und Isolde, die Meistersinger von Nürnberg, und vor allem: Ring des Nibelungen.

¹³¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 469; die Bedenken Nietzsches gegen Wagner in dieser Zeit finden sich seitenweise im Nachlass, siehe: ders., *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1874 bis Frühjahr 1874. XXXII. KSA 7*, S. 756ff, wie bspw.: *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1874 – Frühjahr 1874. XXXII 52]. KSA 7*, S. 770f.: „Wagner bezeichnet als den Irrthum im Kunstgenre der Oper, dass ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber zum Mittel gemacht war. Also die Musik gilt ihm als Mittel des Ausdrucks – sehr charakteristisch für den Schauspieler. [...] Mittel und Zweck – Musik und Drama – ältere Lehre. Allgemeines und Beispiel – Musik und Drama – neuere Lehre. Ist die letztere wahr, so darf das Allgemeine [Musik] ganz und gar nicht abhängig vom Beispiel [dramatische Handlung] sein, d.h. die absolute Musik ist im Recht, auch die Musik des Drama's muss absolute Musik sein. [...] So hätte man den vollen Widerspruch: ein ganz spezieller Ausdruck des Gefühls [des Komponisten] als Musik, ganz bestimmt – und daneben das Drama, ein Nebeneinander von Ausdrücken ganz bestimmter Gefühle, der dramatischen Personen, durch Wort und Bewegung. Wie können diese sich je decken? Wohl kann der Musiker den Vorgang des Dramas selbst nachempfinden und als reine Musik wiedergeben (Coriolanouvertüre). Dieses Abbild hat aber dann zum Drama selbst allerdings den Sinn einer Verallgemeinerung [...]“

¹³² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 509f.



Der Begriff der Kultur umfasst für Nietzsche zu unterst die Überwindung (Freud wird sagen: Verdrängung) der tierischen Natur des Menschen, die sich im blinden Drängen des Willens zeigt, wohingegen die Natur als Wille nur im „höheren Menschen“ sich ihrer selbst bewusst werden kann, indem sie verneint wird – was Nietzsche als die „grossen Aufklärung“ der Natur bezeichnet.¹³³ Deshalb liegt für ihn das Ziel der Kultur in der Erschaffung des Genius, des großen Einzelnen, der den Willen für einen Augenblick von seinem Werden und Vergehen erlösen kann, worin sich die metaphysische Bedeutung der Kultur offenbare,¹³⁴ weshalb die Kultur rein oder frei von anderen Interessen sein müsse.¹³⁵

[**Abbildung 3:** Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, Kupferstich, 1513, Nationalgalerie Berlin; hier von Nietzsche metaphorisch für Schopenhauers aussichtslosen Kampf für die tragische Weltauffassung evoziert; aus: *Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk*, München: Prestel, 2001, S. 171]¹³⁶

In der *Geburt der Tragödie*, geschrieben 1871, hofft Nietzsche noch auf eine Wiedergeburt der griechisch-ästhetischen Kultur durch deutsche Musik und deutsche Philosophie,¹³⁷ aber schon in der ersten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen* von 1873 muss er feststellen, dass mit dem militärischen Sieg über Frankreich und der kleindeutschen Reichsgründung ein Niedergang der Kultur einherging,¹³⁸ den er in der eklektischen Stilvielfalt der Gründerzeit symbolhaft repräsentiert sieht, eben jener „Jahrmarkts-Buntheit“ der Stile der Deutschen, die sich an Stelle eines „wahren“ Begriffs der Kultur, der sich als „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes“ zeige, breitgemacht habe:

„Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stilllosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage: und es bleibt ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein kann, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken, und sich noch dazu seiner gegenwärtigen »Bildung« recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihn doch belehren: ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein Gang durch die Strassen seiner Städte, eine jede Einkehr in den Magazinen der Kunstmodehändler; inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten unserer Kunstanstalten Concert-, Theater- und Museenfreuden sich des grotesken Neben- und Uebereinander aller möglichen Stile bewusst werden. Die Formen, Farben, Producte und Curiositäten aller Zeiten und aller Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als das »Moderne an sich« zu betrachten und zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumulte aller Stile sitzen. Mit dieser Art von »Kultur«, die doch nur eine phlegmatische Gefühllosigkeit für die Kultur ist, kann man aber keine Feinde bezwingen, am wenigsten solche, die, wie die Franzosen, eine wirkliche, productive Kultur, gleichviel von welchem Werthe, haben, und denen wir bisher Alles, meistens noch dazu ohne Geschick, nachgemacht haben.“¹³⁹

¹³³ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 378ff.

¹³⁴ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 401

¹³⁵ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 387ff. hier klingt Kants Idee einer „reinen Schönheit“ und „interesselosem Wohlgefallen“ an; als andere, unkulturelle Interessen werden genannt: die Bedürfnisse der Gesellschaft nach Bildung oder sittlichen Läuterung, Ablenkung, Verschönerung oder die Instrumentalisierung der Kultur zum Wohl des Staates.

¹³⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 131.

¹³⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 127ff.; gemeint sind Bach–Beethoven–Wagner und Kant–Schopenhauer

¹³⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. KSA I, S. 159f.: „die [...] Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des »deutschen Reiches.«“

¹³⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss*. KSA I, S. 163.

Es ist diese Definition der Stilreinheit und Stileinheit ebenso wie die Karikatur des eklektischen Historismus, die in der kritischen Phase der frühen Moderne zu einem viel zitierten Referenzpunkt der Neuerer wurde (Vgl. 3.1; 3.2; 3.10; 4.4.2). Mit der Koppelung der „Kultur“ an den „Stil“ fokussiert Nietzsche neben den Künsten also gerade auf das alltägliche Leben, das sich in Bildung, Medien, Mode und sozialem Verhalten ebenso wie Inneneinrichtung, Gebäude und dem öffentlichen Raum der Stadt zeigt. Eine besondere Rolle spielt dabei die Sprache als überzeitliche Klammer der Nation und Hort metaphysischer Wahrheiten,¹⁴⁰ aber auch hier vermag Nietzsche nichts als Stillosigkeit und Verfall zu diagnostizieren. Für den kulturellen Niedergang macht er eine falsche Vorstellung von „Bildung“ verantwortlich, die zum Phänomen des „Bildungsphilisters“ geführt habe,¹⁴¹ der faktisches Wissen ohne Zusammenhang, Kunst ohne eigene Kreativität, Historie ohne eigenes Erleben anhäuft, und sich des Mangels nicht einmal bewusst ist, weil er in der Mehrheit ist, weil er *herrscht* – als eine Verfallsform des alexandrinischen Optimisten.¹⁴² Die Degeneration der wissenschaftlichen Lebensauffassung manifestiert sich für Nietzsche in einer Geschäftigkeit und Hast, die auch die Gelehrten ergriffen habe, und zum Verlust jener Kontemplation und Zeitenthobenheit geführt hat, die gerade das „Künstlerische“ an der Wissenschaft war.¹⁴³ Eine Folge davon ist das Bedürfnis des Gelehrten nach Erholung und Ablenkung, die er nun von den Werken Kultur verlangt: statt der Behandlung metaphysischer Fragen sucht der Gelehrte „Erbauung“, die er nur in den zu „Klassikern“ abgetöteten Kunstwerken vorfindet, die bereits durch die „Kritiker und Journale“ zum affirmativen Genuss zubereitet wurden, während er jede neue künstlerische Produktion bereits im Ansatz ablehnt, weil sie „anstößig“ sein könnte.¹⁴⁴ So geht für Nietzsche der Verlust des Wesens der Wissenschaft, nämlich autonom und unzeitgemäß zu sein, mit dem Verlust des Wesens der

¹⁴⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss. KSA I*, S. 228: „Denn wer sich an der deutschen Sprache versündigt hat, der hat das Mysterium aller Deutsheit entweiht: sie allein hat durch alle die Mischung und den Wechsel von Nationalitäten und Sitten hindurch sich selbst und damit den deutschen Geist wie durch ein metaphysischen Zauber gerettet. Sie allein verbürgt auch diesen Geist für die Zukunft.“ und weiter S. 235: „Mann müsste doch wissen, dass sie Sprache ein von den Vorfahren überkommenes und den Nachkommen zu hinterlassendes Erbstück ist, vor dem man Ehrfurcht haben soll als vor etwas Heiligem und Unschätzbarem und Unverletzlichem.“; hier kommt die ursprüngliche Bedeutung von *cultura* als schaffen, bebauen, pflegen, ehren zum Vorschein, deren sich der Philologe Nietzsche sicher bewusst war; es erklärt auch, warum Nietzsche sich mit Seitenweiser Auflistung stilistischer Schnitzer im Buch von David Straus aufhält, es geht ihm nicht um oberlehrerhafte Besserwisserie, sondern um Stil als metaphysischer Praxis; nicht zuletzt verweist Nietzsche immer wieder auf das Deutsche Wörterbuch der Gebrüder Grimm (Vgl. die Idee von Nation, Mythologie und Sprache).

¹⁴¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss. KSA I*, S. 165: „Das Wort Philister ist bekanntlich dem Studentenleben entnommen und bezeichnet in seinem weiteren, doch ganz populären Sinn den Gegensatz des Musensohnes, des Künstlers, des ächten Kulturmenschen. Der Bildungsphilister aber [...] unterscheidet sich von der allgemeinen Idee der Gattung »Philister« durch einen Aberglauben: er wähnt selber Musensohn und Kulturmensch zu sein; [...]“

¹⁴² zum Beispiel: Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. KSA I*, S. 119f.: „Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an allen grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze »Weltliteratur« zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den Thieren, einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der „Kritiker“ ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Corrector ist und an Bücherstaub und Druckfehlern erblindet.“

¹⁴³ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss. KSA I*, S. 202: „Es liegt ja im Wesen des wissenschaftlichen Menschen [...] ein rechtes Paradoxon: er benimmt sich wie der stolzeste Müssiggänger des Glücks: als ob das Dasein nicht eine heillos bedenkliche Sache sei, sondern ein fester, für ewige Dauer garantierter Besitz. Ihm scheint es erlaubt, ein Leben auf Fragen zu verschwenden, deren Beantwortung im Grunde nur dem, der einer Ewigkeit versichert wäre, wichtig sein könnte.“

¹⁴⁴ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss. KSA I*, S. 222: „[...] – anstössig aber ist alles wahrhaft productive.“

Kunst einher, mit dem Verlust des Mutes zu Experiment und Wahrheit, zur unbedingten Suche nach Erkenntnis, auch wenn sie „schrecklich“ sein sollte.

Im Gegensatz zu dem diagnostizierten ungelösten ethischen Widerspruch der zeitgenössischen Gesellschaft, der auf den Konflikt zwischen der Abhängigkeit des theoretischen Menschen (Gelehrten) aufgrund seiner eigenen Unproduktivität von der Ausbeutung der Arbeiter als „Sklavenstand“ und der Ideologie des optimistischen Weltbildes von der „Würde des Menschen“ und der „Würde der Arbeit“ beruht,¹⁴⁵ verweist Nietzsche auf die Einschätzung der griechische Antike von der Arbeit als „Schmach“ und auf deren Vorstellung von kultureller Entwicklung auf Basis der „Würde des Lebens“, welche durch Muße, durch das Nicht-Mehr-Arbeiten-Müssen einer Minderheit entstand, also durch die Unterdrückung einer Mehrheit zu Arbeitern bzw. Sklaven.¹⁴⁶ Selbst noch das künstlerische Schaffen, das Schopenhauer gegenüber existentieller Not enthoben und deshalb als „interesselos“ bezeichnet,¹⁴⁷ sieht Nietzsche bei den Griechen mit „Scham“ belegt, da der Wille blind – wie im sexuellen Akt als Trieb – zur Kunst dränge und den kreativen Mensch zum Medium des Überindividuellen instrumentalisieren.

Das Wesen der Macht ist für Nietzsche grundsätzlich „böse“, sowohl der Macht der Kultur als auch der Macht des Staates oder der Religion.¹⁴⁸ Der Ursprung der Kultur, vergleichbar der Deutung des Prometheusmythos, liegt im Frevel, nur in diesem Fall nicht gegen die Götter, sondern in der Gewaltanwendung und Unterdrückung der Mitmenschen als Grundlage des Rechtes.¹⁴⁹ Hobbes folgend steht für Nietzsche am Beginn der Gesellschaft der Urzustand im Krieg Aller gegen Alle, der mit dem „organisierten Krieg“ ein Ende findet: insofern ist der Krieg für Nietzsche „Vater aller Dinge“ (Heraklit), da er die bedingungslosen Unterordnung der Einzelwillens unter einen Anführer notwendig macht, und mit dem Kriegerstand die Grundlage zu einer hierarchischen Konstruktion der Macht innerhalb der Gruppe legt, auf die dann der Staat und das Recht aufbauen.¹⁵⁰ Der Krieg hat bei Nietzsche selbst das Potential zum Kunstwerk, ebenso wie der Staat, geschaffen vom „militärischen Genius“ des tyrannischen Herrschers, während in Friedenszeiten die Möglichkeit zur Entwicklung des Genius des Geistes oder der Kunst besteht, der auf die kulturellen Grundlagen von Gemeinschaft, Staat und Recht, somit indirekt auf Krieg, Unterdrückung und Sklaverei, angewiesen ist.¹⁵¹ *Humanität* ist in Nietzsches überraschender Logik, die er später als „Umwerthung“ bezeichnen wird, daher nicht der Gegensatz zu oder die Emanzipation des

¹⁴⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA I, S. 117.

¹⁴⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Fünf Vorreden. Der griechische Staat*. KSA I, S. 767f.

¹⁴⁷ die Existenznot als „Kampf ums Dasein“, d.h. Wille, die unästhetisch sein muss, weil sie nicht interesselos sein kann (Kant)

¹⁴⁸ Nietzsche, *Der griechische Staat*. KSA I, S. 768: „[...] dieselbe Grausamkeit, die wir im Wesen jeder Kultur fanden, liegt auch im Wesen jeder mächtigen Religion und überhaupt jeder Macht, die immer böse ist; [...]. Was in dieser entsetzlichen Constellation der Dinge leben will das heißt leben muß, ist im Grunde seines Wesens Abbild des Urschmerzes und Urwiderspruches, muß also in unsrer Augen „welt- und erdgemäß Organ“ fallen als unersättliche Gier zum Dasein und ewigen Sichwidersprechen in der Form der Zeit, also als Werden. Jeder Augenblick frißt den vorhergehenden, jede Geburt ist der Tod unzähliger Wesen, Zeugen, Leben und Morden ist eins.“

¹⁴⁹ Nietzsche, *Der griechische Staat*. KSA I, S. 770: „Gewalt giebt das erste Recht, und es giebt kein Recht, das nicht in seinem Fundamente Anmaßung Usurpation Gewaltthat ist.“; Nietzsche bezieht also Stellung für ein ausschließlich normatives Rechtsverständnis.

¹⁵⁰ Nietzsche, *Der griechische Staat*. KSA I, S. 772f.

¹⁵¹ Nietzsche, *Der griechische Staat*. KSA I, S. 774ff; der Soldatenstand als „Urbild des Staates“ am Beispiel Spartas; daraus folgt Nietzsches düsteres Menschenbild als Material des Genius, S. 776: „daß der Mensch an sich, der absolute Mensch, weder Würde noch Rechte, noch Pflichten besitzt: nur als völlig determiniertes, unbewußten Zwecken dienendes Wesen kann der Mensch seine Existenz entschuldigen.“

Menschen von der Natur, sondern beruht gerade auf das tierisch-natürliche des Menschen.¹⁵² Aus der gleichen triebhaften Wurzel des Krieges sprießt für Nietzsche auch der griechische Gedanke des Wettkampfes (*agon*) und des „guten“ Neides (*eris*), welche als Gottheiten verehrt wurden und die als herausfordernde und aktivierende Kräfte die ganze griechische Gesellschaft durchdrangen: beispielsweise wurde als Schutz vor der entfesselten Selbstsucht und der unbeschränkten Übermacht eines Genies, die zwangsläufig zu Hybris führen müsse, auf die Konkurrenz mehrerer Genies gesetzt, als Ausgleich und zur Steigerung des Wohles der Gemeinschaft.¹⁵³

Das Problem der Geschichte

Nietzsche bezeichnet den Menschen als das „historische Tier“,¹⁵⁴ weil es über die Gegenwart hinaus ein Bewusstsein von Vergangenheit und Zukunft entwickeln gelernt habe, aber genau hier verortet er auch eine Gefahr der Hemmung des Handelns,¹⁵⁵ weshalb er das historische Wissen aus der Perspektive des Lebens zu kritisieren sucht. Dafür unterscheidet Nietzsche drei Typen der Geschichtsbetrachtung: die „monumentalische Historie“ – die Verewigung der großen Tat, die zur Nachahmung reizt, die eine Möglichkeit der Vervollkommnung und Ausweitung des Menschlichen suggeriert, wie beispielsweise die sagenhaften „Hundert-Männer-Schaar“ der Renaissance, auf die er sich mit Blick auf seinen Basler Kollegen Jacob Burckhardt beruft, und die in seinen Texten immer wieder als Vision einer vornehmen, säkularen Gesellschaft großer Individuen wiederkehrt:

„Nehme man an, dass Jemand glaube, es gehörten nicht mehr als hundert productive, in einem neuen Geist erzogene und wirkende Menschen dazu, um der in Deutschland gerade jetzt modisch gewordenen Gebildetheit den Garaus zu machen, wie müsste es ihn bestärken wahrzunehmen, dass die Cultur der Renaissance sich auf den Schultern einer solchen Hundert-Männer-Schaar heraus hob.“¹⁵⁶

Andererseits verbindet Nietzsche mit der „monumentalischen“ Betrachtung aber auch die Gefahren des Missbrauchs durch den Erfolgreichen, Mächtigen, Herrschenden, der Konstruktion geschichtlicher Zusammenhänge, der manipulativen Rechtfertigung mit untergeschobenen Ursachen und Wirkungen. Die Geschichte in der Hand des Tätigen vergleicht Ungleiches analogisch, sie dient äußeren Antrieben und ist somit nicht rein historisch; gegenüber der künstlerischen Produktivität hingegen erscheint sie als eine problematische Übermacht des bereits Geschaffenen, die alles Neue zu erdrücken vermag.¹⁵⁷

¹⁵² Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Fünf Vorreden. Homer's Wettkampf. KSA I*, S. 783: „Der Mensch, in seinen höchsten und edelsten Kräften, ist ganz Natur und trägt ihren unheimlichen Doppelcharakter an sich. Seine furchtbaren und als unmenschlich geltenden Befähigungen sind vielleicht sogar der fruchtbare Boden, aus dem allein alle Humanität, in Regungen Thaten und Werken hervorzunehmen kann.“

¹⁵³ Nietzsche, *Homer's Wettkampf. KSA I*, S. 787ff., S. 789: „Das ist der Kern der hellenischen Wettkampfvorstellung: sie verabscheut die Alleinherrschaft und fürchtet ihre Gefahren, sie begehrt, als Schutzmittel gegen das Genie – ein zweites Genie.“

¹⁵⁴ Hierin findet der Leser eine Anspielung auf das aristotelische politische Tier, *zoon politicon*, aber ebenso auf den Paradigmenwechsel des Darwinismus, der den Menschen zum „nackten Affen“ hat werden lassen; das Tier ist für Nietzsche sowohl der Geschichte als auch der Problematisierung des Seins enthoben – und deshalb glücklich!

¹⁵⁵ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 296: „[...] nur in Liebe aber, nur umschattet von der Illusion der Liebe schafft der Mensch, nämlich nur im unbedingten Glauben an das Vollkommene und Rechte.“

¹⁵⁶ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 260f.; Nietzsche spricht auch vom „Glauben an die Humanität“, vgl. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel: 1860.

¹⁵⁷ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 263: „Die monumentalische Historie ist das Maskenkleid, in dem sich ihr [der Philister] Hass gegen die

Der zweite Typus ist die „antiquarische Historie“, die sich in der Verehrung und Bewahrung der Tradition widerspiegelt, zu Identifikation mit Heimat und Sitte der „einfachen Leute“ beiträgt, aber auch zu „blinder Sammelwuth“ entarten kann,¹⁵⁸ und die ihrem Wesen nach archivierend selbst unproduktiv bleibt, dem Handeln und Leben also entgegensteht. Der dritte Typ ist die „kritische Historie“, welche die Geschichte am Maßstab des Lebens hinterfragt, über sie richtet und sie gegebenenfalls verwirft und vergisst – aktiv vergisst – womit erst Raum für eine zukünftige Geschichte entsteht.¹⁵⁹ Nietzsche nimmt die In-Frage-Stellung von Identität durch das Ausscheiden von Geschichte bewusst in Kauf, denn sein Trost liegt in der Definition der Historie als Etwas absolut relativem und konstruierten: „[...] dass jede erste Natur irgend wann einmal eine zweite Natur war, und dass jede siegende zweite Natur zu einer ersten wird.“¹⁶⁰ Deshalb verlange Geschichte von ihrem Interpreten Charakter, eine „starke Persönlichkeit“, welche sich mit künstlerischem Blick in sie wie in eine Landschaft versenke, sie zu einem Kunstwerk verdichte, umbilde und neu komponiere.¹⁶¹ Nietzsche streicht so den Unterscheid zwischen künstlerische Wahrheit, die aus der Anschauung als Zustand höchster Objektivität entspringe und das Alltägliche zum Symbol steigere, und den historischen Fakten, die an sich noch nichts bedeuten, heraus, denn für ihn entsteht die „Geschichte“, im Gegensatz zur reinen Aufzeichnung, Dokumentation und Wiedergabe, analog zur Kunst erst durch den aktiven poetischen Akt, durch Selektion und Interpretation: „Der Spruch der Vergangenheit ist immer Orakelspruch: nur als Baumeister der Zukunft, als Wissende der Gegenwart werdet ihr ihn verstehen.“¹⁶²

Nietzsche glaubt, dass Geschichte ursprünglich einem Lernprozess aus dem Vergangenen diene und daher automatisch unter der Herrschaft des Lebens stand. Erst von der Historie um ihrer selbst willen, als autonome Wissenschaft, drohe Gefahr, denn, ebenso wie bei Kunst und Wissenschaft, sieht Nietzsche hinter dem Phänomen der „Historie“ einen Trieb am Werk – den Trieb zu urteilen und zu richten. Die Geschichte als reine Wissenschaft oder herrschende Philosophie (gemeint ist Hegel und der historische Idealismus) hat für Nietzsche eine lebensfeindliche, zerstörerische Wirkung, denn die Methode der Analyse – wörtlich Auflösung – dekontextualisiert, relativiert und nivelliert Inhalte, und diskreditiert Kultur und Religion durch die Zurschaustellung der verborgenen „schrecklichen Wahrheiten“, die an deren Fundamenten ruhen. Nietzsche vermutet hinter der historischen Weltbetrachtung zugleich ein Überbleibsel des christlich-mittelalterlichen *memento mori*,¹⁶³ also einer

Mächtigen und Grossen ihrer Zeit für gesättigte Bewunderung der Mächtigen und Grossen vergangener Zeiten ausgiebt.“

¹⁵⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 265ff; S. 268: „Die antiquarische Historie entartet selbst in dem Augenblicke, in dem das frische Leben der Gegenwart sie nicht mehr beseelt und begeistert. Jetzt dorrt die Pietät ab, die gelehrtenhafte Gewöhnung besteht ohne sie fort und dreht sich egoistisch-selbstgefällig um ihren eigenen Mittelpunkt. Dann erblickt man wohl das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwuth, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen. Der Mensch hüllt sich in Moderduft; [...]“

¹⁵⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 269.

¹⁶⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 270.

¹⁶¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 283.

¹⁶² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 294; Die Metapher des Baumeisters ist eine Konstante in Nietzsches Denken, siehe auch S. 296: „Wenn hinter dem historischen Triebe kein Bautrieb wirkt, wenn nicht zerstört und aufgeräumt wird, damit eine bereits in der Hoffnung lebendige Zukunft auf dem befreiten Boden ihr Haus baue, wenn die Gerechtigkeit allein waltet, dann wird die der schaffende Instinct entkräftet und entmuthigt.“

¹⁶³ Siehe auch: Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 445: „Wäre die Historie nicht immer noch eine verkappte christliche Theodicee, wäre sie mit mehr Gerechtigkeit und Inbrunst

säkularisierten Form des Glaubens an das nahe Weltende, die sich im Zeitgefühl einer späten oder (über-)reifen Menschheit und dem „Ende der Geschichte“ manifestiere,¹⁶⁴ die nur noch retrospektiv analysiert, kritisiert und (ver-)urteilt, statt projektiv zu handeln. Deshalb fordert er von der Historie, wie von der Wissenschaft allgemein, dass sie ihren eigenen Ursprung untersuche, d.h. „die Historie zum Problem der Historie“ mache, quasi zu einer Meta-Kritik der Kritik fortschreite.¹⁶⁵ Wenn Geschichte wieder zu einem Instrument des Lebens werden soll, muss sie für Nietzsche zur Personalliteratur werden, vom „großen Einzelnen“ als dem vom Alltag und der Masse enthobenen *Genius* sprechen, der über die Brücke der Zeit in einem universellen Diskurs der Geistesheroen steht: „[E]in Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu, und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegkriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort.“¹⁶⁶ – Geschichte wird hier einzig als ein Netz der Bücher, Gedanken und Diskurse entworfen und akzeptiert, wobei Nietzsche hier eindeutig Bezug auf die „Genialen-Republik“ Schopenhauers nimmt, die wiederum als kritischer Verweis zu Platons Gelehrten-Republik¹⁶⁷ zu lesen ist. Dabei richtet sich Nietzsche wiederholt gegen den historischen Idealismus von Hegel ebenso wie gegen den historischen Materialismus von Marx, besonders aber gegen das Konzept der Gesellschafts- und Sozialhistorie, die eine geschichtliche Bedeutung der Bevölkerung, Klassen, Schichten oder Milieus thematisiert.¹⁶⁸

Nietzsche diagnostiziert die zerstörerische Wirkung von Wissenschaft und Geschichte als „historische Krankheit“,¹⁶⁹ die zu Ironie oder gar Zynismus des Gelehrten führe, der wider besseres Wissen jeden Geschichtsverlauf und jede Existenz als richtig, als „historisch gewollt“ hinstelle und sophistisch rechtfertige, dabei aber einem Sein-Sollens-Fehlschluss unterliege. Den „Keim“ der historischen Krankheit identifiziert Nietzsche – wie bereits bei der Kultur- und Stillosigkeit – in der Erziehung, welche die natürlichen Kräfte der Jugend

des Mitgefühls geschrieben, so würde sie wahrhaftig am wenigsten gerade als das Dienste leisten können, als was sie jetzt dient: als Opiat gegen alles Umwälzende und Erneuernde.“

¹⁶⁴ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 303: „[D]em Alter aber gebührt jetzt eine greisenhafte Beschäftigung, nämlich Zurückzuschauen, Ueberrechnen, Abschliessen, Trost suchen im Gewesenen, durch Erinnerungen, kurz historische Bildung.“

¹⁶⁵ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 306: „[...] denn der Ursprung der historischen Bildung – und ihres innerlichen ganz und gar radicalen Widerspruches gegen den Geist einer »neuen Zeit«, eines »modernen Bewusstseins« – dieser Ursprung muss selbst wieder historisch erkannt werde, die Historie muss das Problem der Historie selbst auflösen, das Wissen muss seinen Stachel gegen sich selbst kehren – dieses dreifache Muss ist der Imperativ des Geistes der „neuen Zeit“, [...]“; den Geist der neuen Zeit erblickt Nietzsche im *memento vivere*, dem Willen zum Leben.

¹⁶⁶ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 317; in einer anderen Formulierung des gleichen Gedankens als „Ketten“ und „Höhenzug der Kultur“, Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Fünf Vorreden. Ueber das Pathos der Wahrheit*. KSA I, S. 756.

¹⁶⁷ Nietzsche kommt an einer andern Stelle auf die Kritik an Platons Staat zu sprechen, siehe: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Sokrates und die Tragoedie*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke*. KSA I, S. 543: „Überhaupt gehören nach ihm [Plato] die Künstler zu den überflüssigen Erweiterungen des Staatswesens, zusammen mit den Ammen, Putzmacherinnen Raseurs und Kuchenbäckern. Die absichtlich derbe und rücksichtslose Verurtheilung der Kunst hat bei Plato etwas Pathologisches.“

¹⁶⁸ Nietzsches Verachtung der „Masse“ und ihres Anteil an Geschichte, Kultur und Gesellschaft ist sprichwörtlich, siehe hierzu: Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 319f: „Die Massen scheinen mir nur in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen: einmal als schwimmende Copien grosser Männer, auf schlechtem Papier und abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Grossen und endlich als Werkzeuge der Grossen; im Uebrigen hole sie der Teufel und die Statistik!“

¹⁶⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 329; sie wird von Nietzsche sowohl für den uneingeschränkten Egoismus, der Atomisierung der Gesellschaft, als auch die Vernichtung der künstlerischen Kreativität verantwortlich gemacht, durch die Zerstörung der mythologischen Grundlagen der Gesellschaft durch ihre rationalistische Kritik; Vergleiche „Das Problem des Sokrates“

zähmt und zerbricht, sie mit Wissen abfüllt, anstatt zum eignen Erleben und Erschaffen anzuleiten.¹⁷⁰ Einer abgeklärten, adulten und senilen Überreife des bildungsbürgerlichen Zeitalters stellt er ein kommendes „Reich der Jugend“ entgegen,¹⁷¹ – von dem sich der Name der Münchener Zeitschrift *Jugend* und daraus wieder der Jugendstil ableiten lässt – in welchem eine erste Generation die historische Erziehung durch Erleben überwinden und sich selbst neu erschafft – erschaffen muss. Als Mittel dieser „Gesundheitslehre des Lebens“ nennt er einerseits die Kraft des Vergessens und die Beschränkung des Wissens als das „Unhistorische“,¹⁷² andererseits die Macht der Verewigung durch Kunst und Religion als das „Überhistorische“,¹⁷³ – wobei der Begriff bereits auf die weitere Verwendung des Präfix *Über* zur Andeutung eines revolutionären Aktes bei Nietzsche hinweist. *Bildung*, im bereits besprochenen Sinne einer bildhauerischen Arbeit am Menschen als edelstem Marmor, müsse *Gelehrtheit* als reines Ansammeln von Wissen und Daten ersetzen, um die vermisste organische Einheit sowohl der individuellen „freien Persönlichkeit“¹⁷⁴ als auch der Gesellschaft als Ganzes wiederherzustellen, um so sein kulturelles Ziel einer „geistigen Einheit“ Deutschlands (und später Europas) näher zu kommen:

„[S]o soll hier ausdrücklich mein Zeugnis stehen, dass es die deutsche Einheit in jenem höchsten Sinne ist, die wir erstreben und heisser erstreben als die politische Wiedervereinigung, die Einheit des deutschen Geistes und Lebens nach der Vernichtung des Gegensatzes von Form und Inhalt, von Innerlichkeit und Convention.“¹⁷⁵

Um die Schärfe dieser Aussage zu verstehen: die zweite *Unzeitgemässe Betrachtung* erscheint im dritten Jahr der Preußisch-Deutschen Reichseinigung unter Bismarck, der die „Deutsche Frage“ glaubte gelöst zu haben. – Der Blick nach vorn ist für den frühen Nietzsche zumeist ein Blick zurück: für die Möglichkeit einer schöpferisch organischen Existenz bürgt die vorsokratische Antike – *monumentalistisch* begriffen, um in der richtigen Terminologie zu sprechen – in der es den Griechen gelungen sei, aus einem Konglomerat fremder und widersprechender Einflüsse in einem Prozess der Umbildung und Selbst(er)findung zu ganzen Menschen und zu einer einheitlichen Kultur zu gelangen, indem sie lernten, „das Chaos zu organisieren“,¹⁷⁶ den fremden Elementen ebenso wie der eigenen Geschichte eine plastische Form zu geben.¹⁷⁷ Diese Ganzheit und Vollkommenheit bezeichnet Nietzsche als griechische

¹⁷⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 327; hier klingt Rousseau an: „Es ist ganz dieselbe wahnwitzige Methode, die unsere jungen bildenden Künstler in die Kunstkammern und Galerien führt, statt in die Werkstatt eines Meisters und vor allem in die einzige Werkstatt der einzigen Meisterin Natur.“

¹⁷¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 324; siehe auch S. 331: die Jugend als „jenes erste Geschlecht von Schlangentödtern“.

¹⁷² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 252.

¹⁷³ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 254; S. 330f: die überhistorische Auffassung geht von einem konstanten Sein im Gegensatz zum historischen Werden aus, d.h. von einer abgeschlossenen, zyklischen Gegenwart, in der es eigentlich keine Vergangenheit und keine Entwicklung geben kann; Nietzsche wird im „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ darauf zurückkommen.

¹⁷⁴ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 281: „Während noch nie so volltönend von der „freien Persönlichkeit“ geredet worden ist, sieht man nicht einmal Persönlichkeiten, geschweige denn freie, sondern lauter ängstlich verhüllte Universal-Menschen.“

¹⁷⁵ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 278.

¹⁷⁶ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 333.

¹⁷⁷ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 251; dieser Begriff des plastischen als dem Formgebungsprozess in einem auf Gesellschaft, Philosophie und

physis, deren tiefster Gehalt im Spruch des apollinischen Orakels von Delphi anklingt: „γνῶσι σαυτον – Erkenne dich selbst.“¹⁷⁸ Dabei verheimlicht er nicht, dass dieser Prozess nicht ohne Beschränkung und Verluste einhergehen wird, aber das Ziel, der neu-alte Begriff der „Cultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen“,¹⁷⁹ rechtfertige die Überwindung der historistischen Gelehrtenkultur des „falschen Schmucks“¹⁸⁰ der Gründerzeit.

Das Problem der Erziehung

Um zu einer Kultur der Jugend, zu einer Kultur der „Erstlinge“¹⁸¹ zu gelangen, braucht es laut Nietzsche Erzieher, die als Befreier und als künstliche Natur¹⁸² wirken und für eine Entwicklung des Einzelnen sowohl in die Höhe als auch in die Breite Sorge tragen, also Talente entdecken und fördern helfen, aber gleichzeitig ein harmonisches Ganzes erzeugen. Für diesen Erzieher und *Bildner* zum Leben¹⁸³ steht der Typus des Philosophen, wie Nietzsche ihn in Arthur Schopenhauer idealisiert, den er allerdings nur aus den Schriften kannte. Trotzdem möchte Nietzsche auch die Philosophie unter der „Optik des Lebens“ betrachten, in der Bücher weit hinter der vorbildhaften philosophischen Lebensweise rangieren sollen, die sich in einer unabhängigen Haltung gegenüber Staat, Zeitgeist und materiellem Leben zeigt;¹⁸⁴ – so streicht er gerade das Persönliche, das Physiognomische seiner Schopenhauer-Lektüre heraus, und dass er immer den Menschen hinter dem Buch zu verstehen gesucht habe. Aber die Gefahren für den Philosophen als kompromisslos freiem Geist lauern, wie Nietzsche mit Blick auf den Menschen Schopenhauer darstellt, in der öffentlichen Nichtbeachtung und Vereinsamung,¹⁸⁵ in der zur Verzweiflung gesteigerten

Kultur übertragenen Sinn wurde zu einem wichtigen Begriff für den Nietzsche- und Goethe-Forscher Rudolf Steiner und seine Lehre der Anthroposophie.

¹⁷⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 333; in einem Fragment von 1872 bildet Nietzsche das Oppositionspaar von romanischer Kunst als *thesis* gegenüber der hellenischen Kunst als *physis*, Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872–Anfang 1873. XIX [290]*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA 7*, S. 510.

¹⁷⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 333f: „er [der neue Einzelne] beginnt dann zu begreifen, dass Cultur noch etwas Anderes sein kann als Dekoration des Lebens, dass heisst im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte.“

¹⁸⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 334.

¹⁸¹ Wortspiel Nietzsches, das sich gegen die Vorstellung wendet, „Spätlinge“ der Kultur zu sein, Nachfahren, Epigonen, Letzte einer langen Reihe, oder gar die Vollender der Geschichte zu sein

¹⁸² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 341: „Und das ist das Geheimnis aller Bildung: sie verleiht nicht künstliche Gliedmassen, wächserne Nasen, bebrillte Augen [...]. Sondern Befreiung ist sie, Wegräumen alles Unkrautes, Schuttwerkes, Gewürms, das die zarten Keime der Pflanzen antasten will, Ausströmung von Licht und Wärme, liebevolles Niederrauschen nächtlichen Regens, sie ist Nachahmung und Anbetung der Natur, [...] sie ist Vollendung der Natur [...]“; eine weitere Metapher für die Genese des Geistes findet sich in einem Fragment von 1870: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1870. VI [3]*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA 7*, S. 130: „Erzogen werden – heißt nur – sich auseinanderfallen.“; vgl. Leibniz-Interpretation von Gilles Deleuze.

¹⁸³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872–Anfang 1873. XIX [307]*. *KSA 7*, S. 513: „Gebildet nennen wir den, der ein Gebilde geworden [ist], der eine Form bekommen hat: der Gegensatz der Form ist das Ungestaltete Gestaltlose, ohne Einheit.“

¹⁸⁴ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher, KSA I*, S. 350: „Ich mache mir aus einem Philosophen gerade so viel als er im Stande ist ein Beispiel zu geben.[...] Aber das Beispiel muss durch das sichtbare Leben und nicht bloss durch Bücher gegeben werden, also dergestalt die Philosophen Griechenlands lehrten, durch Miene, Haltung, Kleidung, Speise, Sitte mehr als durch Sprechen oder gar Schreiben.“

¹⁸⁵ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 352ff., ein Hinweis auf Nietzsches eigenes Schicksal?; siehe auch S. 411; andererseits der Vorteil des Rückzugs ins Innere, S. 353f.:

Skepsis gegenüber Schein und Wahrheit, welche sich als Konsequenz aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* erbe, ¹⁸⁶ und in dem Leiden an der persönlichen und allgemeinen Unvollkommenheit – die sich als Gefahr der Melancholie präsentiere. ¹⁸⁷

Um über den Wert des Lebens allgemein zu befinden – und der Philosoph ist für Nietzsche der Gesetzgebende und Wertende ¹⁸⁸ – muss er erst das Leben als Ganzes erkennen, ¹⁸⁹ was bedeutet, es aus sich selbst hervorzutreiben, sich entgegen der eigenen Zeit nach Einheit (*physis*) zu sehnen – sich zu einem Fürsprecher und Erlöser des Lebens zu erheben. ¹⁹⁰ Aus dieser Gedankenfolge heraus bewertet Nietzsche Schopenhauers pessimistische Philosophie von der *Verneinung* des weltlichen Daseins, das als Trieb des egoistischen Willens denunziert wird, als *Bejahung* eines „höheren Lebens“, das sich als Streben zu einer metaphysischen Vollendung der Natur zum Genie ausdrückt. ¹⁹¹ Mit der Suche nach der absoluten Wahrheit und nach dem Wert des *Seins* entsagt der schopenhauersche Mensch (s)einem irdischen Glück, dessen Schauspiel und Ablenkungen er „heroischen“ widersteht, und dessen Historie als „Geschichte des Werdens“ keine Antworten auf seine metaphysische Frage nach dem Sein liefern kann. ¹⁹²

Der erzieherische Aspekt liegt nun in der Überwindung der tierischen und (normal-) menschlichen Eigenschaften und der Formulierung des „Ideals des Menschen“ im Typus des Künstlers, Heiligen und Philosophen, als den „Spiegeln des Daseins“, in denen die Natur und das Leben zu ihrer Selbstaufklärung gelangen. ¹⁹³ Erziehung hat für Nietzsche die Aufgabe, der Hervorbringung dieser „höheren Menschen“ zu dienen, also im Bewusstsein des eigenen Mangels die Vervollkommnung des Menschen als Ziel der Kultur zu erkennen und diesem Ziel sein Leben zu weihen. Erziehung bedeutet so gesehen vor allem Abwehr gegen den Missbrauch der Kultur und des Menschen durch die Interessen des Ökonomischen

„Wo es mächtige Gesellschaften, Regierungen, Religionen, öffentliche Meinungen gegeben hat, kurz wo je eine Tyrannei war, da hat sie den einsamen Philosophen gehasst; denn die Philosophie eröffnet dem Menschen ein Asyl, wohin keine Tyrannei dringen kann, die Höhle des Innerlichen, das Labyrinth der Brust.“

¹⁸⁶ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 355ff.

¹⁸⁷ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 357ff; Melancholie ist in diesem Zusammenhang negativ konnotiert, als ein zur Passivität führendes Leiden am Sein, und nicht als Umschreibung der künstlerischen Kontemplation verstanden.

¹⁸⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, 360ff.; Vgl.: ders., *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 311.

¹⁸⁹ poetisch umschrieben in der Metapher der Malerei: Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 356f: „dass er [der Philosoph] dem Bilde als einem Ganzen sich gegenüberstellte, um es als Ganzes zu deuten; [...]. Man muss den Maler errathen, um das Bild zu verstehen, [...] dies ist das Bild alles Lebens, und daraus lerne den Sinn deines Lebens. [...] lies nur dein Leben und verstehe daraus die Hieroglyphe des allgemeinen Lebens.“; selbst in der Kritik dieser Position kommt Nietzsche wieder auf die Metapher des *Lebensgemäldes* zurück: siehe: ders., *Menschliches, Allzumenschliches. I § 16. KSA 2*, S. 36ff.

¹⁹⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 361ff.

¹⁹¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 371ff; das Paradoxon des Bejahende im Pessimismus hat Nietzsche an einer früheren Stelle durch die Heiterkeit des Sieges umschrieben (S. 348f.): „Und das gerade ist es, was am tiefsten und innigsten erheitert, den siegenden Gott neben all den Ungethümen, die er bekämpft hat, zu sehen. [...] Im Grunde nämlich giebt es nur Heiterkeit, wo es Sieg giebt; und dies gilt von den Werken wahrer Denker ebensowohl als von jedem Kunstwerk. Mag der Inhalt immer so schrecklich und ernst sein als das Problem des Daseins eben ist: [...] während dem Menschen nichts Fröhlicheres und Besseres zu Theil werden kann, als einem jener Siegreichen nahe zu sein, die, weil sie das Tiefste gedacht, gerade das Lebendigste lieben müssen und als Weise am Ende sich zum Schönen neigen.“

¹⁹² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 373ff.; S. 374f.: „Im Werden ist Alles hohl, betrügerisch, flach, und unserer Verachtung würdig; das Räthsel, welches der Mensch lösen soll, kann er nur aus dem Sein lösen, im So- und nicht Anderssein, im Unvergänglichen.“

¹⁹³ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 378ff; hier deutet sich bereits der Gedanke des Übermenschen an; zu den drei Typen des höheren Menschen Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

(Liberalismus/Kapitalismus), gegen die moderne Staatsmacht (Bismarck), gegen den bürgerlich Wunsch nach Repräsentation (Historismus) und gegen die Instrumentalisierung der Wissenschaft (Positivismus) – oder kurz: Freiheit als Verpflichtung zur Wahrheit im Denken und Handeln.¹⁹⁴ Der Universität bescheinigt Nietzsche, zu dieser Zeit noch ordentlicher Professor der Philologie in Basel, vollständiges Versagen, da sie im Dienste des Staates und der Wissenschaft „nützliche“ Bürger und Gelehrte erzeuge, statt ganze „Menschen“, was besonders für die universitäre Philosophie gelte: diese weiche ihrer eigentlichen Aufgabe, der Vermittlung einer kritischen Philosophie im Sinne einer Unbedingtheit des Hinterfragens und Wertens des menschlichen Lebens, durch die Fokussierung auf Philosophiegeschichte aus.¹⁹⁵ In einem nachgelassenen Vortrag wird Nietzsche noch deutlicher: nicht die Hebung des Bildungsniveaus in der Breite, die so genannte „Volksbildung“ oder die liberale Forderung nach gleichen Bildungschancen und leistungsgerechte Beurteilung durch zentrale Abschlüsse, sondern eine radikale Geistesaristokratie mit einer „natürlichen Rangordnung“ schwebt ihm als Antwort auf die Bildungsfrage vor.¹⁹⁶ In einer Analogie zur Literatur könnte man von *l'éducation pour l'éducation* sprechen, von Bildung als einem gesellschaftlichen Kunstwerk, welches als Kunst möglichst von der praktisch-beruflichen und alltäglich-geschäftlichen Verwendbarkeit – mit Blick auf Darwin als animalischer „Kampf ums Dasein“ denunziert – enthoben sein soll.¹⁹⁷ Nietzsches Wahl der Mittel sind spartanisch, im wahrsten Sinne des Wortes: Zucht und strenge Unterordnung unter ein Ziel, unter eine Methode, unter einen Meister,¹⁹⁸ also Bildung als Disziplinierung und Nachahmung – bis zum Zeitpunkt der eigenen Reife, an dem das Lernen in ein „Bedürfnis zur Philosophie“ und einen „Instinkt für Kunst“ umschlägt, und dann erst die eigene Freiheit beginnen kann.¹⁹⁹

Artistik statt Ästhetik

In den „Basler Schriften“ denkt Nietzsche in anthropologischen Typen, die den Menschen als stetige Einheit von Wertesystem, Lebensweise und Philosophie vorstellen, wie zum Beispiel im wissenschaftlichen, künstlerischen oder philosophischen Menschen; diese Vorstellung eines konsistenten Menschenbildes recurriert auf den Begriff der *physis*, der organischen Einheit von Form und Inhalt, Körper und Geist. Zugleich kritisiert er seine Gegenwart, diese notwendige Einheit sowohl im individuellen als auch im gesellschaftlichen Leben verloren zu haben. Nietzsche verneint damit bürgerliche Rollenmodelle getrennter Lebenssphären, es gibt für ihn keinen Bereich des Lebens, der nicht „philosophisch“ gelesen werden kann, denn die Rätsel des Lebens stellen sich überall und jederzeit; Kunst, Leben und Philosophie sind untrennbar und eins oder anders gesagt: „die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt.“²⁰⁰

¹⁹⁴ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 387ff.; auch S. 411.

¹⁹⁵ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 416: über die Gelehrsamkeit im Gegensatz zum Denken: „Vor allem Kenntniss der Geschichte der Philosophie; während für den Genius, welcher rein und mit Liebe, dem Dichter ähnlich, auf die Dinge blickt und sich nicht tief genug in sie hineinlegen kann, [...]“ und weiter S.417: „Die einzige Kritik einer Philosophie, die möglich ist und auch etwas beweist, nämlich zu versuchen, ob man nach ihr leben könne, ist nie auf Universitäten gelehrt worden: sondern immer die Kritik der Worte über Worte.“ Zu Nietzsches Kritik an der Praxis der Auslegung, die eine historische Analyse und Kritik an Stelle der inhaltlichen Exegese und des engagierten Denkens stellt, siehe: Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 741f.

¹⁹⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 698, S. 746f.

¹⁹⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 713f.

¹⁹⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 684ff, siehe auch S. 730; S. 743.

¹⁹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 741.

²⁰⁰ Um ein Bonmot über Kunst, Philosophie und Alltag des Nietzschelesers Joseph Beuys vom 7.11.1979 auf den Philosophen zurückzuspiegeln; vgl.: Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 736: „[...] daß die merkwürdigsten, lehrreichen und entscheidenden Erfahrungen

Gegenüber der *Geburt der Tragödie* vollzieht Nietzsche scheinbar eine Wende von der Konfrontation von Kunst und Philosophie (Sokrates) zur Philosophie als Kunstform (Schopenhauer) – scheinbar insofern, da der eigentliche Widerspruch zwischen dem uneingeschränkten Glauben an den Wert von Wahrheit und Erkenntnis in Wissenschaft und rationalistischer Philosophie liegt, dem die dualistisch metaphysische Weltanschauung von einer verborgenen Wahrheit des Lebens und einer Bejahung des Lebens als Schein entgegensteht, die sich für ihn sowohl in der Kunst als auch der pessimistischen Philosophie manifestiert.²⁰¹ Der positivistische Drang zur Erkenntnis, der Versuch des Wissenschaftlers aus dem „Bewusstheits-Zimmer“ der Wahrnehmung hinauszublicken, führt zu Frustration, Verzweiflung und, am Rande der Erkenntnisfähigkeit, zur ultimativen Gefahr eines „praktischen Pessimismus“, also der willentlichen Selbsterstörung angesichts des Abgrundes der menschlichen Existenz.²⁰² Der Philosoph als heroischer Pessimist hingegen entzieht sich den Wünschen und Leiden: indem er das Leben gering schätzen gelernt hat, kann er über das Leben und den Tod lachen.²⁰³ Oder vielleicht nicht einmal über den Tod zu lachen – den Tod zu *vermögen*, als Individuum überhaupt sterben zu können, dafür braucht der Mensch die Kunst. In einem nachgelassenen Fragment aus der Zeit der Wagnerschrift zieht Nietzsche den heroischen Pessimismus noch einmal zusammen: der Nihilismus der menschlichen Existenz kann nur durch den sinnvollen Tod überwunden werden, indem sich das Individuum durch Leidenschaft und Heldentum als „reif“ für den Tod erwiesen habe, seine individuelle Passion zu einem „Parabel des allgemeinen Leides“ und sein Leben zu einem „Evangelium der Liebe“ gemacht habe – und dazu weiht die Kunst.²⁰⁴

Nietzsches Interesse an der Geschichte der Philosophie, die es im Grunde genommen gar nicht gibt, da Philosophie für ihn ein kontinuierlicher unzeitgemäßer Diskurs ist, gilt nicht den Systemen und Lehrsätzen, sondern den Persönlichkeiten der Philosophen selbst als „grossen Menschen“.²⁰⁵ Der Philosoph unterscheidet sich vom modernen Wissenschaftler, dessen

und Erlebnisse die alltäglichen sind, daß aber gerade das, was als ungeheures Räthsel vor Aller Augen liegt, von den Wenigsten verstanden wird, [...]“

²⁰¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872–Anfang 1873. XIX [18]. KSA 7*, S. 428: „Der Philosoph der desperaten Erkenntniß wird in blinder Wissenschaft aufgehen: Wissen um jeden Preis. Für den tragischen Philosophen vollendet es das Bild des Daseins, daß das Metaphysische nur anthropomorphisch erscheint. Er ist nicht Skeptiker. [...] Man muß selbst die Illusion wollen – darin liegt das Tragische.“

²⁰² Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Fünf Vorreden. Ueber das Pathos der Wahrheit. KSA 1*, S. 760; der Begriff des Bewusstheitszimmers als Referenz auf Leibniz?

²⁰³ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Fünf Vorreden. Ueber das Pathos der Wahrheit. KSA 1*, S. 756f: „[...] aber alle eine Lehre hinterlassend, daß das Dasein am schönsten lebt, der es nicht achtet. Wenn der gemeine Mensch diese Spanne Sein so trübsinnig ernst nimmt, wußten jene, auf ihrer Reise zur Unsterblichkeit, es zu einem olympischen Lachen oder mindestens zu einem erhabenen Hohne zu bringen; oft stiegen sie mit Ironie in ihr Grab – denn was war an ihnen zu begraben?“; die Geste des Lachens, zusammen mit dem Tanz, wird in Nietzsches Zarathustra zu einem Schlüsselmotiv, vgl. Kapitel 2.3.

²⁰⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875. XI [18]. KSA 8*, S. 204: „Die wunderbare Bedeutung des Todes ist hier voranzustellen: der Tod ist das Gericht, aber das frei gewählte, das ersehnte Gericht, voll schauerlichen Liebreizes, als ob es mehr sei als eine Pforte zum Nichts. (Bei jedem starken Schritt auf dem Bretterhaus resonirt dumpf der Tod). Der Tod ist das Siegel auf jede grosse Leidenschaft und Heldenschaft, ohne ihn ist das Dasein nichts werth. Für ihn reif sein ist das Höchste, was erreicht werden kann, aber auch das Schwierigste und durch heroisches Kämpfen und Leiden Erworbene. Jeder solche Tod ist ein Evangelium der Liebe; und die ganze Musik ist eine Art Metaphysik der Liebe; sie ist ein Streben und Wollen in einem Reich, welches dem gewöhnlichen Blick wie das Reich des Nichtwollens erscheint, ein sich Baden im Meere der Vergessenheit, ein rührendes Schattenspiel vergangener Leidenschaft.“; vgl. die Verweise zu Wagners „Tristan und Isolde“; vgl. die Einflüsse des Buddhismus und Hinduismus im Denken Schopenhauers.

²⁰⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. KSA 1*, S. 801: „Nun sind philosophische Systeme nur für ihre Gründer ganz wahr: für alle späteren Philosophen gewöhnlich ein großer Fehler.“ und S.803: „[...] denn an Systemen die widerlegt sind, kann uns eben nur noch das Persönliche interessieren, denn dies ist das ewig Unwiderlegbare.“

ausschließlicher Wissenstrieb barbarisiere, durch die Anwendung des Gedachten, Erkannten und Gelernten im Leben, durch die Differenzierung und Bewertung des Seins vor dem Hintergrund von Stil und Kultur, oder, um mit einem späteren Begriff Nietzsches zu operieren, durch die „künstlerische Experimentalexistenz“, die mit Hilfe von Intuition und Phantasie in sich selbst das Sein zu reflektieren und zu erkennen glaubt, und ihre Lehre exemplarisch vorlebt:

„Der Philosoph sucht den Gesamtklang der Welt in sich nachtönen zu lassen und ihn aus sich herauszustellen in Begriffen: während er beschaulich ist wie der bildende Künstler, mitleidend, wie der Religiöse, nach Zwecken und Kausalität spähend, wie der wissenschaftliche Mensch, während er sich zum Makrokosmos aufschwellen fühlt, behält er dabei die Besonnenheit, sich, als den Widerschein der Welt, kalt zu betrachten, jene Besonnenheit, die der dramatische Künstler besitzt, wenn er sich in andre Leiber verwandelt, aus ihnen redet und doch diese Verwandlung nach außen hin, in geschriebenen Versen zu projizieren weiß.“²⁰⁶

Aber, und darum das notwendige Scheitern sämtlicher philosophischer Systeme, zwischen dem inneren Erleben und der Mitteilung steht die Schranke der Sprache, die das lebendig Geschaute in tote Begriffe verwandelt:

„[...] so ist der Ausdruck jeder tiefen philosophischen Intuition durch Dialektik und wissenschaftliches Reflektieren zwar einerseits das einzige Mittel, um das Geschaute mitzuteilen, aber ein kümmerliches Mittel, ja im Grunde eine metaphorische, ganz und gar ungetreue Übertragung in eine verschiedene Sphäre und Sprache.“²⁰⁷

Den Grund für das Scheitern von Begriff, Logik und Wort im Bezug auf die Erkenntnis der Wahrheit liegt für Nietzsche in der Selbstreferentialität der Sprache begründet, die nur auf interne Verhältnisse und Unterschiede, nicht aber auf ein „Außen“ verweisen kann; von der rein logischen Denkbareit eines Begriffes kann man nicht auf eine Existenz über das Denken hinaus schließen und umgekehrt,²⁰⁸ was bedeutet, dass die begriffliche Wesensbestimmung (Essenz) qualitativ von der Aussage über das Sein (Existenz) zu unterscheiden sei.

Den „Wahrheitstrieb“ der Philosophen deutet Nietzsche „aussermoralisch“ aus der Geschichte der Sprache: Der Ursprung der Sprache liege im Ursprung der Gesellschaft, da sich die autonomen Individuen zur Formung einer Urgesellschaft in der Kommunikation auf „verbindliche Bezeichnungen der Dinge“ einigen musste, und „Wahrheit“ zuerst nichts weiter als eine der sozialen Konvention entsprechende Bezeichnung bedeutete, ebenso wie „Lüge“ deren missbräuchliche Verwendung, weshalb die Sprache nur intertextuelle Beziehungen bezeichne, aber nicht das „Wesen der Dinge“.²⁰⁹ Die Befolgung sprachlicher Regeln war für

²⁰⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. KSA I*, S. 817.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. KSA I*, S. 846: „Die Worte sind nur Symbole für die Relationen der Dinge unter einander und zu uns und berühren nirgends die absolute Wahrheit: [...] Durch Worte und Begriffe werden wir nie hinter die Wand der Relationen, etwa in irgend einen fabelhaften Urgrund der Dinge, gelangen und selbst in den reinen Formen der Sinnlichkeit und des Verstandes, in Raum Zeit Kausalität gewinnen wir nichts, was einer veritas aeterna ähnlich sähe. Es ist unbedingt für das Subjekt unmöglich, über sich selbst hinaus etwas sehen und erkennen zu wollen, so unmöglich daß Erkennen und Sein die sich widersprechendsten aller Sphären sind.“

²⁰⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. KSA I*, S. 877ff; die Schrift ist als Abrechnung mit der philosophischen Konzept vom Menschen als Maß aller Dinge zu verstehen, dessen Steigerung Nietzsche in Hegels Idee vom Weltgeist anfangs mit einer Fabel über die „klugen Thiere“ karikiert, die sich in ihrem Denken und Erkennen als Sinn und Zentrum des Universums fühlen; aber Nietzsches Verhältnis zur Sprache ist nicht nur kritisch, er gesteht ihr auch die Funktion eines Speichers des Wissens der Gesellschaft zu, eine quasi Heidegger'sche tiefere Wahrheit, so z.B.: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872–Anfang 1873. XIX [117]. KSA 7*, S. 457: „Die geistige Thätigkeit von Jahrtausenden in der Sprache niedergelegt.“; eine poetische Reflexion über die verbindende seelische Ebene der Sprache findet sich in einem Fragment von 1874: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1874. XXXVII [5]. KSA 7*, S.

die Gesellschaft nützlich, also „gut“, woraus sich der illusionistische Glaube an einen „Wert der Wahrheit“, und damit auch an Vernunft, Erkenntnis und Abstraktion, entwickelte:

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volk fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...]“. ²¹⁰

Nicht nur die Sprache verstellt die Erkenntnis der Realität, sondern Wahrnehmung und Erfahrung (Empirie) sind an sich illusionistisch: der Dualismus von *Subjekt* und *Objekt* und das *Gesetz der Kausalität* sind Konstanten der menschlichen Wahrnehmung, die nichts weiter über die Realität auszusagen vermögen, was für die abgeleiteten „Naturgesetze“ bedeutet, dass sie nur Verweischarakter besitzen und erst im Kontext menschlicher Kriterien von Raum, Zeit und mathematischer Axiome „Sinn“ erhalten. ²¹¹ Und so wie das Wort als Metapher zur individuellen Anschauung steht, so steht der allgemeine Begriff zum Wort: nichts weiter als ein pyramidiales Schema von Sprachhierarchien, ein „Columbarium der Begriffe“ – statt begrifflicher Erkenntnis der Realität gibt es für Nietzsche nur die Möglichkeit eines ästhetischen Verhaltens, eines poetischen Übersetzens. ²¹²

„Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihres Gleichen ist und deshalb allem Rubricieren immer zu entfliehen weiss, zeigt der grosse Bau der Begriffe die starre Regelmässigkeit eines römischen Columbariums und athmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik zu eigen ist. [...] Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fliessendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss ein Bau, wie aus Spinnenfäden sein, [...]. Als Baugenie erhebt sich der Mensch weit über die Biene: diese baut aus Wachs [...] er aus dem weit zarteren Stoffe der Begriffe, die er erst aus sich fabricieren muss. [...] An dem Bau der Begriffe arbeitet ursprünglich [...] die Sprache, in späteren Zeiten die Wissenschaft. Wie die Biene zugleich an den Zellen baut und die Zellen mit Honig füllt, so arbeitet die Wissenschaft unaufhaltsam an jenem grossen Columbarium der Begriffe, der Begräbnisstätte der Anschauung, baut immer neue und höhere Stockwerke, stützt, reinigt, erneuert die alten Zellen, und ist vor allem bemüht, jenes in's Ungeheure aufgethürmte Fachwerk zu füllen und die ganze empirische Welt, d.h. die anthropomorphe Welt hineinzuzuordnen.“ ²¹³

Der natürliche Trieb des Intellectes findet für Nietzsche Ausdruck in der Intuition und Metaphernbildung, in Verstellung, Traum und Mythos, in einer Überwindung der Schranken des Begriffs; und wo er zur Herrschaft über die Vernunft gelangt, glaubt Nietzsche Kultur und

831: „Aller Verkehr der Menschen beruht darauf, dass der eine in der Seele des anderen lesen kann; und die gemeinsame Sprache ist der tönende Ausdruck einer gemeinsamen Seele. Je inniger und zarter der Verkehr wird, um so reicher die Sprache; als welche mit jener allgemeinen Seele wächst oder – verkümmert. Sprechen ist im Grunde ein Fragen des Mitmenschen, ob er mit mir die gleiche Seele hat; die ältesten Sätze scheinen mir Fragesätze und im Accent vermuthete ich den Nachklang jenes ältesten Fragens der Seele an sich selbst, aber in einem andern Gehäuse. Erkennst Du Dich wieder?“

²¹⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. KSA I*, S. 880f.

²¹¹ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. KSA I*, S. 884ff; vgl. hier die a priori aus Kants Kritik der reinen Vernunft.

²¹² Vgl. Friedrich Hölderlin, *In lieblicher Bläue...*, 1804, „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde.“; vgl. Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, Darmstädter Architekturgespräche, 1951.

²¹³ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. KSA I*, S. 882–886: columbarium = lat. *columba* (Taube), 1. Taubenschlag; 2. römische und frühchristliche Begräbnisstätte, besonders in den Katakomben, in der Leichen, Knochenreste oder Ascheurnen aus Raummangel in zahlreichen kleinen Höhlungen aufbewahrt werden, die einem Taubenschlag ähneln 3. Bezeichnung für die für Balkenköpfe vorgesehenen Aussparungen in der Außenwand von Gebäuden 4. Bezeichnung für die Löcher der Seitenwand der Schiffe, durch die Ruder gesteckt wurden.

Kunst als Vollendung des Lebens zu finden, die in ihrer „metaphorischen Anschauung“ zur Wahrheit hinter den Dingen gelangen kann,²¹⁴ weswegen die Poesie als Kunstform der Sprache Zugriff auf eine tiefere Bedeutung habe, als Begriff und Logik. Kunst ist für Nietzsche somit eine eigene Art zu denken, die als autonome Struktur neben der Wirklichkeit der Dinge als auch der Sprache besteht, ein Denken ohne die Abstraktion des Begriffes in unmittelbar „sichtbaren und fühlbaren Vorgängen“.²¹⁵ Für den wahren Künstler ist ebenso wie für den tragischen Philosophen das Leben ein Erfinden, da ein Erkennen immer schon ein Erschaffen des Scheines beinhaltet. Das Leben selbst wird zum Kunstwerk, Philosophie zu einer poetischen Handlung und nur als „Bejahung des Scheines“ sinnvoll. Nicht umsonst führt Nietzsche den Begriff des „philosophischen Genius“ ein, der im Akt der Selbsterschaffung zu einer ästhetischen Rechtfertigung des Lebens im Allgemeinen gelangt.

Während in der *Geburt der Tragödie* die theoretische Ausweitung der Ästhetik auf das *Sein* ihren künstlerischen Ausdruck noch im traditionellen Kunstwerk (Tragödie, Musik, Bildende Kunst) findet, vollzieht Nietzsche mit der Ausweitung des Kunstbegriffs auf das Leben bei paralleler Abwertung des Werkes den Schritt zur „Artistik“;²¹⁶ oder wie er es in seinem nachträglichen Vorwort formuliert,²¹⁷ zu einer „Artisten-Metaphysik“, die dem Leben einen „Künstler-Sinn“ geben will, indem sie wagt „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens...“²¹⁸ Der als vulgär und dekadent empfundenen Massengesellschaft,²¹⁹ repräsentiert durch die drei *M* des Zeitgeistes – Moment, Meinung, Mode²²⁰ – setzt Nietzsche mit dem *Genius*, einem als radikal aristokratischen Individualisten verstandenen Vernichter und Neuschöpfer, einem „Baumeister der Zukunft“, seinen Entwurf des „höheren Menschen“²²¹ entgegen, der sich in der Gestalt des Künstlers, des Heiligen oder des Philosophen ebenso manifestiert,²²² wie im Staatsmann oder im Feldherren als „Genius der That“.

²¹⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. KSA I, S. 889f.; Vergleiche das Konzept von apollinischem und dionysischem Kunsttrieb in der *Geburt der Tragödie*

²¹⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875 XI [18]*. KSA 8, S. 203.

²¹⁶ Nietzsche verwendet den missverständlichen Begriff der *Artistik*, wahrscheinlich um sich vom allgemeinen Begriff des „Künstlers“ und der „Kunst“ abzusetzen, und auf die von ihm geforderte Einheit aus Leben und Werk zu verdeutlichen; „Artistik“ ist eigentlich die Bezeichnung für die Vorführung von körperlichen Kunststücken vor einem Publikum. Im Turnsport ist der Begriff *Artistik* gleich bedeutend mit Akrobatik. Erst in der späteren Werkepoche des Zarathustra nimmt Nietzsche bewusst die Parallele von Kopfstand, Seiltanz, oder anderer „Kunststücke“ zum „Künstler“ und „Philosophen“ auf, siehe Kapitel 2.3

²¹⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik*. KSA I, S. 11ff.

²¹⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik*. KSA I, S. 14.

²¹⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 366.: eine Generalabrechnung mit Kunst, Politik, Universitätsphilosophie, wie Bildung allgemein, Nationalismus, Kapitalismus, kurz der „Gelehrten-Kultur“.

²²⁰ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 392.

²²¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 378: „Aber es giebt Augenblicke wo wir dies [die Tierheit des Menschen] begreifen: dann zerreißen die Wolken, und wir sehen, wie wir sammt aller Natur uns zum Menschen hindrängen, als zu einem Etwas, das hoch über uns steht.“; der Gedanke der Erlösung des Willens als Vorwegnahme des Übermenschen?

²²² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 382.

2.2. Das wissenschaftlichen Denkmodell (*Menschliches Allzumenschliches, Morgenröthe, Fröhliche Wissenschaft*): der Aphorismus als Waffe auf der Jagd nach den soziologischen und psychologischen „kleinen Wahrheiten“; die Kritik an Metaphysik, Kunst und Konvention mittels der historischen Argumentation.

Als erstes fällt die neue Form auf, mit der Nietzsche zu „seinem Stil“ gefunden zu haben scheint: Aphorismen statt des klassischen fortlaufenden Prosatextes der Basler Schriften, die es ihm ermöglichen Gedankenblitze, „Überfälle auf die Wahrheit“, zu formulieren, die aber eine inhaltliche Auslegung weitaus schwieriger machen, da sie als Einzelstücke entwickelt, in Fragmentform zu einem montierten und collagierten Sammlung als eigenständigem Artefakt, überarbeitet und zusammengestellt wurden,²²³ aber dadurch einer Instrumentalisierung des Werkes durch dekontextuelle Zitate Vorschub leisten. Der Aphorismus, zu deutsch Sentenz, ist gegenüber der Prosa eine dem Gesprochenen nähere Form, die aus dem monologischen Vortrag oder System ins Dialogische, ins „gesellige“ wechselt,²²⁴ zugleich dient er der kontemplativen Verarbeitung von erlebten Einzelheiten und Gedanken, ermöglicht die kurze Niederschrift, isolierte Bearbeitung und autonome Vollendung und übernimmt so für den Autor die Rolle einer „Erleichterung des Lebens“²²⁵ – was in erster Linie eine Erleichterung des Schreibens heißt, da ein kompositorisches Zusammenstellen der Einfälle an Stelle der synthetischen Argumentationskette getreten ist, die, um überzeugend zu sein, klare Strukturen und einer fortlaufende sprachliche Durchbildung erfordern würde. Nietzsches Denken selbst wird dabei diskursiv, es erhält zunehmend Experimentalcharakter, derselbe Gedanke wird aus mehreren Blickwinkeln betrachtet, die Aspekte sind im Einzelnen pointenreich – aber aus

²²³ Die Frage, ob Nietzsche eine Sprüchesammlung oder ein durchkomponiertes Buch beabsichtigte, wird immer wieder diskutiert: über die formale Analyse hinaus, die das kompositorische, verknüpfende stützt, kann man die Meinung des Autors selbst heranziehen, der über das *Lesen* der Sentenz reflektiert: „Eine Sentenz ist im Nachtheil, wenn sie für sich steht; im Buche dagegen hat sie in der Umgebung ein Sprungbrett, von welchem man sich zu ihr erhebt. Man muß verstehen, unbedeutende Gedanken um bedeutende herumzustellen, sie damit einzufassen, also den Edelstein mit einem Stoffe von geringerem Werthe. Folgen Sätzen hinter einander, so nimmt man unwillkürlich die eine als Folie der andern, schiebt diese zurück, um eine andere hervorzuheben, d.h. man macht sich ein Surrogat eines Buches.“, in: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1876-Sommer 1877. XXIII [137]. KSA 8, S. 452*. Diese doppeldeutige Haltung, denn Nietzsche reflektiert über die Wirkung der Sätzenfolge, sagt damit aber noch nichts über seine Absicht aus, diese kontextuelle Wirkung zu stützen oder zu verwerfen, wird noch weiter von einer verworfenen Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches* relativiert, in der Nietzsche gerade den Vorteil des episodischen Lesens hervorhebt (und seine didaktische Absicht zugibt): „Reisebuch / Unterwegs zu lesen. / [...] Wir moderne Menschen müssen alle viel unserer geistigen Gesundheit wegen reisen: und man wird immer mehr reisen, je mehr gearbeitet wird. An den Reisenden haben sich also die zu wenden, welche an der Veränderung der allgemeinen Absichten arbeiten. / Aus dieser bestimmten Rücksicht ergibt sich aber eine bestimmte Form der Mittheilung: denn dem beflügelten und unruhigen Wesen der Reise widerstrebt jene lang gesponnenen Gedankensysteme, welche nur der geduldigsten Aufmerksamkeit sich zugänglich zeigen und wochenlange Stille, abgezogenste Einsamkeit fordern. Es müssen Bücher sein, welche man nicht durchliest, aber häufig aufschlägt: an irgend einem Satze bleibt man heute, an einem anderen morgen hängen und denkt einmal wieder aus Herzensgrunde nach: für und wider, hinein und darüber hinaus, wie einen der Geist treibt, so dass es einem dabei jedesmal heiter und wohl im Kopfe wird. Allmählich entsteht aus dem solchermaassen angeregten – ächten, weil nicht erzwungenen – Nachdenken eine gewisse allgemeine Umstimmung der Ansichten: und mit ihr jenes allgemeine Gefühl der geistigen Erholung, als ob der Bogen wieder mit neuer Sehne bespannt und stärker als je angezogen sei. Man hat mit Nutzen gereist. [...]“; Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1876-Sommer 1877. XXIII [196]. KSA 8, S. 473f.*

²²⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Oktober-Dezember 1876. XIX [118-119]. KSA 8, S. 359*:

„Menschliches und Allzumenschliches. Gesellige Sprüche. Die Sentenz als Thema der Geselligkeit.“

²²⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1877. XXII [15]. KSA 8, S. 382*: „Ob Lebenserfahrungen in Gestalt von Sätzen dargestellt einen Nutzen für Andere haben, weiss ich nicht, für den welcher sie macht sind sie eine Wohlthat: sie gehören zu den Erleichterungen des Lebens. Und von den unangenehmsten dornenreichsten Ereignissen oder Lebensstrichen kann man immer noch Sätzen abpflücken (und einen Mundvoll Annehmlichkeit daraus haben) und sich dabei ein wenig wohl fühlen.“

dem Kontext genommen oft widersprüchlich, weil sie nicht aufeinander aufbauen, von weiter hergeleitet oder begründet sind. Nietzsche ist sich der Gefahr des Missverstehens durchaus bewusst, möchte Mehrdeutigkeit aber auch als eine Hülle oder einen Schutz verstanden wissen, um vor ungewünschten Lesern gefeit zu sein²²⁶ – wohingegen gerade die Unklarheit, Mehrfachlesbarkeit und Interpretationsoffenheit seiner aphoristischen Sprüche die massenhafte Wirkung und unkritische Annahme befördert haben dürften.²²⁷

Die Tendenz zur Sentenz zeichnet sich in den nachgelassenen Fragmenten bereits ab 1872 ab: zunehmend treten einzelne Gedanken in wenigen Sätzen umrissen und in sich aphoristisch abgeschlossen in den Notizbüchern auf. Zwar sind die aphoristischen Verkürzungen gegenüber Exzerpten, Strukturüberlegungen, Aufzählungen und Textfragmenten, die Teil eines größeren Textes sein wollen, noch in der Minderheit; auch entbehren sie im Nachlass anfangs noch des Titelsatzes oder der Überschrift, welche dem Aphorismus als eine Art Motto vorangestellt sind, und die das diskursive Feld erschließen. Aber im Verlauf der 1870er Jahre vergrößert sich der Anteil aphoristischer Notizen im Nachlass, die auch von ersten Strukturüberlegungen begleitet werden und sich so als endgültige Textform zu erkennen geben. Dabei unterteilt Nietzsche die Aphorismen thematisch in „Hauptstücke“ oder „Bücher“, ganz nach dem Vorbild Schopenhauers, der mit *Parerga und Paralipomena* ebenfalls eine Sammlung von Aphorismen – und einigen Gedichten, welche bei Nietzsche auch zu finden sein werden – herausgegeben hat, die er programmatisch im Vorwort als „Vereinzelte, jedoch systematisch geordnete Gedanken über vielerlei Gegenstände“ betitelte,²²⁸ eine Feststellung, die man auf Nietzsches Textcorpus getrost übertragen kann.

Mit dem Wechsel des Stils korrespondiert eine inhaltliche Veränderung hin zu einer dialektisch kritischen Haltung, oder genauer, zu keiner eindeutig bestimmbareren Haltung mehr, da alles bisher Geglaubte und Behauptete einer kritischen Prüfung unterzogen wird, was die Herausgeber der Gesamtausgabe um Elisabeth Förster-Nietzsche zu einem erklärenden Nachwort nötigte. So schreibt Peter Gast [alias Heinrich Köselitz] im Frühjahr 1905:

„Wer das allmähliche Erscheinen von Nietzsche's Schriften miterlebt hat, wird sich entsinnen, welches Befremden 1878 Menschliches, Allzumenschliches erregte. Man wollte Nietzsche kaum wiedererkennen, man sah in diesem Buch einen Bruch mit Nietzsche's eigener Vergangenheit. Gleichwohl hängt dies Buch mit den vorhergehenden zusammen, es wächst aus ihnen, ja in ihm leben die Rudimente einer schon 1873 mitgeplanten Unzeitgemässen Betrachtung fort, deren Titel »Der Weg zur Freiheit«, später »Der Freigeist« lautete (siehe Bd. X, S. 475, 477). Mit dieser Betrachtung sollte nach Nietzsche's ursprünglicher Absicht der auf mindestens 13 Nummern angelegte Cyklus der Unzeitgemässen gekrönt werden. [...] Im Frühjahr 1876 notirt sich N. abermals zwei Titel-Verzeichnisse der noch zu schreibenden Unzeitgemässen (gedruckt in Bd. X, S. 477). Überschaute man dieselben, so erkennt man in ihnen zum Theil die Aufschriften der neun Hauptstücke von Menschliches, Allzumenschliches wieder, zum Theil auch Capitelüberschriften aus dem Aphorismenheft »Die Pflugschar« (Bd. XI, S. 396). Der Inhalt dieses

²²⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1876-1877. XX [3]. KSA 8*, S. 361: „Eine Sentenz ist ein Glied aus einer Gedankenkette; sie verlangt, dass der Leser diese Kette aus eigenen Mitteln wiederherstelle: diess heisst sehr viel verlangen. Eine Sentenz ist eine Anmaassung. – Oder ein Mittel zur Vorsicht: wie Heraclit wusste. Eine Sentenz muss, um geniessbar zu sein, erst aufgerührt und mit anderen Stoffen (Beispiel, Erfahrungen, Geschichten) versetzt werden. Das verstehen die Meisten nicht und deshalb darf man Bedenkliches unbedenklich in Sentenzen aussprechen.“

²²⁷ Der Reiz des Schwierigen, Elaborierten, Mehrdeutigen – ein Phänomen, dass sich in der Philosophie des 20. Jahrhunderts noch mehrfach wiederholt hat, so z.B. die sich einer Privatsprache annähernden Texte von Wittgenstein oder Heidegger, aber auch bei den in den Geisteswissenschaften beliebten postmodernen Denkern Derrida oder Deleuze, deren hochkomplexe Begrifflichkeit und vieldeutigen Anklänge zu einem Distinktionsmerkmal zwischen den „Eingeweihten“ und den „Anderen“ geworden sind.

²²⁸ Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften (1851)*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Heftes (»Die Pflugschar«) ist mir von Nietzsche vor und nach seiner Rückkehr von den ersten Bayreuther Nibelungen-Aufführungen, im Juni, Juli und September 1876 dictirt worden. Die dort erlebte Erschütterung seines Glaubens an Richard Wagner's Ideal, welcher eine allmähliche Erschütterung bereits im Januar 1874 voraus gegangen war (s. Bd. X, S. 518f.), hatte ihn zu einer umfassenden Neuprüfung seiner Gedanken über alle menschlichen Dinge gedrängt. Und so kam jene umfangreiche Sammlung fragmentarischer Aufzeichnungen zu Stande, welche den ganzen Kreis von Nietzsche's nunmehr antiromantischen und übernationalen Denken umschreibt. Alle Themen der noch geplanten Unzeitgemässen klingen darin auf Einmal an, in einer Sprache, die man an Nietzsche nicht gewohnt war, die aber als Vorstufe seines späteren Stils nicht wegzudenken ist. [...]²²⁹

Später, in der Einführung des *Zarathustra* fährt Gast fort, gegen den offensichtlichen Bruch zwischen erster und zweiter Werkphase – in diesem Text als *Basler Schriften* und *Wissenschaftliches Denkmodell* bezeichnet – zu argumentieren. Im Gegensatz zu der Differenzierung in verschiedene Stadien und Themenbereiche, wie sie die Nietzsche-Rezeption heute bestimmt, behauptet er einen zusammenhängenden, stetigen Nietzsche-Text-Corpus und streicht als verbindendes Element die (geistes-)aristokratische, gegen Demokratie und Christentum gerichtete Haltung Nietzsches heraus, die Lehre vom einer höheren, heroischen Menschenklasse *über* dem Volk, deren erster Vertreter eben Nietzsche selbst gewesen sei;²³⁰ womit bereits das schwierige Thema der „Steuerung“ der Nietzsche-Rezeption durch das Nietzsche-Archiv (und natürlich auch andere „Interpreten“) angeschnitten ist, dass die Forschung bis heute beschäftigt.

Zurück zu der Frage der unterschiedlichen Werkphasen: Rückblickend aus der Zarathustrazeit hat Nietzsche selbst den Sommer 1876 als Wendepunkt markiert, aber entgegen der Anmerkung von Peter Gast interpretiert er die neue Form und den positivistischen Ansatz als Resultat eines tiefen inneren Zweifels und Ekels über seine bisherige Arbeit, denen er mit einer Verneinung und Ausnüchterung seines Denkens als einer Art „Therapie“ beizukommen suchte:

„Es gab eine Zeit, wo mich der Ekel vor mir selber anfiel: Sommer 1876. Die Gefahr des Irrthums, das schlechte wissenschaftliche Gewissen über die Einmischung der Metaphysik, das Gefühl der Übertreibung, das Lächerliche im »Richterthum« – also die Vernunft herstellen, und in der größten Nüchternheit, ohne metaphysische Voraussetzungen zu leben versuchen. »Freigeist« – über mich weg!²³¹

Auch im *Ecce homo* finden sich, trotz der sichtlichen Bemühungen, sich selbst als konsistenten „Autor“ zu rekonstruieren, deutliche Zweifel und Kritiken an den älteren Haltungen und Texten. Sowohl die *Tragödienschrift* als auch die *Unzeitgemässen* unterzieht Nietzsche dort einer umfassenden Neuinterpretation, die weniger Wert auf die verhandelten Inhalte, sondern auf die Vorbereitung der „Aufgabe“ der *Umwerthung aller Werthe* legt. Ebenso zieht Nietzsche im *Ecce homo* die Schriften der mittleren Werkperiode zusammen, indem er das durchgängige Motiv der Kritik und Genesung von Wagner, Schopenhauer, Idealismus, den Deutschen, der Professur, kurz: von allem Unwesentlichen seiner „Aufgabe“

²²⁹ Peter Gast, *Nachbericht*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band II. Menschliches, Allzumenschliches*, Leipzig: Alfred Kröner, 1921, S. 431ff.

²³⁰ Peter Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VI. Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Alfred Kröner, 1923, S. 486ff.: [...] Steht auch die erste Periode innerlich der dritten näher, so ist doch die Wendung zur zweiten hin (die mit „Menschliches, Allzumenschliches“ eintritt) keineswegs in der Weise zu verstehen, wie sie mehrmals verstanden worden ist: nämlich als Annäherung an die Denkweise, die Nietzsche zuvor selbst bekämpft hatte. Nietzsche's Tendenz bleibt vielmehr durch alle drei Perioden die selbe: nur ändert sich, infolge zunehmender Weltkenntniss, sozusagen sein Vertrauen gegen manche Elemente, auf die er für seine Zukunftspläne anfangs mithoffte. [...]

²³¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [111]. KSA 10*, S. 147.

betont. (Vgl. 2.3 *Ecce homo*) Zwar weist Nietzsche dem *Zarathustra* in der retrospektiven Selbstanalyse eine absolute Sonderrolle zu, doch beharrt auch er auf eine inhaltliche Verwandtschaft der nachfolgenden Bücher, als Teile des gleichen Projektes, was in diesem Text als dritte Werkperiode behandelt werden wird. (Vgl. 2.3 *Dionysos als Philosoph – Zarathustra und das Spätwerk*)

Die Wissenschaft als Modell

Die freie Beweglichkeit des Aphorismus ist nicht nur ein stilistisches Novum, mit ihr korrespondiert das Ideal des philosophischen Wanderers,²³² der, gelöst von den „Fesseln des Lebens“, durch die verschiedenen Landschaften und Klimazonen menschlicher Existenz reist, eine nach der anderen aufsucht, durchlebt und wieder hinter sich lässt, oder sich zumindest weit genug von den Alltagsdingen entfernt hat, um sie als Ganzes überblicken und erkennen zu können.²³³ Diesem nomadische Blick auf die Gesellschaft der Sesshaften entsprechen die biographischen Umstände: *Menschliches, Allzumenschliches* ist die Frucht von Nietzsches neu gewonnener Unabhängigkeit, seiner saisonalen Existenz zwischen Basel, Engadin, Italien und Sachsen, in der Folge seiner durch Erkrankung bedingten Beurlaubung im Herbst 1876–77, die schließlich 1879 zu der endgültigen Aufgabe seiner Universitätsprofessur in Basel führt.²³⁴ – Zwar behält Nietzsche die in den *Basler Schriften* bereits etablierten Kategorien seines philosophischen Denkens bei: so behandelt er die Themen von Wissenschaft, Kultur, Kunst, Moral, Sitte, Metaphysik, Religion, Staat, Erziehung, Schein und Wahrheit, wobei eine Akzentverschiebung hin zu moralischen, soziologischen oder psychologischen Fragen feststellbar ist; inhaltlich hingegen unterzieht er sie nun einer Kritik vom Boden der „Wissenschaft“ aus. In dieser Schaffensphase versucht Nietzsche eine „wissenschaftliche“ Methode zur Anwendung zu bringen, die er nicht genauer spezifiziert: es handelt sich nicht um ein erkenntnistheoretisches induktiv-deduktives Vorgehen im klassisch philosophischen Sinne, oder gar eine Wissenschaftstheorie, sondern um eine diskursive Taktik, die mit Anleihen bei der moralischen Sentenz der französischen Klassik des 18. Jahrhunderts einzelne Betrachtungen über den Menschen anstellt, und sich ausschließlich auf die Vernunft des Subjektes beruft. An Stelle des Mythos oder eines idealistischen Systems tritt ein Denken in kleinen Schritten, alltäglichen Beobachtungen, von „natürlicher“ Notwendigkeit.²³⁵ Die umfangliche Selbstkritik – ein Versuchen, Umwerfen, Überprüfen und Ausloten bisheriger Standpunkte – ist zugleich eine persönliche und gedankliche Distanzierung von seinem Freund und Mentor Richard Wagner und vom romantisch voluntaristischen Pessimismus Arthur Schopenhauers.²³⁶

²³² nicht umsonst betitelte Nietzsche das 2. Buch der Fortsetzung von *Menschliches, Allzumenschliches* „Der Wanderer und sein Schatten“; die Brücke bildet das letzte Gedicht aus *MAMI* § 638, S. 362f: „Der Wanderer.“

²³³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 34. *KSA* 2, S. 54; auch: *MAMI* § 291, S. 234: der „verfeinerte Heroismus“ des freien Geistes, der still seiner Erkenntnis nachgeht, aus dem Labyrinth der Gedanken immer wieder an die Sonne kommt; auch: *MAMI* § 616, S. 349: das Herausstechen auf „den Ozean der vergangenen Weltbetrachtungen“ und der Blick zurück auf die „Küste“ der Gegenwart.

²³⁴ das Konzept zu *Menschliches, Allzumenschliches* findet sich in einem Fragment von 1875: „Es soll ein grosses Buch für alltägliche Einfälle und Erfahrungen, Pläne usw. angelegt werden: wo auch die wissenschaftlichen Erkenntnisse kurz eingetragen werden. Alle litterarischen Pläne sind bei Seite zu stellen: *Mihi scribere*.“ in: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Bis Anfang März 1875. II* [2]. *KSA* 8, S. 11.

²³⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 38. *KSA* 2, S. 61f: „[...] die ächte Wissenschaft, als die Nachahmung der Natur in Begriffen [...]“; ein Hinweis zum Entwurf von *MAMI* findet sich in einem Fragment von 1875 (*Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875 VIII* [4], *KSA* 8, S 129): „Pläne aller Art: [...] Sammlung eines ungeheuren empirischen Materials der Menschenkenntniss. Dazu viele ältere Geschichtswerke, Romane usw. zu lesen, auch Briefe [...]“

²³⁶ Die *Tragödienschrift* wird 6 Jahre nach ihrem Erscheinen von Nietzsche bereits wegen ihres romantischen Stils abgeurteilt: „Darstellung der Geburt der Tragödie – schwebende Wolkenguirlanden, weiss bei

Der neue Ansatz Nietzsches wird bereits auf der ersten Seite deutlich: anstelle einer Vorrede hat er die Übersetzung eines Gedichtes von René Descartes gesetzt, ein Loblied auf die subjektive Vernunft und das Glück im Genuss der Früchte der *Raison*, verbunden mit einer indirekten Widmung an Voltaire.²³⁷ Die menschlich-allzumenschliche Betrachtungsweise,²³⁸ die den heutigen Menschen zum Gegenstand hat (und nicht mehr ein frühgriechisches Ideal, ob klassisch oder „umgewerthet“), der als Produkt einer langen Entwicklung vorgestellt wird, dessen wesentliche formbildenden Prozesse der Menschwerdung bereits vor Urzeiten abliefen, und dessen Erkenntnisvermögen selbst als historisches Produkt *geworden ist*, führt in der Konsequenz zu einer streng *historischen* Perspektive: zu der Frage nach dem Ursprung und der Evolutionsgeschichte, dem ewigen Prozess des *Werdens* (Heraklit), – weshalb Nietzsche die Existenz „ewiger Thatsachen“, „absoluter Wahrheit(en)“ oder des „Dings an sich“ als Irrtum und Lüge denunziert.²³⁹ Sein philosophisches Weltbild geht nur noch von einer einzigen noch möglichen Erkenntnisform aus, die auf Vernunft, Erfahrung und Beobachtung des alltäglichen menschlichen Lebens beruht und die mit Graduationen und historischen Entwicklungen argumentiert, aber eine polare Teilung in Sinneswahrnehmung (Schein) und metaphysische Wahrheit (Sein) kategorisch ablehnt: eine Philosophie der „unscheinbaren Wahrheiten“. Die Erfahrungswelt des Traumes, das ehemals Apollinische, verdampft zu einer psychologischen Aufklärung über den Ursprung von sowohl Metaphysik und Religion, von der Dichotomie aus Körper und Geist, als auch von dem Gesetz der Kausalität, und entlarvt diese Annahmen als Illusionen,²⁴⁰ lässt aber ein Fenster zum Verständnis mythischer Kulturen offen.²⁴¹ Von der einstmaligen Bewunderung der kultischen Kraft des Dionysischen hingegen bleibt nur der Nachgeschmack eines „Possenspiels“ übrig,²⁴² womit Nietzsche die Tragödie in die Nähe von Narrheit und Schauspiel rückt, oder Rausch, Taumel und religiöse Extase zu Zeichen einer längst überwundenen historischen Phase der Menschheit erklärt. Die Philosophie ist für Nietzsche auch weiterhin die Kunstform der Wissenschaften, aber nun zu ihrem großen Nachteil: als

Nachthimmel, durch welche Sterne hindurchschimmern – undeutlich allzudeutlich geisterhaft erhelltes Thal.“ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1878. XXVII [62]. KSA 8, S. 497f.* Ein ähnliches Résumé der Wandlung zieht Nietzsche im Rückblick auf die letzte der *Unzeitgemässen Betrachtungen*: „Der Schopenhauersche Mensch trieb mich zur Skepsis gegen alles Verehrte Hochgehaltene, bisher Vertheidigte (auch gegen Griechen Schopenhauer Wagner) Genie Heilige – Pessimismus der Erkenntniss. Bei diesem Umweg kam ich auf die Höhe, mit frischesten Winden. – Die Schrift über Bayreuth war nur eine Pause, ein Zurücksinken, Ausruhen. Dort ging mir die Unnöthigkeit von Bayreuth für mich auf.“ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1878. XXVII [80]. KSA 8, S. 500.*

²³⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band. KSA 2, S. 10*: „Dieses monologische Buch, welches in Sorrent während eines Winteraufenthaltes entstand, würde jetzt nicht der Oeffentlichkeit übergeben werden, wenn nicht die Nähe des 30. Mai 1878 [100. Todestag Voltaires] den Wunsch allzu lebhaft erregt hätte, deinem der grössten Befreier des Geistes zur rechten Stunde eine persönliche Huldigung darzubringen.“; im Nachlass ist Voltaire ab 1875 (*Nachgelassene Fragmente 1875. VII [7]. KSA 8, S. 125*) präsent, zu einer Zeit, als Nietzsche die Philologie und den Wert des Antike überhaupt zu prüfen beginnt; die französische Aufklärung erscheint da als eine moderne Alternative zu den Vorsokratikern; das gleiche gilt für Nietzsches wachsendes Interesse an Goethe und Leopardi – trotz dessen Pessimismus.

²³⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 35. KSA 2, S. 57*: „[...] Menschliches, Allzumenschliches – oder wie der gelehrtere Ausdruck lautet: die psychologische Beobachtung – [...]“

²³⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 2. KSA 2, S. 24f.*; auch: § 16, S.36ff.

²⁴⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 5. KSA 2, S. 27*; auch: § 13, S.32ff.

²⁴¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 12. KSA 2, S. 31f.* „Im Schlaf und Traum machen wir das Pensum früheren Menschthums noch einmal durch.“

²⁴² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 112. KSA 2, S. 116*: „Wie manche Empfindungen uns verloren gehen, ist zum Beispiel an der Vereinigung des Possenhaften, selbst des Obszönen, mit dem religiösen Gefühl zu sehen: die Empfindung für die Möglichkeit dieser Mischung schwindet, wir begreifen es nur historisch, dass sie existierte, bei den Demeter- und Dionysosfesten [...]“

Irrtum, als Täuschung, als falsche Verallgemeinerung²⁴³ und als Versuch „dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung [zu] geben.“²⁴⁴

Nietzsches jüngere Vergangenheit als metaphysischer, romantisch-pessimistischer Denker taucht nunmehr als Gegenbild auf, als Zustand einer überwundenen Kulturstufe, die von einer rationalistischen Position aus kühl analysiert, kritisiert und verworfen wird. Das Werkzeug der Offenlegung eines verborgenen mythisch-prähistorischen Ursprunges heutiger Phänomene hat Nietzsche bereits in den *Basler Schriften* entwickelt,²⁴⁵ aber während dort hinter der fiktiven Rekonstruktion des mythischen Ursprunges der Gedanke an eine „Renaissance“ der griechischen Antike oder Anknüpfen an eine alte, eigenständige deutsche Kultur stand, hat sich sein Blick nun auf die Zukunft der Menschheit als Ganzes und der Evolution des Individuums gerichtet: die Betonung der Eigenschaft des *Gewordenen* impliziert Fortschritt, da Alles, was geworden ist, als weiterhin veränderbar gedacht werden kann, und somit beeinflussbar und auch überwindbar sein muss. Nietzsches Genealogie von Religion, Sitte,²⁴⁶ Tugend und Moral²⁴⁷ fußt im Projekt der europäischen Aufklärung²⁴⁸ als einer umfassenden Beschreibung, Kritik und Relativierung der gesellschaftlichen Kräfte, und der Hoffnung, dass das Wissen über die verborgenen Ursprünge der Konventionen, der Mittel und Absichten der herrschenden Macht und der blinden Überlieferungen den Glauben und deren Wirkungen zu erschüttern vermöge.²⁴⁹ Glaube, Gefühl und Phantasie, für Romantik und Pessimismus Tor zu „tieferen“ Wahrheiten, sind dem abgeklärten Nietzsche suspekt, da sie der Vernunft nicht zugänglich sind und einzig durch ihre Intensität wirken. Zugleich attackiert Nietzsche die selbstlosen, unegoistischen, christlich-humanistischen Tugenden, indem er sie als Residuen ursprünglich egoistischer, der Gemeinschaft nützlicher Handlungen, oder als verdeckte Form der Machtausübung demaskiert.²⁵⁰ Angriffsziel werden zunehmend die Religionen, vor allem das Christentum,²⁵¹ wobei Nietzsche ihre historische Leistung als Mittel zur Kultivierung des Menschen anerkennt,²⁵² aber die Zeit des Nutzens ihrer Irrtümer für abgelaufen hält.

²⁴³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 5. KSA 2, S. 382.*

²⁴⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 6. KSA 2, S. 27f.; auch § 18, S.38ff.; Menschliches, Allzumenschliches. II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche § 31, S. 393; Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten § 171, S. 624ff.: der Philosoph als Erschaffer von persönlichen (also subjektiv beschränkten) „Erkenntnis-Gebilden“.*

²⁴⁵ Vergleiche die Erklärung des Ursprunges der Kultur im Frevel, oder die Herleitung des Staatswesens aus Krieg und Unterdrückung, und verbunden damit des Rechtes aus der Gewalt, oder die Erklärung des Glaubens an die Wahrheit als Folge der gesellschaftlichen Übereinkunft (Konvention) der Sprache.

²⁴⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 96. KSA 2, S. 92f.; auch: § 97, S. 94*

²⁴⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 107. KSA 2, S. 103ff.*

²⁴⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 26. KSA 2, S. 46f.: „Die Reaction als Fortschritt.“*

Nietzsche sieht sich als Fortführer der Aufklärung, der aus der Beschäftigung und Überwindung von Schopenhauers reaktionärer Philosophie Kraft und Anlauf zum Fortschritt nehmen konnte; eine Variante siehe § 110, S 109ff.: Die Romantik als notwendige Zwischenphase der Aufklärung.

²⁴⁹ z.B.: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 9. KSA 2, S.29: „Wenn man diese Methoden [Leidenschaft, Irrtum, Selbstbetrug], als das Fundament aller vorhandenen Religionen und Metaphysiken, aufgedeckt hat, hat man sie widerlegt.“*

²⁵⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. Zur Geschichte der moralischen Empfindungen. § 35-107. KSA 2, S. 57-106.*

²⁵¹ ein Beispiel aus einem ganzen Kapitel: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 114. KSA 2, S. 117f.: das Christentum als „krankhafter Excess des Gefühls“ und als maßlos, daher „barbarisch, asiatisch, unvornehm, ungriechisch.“*

²⁵² Ein ausführliches Für und Wider der Wirkung siehe: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 224. KSA 2, S. 478f.: während das Christentum für die untergehende Antike ein Balsam und eine „Abendglocke“ gewesen sei, aber auch eine Verewigung der Antike im christlichen Kult, diagnostiziert Nietzsche eine Vergiftung an der „jungen Seele“ der barbarischen Germanen, die so um die Möglichkeit einer authentischen, frischen Kultur gebracht worden seien.*

Teil der umfassenden In-Frage-Stellung der Grundlagen der Erkenntnis bildet die Fortsetzung der Kritik der Sprache (Vgl. 2.1 „Columbarium der Begriffe“),²⁵³ die Nietzsche als eine unabhängige, artifizielle Struktur ohne Verbindung zur Welt charakterisiert, welche nur bezeichne, aber keine Wahrheitsgehalt über das Wesen der Dinge enthalte. Doch gerade der Irrglauben an die Macht der Sprache habe zu den kulturellen Segnungen von Vernunft, Logik und Mathematik geführt, die ohne die Täuschung sich nicht entwickelt hätten.²⁵⁴ Das ist das Paradoxe in Nietzsches Kulturmodell: Vernunft entsteht aus Irrtum, Kultur beruht auf Macht, Täuschung und Ausbeutung, Freiheit auf Determination und Zwang, und Fortschritt, Erfindung und Verfeinerung auf den Regelbruch, Krankheit und Degeneration. Oder „gut“ wird aus „böse“: Nietzsche leitet beide Begriffe aus den Machtverhältnissen der urzeitlichen Kastengesellschaft ab, wobei er zwischen einer Moral der Herrschenden – die „gut“ als von ihrem Stand und somit frei und satisfaktionsfähig, „schlecht“ als nicht von ihrem Stand, somit ohnmächtig und unterdrückt bezeichnete – und einer Moral der Unterworfenen und Schwachen differenziert, die ihre Umwelt und Mitmenschen als bedrohlich, und somit „böse“ erfahren. Nietzsche relativiert so die moralische Konnotation mit dem Verweis auf ihren Ursprung, indem dieselbe Tat, je nach gesellschaftlichem Stand, als gut oder böse beurteilt wurde, oder, anders gesagt, dass das abstrakt gedachte „Gute“ ebenso wenig wie das „Böse“ an sich existiere.²⁵⁵ (Vgl. 2.3 *Jenseits von Gut und Böse; Genealogie der Moral*) Nur unter diesem Paradoxon ist Nietzsches Aussage: „wie Vernunft kommt – »zur Vernunft«“²⁵⁶ zu verstehen, dass Alles, auch Wissenschaft und Vernunft selbst, überprüft und kritisiert werden muss, und sei es auch nur, um sich im Nachhinein zu einer bewussten Affirmation der Täuschung, Illusion und des Irrtums zu überreden, denn Analyse, Zerstörung und Befreiung können nur transitorische Momente der Kultur sein; ja, Kultur und Leben bedürfen weiterhin des Scheins.²⁵⁷ Um aber die Wissenschaft von den Einflüssen der Empfindungen und Gefühlen, also der Unvernunft, frei zu halten, kann es Aufgabe der Kunst sein, diese zu befriedigen, als ein Ausgleich und notwendiges Komplementär zu dienen und über die Widersprüchlichkeit des Lebens hinweg zu trösten.²⁵⁸

In die moderne Aufklärungsarbeit mischt sich deshalb auch Wehmut, denn Nietzsche ist sich der Folgen des Verlustes des metaphysischen Glaubens bewusst, welcher ein Ende der über Generationen angelegten, dauerhaften gesellschaftlichen Projekte zu Gunsten des kurzfristigen individuellen Gebrauchs und Konsums bedeute: der moderne Mensch hört auf, ein Gärtner und Baumeister zu sein.²⁵⁹ Statt dessen, und der Leser der *Unzeitgemässen*

²⁵³ Sprachkritik siehe: Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. KSA 1*, S. 799–872; ebenso: ders., *Nachgelassene Schriften. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. KSA 1*, S. 873–897.

²⁵⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 11. KSA 2*, S. 30f.; auch § 16, S. 36ff: „Das, was wir jetzt die Welt nennen, ist das Resultat einer Menge von Irrthümern und Phantasien, welche in der gesammten Entwicklung der organischen Wesen allmählich entstanden, in einander verwachsen [sind] und uns jetzt als aufgesammlter Schatz der ganzen Vergangenheit vererbt werden, – als Schatz: denn der Werth unseres Menschenthums ruht darauf.“

²⁵⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 45. KSA 2*, S. 67f.

²⁵⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. Unter Freunden. Ein Nachspiel. KSA 2*, S. 366: die ironische Doppelbödigkeit dieses Gedichtes stellt in wunderbarer Weise die Janusköpfigkeit von *Menschliches, Allzumenschliches* heraus, und nur der Narr spricht die Wahrheit...

²⁵⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 20. KSA 2*, S 41f.; siehe auch: § 31 - § 34, S. 51-55.

²⁵⁸ gerade der Aspekt des Trostes ist ein Residuum aus Nietzsches pessimistischer Phase, denn er verweist auf die unveränderte Haltung gegenüber dem Leben als Leiden, Verzweiflung, Vergeudung – die Gefahr des Nihilismus.

²⁵⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 22. KSA 2*, S. 43f.: „[...] es [das moderne Individuum] will die Frucht selbst vom Baume pflücken, den es pflanzt, und deshalb mag es jene Bäume nicht mehr pflanzen, welche eine jahrhundertlange gleichmässige Pflege erfordern und welche lange Reihenfolgen von Geschlechtern

Betrachtungen des gleichen Autors traut seinen Augen kaum, sieht Nietzsche im Vergleichen und Auswählen aus den Kulturen und Stilen der Vergangenheit, also im historistischen Pluralismus und Eklektizismus, den Segen seines Zeitalters – und dessen Aufgabe: die Akzeptanz der Herausforderung der absoluten Eigenverantwortlichkeit der gesamten Menschheit für eine gemeinsame Zukunft.²⁶⁰

Die Kunst vom Boden der Wissenschaft aus betrachtet

Der Gegensatz zwischen (historischer) Philosophie und Kunst aus der *Tragödienschrift* wird von Nietzsche wieder aufgenommen, aber unter umgekehrten Vorzeichen: Die Kunst wird als Erbin der Metaphysik und Religion, somit als Teil einer vergangenen Kulturstufe, gedeutet,²⁶¹ und er billigt ihr zu, lustvoll oder ergreifend zu sein, aber auch in gleichem Maße unmoralisch, irrtümlich, täuschend und ohne tieferen Erkenntnisgewinn. Zugleich wird Nietzsches Zweifel an der Kunst genährt von deutlich sexistischen Untertönen: sie wird als gefühlssüchtig, prunkend, weichlich, romantisch, kurz: als *weiblich* definiert, im Gegensatz zu der als ernst, logisch, nüchtern, schlicht, tapfer und somit *männlich* attribuierten Wissenschaft.²⁶² Der Künstler als „zurückgebliebenes Kind“ oder „Jüngling“ einer früheren Epoche befindet sich gegenüber der modernen Kultur, welche dem Paradigma der wissenschaftlichen Methodik folgt, in unlösbarem Widerspruch, weil sein Interesse einzig der größtmöglichen *Wirkung* der Kunst gilt.²⁶³ Hier setzt Nietzsches psychologischer Hebel an: mit einer Reihe von Kritiken versucht er, die Mechanismen der Kunst offen zu legen und zu unterlaufen. So entlarvt er die Unterdrückung des Gewordenen im Werk, die Illusion der Vollkommenheit und den Anschein der Improvisation als Täuschungstricks der Künstler:

„[...] Wahrscheinlich stehen wir hier noch unter der Nachwirkung einer uralten mythologischen Empfindung. Es ist uns b e i n a h e noch so zu Muthe (zum Beispiel in einem griechischen Tempel wie der in Pästum), als ob eines Morgens ein Gott spielend aus solchen ungeheuren Lasten sein

zu überschatten bestimmt sind. [...] Ein ganz moderner Mensch, der sich zum Beispiel ein Haus bauen will, hat dabei das Gefühl, als ob er bei lebendigem Leib sich in ein Mausoleum vermauern wolle.“

²⁶⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 23. KSA 2, S. 44f.; aber Nietzsche deutet das *Vorübergehende* dieser Zeitalters der Auswahl an, dem eine neue Weltkultur, also unabhängig von nationalen und historischen Stilen und Traditionen, folgen werde; noch deutlicher: *Nachgelassene Fragmente. Ende 1876-Sommer 1877. XXI [45]*. KSA 8, S. 373: „Wer es kann, der folge mir in der Gerechtigkeit gegen verschiedene Kulturen.“; auch: *Menschliches, Allzumenschliches II. I. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 179. KSA 2, S. 457f. „In Hinsicht auf die Vergangenheit genießen wir alle Culturen und deren Hervorbringungen und nähren uns mit dem edelsten Blute aller Zeiten [...]“

²⁶¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 150. KSA 2, S. 144: „Beseelung der Kunst.– Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religion nachgelassen hat. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugt Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so dass sie Erhebung und Begeisterung mitzuthemen vermag, was sie vordem noch nicht konnte. Der zum Strome angewachsene Reichthum des religiösen Gefühls bricht immer wieder aus und will sich neue Reiche erobern: aber die wachsende Aufklärung hat die Dogmen der Religion erschüttert und ein gründliches Misstrauen eingeflösst: so wirft sich das Gefühl, durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, in die Kunst; [...] Überall, wo man an menschlichen Bestrebungen eine höhere düstere Färbung wahrnimmt, darf man vermuthen, das Geistergrauen, Weihrauchduft und Kirchenschatten daran hängen geblieben sind.“

²⁶² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 3. KSA 2, S. 25f.; *MAMI* § 147, S. 142f.; *MAMI* § 212, S. 173f; Nietzsches Auslegung des Weiblichen als *Natur* (Mütter) und dem Männlichen als *Kultur* (homoerotische Erziehung) siehe: *Menschliches, Allzumenschliches I* § 259, S. 213f.

²⁶³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 146. KSA 2, S. 142; *MAMI* § 147, S. 142f.; *MAMI* § 159, S. 149.

Wohnhaus gebaut habe: anderemale als ob eine Seele urplötzlich in einen Stein hineingezaubert sei und nun durch ihn reden wolle. [...]“²⁶⁴

Die Belebung der Statue und die Invokation des Göttlichen im dauerhaften Werk beruhen auf älteren Wahrnehmungsmustern, die von Künstlern bewusst angesprochen werden, um Gefühle und Stimmungen zu erzeugen; ähnlich steht es mit der *Inspiration*, also der Zuschreibung der Ideenfindung als Akt des Gottesgnadentums, die Nietzsche als ein Mittel der Künstler beschreibt, um ihre Stellung hervorzuheben, statt den in Wirklichkeit „handwerklichen“ und kontinuierlich prozessualen Charakter künstlerischer Arbeit einzugestehen.²⁶⁵ Der Geniekult, den Nietzsche als gefährlichen *Wahn* – und hier, im Unterschied zur *Tragödienschrift*, ist Wahn durchaus als pathologischer Begriff gemeint – menschlicher Göttlichkeit charakterisiert, sei lediglich eine Steigerung dieses Aberglaubens.²⁶⁶ das Phänomen des Genies wird von ihm als erworbene Spezialisierung, oder gar als eine Deformation, als übertriebene Bildung oder Förderung eines einzelnen „Organs“ erklärt – also als allzumenschlich.²⁶⁷ Und wieder greift die paradoxe Dialektik Nietzsches: so wie das Deformierte, Unproportionale und Monströse Bedingung und Fluch der Größe des Einzelnen sind, während der gleichmäßig talentierte Mensch glücklicher lebt, so sind die schwachen, zweifelnden, kränklichen aber deswegen sensibleren, erfinderischen und freieren Individuen notwendig für den geistigen Fortschritt der Gesellschaft als Ganzes, während die starken, beharrenden und unkritischen Kräfte des Volkes für den Fortbestand der Gattung sorgen – Progression und Verfeinerung wachsen aus Degeneration und Schwächung.²⁶⁸

Ästhetisch ist damit eine Abwendung sowohl von der apollinischen Schönheit der Oberfläche und Form als auch von der dionysischen Macht des entgrenzenden, rhythmischen und rauschartigen Genusses verbunden, und dem neuen geistigen Klima der „kleinen unscheinbaren Wahrheiten“ scheint ein „Reiz der schlichtesten Form“ angemessen.²⁶⁹ Die Intellektualisierung der Kunst und die Vergeistigung der Sinne und des Lebens sind für Nietzsche Zeichen einer höheren Kulturstufe, auch wenn sie die Abwertung der Schönheit des Erhabenen und Symbolischen zu Folge haben. Mit der Ausweitung der Vernunft in das Feld der Kunst, mit dem Vorrang der Semantik gegenüber Objekt und Wahrnehmung, gehen für Nietzsche die Erweiterung der *Ausdrucksmöglichkeiten* der Kunst in der Verfeinerung der

²⁶⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 145. KSA 2*, S. 141; eine von Nietzsches meistzitierten Passagen im Bezug auf Architektur, aber oft als *Bestätigung* des Anspruches der Architektur auf lebendigen Ausdruck und dauerhafte Bedeutung missverstanden, so auch bei van de Velde.

²⁶⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 155. KSA 2*, S. 146; *MAMI §156*, S. 146f.; *MAMI §162*, S. 151f.; *MAMI § 163*, S.152ff.: nicht das (er)finden, sondern das Sammeln, Ordnen, Sichten und Verwerfen kennzeichnet den großen Künstler; es versteht sich, dass die Kritik Nietzsches an der Legitimation des Künstlers auf eine höhere Macht dem politischen Diskurs der Aufklärung folgt.

²⁶⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 162. KSA 2*, S. 151f.; § 164, S. 154ff.: gefährlich in doppelter Hinsicht: für die Gesellschaft als kulturelle Tyrannis, die andere Künstler in der Entwicklung hindert oder zum Manierismus treibt; und für das Genie selbst, wenn ihm der „Opferduft“ zu Kopfe steigt, worauf Selbstüberschätzung, Kritikunfähigkeit, Hybris und letztlich der Fall folgen.

²⁶⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 260. KSA 2*, S. 214.

²⁶⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 224. KSA 2*, S. 187f.: „Veredelung durch Entartung.“– hier tauchen Gedanken zur Menschenzucht auf, die in der weiteren Geschichte einen dunklen Schatten auf Nietzsche geworfen haben; zugleich ist diese Passage eine Zurückweisung eines plumpen Darwinismus, da ja gerade in der Dialektik von Stärke und Schwäche der Fortschritt liege; zur Entwicklung dieses Gedankens aus einer Auseinandersetzung mit den Schriften Darwins und Haeckels siehe: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer bis Ende September 1875. XII [11]. KSA 8*, S. 257ff.: „Zum Darwinismus.“; für die Bewertung der positiven Effekte der Krankheit siehe: ders., *Ecce homo* (Vgl. 2.3)

²⁶⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 3. KSA 2*, S. 25f.: „[...] so werden auch die Formen unseres Lebens immer geistiger, für das Auge älterer Zeiten vielleicht hässlicher, aber nur weil es nicht zu sehen vermag, wie das Reich der inneren, geistigen Schönheit sich fortwährend vertieft und erweitert und in wie fern uns Allen der geistreiche Blick jetzt mehr gelten darf, als der schönste Gliederbau und das erhabenste Bauwerk.“

Bedeutungen einher, aber auch eine Vergrößerung der Ausdrucksmittel, eine Entsinnlichung, da der Genuss ins Geistige verlegt wird, und damit die Gefahr birgt, die gröbere materielle Ausführung und die hässlicheren äußeren Formen direkt zu rezipieren.²⁷⁰ Daher bezieht Nietzsche das Publikum mehr in den Radius seiner Überlegungen ein, als bisher: das eigentlich Künstlerische sei die Behandlung des Stoffes, nicht mehr die Verhandlung von Inhalten – denn die Erkenntnis und Vermittlung von Wahrheiten ist jetzt Aufgabe der Wissenschaft – weshalb Künstler und Publikum sich im Dialog befinden und sich parallel entwickeln müssen, damit in der Kunst die Möglichkeit zu einer Verfeinerung des Stils durch die Variation bekannter Motive entstehe.²⁷¹ Nietzsche nimmt die Analogie von Kunst und Sprache wieder auf, betont aber nun, dass sie beide auf eine historische Konvention arbiträrer Zeichen beruhen, dass also die Kunst über keinen absoluten Wahrheitsgehalt verfüge und keine strenge „Notwendigkeit“ besitze, sondern als eine kulturelles und historisches Produkt eines bestimmten Kollektives zu betrachten sei.²⁷² Mit einer Analogie von Relief und Aphorismus verdeutlicht er die Wirkungsmacht der intellektuellen Partizipation des Betrachters, der sowohl im fragmentarischen Kunstobjekt als auch im philosophischen Gedanken durch die Ergänzungsarbeit seiner Phantasie zu einem tieferen Genuss bzw. zur Erkenntnis angeregt wird.²⁷³ Im Gegensatz dazu steht die un- oder unterbewusste Wirkung einer langsamen Schönheit, die sich in die Träume und Seele des Betrachters schleicht, aber deren scheinbar tief empfundenenes Glück auf einer Illusion beruht:

„Der langsame Pfeil der Schönheit. – Die edelste Art der Schönheit ist die, welche nicht auf einmal hinreißt, welche nicht stürmisch und berausende Angriffe macht (eine solche erweckt leicht Ekel), sondern jene langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich fortträgt und die Einem im Traum einmal wiederbegegnet, endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unserem Herz gelegen, von uns ganz Besitz nimmt, unser Auge mit Thränen, unser Herz mit Sehnsucht füllt.“²⁷⁴

Diese poetisch einfühlsame Schilderung einer langsamen, unmerklichen Eroberung und Inbesitznahme durch ein Schönheitsgefühl, dass uns schließlich emotional überwältigt, setzt Nietzsche in bewussten Gegensatz zur Kunst der emotionalen Überwältigung und des Rausches, um letztlich die Schönheit psychologisch aufzuklären, wenn er fortfährt:

„Wonach sehnen wir uns beim Anblick der Schönheit? Darnach, schön zu sein: wir wähen, es müsse viel Glück damit verbunden sein. – Aber das ist ein Irrthum.“²⁷⁵

Damit kritisiert er die aristotelische Gleichsetzung von „Schön“ mit „Gut“ und „Glück“, ganz in der Tradition Kants, doch darüber hinaus birgt der Aphorismus eine fundamentale Erkenntnis, die für Nietzsches weiteres ästhetisches Denken bedeutsam bleiben wird: Schönheit steht in Relation zur menschlichen Physiologie, zum Gefühl der Macht und Kraft des Individuums. (Vgl. 2.3)

Aus der Krise der metaphysischen Weltbilder und des religiösen Glaubens im Zuge der Aufklärung ergibt sich für Nietzsche eine Krise der Hermeneutik der Kunst, weil ursprünglich alle Kunst nur innerhalb eines religiösen symbolischen Systems Bedeutung erlangt habe, dem

²⁷⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 217. KSA 2, S. 177f.

²⁷¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 166–168. KSA 2, S. 156–157; ein Widerspruch zwischen der Betonung des geistigen Gehaltes und der Konzentration auf die Formalität und Stilistik ist offensichtlich, bleibt aber ungelöst nebeneinander bestehen; siehe auch: MAM § 221, in: KSA 2, S. 180ff.

²⁷² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 171. KSA 2, S. 159; zu den klassischen Konstitutionsbedingungen des Kunstwerkes: Abgeschlossenheit, Einheit, Notwendigkeit, Vollkommenheit, etc. siehe: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 221. KSA 2, S. 180ff.; siehe auch: MAM I § 195, S. 165.

²⁷³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 178. KSA 2, S. 161f.: „Das unvollständige als das Wirksame.“

²⁷⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 149. KSA 2, S. 143f.

²⁷⁵ Fortsetzung, ebd.

der modernen Menschen entfremdet sei. Statt auf programmatische Inhalte verweist das künstlerische Material nur noch auf sich selbst, was er als Leere, als Absenz, als maskenhaft charakterisiert:

„Der Stein ist mehr Stein als früher.– Wir verstehen im Allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkung der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutet ursprünglich Alles Etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen, – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.“²⁷⁶

Diese Passage ist eine der meistzitierten Aussagen Nietzsches im Bezug zur Architektur, aber sie wird häufig mit seiner Begeisterung für Hülle, Maske und Schein aus den *Basler Schriften* oder aus dem Spätwerk in Zusammenhang gebracht, wobei der Kontext der kritischen Phase völlig verloren geht.²⁷⁷ Der Aphorismus kann auch nur schwer als Plädoyer für eine architektonische Materialehrlichkeit interpretiert werden, sondern ist vielmehr als eine ausdrückliche Bewusstmachung der sich verändernden Rezeptionsbedingungen der Kunst, speziell der Architektur, nach dem Ende metaphysischer Systeme, dem sprichwörtlich gewordenen „Tod Gottes“ in der Moderne zu lesen: einerseits diagnostiziert Nietzsche den unwiederbringlichen Verlust („herausgewachsen“) einer kulturellen Fähigkeit, gemischt mit Wehmut („Muttermilch der Bildung“); andererseits verweist er auf den Ursprung der kommunikativen Funktion der Architektur, und hier greift wieder seine Methode der *Umwertung*: Architektur entspringt der Furcht („Grauen“) vor der Macht der Natur und Götter, ihre Formen sind Teil eines symbolischen Systems, also weder mimetisch, noch autonom, noch abstrakt schön, sondern ein kulturelles Konstrukt, eine Konvention, ein Instrument der Macht – wobei unklar bleibt, ob die Architektur das Grauen erzeugt oder kanalisiert. Da der moderne Mensch in seinem sinnlichen Empfinden „schwächer“ als der prämoderne sei, dafür „stärker“ im intellektuellen Verständnis der Kunst, ist die Unterbrechung der Tradition um so entscheidender: die Wahrnehmung, und damit die Wirkung und Bedeutung, der Architektur in der Moderne wird sowohl auf der *sinnlichen*, wie auf der *inhaltlichen* Ebene geschwächt, ohne religiösen Hintergrund schweigt die überlieferte Form, und es bleibt nur noch die nackte Materialität, das leere Zeichen: die Maske. Deshalb, aber das geht bereits über das eigentlich Gesagte des Aphorismus hinaus, kann man schließen, dass die Praxis des eklektischen Historismus, also eine Wiederholung der religiösen Formen (nicht umsonst sind die griechische und christliche Architektur erwähnt, also Tempel und Kathedrale) als Schmuck für säkulare Gebäude, sowohl die inhaltliche Ebene ignoriere, als auch wirkungslos sei, weil ihre programmatische Symbolik unverstanden bleibe – worauf

²⁷⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*: § 218. KSA 2, S. 178f.

²⁷⁷ der Aphorismus § 218 steht nicht zufällig in einer Reihe von Betrachtungen über die Bedeutung der Kunst bzw. der Analogie zwischen Kunst und Sprache: der direkt vorangehende § 217 diskutiert die Intellektualisierung der Kunstrezeption, der folgende § 219 weist auf die religiöse Grundlage der Musik hin. Für eine andere Lektüre dieser Stelle vgl.: Neumeyer, Breitschmid, Buddensieg, Gleiter, Erbsmehl, Krause; zum Begriff der Maske in dieser Werkperiode vgl.: *MAMI* § 405, S. 270: „Es giebt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. Der Mann ist zu beklagen, der sich mit solchen fast gespenstischen, nothwendig unbefriedigenden Wesen einlässt, aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes aufs stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele – und sucht immer fort.“

man weiterfragen kann, ob Nietzsche für eine neue Grundlage, für ein modernes Referenzsystem auf Basis der Vernunft, plädiert oder die Zeit einer bedeutungsvollen Architektur schlicht für abgelaufen hält.²⁷⁸

Innerhalb der Künste selbst findet eine Neugewichtung und Neuausrichtung statt: Nietzsche bevorzugt nun die französischen Schriftsteller, Dichter und Dramatiker der Zeit der Klassik und Aufklärung, deren strengen, kühlen Stil er zum legitimen Erben der griechischen Kultur erklärt. Er definiert künstlerische Vollkommenheit als Einheit, Maß, Beschränkung der Motive, Beherrschung der Form, eine Unterwerfung des Naturalismus durch den strengen Zwang der Stilistik, um durch eine Internalisierung der „künstlerischen Fesseln“ zu einer verfeinerten Geschmeidigkeit und dem Anschein der Freiheit zu gelangen.²⁷⁹ Nietzsche sieht diese Tradition durch die französische Revolution zerbrochen, als deren Folge konstatiert er den selbstreflexiven Niedergang der Kunst: „sie interpretiert, im Zu-Grunde-gehen, ihre Entstehung, ihr Werden.“²⁸⁰ Das Apollinische hat in der Metamorphose zu einem francophilen Klassizismus vorerst den Sieg über das irrationale, exzessive, revolutionäre, rauschhaft entgrenzende Dionysische davongetragen; weshalb die einst so geschätzte Musik demystifiziert wird: ihre Bedeutung, ihre scheinbare „Innerlichkeit“ und unmittelbare Symbolik, deutet Nietzsche als Resultat einer langen Auslegungstradition, also als Konvention, wobei die musikalischen Form durch die Verbindungen mit Sprache (Poesie) und Gebärde (Schauspiel) mit symbolischem Inhalt aufgeladen wurde, während die tonale Struktur der ‚absoluten Musik‘ ohne eigene Bedeutung bleibe, was auch für die Formen der Architektur gelte.²⁸¹ Der einstige Hoffnungsträger einer neuen Kultur, die ‚deutsche Zukunftsmusik‘ à la Liszt und Wagner, wird von Nietzsche wegen ihrer gesuchten Leidenschaftlichkeit und Irrationalität als spätes Produkt der katholischen Gegenreformation, als „Gegenrenaissance“ empfunden, als ein Schlusspunkt und Nachhall des metaphysischen Zeitalters.²⁸²

Für Nietzsche folgt aus der historischen Philosophie ein Stufenmodell der kulturellen Evolution in Form einer Anreicherung und Veredelung der Gesellschaft als Ganzes als auch der individuellen Persönlichkeit. Der akkumulierte historische Nutzen der Religion liegt in der Verfeinerung des Gefühls, der Gewinn der Kunst und Philosophie in einer „Lust am

²⁷⁸ hier mag man an Victor Hugo denken, der den Tod der Architektur aus dem Buchdruck hergeleitet hat; in § 220 spricht Nietzsche einen ähnlichen Gedanken aus: dass eine Zeit kommen wird, in der die Kunst nicht mehr *möglich* sein wird, weil sie eines Künstlerglaubens, also eines metaphysischen Rahmens, bedarf.

²⁷⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 221. KSA 2, S. 180ff; „[...] Hier sieht man, wie Schritt vor Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich ganz abgeworfen scheinen können: dieser Schein ist das höchste Ergebniss einer nothwendigen Entwicklung der Kunst.“, siehe auch die Charakterisierung des Klassischen S.183: „[...] in der Bändigung der darstellenden Kraft, in der organisierenden Bewältigung aller Kunstmittel die eigentliche künstlerische That [...]“; siehe auch: *MAM* § 195, S. 165.

²⁸⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 221. KSA 2, S. 183: *welch* vorausblickendes Urteil, wenn man die Serie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts vor seinem geistigen Auge Revue passieren lässt.

²⁸¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 215. KSA 2, S. 175: „[...] Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt, wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist.“; auch: *MAMI* § 216, S. 176f.; Nietzsche weist also sowohl das Konzept der programmatischen Musik der Zukunftsmusiker (Wagner), als auch der absolute Musik (Hanslick) zurück.

²⁸² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I § 219. KSA 2, S. 179f: „[...] Die Musik war die Gegenrenaissance im Gebiete der Kunst, zu ihr gehört die spätere Malerei des Murillo, zu ihr vielleicht auch der Barockstil: mehr jedenfalls als die Architektur der Renaissance oder des Alterthumes. Und noch jetzt dürfte man fragen: wenn unsere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr. Denn das, was in dieser Musik regiert, der Affect, die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, das Lebendig-werden-wollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindung, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven,— das hat Alles schon einmal in den bildenden Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen:— es war aber weder im Alterthum noch in der Zeit der Renaissance.“

Dasein“;²⁸³ und so wie die Kunst der kulturelle Erbe der Religion ist, so „[ist] der wissenschaftliche Mensch die Weiterentwicklung des künstlerischen.“²⁸⁴ Selbst nach dem prognostizierten Verlöschen einer künstlerischen Kultur im Zeitalter der Wissenschaft bleibt für Nietzsche zumindest ihre Wirkung als psychologisches Erbe erhalten.

Durch die Schule der Kunst: *Der Freie Geist*

Während noch in der *Tragödienschrift* der begeisterte und berauschte Anhänger, der an der Grenze zwischen Natur und Kultur stehende Satyr das unverholene Modell für den aus dem Geist der Antike wiedergeborenen Menschen gab, greift Nietzsche nun auf eine ganz andere Tradition zurück, wenn er in *Menschliches, Allzumenschliches* dem Ideal des „Freien Geistes“ huldigt, wobei er den Begriff bewusst der Geschichte der (französischen) Aufklärung entnimmt, die den Bedeutungswandel des Libertin vom Schimpfwort zum gesellschaftlichen Ideal erlebt hat, und auch Nietzsche möchte seine „Freien Geister“ als Hommage an alle freizügigen Denker, freisetzenden und kompromisslosen Sucher und geistige Nomaden verstanden wissen.²⁸⁵ Zugleich verweist der „Freie Geist“ auch auf den antiken Begriff der Freiheit als höchstem Wert: „Es ist die Sache des freien Mannes, seiner selbst wegen und nicht in Hinsicht auf andere zu leben. Deshalb hielten die Griechen das Handwerk für unanständig.“²⁸⁶ Damit spricht Nietzsche die antike Unterscheidung zwischen freien (Besitz-) Bürgern und Aristokraten, die in ihrer Muße den „freien“ Künsten²⁸⁷ nachgingen, und den „mechanischen“ darstellende Künsten an, die als handwerkliche Erwerbstätigkeit weniger angesehen waren und sich erst während der Renaissance als freie Künste emanzipieren konnten. Andererseits ist dieser Hinweis auf die traditionellen ökonomisch-sozialen Bedingungen der Freiheit auch als Kritik zu verstehen: Nietzsche stellt den Erbrechten des Adels (und des ihn imitierenden Grossbürgertums) die Vorstellung von einer geistigen Aristokratie entgegen, die über Gesinnung und Erkenntnis erworben wird, denn der *Freie Geist* wird nicht durch seinen Stand als „frei“ geboren, sondern befreit sich selbst:

„Die 10 Gebote des Freigeistes.

Du sollst Völker weder lieben noch hassen.

Du sollst keine Politik treiben.

Du sollst nicht reich und kein Bettler sein.

Du sollst den Berühmten und Einflußreichen aus dem Wege gehen.

Du sollst dein Weib aus einem anderen Volke als dem eigenen nehmen.

Du sollst deine Kinder durch deine Freunde erziehen lassen.

Du sollst dich keiner Ceremonie der Kirche unterwerfen.

Du sollst dein Vergehen nicht bereuen, sondern seinetwegen eine Gutthat mehr thun.

Du sollst, um die Wahrheit sagen zu können, das Exil vorziehen.

Du sollst die Welt gegen dich und dich gegen die Welt gewähren lassen.“²⁸⁸

Die Formulierung eines Dekalogs des „Freien Geistes“ soll als Antithese zum jüdisch-christlichen Glauben dienen, dessen Dogmatik Nietzsche, ganz in der Tradition der Aufklärung, als Hauptgegner einer Selbstbewusstwerdung und Befreiung des Individuums zum eigenen Denken und Urteilen begreift. Gleichzeitig karikiert er den Lebensstil des

²⁸³ die lebenssteigernde Wirkung gilt selbst für den Pessimismus, siehe: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 16. KSA 2, S. 386*: „Das Gute verführt zum Leben.– Alle guten Dinge sind starke Reizmittel zum Leben, selbst jedes gute Buch, das gegen das Leben geschrieben ist.“

²⁸⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 222. KSA 2, S. 185f.*

²⁸⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 211. KSA 2, S. 469.*

²⁸⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. März 1875 III [55]. KSA 8, S. 29.*

²⁸⁷ *artes liberales*: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie

²⁸⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Oktober-Dezember 1876 XIX [77]. KSA 8, S. 348.*

Bürgers seiner Zeit, in dem er ihren Habitus, moralische und sittliche Grundsätze und Sprüche aufzustellen, aufnimmt, aber mit unerwarteten Forderungen auffüllt.

Nietzsches Retrospektive auf die untergehende Kunstkultur fällt melancholisch aus, er beklagt die zukünftige Unmöglichkeit ewiger Werke, wie z.B. „die divina commedia, die Bilder Rafael's, die Fresken Michelangelo's, die gotischen Münster,“²⁸⁹ aber tröstet sich mit dem Gedanken, die Größe der untergehenden Ära, die „Abendröthe der Kunst“ noch erleben zu können, die gerade im Angesicht des Todes eines Zeitalters einen Spätstil von höchster Reife und köstlichem Genuss entfalten.²⁹⁰ Doch der sentimentale, bereits *fin de siècle* vorausahnende Rückblick und die Opposition von Wissenschaft und Kunst bzw. Philosophie bleiben nicht Nietzsches letztes Wort: In der Denkfigur des freien Geistes findet sich eine dialektische Synthese, denn dieser bedient sich historischer Analyse und psychologischer Kritik, handelt also im Verständnis Nietzsches „wissenschaftlich“,²⁹¹ zugleich wird er als Experimentalexistenz gedacht, als ein ungebundener Wanderer ohne Ziel auf dem Weg zu sich selbst, der „die Versuche, Irrwege, Fehler, Täuschungen, Leidenschaften,“ der „Liebe“ und „Hoffnungen“ als gleichberechtigte Formen der Erkenntnis auffasst und anwendet, der das alltägliche Leben selbst zum Kunstwerk und zur Philosophie macht.²⁹² Im Sinne einer ganzheitlichen Entwicklung der Persönlichkeit stellt Nietzsche das Erleben über die abstrakte Vernunft, das Leben selbst wird zum Instrument der Erkenntnis, Erfahrungen mit den aus Irrtümern wachsenden „herrlichsten Früchten älterer Cultur“ sind gar eine notwendige Bedingung für die Existenz des „Freien Geistes“, der die kulturelle Evolution der gesamten Menschheit individuell noch einmal durchlebt und in organischen „Jahresringen“ seiner Persönlichkeit ablegt.²⁹³

Nietzsche ortet im Geistesleben des modernen wissenschaftlichen Menschen die Gefahr der „Nervenüberreizung“ durch die Last der Kultur, also durch eine Konfrontation der ererbten sinnlichen Verfeinerung mit der rationalen Denkarbeit des Alltages, was später von Georg Simmel wieder aufgenommen werden wird.²⁹⁴ Zugleich diagnostiziert Nietzsche eine kontinuierliche Beschleunigung und nervöse Geschäftigkeit, ein Missverhältnis der *vita activa* gegenüber der *vita contemplativa*, das die Grundlagen des Denkens und der Kultur untergräbt.²⁹⁵ Die moderne Persönlichkeit ist gezwungenermaßen schizophran: sie benötigt sowohl die kritische Vernunft, als auch die schützenden und treibenden Energie des Irrationalen – Kultur und Natur. Der Rückschritt in die Erfahrungswelt der Kunst kann so zu

²⁸⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 220. KSA 2, S. 180.

²⁹⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 223. KSA 2, S. 186: ein starker Anhauch von *carpe diem*: „[...] Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, wie jetzt, [...] Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum gelangen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen.“

²⁹¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 225. KSA 2, S. 189f; die auszeichnende Charakteristik des Freigeistes ist das *Andersdenken*, als seine Umgebung, das Fordern von Gründen und Suchen nach Erkenntnis, nicht deren Besitz (philosophos – Freund/Sucher der Weisheit/Wahrheit).

²⁹² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 292. KSA 2, S. 235ff.

²⁹³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 292. KSA 2, S. 235ff.; die Idee einer kulturellen Ontogenese (Einzelentwicklung) als Wiederholung der Phylogenese (Stammesentwicklung), von Ernst Haeckel als biologistisches Modell der „Anthropogenie“ entwickelt; hier findet sich auch das Motiv des *amor fati* in *nucleo*; zur kulturellen Evolution siehe auch: *MAMI*. § 272; S. 224f.: „Jahresringe der individuellen Cultur.“; siehe auch: *MAMI*. § 239; S. 201.

²⁹⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 244. KSA 2, S. 204. vgl.: Georg Simmel, „Die Grosstädte und das Geistesleben, (Vortrag, 1903)“, in: Theodor Petermann (Hrsg.), *Die Grosstadt*, Dresden: Gehe Stiftung, 1903, S. 185–206: bei Simmel ist zusätzlich das prekäre Verhältnis Individuum vs. Masse ausschlaggebend; zur „Nervenüberreizung“ bei Nietzsche siehe weiter: *MAMI*. § 259, S. 213f.

²⁹⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 210. KSA 2, S. 172; siehe auch: *MAMI* § 282-286, S. 230-233.

einem Anlauf für den Sprung nach vorn werden, da er eine Verbindung zu den tiefen, noch aktiven Zonen der Persönlichkeit, zu dem „vulcanischen Strom aus unversiegbarer Quelle“ schafft.²⁹⁶ Eine Möglichkeit des Ausgleiches dieser Heterogenität aus Ratio und Emotion deutet Nietzsche mit der Aneignung zusätzlicher Kräfte an, die vermitteln und zugleich bereichern, die sowohl den Einzelnen als auch die Gesellschaft zum Bau der „großen Architektur der Cultur“ anregen.²⁹⁷ Der Konflikt zwischen Vernunft und Kunst soll somit weder gelöst noch verdrängt werden, sondern ist in seiner ausgehaltenen Spannung eine Bedingung und Kraftquelle des modernen Lebens, die durch Integration und Übung geschmeidig gemeistert werden muss – ein Tanz in Ketten.²⁹⁸

Und doch: Nietzsche bleibt vorerst unentschieden, sein freigeistiger Leser, den er in „Vorwärts.“ sogar direkt anspricht, muss weitergehen, weder bei den „Falten“ der Ereignisse, noch bei Ruhm oder Reichtum stehen bleiben, er muss die Kunst und Metaphysik lieben und dennoch diese Liebe überwinden, er muss die historische Dialektik als Mittel gebrauchen, die Vergangenheit nicht zu wiederholen, aber das eigentliche Ziel liegt in ihm selbst, er muss seinem Leben eine natürliche Notwendigkeit geben – leicht, licht, lustvoll.²⁹⁹

Staat und Gesellschaft

Trotz der Kulturkritik an der Geschäftigkeit, Hektik und Nervosität hat Nietzsche zu einer, gegenüber den Basler Schriften, zeitgemäßen Betrachtung des modernen Lebens gefunden: im Selbstverständnis einer Fortsetzung der Aufklärung kann er die Demokratie zumindest als eine Option anerkennen, so lange dem Freigeist die Möglichkeit zur politischen Enthaltung gewährt bleibt,³⁰⁰ aber im Hinblick auf radikale Veränderungen und Revolution ist seine Einschätzung weiterhin voll Verachtung.³⁰¹ Gegenüber den starken politischen Kräften des

²⁹⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 273. KSA 2, S. 225.

²⁹⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 276. KSA 2, S. 227f.: „[...] Denn überall, wo sich die grosse Architektur der Cultur entfaltet hat, war ihre Aufgabe, die einander widerstrebenden Mächte zur Eintracht vermöge einer übermächtigen Ansammlung der weniger unverträglichen übrigen Mächte zu zwingen, ohne sie deshalb zu unterdrücken und in Fesseln zu schlagen.“

²⁹⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 278. KSA 2, S. 228f.; siehe auch: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 140. KSA 2, S. 612.

²⁹⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 292. KSA 2, S. 235f.: „[...] Wie du auch bist, so diene dir als Quell der Erfahrung! Wirf das Missvergnügen über dein Wesen ab, verzeihe dir dein eigenes Ich, [...]. [Dein] Ziel ist, selber eine nothwendige Kette von Cultur-Ringen zu werden und von dieser Nothwendigkeit aus auf die Nothwendigkeit im Gange der allgemeinen Cultur zu schliessen. [...] Kommt das Alter, so merkst du erst recht, wie du der Stimme der Natur Gehör gegeben, jener Natur, welche die ganze Welt durch Lust beherrscht: das selbe Leben, welches seine Spitze im Alter hat, hat auch seine Spitze in der Weisheit, in jenem milden Sonnenglanze einer beständigen geistigen Freudigkeit; beiden, dem Alter und der Weisheit begegnest du auf einem Bergrücken des Lebens, so wollte es die Natur. Dann ist es Zeit und kein Anlass zum Zürnen, dass der Nebel des Todes naht. Dem Lichte zu – deine letzte Bewegung; ein Jauchzen der Erkenntniss – dein letzter Laut.“; ob der letzte Satz auf die Sterbensworte Goethes: „Mehr Licht!“ anspielen, bleibt ungewiss; zu mindest aber deutet sich eine neue Auffassung der Lebenskunst in der Leichtigkeit, Helle und Geschmeidigkeit an, für die später der Tanz, die Halkyonische Schönheit stehen werden; siehe auch: *MAMI*. § 291, S. 234f.: „[...] Was für Labyrinth er [der freie Geist] auch durchwandert, unter welchen Felsen sich sein Strom auch zeitweilig durchquält hat – kommt er ans Licht, so geht er hell, leicht und fast geräuschlos seinen Gang und lässt den Sonnenschein bis in seinen Grund hinab spielen.“

³⁰⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 438. KSA 2, S. 285f.

³⁰¹ im selben Aphorismus § 438 zitiert Nietzsche Voltaires Verachtung gegen den Pöbel; siehe auch: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 210. KSA 2, S. 172, siehe auch: *MAMI* § 221, S. 180ff.; das vorbildhafte Voltaires: „[...] ja wie er [Voltaire] einer der letzten Menschen gewesen ist, welche die grösste Freiheit des Geistes und eine schlechterdings unrevolutionäre Gesinnung in sich vereinigen konnte, ohne inconsequent und feige zu sein. [...]“; noch deutlicher die Gegenüberstellung von Voltaire und Rousseau, siehe: *MAMI* § 463, S. 299: „Nicht Voltaire’s maassvolle, dem Ordnen, Reinigen und Umbauen zugeneigte Natur, sondern Rousseau’s leidenschaftliche Thorheiten und Halblügen haben den optimistischen Geist der Revolution wachgerufen, gegen den ich rufe: »Ecrasez l’infâme!« [...]“ (Vgl. 2.3 letzte Worte des *Ecce homo*)

jungen Kaiserreiches verhält er sich distanzierend und kritisch: sowohl die nationalen, wie die liberalen als auch die sozialistischen Parteien werden zusammen mit Presse, Tagesaktualität und öffentlichen Meinungen rundherum verurteilt.

Nietzsches bevorzugte Lebensperspektive bildet die „Geistesaristokratie“, als Gemeinschaft „Freier Geister“, die aus den alltäglichen bürgerlichen Standesgrenzen, Sitten und Traditionen ausgebrochen sind, und sich zu einer ruhigen Entwicklung der Erkenntnis zurückgezogen haben, um zu „reifen“. ³⁰² Im Gegensatz zum tyrannisch selbstbezüglichen Wesen der altgriechischen Philosophen sieht Nietzsche bei den modernen Freidenkern einen Zug zur Gemeinschaftsbildung, und spricht, erinnernd an die Genialen-Republik in der früheren Werkphase, von den „Oligarchen des Geistes“. ³⁰³ Diese philosophische Lebensweise zu ermöglichen, oder zumindest nicht zu behindern, ist für Nietzsche der Testfall für jede politische Institution, und im Wissen um deren Streben nach Macht, auch über Ideen und Diskurse, bleibt sein grundsätzliches Misstrauen gegen den Staat ganz allgemein bestehen. ³⁰⁴ Nietzsches elitäre Gesinnung schlägt durch, wenn er die Möglichkeiten der kulturellen Entwicklung einer Gesellschaft mit dem pyramidalen Aufbau der Kastenstruktur verknüpft und die Unterdrückung ganzer Gesellschaftsschichten und Völker mit einer angeblichen Ungleichheit der Fähigkeiten und Empfindungsvermögen rechtfertigt. ³⁰⁵ (Vgl. 2.3 Herren und Sklaven; „Pathos der Distanz“; „Gesetz des Manu“) Andererseits findet Nietzsche auf mehreren Ebenen Gegenkräfte zur Macht des Staates in der Entwicklung der Moderne: die erste Gegenkraft resultiert aus der symbiotischen Wechselbeziehung von Religion und absolutistischem Staat, denen beide durch die Aufklärung ihre metaphysischen Begründungen entzogen werden. Mit der Demokratisierung geht für Nietzsche eine Privatisierung des Glaubens einher, welche entweder zur politischen Reaktion und religiösem Zwangsstaat oder zur völligen Partikularisierung und Irreligiosität und von dort weiter zur Privatisierung des Staates selbst führe, die als Entwicklung aus einer immer schneller drehenden Spirale der Machtwechsel und dem Verlust eines gemeinschaftlichen Projektes herrühre, deren letzte Folge der Verfall des Glaubens an den Nutzen des Staates sei, ³⁰⁶ – und damit das Ende der staatlichen Organisation überhaupt. Die andere Gegenkraft ist die Schwächung der Nationen durch die Entstehung eines einheitlichen europäischen Marktes und europäischer Kultur, deren Anzeichen er bereits deutlich vor sich sieht: „Der Handel und die Industrie, der Bücher-

³⁰² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 210. KSA 2, S. 172; man beachte den Begriff der „höheren Gattung“, der auf das Konzept des Übermenschen hindeutet.

³⁰³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 261. KSA 2, S. 217f: „[...] Sie [die Oligarchen des Geistes] bilden, trotz aller räumlichen und politischen Trennung, eine zusammengehörige Gesellschaft, deren Mitglieder sich erkennen und anerkennen, [...]. Die geistige Ueberlegenheit, welche früher trennte und verfeindete, pflegt jetzt zu binden. [...] Die Oligarchen sind einander nöthig, sie verstehen ihre Abzeichen, – aber trotzdem ist ein Jeder von ihnen frei, er kämpft und siegt an seiner Stelle und geht lieber unter, als sich zu unterwerfen.“

³⁰⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 235. KSA 2, S. 196f.; auch: *MAMI* § 473, S. 307f.: eine scharfe Analyse und Kritik des Sozialismus als *Exzess* des Staates; auch: *MAMI* § 474, S. 308f.

³⁰⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 439. KSA 2, S. 286f.; zwar wendet sich Nietzsche ausdrücklich gegen Geburtsadel, sondern sieht eine vertikale Flexibilität der Kasten vor, eine Einstufung nach Leistungs- und Leidensfähigkeit; aber es handelt sich um eine radikale Maschine der Ausbeutung, vielleicht sogar eine gelungne, wenn auch unbewusste Zeichnung des bürgerlichen Kapitalismus; siehe auch: *MAMI* § 462, S. 299.

³⁰⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 472. KSA 2, S. 302-307; S. 307: „[...] Der Glaube an eine göttliche Ordnung der politischen Dinge, an ein Mysterium in der Existenz des Staates ist religiösen Ursprungs. [...] die moderne Demokratie ist die historische Form vom Verfall des Staates.– Die Aussicht, welche sich durch diesen sichern Verfall ergibt, ist aber nicht in jedem Betracht eine unglückselige: die Klugheit und der Eigennutz der Menschen sind von allen ihren Eigenschaften am besten ausgebildet; wenn den Anforderungen dieser Kräfte der Staat nicht mehr entspricht, so wird am wenigsten Chaos eintreten, sondern eine noch zweckmässiger Erfindung [...]“; die Bemerkungen sind durchaus Tagespolitisch, da 1871–1887 im Deutschen Reich der Kulturkampf zwischen Kanzler Bismarck und der katholischen Kirche tobte.

und Briefverkehr, die Gemeinsamkeit aller höheren Cultur, das schnelle Wechseln von Ort und Landschaft, das jetzige Nomadenleben aller Nicht-Landbesitzer.³⁰⁷ Dieser Auflösungsprozess des Staates wird durch die Ideologie des Nationalismus gehemmt, die von Nietzsche als politisch gesteuert, verlogen und gefährlich, aber auf lange Sicht gleichsam aussichtslos eingeschätzt wird; statt dessen prognostiziert er die Auflösung, Verschmelzung und Entstehung eines neuen europäischen Menschen – des „guten Europäers“ – dessen historische Mission die kulturelle Fortsetzung der griechischen Antike sei.³⁰⁸ Im radikalen Widerspruch zu diesem evolutionären Szenario einer paneuropäischen Kultur steht die These von der Notwendigkeit großer europäischer Kriege, die gegen die „Nervenüberreizung“, „Mattheit“ und „Last der Kultur“ des modernen Menschen wirken sollen, um aus der Entfesselung der Barbarei neue Kraft zu gewinnen³⁰⁹ – ein Aufruf, der zusammen mit den Denkfiguren von Krieg, Kampf und „Wille zur Macht“ aus dem Spätwerk einer martialischen Nietzsche-Rezeption vor und während des 1. Weltkrieges Vorschub leistete, mit voller Unterstützung des Nietzsche-Archivs um Elisabeth Förster-Nietzsche.

In dem Ergänzungsband *Der Wanderer und sein Schatten* kommt Nietzsche auf die Denkfigur des „guten Europäers“ zurück: Während für den Griechen in der Stadtkultur der *polis* das Reden im Vordergrund stand, glaubt Nietzsche, dass für den modernen Europäer das Schreiben wichtiger sei, weil es zum einen das Lesen und Denken schärft und zum anderen die Grenzen der Nation überwinden kann, damit eine über-nationale europäische Kultur entstehe, in der „alles Gute Gemeingut“ werde und den „Freien alles frei“ stehe, auf dass Europa nicht an der Krankheit des Nationalismus zu Grunde gehen werde, sondern zu seiner historischen Aufgabe finde: „die Leitung und Ueberwachung der gesammten Erdkultur.“³¹⁰ Das angesprochene „Europa“ ist hier kein geographischer, sondern ein *kultureller* Begriff: Nietzsche meint die vom europäischen Erbe geprägten Kulturen, die auf die gemeinsamen altgriechischen, römisch-germanischen und jüdisch-christlichen Wurzeln zurückgehen.³¹¹ Für dieses „gute Europa“ mag er eine Zukunft für möglich halten, in der das Europa der Völker vergessen sein wird, aber in den *Classikern* als vollendeten, alten, aber nicht veraltenden Büchern fortlebe.³¹² Im Aphorismus *Europäische Bücher* nennt Nietzsche beispielhafte Autoren, die sich über eine nationale französische Literatur erheben und als Fortsetzung der griechischen Antike ein „Glied in der grossen noch fortlaufenden Kette der Renaissance“ bilden: Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontanelle, Vauvenargues und Chamfort, später noch um Helvétius ergänzt. Im Gegensatz zu den größten deutschen Autoren, Goethe und Schopenhauer eingeschlossen, zeichnen sich ihre Bücher für den Leser Nietzsche durch die Fülle philosophische Anregung und ihren vollendeten Stil aus: Gedanken voll Helligkeit,

³⁰⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I.* § 475. KSA 2, S. 309

³⁰⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I.* § 475. KSA 2, S. 309ff.; Nietzsche argumentiert hier mit dem Begriff der „Mischrasse“, meint damit weniger äußere, genetische als vor allem kulturelle Merkmale; hier auch die Revision seiner antisemitischen Haltung der Basler Schriften.

³⁰⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I.* § 475. KSA 2, S. 311f: so lässt sich auf zwei Seiten direkt nacheinander ein paneuropäisches Projekt und die Begeisterung für den großen Krieg als „Hygiene“ und Vater der Dinge mit Nietzsche „legitimisieren.“

³¹⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten.* § 87. KSA 2, S. 592f.

³¹¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten.* § 215. KSA 2, S. 647ff.: „[...] Hier, wo die Begriffe »modern« und »europäisch« fast gleich gesetzt sind, wird unter Europa viel mehr an Länderstrecken verstanden, als das geographische Europa, die kleine Halbinsel Asien's, umfasst: namentlich gehört Amerika hinzu, soweit es eben das Tochterland unserer Cultur ist. Andererseits fällt nicht einmal ganz Europa unter den Cultur-Begriff »Europak«; sondern nur alle jene Völker und Völkertheile, welche im Griechen-, Römer-, Juden- und Christenthum ihre gemeinsame Vergangenheit haben.“

³¹² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten.* § 125. KSA 2, S. 606ff.

Zartheit und Witz.³¹³ Für Nietzsche bedeutet deshalb, neben dieser Diagnose eines schlechten Prosastils, die Saat des „Franzosenhasses“ der Napoleonischen Kriege das größte Drama in der Entwicklung der deutschen Literatur, durch den sie zwar weiterhin in der Nachfolge und Abhängigkeit der französischen Renaissance stehe, zugleich aber diese Quelle vergessen und durch einen „halbtheologischen“ Moralismus – gemeint sind Idealismus und Romantik – überdeckt habe, der gegenüber Leistungen und Erkenntnissen der französischen Klassik und Aufklärung einen kulturellen Rückschritt und Verlust bedeute.³¹⁴

Die Widersprüchlichkeit der eigenen Gedanken über die Zeit, der rasche Wechsel von Denkansätzen und Überzeugungen wird von Nietzsche durchaus kritisch reflektiert, – und doch ausgiebig verteidigt:³¹⁵ denn die Frage nach dem Ursprung der Überzeugungen führt zu derselben Wurzel wie sie der Glaube besitzt: das Beharren auf eine absolute Wahrheit, die einmal erkannt und immer gültig sei. Diese „unbedingte Wahrheit“ wird zudem von allgemein anerkannten Autoritäten übernommen und nicht durch eigenes Fragen gesucht, geprüft und im Falle neuer Erkenntnis verworfen, kurz: Überzeugungen sind für Nietzsche das Produkt eines vorwissenschaftlichen Denkens, einer überwundenen Kulturstufe der Inquisition und Scheiterhaufen. Die wissenschaftliche Methode hingegen, selbst ein Resultat aus dem Streit über die „unbedingte Wahrheit“ der prämodernen kirchlichen Dogmatiker, besteht im Misstrauen gegen das Denken, im stetigen Suchen, Prüfen, Ordnen und Verwerfen der Wahrheiten – oder besser: Hypothesen und Wahrscheinlichkeiten – und ist daher ein ständiges Ändern, Umwerfen und Verraten, inklusive des Leidens an diesem Verrat.³¹⁶ Dabei ist die kulturelle Errungenschaft der wissenschaftlichen Methode für Nietzsche bedeutsamer als jedes einzelne Ergebnis der Wissenschaft, weil das Wissen nicht das Denken ersetzt, und nur der bewegliche Intellekt zu einer Haltung der Besonnenheit und Gerechtigkeit gegenüber dem „Feuer der Leidenschaften“, welches Meinungen, Glaube und Überzeugung entfacht, verhelfen kann. Der „Freie Geist“ ist daher immer auch ein gemischtes Wesen, durch die Kühle seines Verstandes immer nur kurzzeitig von der Hitze und Kraft der Leidenschaften, die ihn treiben, befreit, oder wie Nietzsches es poetisch-pathetischer ausdrückt: „[...] Vom Feuer erlöst, schreiten wir [die freien Geister] dann, durch den Geist getrieben von Meinung zu Meinung, durch den Wechsel der Parteien, als edle Verräther aller Dinge, die überhaupt verrathen werden können – und dennoch ohne ein Gefühl von Schuld.“³¹⁷

Nietzsches freier Geist kann also nur in steter Bewegung gedacht werden, sozusagen in Unschärfe, weswegen Erinnerung und Geschichte für ihn individuell bedeutsam werden – und doch tauchen in der dichterischen Umschreibung des „Wanderers ohne letztes Ziel“ bereits die Topoi des *Zarathustra* auf: die Gefahren der „Wüsten“ der Leidenschaften, der Aufstieg in die kühlen und klaren „Gebirge“ des Geistes, „Berg, Wald und Einsamkeit“ des Denkers, in denen dieser, sonnumspielt, die lichte, helle und reine „Philosophie des Vormittages“ findet.³¹⁸

³¹³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 214. KSA 2, S. 646f. „[...] sie enthalten mehr wirkliche Gedanken, als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen: Gedanken von der Art, welche Gedanken macht [...].“

³¹⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 216. KSA 2, S. 651f. genannt sind als deutsche Moralisten: Kant, Schiller, in der nächsten Generation Fichte und Schleiermacher.

³¹⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 629-638. KSA 2, S. 354-363.

³¹⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 629. KSA 2, S. 355: „[...] wir müssen Verräther werden, Untreue üben, unsere Ideale immer wieder preisgeben. Aus einer Periode des Lebens in die andere schreiten wir nicht, ohne diese Schmerzen des Verrathes zu machen und auch daran wieder zu leiden. [...]“

³¹⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 637. KSA 2, S. 362; vgl. den Anfang des Aphorismus: „Aus Leidenschaften wachsen die Meinungen, die Trägheit des Geistes lässt diese zu Ueberzeugungen erstarren.– Wer sich aber freien, rastlos lebendigen Geistes fühlt, kann durch beständigen Wechsel diese Erstarrung verhindern; [...]“

³¹⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 638. KSA 2, S. 362f.

Eine andere Kunst?

Nach dem kurzweilig postulierten Ende der Kunst testet Nietzsche in den beiden Nachträgen zu *Menschliches, Allzumenschliches* alternative Ansätze zur Kunst, und versucht sie, in seinem kritisch diskursiven „wissenschaftlichen“ Weltbild zu verorten und einzurichten. Im nachgelassenen Material zur Schrift *Wagner in Bayreuth* überlegt Nietzsche noch ins Unreine, ob es außer dem Ende der (bisherigen) Kunst nicht eine zukünftige geben könne, die ihre Bilder nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zukunft entnimmt – ohne eine konkrete Antwort parat zu haben.³¹⁹ Mit dem Gedanken einer zweckgerichteten, funktionalen, in der Sprache Kants nicht reinen, sondern „angehängten“ Schönheit, formuliert Nietzsche ein gewandeltes ästhetisches Verständnis: „so ist das Nützliche der oftmals nothwendige Umweg zum Schönen.“³²⁰ Und der gleichen utilitaristischen Denkrichtung abseits idealistischer Anschauung entspringt die Verknüpfung des Guten mit dem Schönen, wobei ein Unterschied zwischen dem moralisch Guten in der Absicht, im „Wollen“, bestehen bleibt, während das Schöne nur ungewollt oder unbewusst gelinge: „Aber das Schöne darf man nicht wollen, man muss es können, in Unschuld und Blindheit, ohne alle Neubegier der Psyche.“³²¹ Das Schöne kann mit dem Guten und Nützlichen konvergieren unter dem Blickwinkel einer Kunst als Ausdruck der Freude am Leben, als Steigerung der Kraft und des Genusses an der geschaffenen Vollkommenheit. (Vgl. 3.1) Doch die Frage nach dem Zukünftigen in der Kunst meint nicht Neuheit um der Neuheit willen, im Gegenteil: Nietzsche erteilt einer neuerungsfixierten Geniekunst und bewusst zur Schau gestellte Andersartigkeit oder Sensation eine klare Absage durch ein Bonmot über die Originalität:

„Original.– Nicht dass man etwas Neues zuerst sieht, sondern dass man das Alte, Altbekannte, von Jedermann Gesehene und Uebersehene wie neu sieht, zeichnet die eigentlich originalen Köpfe aus. Der erste Entdecker ist gemeinhin jener ganz gewöhnliche und geistlose Phantast – der Zufall.“³²²

Dabei erweist sich Nietzsche als Prophet einer „modernen“ Kunstauffassung und die Vorsätze des Neulesens und Anderssehens scheint auf den zeitgleich entstehenden Impressionismus in Kunst und Literatur zu verweisen – wobei fraglich bleibt, ob Nietzsche diese Art der Inanspruchnahme als „impressionistischer Denker“ rechtfertigt. Aber es gibt noch den zweiten Teil dieses Aphorismus, der den Zufall als „Entdecker“ neuer Dinge einer wahren Originalität des die bekannte Welt neu interpretierenden Geistes entgegenstellt, womit Nietzsche den alltäglichen Aspekt der Kunst im Kopf und den Vorrang der Interpretation vor der eigentlichen Form anspricht, und so indirekt den Gedanke der ästhetischen Rechtfertigung des Lebens wieder aufnimmt. Das Zukünftige in der Kunst liegt für Nietzsche nicht mehr in formaler Extravaganz, in der Erfindung neuer Ausdrucksmittel und Erregung intensiver Gefühlszustände oder gar in Visionen von alternativen gesellschaftlichen Ordnungen, wie noch in der von Wagnerbegeisterung durchdrungenen *Tragödienschrift*. Seine neue Kunstauffassung erklärt den Dichter zum „Wegweiser in die Zukunft“, der ein Bild von der Vollendung, Schönheit und Kraft der kommenden Menschheit zeichnen soll, statt sich mit schwärmerischen Rückgriffen in die Geschichte oder mit der Darstellung der alltäglichen

³¹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875 X [13]*. KSA 8, S. 187: „Ich könnte mir eine vorwärtsblickende Kunst denken, die ihre Bilder in der Zukunft sucht. Warum giebt es solche nicht? Die Kunst knüpft an die Pietät an.“

³²⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 101*. KSA 2, S. 420f.

³²¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 336*. KSA 2, S. 516f.

³²² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 200*. KSA 2, S. 465.

Unzulänglichkeiten und Zustände der Gegenwart aufzuhalten. Nietzsches Ansprüche an eine „neue Kunst“ von vergöttlichter Humanität lesen sich wie folgt:

„[...] Kraft, Güte, Milde, Reinheit und ungewolltes, eingeborenes Maass in den Personen und deren Handlungen: ein geebener Boden, welcher dem Fusse Ruhe und Lust giebt; ein leuchtender Himmel auf Gesichtern und Vorgängen sich abspiegelnd: das Wissen und die Kunst zu neuer Einheit zusammengeflossen: der Geist ohne Anmaassung und Eifersucht mit seiner Schwester, der Seele, zusammenwohnend und aus dem Gegensätzlichen die Grazie des Ernstes, nicht die Ungeduld des Zwiespaltes herauslockend: – diess Alles wäre das Umschliessende, Allgemeine, Goldgrundhafte, auf dem jetzt erst die zarten Unterschiede der verkörperten Ideale das eigentliche Gemälde – das der immer wachsenden menschlichen Hoheit – machen würden. [...]“³²³

Diese einseitige Betonung von Dauer, Ebenmaß und Harmonie in der „neuen Kunst“ ist weniger neu als vielmehr ‚klassisch‘ (Winckelmann, Lessing), und nicht umsonst schließt Nietzsche den Aphorismus mit dem Verweis auf Goethes Dichtungen, aber dennoch behauptet er, es gehe ihm nicht um eine Neubelebung der (vermeintlichen) griechischen Antike, sondern um das Aufzeigen des „höheren Menschen“ inmitten der modernen Welt, wo sich das Zukünftige bereits im Heutigen abzeichnet, wo „die grosse Seele noch möglich ist“.³²⁴ Die ruhige Ausgeglichenheit und Allgemeingültigkeit des Goldgrundes – also einer mittelalterlichen Maltechnik – soll sich gegen die „nervöse Sinnlichkeit“ der Moderne behaupten, welche im Historien Gemälde wie im Leben als „flackernder Hintergrund“ die Glaubwürdigkeit des agierenden Heros untergräbt. Nietzsche beobachtet sehr genau, dass die Historienmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts in den Details *zu* zeitgemäß geworden ist, und deshalb am Widerspruch von nervösem, individualistischen Gefühlsduktus und heroischem Sujet zu zerschellen droht, aber er konstatiert gleichzeitig, dass der Weg zurück zu einer Wiederbelebung allgemein verbindlicher Stile, Techniken und Tradition verbaut ist. Dabei macht er auf einen grundlegenden Unterschied in der Gesinnung und Moralität der Kunst der Epochen aufmerksam: die älteren Werke erscheint ihm kühler, maßvoller, regelgerechter und symmetrischer im Gegensatz zu den modernen, die er als zart, als voll von leidenschaftlicherem Ausdruck und individualistischer „Beseeltheit“ empfindet. Daraus zieht er die Konsequenz, dass das historische Werk nur in der modernen Interpretation zur Wirkung kommen kann,³²⁵ dass sie der Sprache der modernen „Nerven-Verfeinerung“ bedarf, um verständlich und lebendig zu werden.³²⁶ (Vgl. 3.1; 3.10 van de Veldes Kritik an Salonkunst, Zeitgeist; vgl. auch: Harry Graf Kesslers Kunstverständnis)

Mit der Frage der Interpretation und Aufführungspraxis berührt Nietzsche das Feld der Musik, deren kompositorischer Entwicklung er grundsätzlich kritisch gegenübersteht: während er die ältere Musik als maßvoll in Zeit- und Kräftebenheit beschreibt, von der körperverbundenen Besonnenheit des Tanzes, so empfindet er die neuere Musik (lies: die Zukunftsmusik Wagners) in der Bewegungsmetapher des „Schwimmens“ oder „Schwebens“, die sich rein an die Seele, und nicht an den Körper wende: „Er [Wagner] fürchtet die Versteinerung, die Krystallisation, den Uebergang der Musik ins Architektonische,–“³²⁷

³²³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 99. KSA 2, S. 419f.

³²⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 99. KSA 2, S. 419f.

³²⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 126. KSA 2, S.

431f. „[...] Erst unser Blut bringt sie [die historischen Werke] dazu zu uns zu reden. Der wirklich „historische“ Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. [...]“

³²⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 126. KSA 2, S. 432f.

³²⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 134. KSA 2, S. 434: Nietzsches Gefühl des Ausgeliefertseins gegenüber Wagners Musik: „sich endlich dem wogenden Element auf Gnade und Ungnade übergibt“; zugleich wird die Musik (und das Element des irrationalen, verführerischen, fließend umschließenden Wassers) als *weiblich* konnotiert.

wobei „Architektur“ neben dem steinern-monumentalen auch für Proportion, Maß und Körperlichkeit steht, und für eine planvolle Kollektivpraxis. Noch deutlicher wird die Revision seiner ehemaligen Begeisterung und Hoffnungen im Bezug auf die Musik, wenn er sie als „Spätling der Cultur“ bezeichnet, die nicht als universelle metaphysische Sprache außerhalb der Zeitlichkeit und über der Realität stehe, sondern als Zusammenfassung einer Kulturepoche, als ihr Abblühen, ihr Schwanengesang verstanden werden muss. So beurteilt Nietzsche den „Zukunftsmusiker“ Richard Wagner nun als ein kulturelles Produkt der politischen Restaurationszeit und Reaktion, dessen Katholizismus, Nationalismus, Antisemitismus und Anti-Aufklärung sich als äußerst ‚zeitgemäß‘ und kurzlebig erweisen werden; wohingegen er allein dem immateriellen, künstlerischen *Gedanken* das Potential der Dauerhaftigkeit prophezeit.³²⁸ Der Vorwurf der Reaktion betrifft aber nicht nur die „deutsche Musik“, sondern Nietzsche weitet ihn auf das gesamte Feld der Kunst aus, wenn er die Restaurationszeiten der Geschichte als „Toten-Erweckungen“ abwertet, welche aber eine Atmosphäre des Traums, der gefühlvollen Stimmungen und Erinnerungen verbreiten, in der die Künste gedeihen, und so liest er den Historismus und die individualistische Tendenz der Romantik als eine direkte Folge der politischen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts.³²⁹ Aber auch der moderne Dichter der Grosstadt ist keine Alternative: gegenüber dem französischen Realismus empfindet Nietzsche Ekel und wittert den „Fäulnisgeruch der Kloake“.³³⁰ Sein Dichter der Zukunft stellt, ebenso wie der Realist, ausschließlich die Wirklichkeit selbst dar und nichts Phantastisches, aber eben eine andere *Auswahl* der Wirklichkeit: eine gesunde, starke, lebensbejahende.³³¹

Vom modernen Publikum erwartet Nietzsche kaum eine Anregung für die Kunst, denn beim „Volk“ vermag er nur niederes Kunstbedürfnis zu entdecken, und schreibt ihm im Gegensatz zu Wagners Revolutionsschriften³³² keine nennenswerte Rolle zu. Für die höheren Stände konstatiert er ein Verlangen nach Ablenkung, Befriedigung und Trost von der Kunst, ganz im Kontrast zu den Griechen, für die Kunst in erster Linie Selbstgenuss, die Lust an der eigenen (irdischen) Vollkommenheit gewesen sei.³³³ Versuchshalber macht sich Nietzsche sogar eine kunstfeindliche Haltung zu Eigen und fordert eine Abschaffung der Kunst, um mehr Zeit zum Denken zu behalten, da die Existenz der Kunstwerke rein dem Bedürfnis nach Unterhaltung entspringe und zusätzlich den Neid der Habenichtse nach dem „Luxus“ der Kunst wecke. „Versuchshalber“ insofern, denn die provokative These bleibt nicht unkommentiert, sondern wird von der wichtigen, für die Bücher *Menschliches*, *Allzumenschliches* so allgemein anwendbaren *Leseanweisung* Nietzsches begleitet, zwischen den Zeilen zu lesen, die selbst wieder als Kommentar zu dem Problemkreis „Publikum“ – nämlich dem Leser seiner Schriften – interpretiert werden kann:

„[...] Es giebt gewiss manchen kraft- und sinnvollen Leser, der hier einen guten Einwand zu machen versteht. Den Plumpen und Böswilligen halber soll es noch einmal gesagt werden, dass es

³²⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 171. KSA 2, S. 450ff.

³²⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 178. KSA 2, S. 466f.

³³⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 111. KSA 2, S. 423.

³³¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 114. KSA 2, S. 426.

³³² Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution (1849)*, in: *Richard Wagner. Dichtung und Schriften, Band 5*, Frankfurt am Main: Insel, 1983, S. 273–309; und ders., *Das Kunstwerk der Zukunft (1849)*, in: *Richard Wagner. Dichtung und Schriften, Band 6*, Frankfurt am Main: Insel, 1983, S. 9–157.

³³³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 169. KSA 2, S. 446f.: wiederkehrendes Motiv einer Kunst der Stärke versus eine Kunst des Trostes

hier, wie so oft in diesem Buche, dem Autor eben auf den Einwand ankommt, und das Manches in ihm zu lesen ist, was nicht gerade darin geschrieben steht.³³⁴

Aber Nietzsche setzt noch viel grundsätzlicher bei der Kunst „in Zeiten der Arbeit“, also unter der Herrschaft bürgerlich-kapitalistischer Werte und Moral, an, und erkennt im 19. Jahrhundert einen wesentlichen Konflikt zwischen der Kunst und bürgerlicher Lebenspraxis: die „grosse Kunst“ sei an sich nicht mehr möglich, da sie sich an den frischen, morgendlichen Geist richtet und seine Kräfte vollkommen beansprucht, während die unterhaltende „kleine Kunst“ zur Erholung und Zerstreuung für den müden, abendlichen Rezipienten geschaffen worden ist, – eine Unterscheidung, die heute noch in den Begriffen U- und E-Musik fortlebt. So erklärt sich Nietzsche das Phänomen der „neueren Musik“ durch eine Übertragung der Mittel der „grossen Kunst“ in das Feld der kleineren Schwester, der Unterhaltung:

„Diese [die Künstler] haben in ihren Büchsen die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte noch zusammenschrecken muss; sie haben Betäubungen, Berausungen, Erschütterungen, Thränenkrämpfe: mit diesen überwältigen sie den Ermüdeten und bringen ihn in eine übermächtigste Ueberlebendigkeit, in ein Ausser-sich-sein des Entzückens und des Schreckens.“³³⁵

Natürlich richtet sich die Charakterisierung der Effektkunst an die Adresse Wagners, und Nietzsche gibt zu verstehen, dass er auf eine Zukunft hofft, in der Wagner vergangen und eine „grosse Kunst“ wieder möglich sein wird, die ihre eigenen Festtage fern des Alltags und der Arbeit haben wird – eine Kunst für „Morgen-Seelen.“³³⁶ Dies ist umso erstaunlicher, da hinter der Kritik an Wagners Mitteln die Diagnose an der Unvereinbarkeit der „wahren Kunst“ mit den Ansprüchen eines abendlichen bürgerlich-aristokratischen Kunstgenusses des modernen städtischen Publikums von beiden geteilt wird, und Wagner deshalb die „Idee von Bayreuth“ entwickelt, um der Kunst in einer ihr feindlich gesinnten Umwelt einen heiligen Bezirk, oder vielmehr Grünen Hügel, als Refugium zu schaffen, in dem eigene Regeln und Zeitstrukturen gelten – das Festspiel als eine *Heterotopie* im Sinne Foucaults – um von dort aus zu den Ufern einer anderen Kunst (und anderen Gesellschaft) aufzubrechen.

Nietzsches Kritik beleuchtet nicht nur das wechselseitige Verhältnis des bürgerlichen Publikums zu Musikdrama und Oper, sondern betrachtet auch das Theater als Spiegel der Gesellschaft. So verschwimmen die Grenzen in Nietzsches Analyse des bürgerlichen Schauspiels von Kotzebue mit der allgemeinen Charakterisierung der Deutschen des Vormärz: (Vgl. 2.3 Nietzsches Polemik gegen die Deutschen)

„Gutmüthig, in kleinen Genüssen unenthaltlich, thränenlüstern, mit dem Wunsche, wenigstens im Theater sich der eingebornen pflichtstrengen Nüchternheit ent schlagen zu dürfen und hier lächelnde, ja lachende Duldung zu üben, das Gute und das Mitleid verwechselnd und in Eins zusammenwerfend – wie es das Wesentliche der deutschen Sentimentalität ist –, übergücklich bei einer schönen, grossmüthigen Handlung, im Uebrigen unterwürfig nach Oben, neidisch gegen einander, und doch im Innersten sich selbst genügend – so waren sie, so war er. – [...]“³³⁷

Aber Nietzsches beißende Kritik nimmt eine überraschende Wendung: noch schlimmer als den ehrlichen Schund des Biedermeier findet er den verordneten Kanon der Literatur, der

³³⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 175. KSA 2, S. 454f.*

³³⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 170. KSA 2, S. 623f.*

³³⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 170. KSA 2, S. 623f.* hier fällt die Opposition des gesunden, kräftigen Morgens, die ganze Licht und Sonnenmetaphorik des freien Denkens auf, die dem müden, dem Tod geweihten Abend entgegengesetzt wird.

³³⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 170. KSA 2, S. 448f.* August von Kotzebue (1761–1819), populärster Dramatiker der Goetheära, schrieb über 220 Dramen und Lustspiele, die aber bereits zu Nietzsches Zeit als Trivalliteratur galten.

einhergehe mit dem Verlust eines authentischen Geschmacksempfindens, wie er ihn bei den Deutschen der Gründerzeit diagnostiziert, weshalb er mit dem ironischen Ausruf fortsetzt: „Selig sind Die, welche Geschmack haben, wenn es auch ein schlechter Geschmack ist!“³³⁸ Als Ursache für den Verfall nicht nur des Geschmacks allgemein, sondern sogar der Fähigkeit überhaupt zu schmecken, also Differenzen festzustellen und selbstständig zu beurteilen, identifiziert Nietzsche wie gewohnt die Bildung, die von den falschen Kräften nach einem falschen Ideal mit den falschen Methoden verfolgt werde, und statt zur Entwicklung und Herausbildung des Weisen als dem „Schmeckenden“ (Etymologie) nur zur Repetition der dressierten „Bildungs-Philister“ führe. An dieser Diagnose aus der *Unzeitgemässen Betrachtungen* ändert sich grundsätzlich wenig, aber in dem zweiten Buch von *Menschliches, Allzumenschliches* figuriert nun nicht mehr der Philosoph als Ideal des Lehrers, sondern der Dichter als „Menschen-Schöpfer und überhaupt Bildner“, der zu den Erwachsenen (lies: freigeistigen Männern) spricht, welche, im Gegensatz zu den Jünglingen der Schulen und Hochschulen, reif für diese Lehren seien. Doch dieser Bildner-Dichter ist selbst ein Gedicht, eine künstlerische Schöpfung oder Erinnerung Nietzsches, denn er notiert frustriert, dass der moderne Dichter weniger als Bildner denn als Zerstörer und Entfesseler der Leidenschaften agiert, als eine malerische Ruine, die aber nie vollkommen war bzw. sein wird.³³⁹ Einen Ausblick auf eine zukünftige Bildungs-Gesellschaft findet sich in Nietzsches Vision von täglichen allgemeinen „Betrachtungsstunden“ für Erwachsene, die in den Kirchen (!) als den Orten der Würde und Erinnerung stattfinden sollen, und die, im Gegensatz zu Gottesdienst und Messe, als „alltägliche Festfeiern der erreichten und erreichbaren menschlichen Vernunftwürde“ vorgestellt werden. Zudem erhofft er sich die Verwirklichung seines „Lehrer-Ideals“ als die Verschmelzung bisher isolierter Lehrer-Charaktere zu einer „Gesamt-Tugend der Vernunft.“³⁴⁰ Diese Rückgriffe auf Vorstellungen aus der französischen Revolution von 1789 und dem Kult der Raison mag bei Nietzsches grundsätzlich revolutionskritischem Urteil überraschen, aber wie auch schon bei anderen Themen gilt: die Grenzen sind fließend und Nietzsches gelassenere Einschätzung gegenüber Pluralismus und Eklektizismus scheint auch auf sein eigenes Denken und Schreiben gewirkt zu haben.

Was einmal der Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen war, ist nun einem Konflikt gewichen zwischen einer Kunst des Überflusses, der Hitze, der Unordnung einerseits als Gleichnis der modernen chaotischen Seele, besonders der Seele der Jünglinge und Frauen, die voll Überspannung, Erregung und Sehnsucht nach Rausch vor Langeweile seien,³⁴¹ – und einer Kunst der Mäßigung, der Regel, des Einfachen andererseits, als Ausdruck der weisen und harmonischen Lebensführung, als deren Repräsentanten Nietzsche die Dichter Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine und Goethe nennt³⁴² (Vgl.: 2.2 Hadesfahrt Nietzsches). Was für Poesie und Prosa gilt, gilt für die anderen Künste ebenso und Nietzsche bezeichnet die einfache Vollkommenheit und vollkommene Einfachheit in der „Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz absehenden“ als

³³⁸ Ebd., S. 449.

³³⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 172. KSA 2, S. 452f.*, das Bild der von Beginn an unvollendeten Ruine nimmt ein populäres Motiv der Romantik auf, das auch in der Architektur der neu gebauten, also künstlichen Ruinen, den Sprung aus der Gartengestaltung in die „hohe“ Architektur geschafft hat, wie z.B. die Houses of Parliament von Charles Barry (1840–70).

³⁴⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 180. KSA 2, S. 458*: „[...] ein neueres und volleres Auf- und Ausblühen des Lehrer-Ideals, in welches der Geistliche, der Künstler und Arzt, der Wissende und Weise hineinverschmelzen, wie deren Einzel-Tugenden als Gesamt-Tugend auch in der Lehre selber, in ihrem Vortrag, ihrer Methode zum Vorschein kommen müssten, – [...]“

³⁴¹ ich verweise wiederum auf die geschlechtsspezifische Konnotation der „männlichen“ Klassik versus die „jünglingshaft-weibliche“ Romantik bzw. Moderne.

³⁴² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 173. KSA 2, S. 453.*

das schwerste und höchste Ziel *aller* Kunst.³⁴³ Obschon er sich gerade noch die Ahnenreihe seiner „klassischen“ Autoren vergegenwärtigt hat, schwärmt er kurz darauf von der Vorstellung, etwas den Skulpturen des Phidias oder den Gemälden Claude Lorrains Vergleichbares in der Dichtung zu besitzen. Anders gesagt, er glaubt, dass Malerei und Bildhauerei gegenüber der Dichtung auf dem Weg der künstlerischen Vollendung im Ausdruck allgemeinverbindlicher Vollkommenheit um einige Schritte voraus sind, und blickt sehnsuchtsvoll zurück auf das Vorbild der griechischen Antike und ihrer zahlreichen Renaissancen: „Der Darstellung des letzten Menschen, das heisst des einfachsten und zugleich vollsten, war bisher kein Künstler gewachsen; vielleicht aber haben die Griechen, im Ideal der Athene, am weitesten von allen bisherigen Menschen den Blick geworfen.“³⁴⁴ (Vgl. 4.4 Antike als Vorbild bei van de Velde, Kessler, Aristide Maillol) – Immer wieder variiert Nietzsche die klassizistische Winckelmann'sche Definition von der Kunst als der Verschönerung des Lebens, oder vice versa, die Fähigkeit der Kunst, das Hässliche und den Schmerz zu verbergen, indem sie den negativen Seiten des Lebens eine *Bedeutung* gebe. Dabei erweist sich das eigentliche Kunstwerk (Objekt) nur als „Anhängsel“ gegenüber der *Bildung* des Menschen, gegenüber der ästhetischen Rechtfertigung und Sinnstiftung des Lebens.³⁴⁵ (Vgl. 2.1 ästhetische Rechtfertigung)

Vom Barock-Style

Die klassische Tendenz des der mittleren Werkperiode ist nicht nur gegen das Werk Wagners und die Romantik im weiteren Sinne gerichtet, sondern es finden sich auch eine Reihe von kritischen Bemerkungen und Anklagen direkt oder indirekt gegen eine expressive und barocke Ästhetik. Noch ganz unter dem Einfluss der Kunsthistoriker seiner Zeit betrachtet Nietzsche den Barock als eine späte Phase der Kunstentwicklung, als eine Verfallstendenz der Antike oder Renaissance: „Der überladene Stil in der Kunst ist die Folge einer Verarmung der organisierenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten. – In den Anfängen der Kunst findet sich mitunter das gerade Gegenstück dazu.“³⁴⁶ Der Begriff der organisierenden Kraft ist bereits bei der Beschreibung des Vorbildcharakters der griechischen Antike gefallen, deren größte Leistung, so Nietzsche, weniger in den künstlerischen Einzelwerken, als in der Fähigkeit gelegen habe, aus der Vielzahl von Einflüssen zu einer einzigen konsistenten Kultur zu gelangen – durch Auswahl, Vereinfachung, Veredelung, kurz: durch *Zucht*.³⁴⁷ Unterschwellig schwingt in der Kritik an dem Übermaß der Mittel eine Reflexion der Gegenwart der Gründerzeit mit, die als eine Epoche der unbegrenzten technischen Mittel, des politischen und finanziellen Aufstieges und der Verfügbarkeit aller Stile der Geschichte und Erdteile durchaus „barocke“ Züge aufwies, und der Neobarock zum offiziellen Stil sowohl des deutschen und österreichischen Kaisers als auch des Pariser Second Empire avancierte. Als ergänzende Aussage, die Kritik am Angestregten und Verschwenderischen ins Positive gewendet, spricht Nietzsche von der angenehme Wirkung der ruhigen, unangestregten, gesunden, gewachsenen Kraft, die er mit dem Bild einer ländlichen Idylle umschreibt: „Alle guten Dinge haben etwas Lässiges und liegen wie Kühe auf der Wiese.“³⁴⁸

³⁴³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 177. KSA 2, S. 456.

³⁴⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 177. KSA 2, S. 456.

³⁴⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 174. KSA 2, S. 453f.

³⁴⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 117. KSA 2, S. 427.

³⁴⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 219. KSA 2, S. 471f.

³⁴⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 107. KSA 2, S. 422.

Und doch: die fortgesetzte Verfeinerung der Klassik kann auch als ein Endpunkt der Kunst erscheinen, zu einer Belastung der neu nachwachsenden Kräfte werden, denen nur noch die ewige Nachahmung und Repetition des einmal Erreichten offen stehen würde. Unter dieser Perspektive vermag Nietzsche den mutwilligen Regelbruch und die „unorganische Composition“ der barocken Kunst als notwendige Entwicklung der Geschichte ansehen, die wohltuend und befreiend auf die Künstler wirke.³⁴⁹ Bezeichnend ist an dieser Textstelle Nietzsches Gedankenschluss vom Barock zum Asianismus, was entfernt den Dualismus der *Tragödienschrift* in Erinnerung ruft: Exzess, Vitalismus, Verschwendung werden einem barocken Asien zugeordnet (Dionysos); Regel, Einfachheit, Zucht verweisen auf eine griechisch-französische Klassik (Apollon). Zur vollen Entfaltung gelangt dieses Argument für und wider den Barockstil in einer längeren Passage wenige Seiten weiter: der Barockstil wird als rhetorisch und dramatisch statt dialektisch charakterisiert, als ein „überreich drängender Formentrieb“, der sich mit Gewalt seinen Weg zur Verständlichkeit bahne.³⁵⁰ An Stelle des „classischen Ausdrucks“ treten Affekte und Gebärden, das Hässlich-Erhabene, die Macht der Quantität. Der Barock sei eine Kunst für Künstler, die nach der Grenzenüberschreitung zu einer fortgesetzten Steigerung der Mittel führe, wie das Beispiel Michelangelo als „Vater des Barock“ verdeutlicht, aber auch zu bisher unerreichten, weil vom klassischen Repertoire ausgeschlossenen Wirkungen. Nietzsche klassifiziert den Barock als eine Spätform der Kultur, als das „Abblühen der grossen Kunst,“ das sich periodisch wiederhole, und von einer eigenen, naturereignishaften Schönheit sei. Hier schlägt er die Brücke zur zeitgenössischen Musik, die gerade in ihre barocke Phase getreten sei – gemeint ist natürlich Richard Wagner – und stellt lapidar fest, dass der Barock zwar entschuldbar und zeitweilig notwendig, aber inferior gegenüber der „unschuldigen, unbewussten, sieghaften Vollkommenheit“ des „reineren und grösseren Stils“ der Klassik sei.³⁵¹ Dadurch wird Wagners Musik gleich mehrfach herabgesetzt: primär durch Nietzsches Charakteristika des Barock, dann als eine Zwischen- oder Endphase der Entwicklung, aber noch subtiler wiegt das psychologische Urteil, das eine absichtsvolle, gewollte, gewalttätige Anwendung der Mittel unterstellt, die den Betrachter wie ein „Natur-Ereignis“ eines Sturmes oder Vulkanes gefangen nehmen.

Als Gegensatz zu Wagners unbedingtem Wollen sieht Nietzsche Goethes „natürliche“ Entwicklung zum Schriftsteller: dieser betrachtete sich anfänglich als bildenden Künstler, musste diesen Irrtum aber auf der Italienreise einsehen; ebenso dachte er von sich als Naturwissenschaftler, was sich, so Nietzsche, als zweite Selbsttäuschung erwies. Zu dem Beruf des Schriftstellers hingegen habe Goethe ein scheues, ein *griechisches* Verhältnis behalten, geprägt von der Furcht vor der Poesie und einer unerklärlichen Begabung für die plastische und natürliche Darstellung – als quasi einem Fluch oder Defekt. Für Nietzsche liegt Goethes Größe darin, ein hinterfragender, ein leugnender, ein unbewusster Dichter gewesen zu sein, der gerade nicht tyrannisch nach dem Medium trachtet, um zu unterwerfen: „Ohne die Umschweife des Irrthums wäre er nicht Goethe geworden: das heisst, der einzige deutsche Künstler der Schrift, der jetzt noch nicht veraltet ist, – weil er eben so wenig Schriftsteller als Deutscher von Beruf sein wollte.“³⁵² – Dabei lässt Nietzsche noch den Brotberuf Goethes, also den ganzen Bereich des geadelten Geheimrats und ministeriellen Beraters am großherzoglichen Hof in Weimar, außer Acht. Aber entscheidendes Kriterium für Nietzsche bleibt die Absicht des Künstlers und die Wahl seiner Mittel, bei der er zwischen einem Weg der Selbstbeherrschung und einem Streben nach Herrschaft über Andere unterscheidet.

³⁴⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 131. KSA 2, S. 433.

³⁵⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 144. KSA 2, S. 437ff.

³⁵¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 144. KSA 2, S. 437ff.

³⁵² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 227. KSA 2, S. 483.

Ein etwas anderes Licht auf Nietzsches Verhältnis zum Barock wirft die kleine Sentenz zum *grossen Stil*: „Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.“³⁵³ Hierbei dient der Begriff des „grossen Stils“ nicht als Synonym für Klassik oder Renaissance, – dagegen spricht allein schon das „Ungeheure“, das in einem Werk gemäß der Ästhetik Winckelmanns nichts zu suchen hätte, auch nicht als besiegter Part, – sondern er ist ein Verweis auf die strenge Form des Römischen Barock, der von Nietzsches Basler Professorenkollegen Jacob Burckhardt als „grosser Stil“ bezeichnet wurde. Da Nietzsche mit Burckhardts Schriften bestens vertraut war, und auch für seine Italienaufenthalte darauf zurückgegriffen hat, muss er diese Bezeichnung als treffend übernommen und auf die Dichte des Aphorismus zusammengedrängt haben. Für den Moment ist nur die positive Bewertung barocker Gestaltungsmittel wichtig, aber später wird der „grosse Stil“ zu einem allgemeinen Begriff in Nietzsches Ästhetik, speziell im Hinblick auf eine monumentale Architektur jenseits des Schönen. (vgl. 2.3 *Götzen-Dämmerung*; Palazzo Pitti)

Geschmack

Nietzsche entwickelt, wie beim Begriff des Barock gesehen, ein relativistisches oder historisch kritisches Verständnis der Kunst, das nach Wegen sucht, die Kunst anderer Epochen aus einer Veränderung der künstlerischen Fragestellung, Themen oder Sensibilität zu erklären. Dabei argumentiert er, im Vorgriff auf Alois Riegl, mit Hilfe von kollektiven psychologischen Unterschieden und subsumiert so die Moderne unter die Thematisierung des Leids, während er im Altertum das Leitmotiv der Freude zu erkennen glaubt, was bei ihm das Gefühl und die Hoffnung einer Übergangsperiode hinterlässt: „Vielleicht bauen wir nur die Grundlagen, auf denen spätere Menschen auch wieder den Tempel der Freude errichten.“³⁵⁴

Die Kehrseite zur Klage über die Unlesbarkeit der Kunstwerke des Aphorismus „Der Stein ist mehr Stein als früher.“³⁵⁵ ist Nietzsches Gedankengang über die Gefährlichkeit der metaphysischen Philosophie (gemeint ist die Romantik allgemein und Schopenhauer im Besonderen) für den Fortbestand der Kunst: wenn jedes Werk durch mythisch-metaphysische Interpretation mit einem Überschuss an Bedeutungen aufgeladen und so für sakrosankt erklärt wird, unterbleibt die vergleichende Kritik als ein „schärferes Schmecken“ der Kunst, welches aber für den Genuss und die ästhetische Wertsetzung der Werke überaus notwendig wäre. Die Folge einer rein inhaltlich-symbolischen – und somit ästhetisch unkritischen – Kritik wäre eine allgemeine Indifferenz und letztendlich der Verfall der Kunst als Ganzes.³⁵⁶ Die Evolution des ästhetischen Geschmacks an Kunstwerken rekonstruiert Nietzsche am Beispiel primitiver Völker: den Ursprung bildet die Freude zu verstehen, was ein Anderer meint (Information), die von dem angenehmen Gefühl für das Dargestellte abgelöst wird (Sujet). Darauf entwickelt sich das Empfinden für den Reiz der Darstellung selbst, wodurch auch das Unangenehme durch Regelmäßigkeit und Symmetrie geordnet ästhetisch erscheinen kann (klassische Komposition). Zuletzt überwindet die Freude am Bruch der Regel und die Suche nach versteckten Regeln und Prinzipien auch die Vorherrschaft der Ordnung (barocke Komposition), womit sich der Kreis zu verstehen, was ein Anderer meint, auf höherer Ebene schließt. Anders gesagt, Nietzsche lässt nur psychologisch-kommunikative und formale Erklärungen, aber keine religiösen oder magisch-kultischen Hypothesen im Bezug auf den Ursprung des Kunstgeschmacks gelten.

Der ästhetische Genuss der Natur als ein Kunstwerk, die schwärmerische Empfindsamkeit und künstlerische Gestimmtheit erwecken Nietzsches Misstrauen: geschickt verknüpft er die

³⁵³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 96. KSA 2, S. 596.

³⁵⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 187. KSA 2, S. 462.

³⁵⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*: § 218. KSA 2, S. 178f.

³⁵⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 28. KSA 2, S. 392.

atmosphärische Beschreibung eines naturliebenden, sich in die Anschauung versenkenden Menschen mit der Möglichkeit eines misanthropischen oder unsympathischen Charakters, und entzaubert so ein Ideal der Romantik im Vorübergehen.³⁵⁷ Trotz dieser Kritik bleibt die empfindsame, metaphernreiche Beziehung zu Natur und Landschaft im Denken Nietzsches weiterhin vorhanden, nur ihre absolute Geltung, als Index für eine charaktervolle, sensible Persönlichkeit, ist untergraben. In gleicher Weise formuliert Nietzsche nun seine Kritik am philosophischen Ideal der Ruhe des Gemüts, am Wunsch nach der Aussetzung des „Willens“ durch die völlige Versenkung in die Anschauung der Natur – am *Nirvana* des buddhistisch inspirierten Schopenhauer – deren Bedürfnislosigkeit für einen Moment beglücken mag, aber im nächsten bereits langweilt: der Wunsch nach Wunschlosigkeit ist für Nietzsche nur noch ein Indikator für die „Krankheit am Leben“.³⁵⁸ Nicht die Ausschließlichkeit und Absolutheit, sondern das Wechselspiel und die gegenseitige Steigerung der Lebensmodi von *activa* und *contemplativa* weckt Nietzsches Interesse. Deshalb empfindet er eine Phase der Krankheit als Erziehung zu einem feineren Geschmack, welche das Leben und die Gesundheit erst intensiv erlebbar mache, weshalb kranke Dichter nicht nur über die feineren Sinne und die besseren Mittel zur Genesung verfügen, sondern auch einen gesünderen Ton in ihren Schriften pflegen würden.³⁵⁹ Diese Aussage fällt natürlich auf den Autor selbst zurück, der sich im nachträglichen Vorwort von 1886 als „Genesender“ von der Krankheit am Leben – dem Pessimismus – bezeichnet,³⁶⁰ und der, durch das Außersichsein der Krankheit distanziert, in der Genesungsphase erneut auf das Leben, auf die nächsten Dinge, auf das „Menschliche, Allzumenschliche“ als Gegenstand der Philosophie blickt, um sich gesund zu schreiben.

Der Tod und der Dichter

Die Feststellung, dass ein Buch, einmal veröffentlicht, ein Eigenleben entfaltet, treibt Nietzsche auf die Spitze mit der Hoffnung, als Schriftsteller einst nur „die Asche seiner Bücher“ zu sein, während sein Denken und Leben als bewegt und bewegend, als unsterbliches Feuer weiterwirke (Vgl. 2.3 *Ecce homo*). Vom Buch auf das Leben übertragen zeigt sich hier eine Ahnung des Gedankens der ewigen Wiederkehr, denn Nietzsche entdeckt, dass jeder Gedanke, jede Handlung in ein ewiges Netz anderer Gedanken und Handlungen eingewoben ist und so eine ewige, unsterbliche Wirkung entfalten kann.³⁶¹ Aber für dieses Eigenleben des Buches kann das wirkliche Leben des Autors zu einem Rezeptionsproblem, zu einer Störung, zu einer Ablenkung vom Inhalt des Buches ins Individuelle werden, weshalb Nietzsche fordert: „Es ist der Ehrgeiz des Intellectes, nicht mehr individuell zu erscheinen,“³⁶² was man

³⁵⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 49. KSA 2, S. 401.

³⁵⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 349. KSA 2, S. 520: „[...] wo die Seele ihre eigene Müdigkeit genießt und glücklich im geduldigen Spiele mit ihrer Geduld den Wellen eines See's gleicht, die an einem ruhigen Sommertage, im Widerspiegel des buntgefärbten Abendhimmels, am Ufer schlürfen, schlürfen und wieder stille sind – ohne Ende, ohne Zweck, ohne Sättigung, ohne Bedürfnis – ganz Ruhe, die sich am Wechsel freut, ganz Zurückgeben und Einfluthen in den Pulsschlag der Natur. [...]“; siehe auch: *MAM II. 2. § 205*, S. 642: „Neutralität der grossen Natur.“

³⁵⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 356. KSA 2, S. 522.

³⁶⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Vorrede 4-5*. KSA 2, S. 17-19.

³⁶¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 208*. KSA 2, S. 171.: Nietzsche findet das Verewigende nicht in der monumentalen, dauerhaften Form, sondern in der ewigen *Bewegung* der Gedanken, modern gesprochen: des Diskurses, also nicht objekthaft gebunden, sondern geschichtlich und prozessual; zum Gedanken bewegter Unsterblichkeit: „[...] Erwägt man nun gar, dass jede Handlung eines Menschen [...] auf irgend eine Art Anlass zu anderen Handlungen, Entschlüssen, Gedanken wird, dass Alles, was geschieht, unlösbar fest mit sich mit Allem, was geschehen wird, verknüpft, so erkennt man die wirkliche Unsterblichkeit, die es giebt, die der Bewegung: was einmal bewegt hat, ist in dem Gesamtverbande alles Seienden, wie in einem Bernstein ein Insect, eingeschlossen und verewigt.“

³⁶² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 156. KSA 2, S. 442f.; auch: *MAM II. 1. § 153*, S. 441f.

als Wortspiel mit dem Verb „erscheinen“ verstehen kann.³⁶³ Andererseits konstatiert Nietzsche, dass der Künstler nur über ein begrenztes Reservoir an Kräften verfügt, die er entweder zur Gestaltung der Künstlerpersönlichkeit oder zur Gestaltung des Werkes aufwenden kann und so in einen Zielkonflikt zwischen Selbstbildung (Lebenskunst) und Wirkung des Mediums (Werk) auf Andere gerät,³⁶⁴ was im Umkehrschluss bedeutet, dass hinter einem großen Werk nicht notwendig ein großer Mensch stehen muss, sondern vielleicht nur ein entkräfteter, deformierter.

Ein symbolischer Aphorismus über das Eigenleben der Bücher und Gedanken schließt den ersten Ergänzungsband von *Menschliches, Allzumenschliches*, den Nietzsche als „Die Hadesfahrt“ betitelt, womit er einen klassischen literarischen Topos aufnimmt, wie er beispielsweise im griechischen Mythos mit der Orpheussage, in Homers *Odyssee*, oder in Dantes *Divina Commedia* vorkommt. Nietzsche-Odysseus fährt hinab in die Welt der Toten, um vier Geistespaare zu treffen, die seine Richtung in der Welt der Lebenden bestimmen, doch dort angekommen muss er feststellen, dass ihm die Geister „seiner“ Denker lebendig, während die Lebendigen ihm als Schatten erscheinen, womit geschickt auf das Zwiegespräch des einsamen Denkers in *Der Wanderer und sein Schatten* des zweiten Ergänzungsbandes von *Menschliches, Allzumenschliches* übergeleitet wird (Vgl. 2.2 *Eine andere Kunst?*):

„[...] Vier Paare waren es, welche sich mir, dem Opfernden, nicht versagten: Epikur und Montaigne, Goethe und Spinoza, Plato und Rousseau, Pascal und Schopenhauer. [...] – Mögen die Lebenden es mir verzeihen, wenn sie mir mitunter wie die Schatten vorkommen, so verblichen und verdriesslich, so unruhig und ach! so lüstern nach Leben: während Jene mir dann so lebendig scheinen, als ob sie, nach dem Tode, nimmermehr lebensmüde werden könnten. Auf die ewige Lebendigkeit aber kommt es an: was ist am »ewigen Leben« und überhaupt am Leben gelegen!“³⁶⁵

Kulturstufen

Nietzsche stuft die Motive des Wissenschaftlers als unwissenschaftlich ein, indem er zugibt, dass die Lust am Erkennen und die Nützlichkeit des Erkannten die Triebkräfte der Wissenschaft seien, die mit Aussicht auf Ansehen, Ruhm und Belohnung verfolgt werden. Aber zugleich sieht er „ein wenig Glaube, Liebe und Hoffnung“ in der Wissenschaft am Werk, d.h. die christlichen Tugenden,³⁶⁶ während er den Gläubigen attestiert, vergleichsweise schlechte Repräsentanten ihres Christentums zu sein, die ihre „frohe Botschaft“ nicht plausibel anschaulich machen können, gerade nicht „fröhlich“ und „erlöst“ in ihrem alltäglichen Leben wirken. Sein ‚böser‘ Verdacht gegen das christliche Heilsversprechen: „wenn Christus wirklich die Absicht hatte, die Welt zu erlösen, sollte es ihm misslungen sein?“³⁶⁷ Im Gegensatz zur Religion denkt Nietzsche an eine Kosmologie, die sämtliche Wissensgebiete und Disziplinen verknüpft und zu einer lebendigen Erinnerung alles Gewordenen konvergiert, oder mit seinen Worten: „Die vollendet gedachte Historie wäre kosmisches Selbstbewusstsein.“³⁶⁸ Zur Erforschung dieser „vollendet gedachten Historie“

³⁶³ erscheinen eines Buches und erscheinen als ansehen, hervorrufen, eine Vorstellung erwecken.

³⁶⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 102. KSA 2, S. 421.

³⁶⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 408. KSA 2, S. 533f.

³⁶⁶ Vgl. Bibelstellen: „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, am größten jedoch unter ihnen ist die Liebe.“ (Paulus, 1 Kor. 13,13) und auch: „Das ist mein Gebot: Liebt einander, so wie ich euch geliebt habe. Es gibt keine größere Liebe, als wenn einer sein Leben für seine Freunde hingibt.“ (Johannes 15, 12–13)

³⁶⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 98. KSA 2, S. 417ff.

³⁶⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 185. KSA 2, S. 461, zu dem Auseinanderfallen von geistigem Diskurs und tatsächlicher Lebensspanne siehe auch: Genialen-Republik, in: ders., *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA I, S. 317.

kann die Selbstbeobachtung des Denkers allein nicht ausreichen, so richtet Nietzsche seinen Blick auf Historie als „erlebte Geschichte“ in Form von Forschungsreisen zu den „älteren Culturstufen“ der „Primitiven“ in der modernen Welt – womit er sich als äußerst zeitgenössischer Denker des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt, welches ethnologische oder anthropologische Studien als wissenschaftliches Pendant des Imperialismus entwickelte. Doch gibt er auch zu bedenken, dass in unmittelbarer Nähe des Forschers Menschen „älterer Culturschichten“ existieren, in abgelegenen Gegenden oder Gebirgstälern, während in Großstädten wie Berlin – „wo der Mensch ausgelaugt und abgebrüht zur Welt kommt“ – nur noch ein einziger Typus möglich sei: der moderne Mensch par excellence.³⁶⁹ Den Gedanken einer „erlebten Geschichte“ als Medium der Selbsterkenntnis appliziert Nietzsche nicht nur in Hinsicht auf andere Menschen und Kulturen, sondern auch auf Flora und Fauna, letztlich auf die gesamte Umwelt, um aus der Vergangenheit eine Zukunft des Menschen zu projizieren:

„[...] So wird Selbst-Erkenntniss zur All-Erkenntniss in Hinsicht auf alles Vergangene: wie, nach einer anderen, hier nur anzudeutenden Betrachtungskette, Selbstbestimmung und Selbsterziehung in den freiesten und weitest blickenden Geistern einmal zu All-Bestimmung, in Hinsicht auf alles zukünftige Menschenthum werden könnte.“³⁷⁰

Nietzsche versteht die „älteren Culturschichten“ als persönliche Geschichte, die sich von Generation zu Generation vererben, ja den einzelnen Menschen als Erbe der gesamten bisherigen Evolution; was in der Umkehrung bedeutet, dass sich im freien Geist ein Fenster zum zukünftigen Menschen, ein Versuch zur nächsten Stufe der Entwicklung manifestiert, so wie beispielsweise Goethe seiner Zeit um Generationen entwachsen war. Die Konsequenzen dieses Gedankens auf die Hypothese einer Nationalkultur stellt Nietzsche wie folgt: weil innerhalb einer Gesellschaft mehrere Culturstufen parallel anwesend sein können bzw. müssen, kann es keinen homogenen „Nationalcharakter“ geben, ganz im Gegenteil, die Herausbildung einer ‚Leitkultur‘, um eine moderne Bezeichnung zu verwenden, würde in seinem evolutionären Gesellschaftsmodell zu einer allgemeinen kulturellen Erstarrung führen:

„[...] Hat ein Volk also sehr viel Festes, so ist dies der Beweis, dass es versteinern will, und ganz Monument werden möchte: wie es von einem gewissen Zeitpuncte an das Aegypterthum war. Der also, welcher den Deutschen wohl will, mag für seinen Theil zusehen, wie er immer mehr aus dem, was deutsch ist, hinauswachse. Die Wendung zum Undeutschen ist desshalb immer das Kennzeichen der Tüchtigen unseres Volkes gewesen.“³⁷¹

Mit Textstellen wie dieser grenzt Nietzsche sich von seinem früheren Patriotismus ebenso ab wie von der Deutschtümelei des Wagner-Kreises, wobei er im Bezug auf Goethe oder Beethoven noch mit der Bezeichnung „undeutsch“ und „überdeutsch“ experimentiert, in denen man Parallelen zu „unhistorisch (vergessen) und „überhistorisch“ (monumental) sehen kann.³⁷² (Vgl. 2.1 Das Problem der Geschichte) Das Motiv des „Versteinerns“ und des „Ägyptizismus“ verweist hingegen auf die metaphysische Vorstellung des „ewigen Seins“, des „Dinges an sich“ oder der „Idee“, also auf den platonisch-christlichen Begriffapparat des Idealismus und der Scholastik, den Nietzsche vom Standpunkt des historischen Werdens kritisiert.³⁷³ Eine Nebenbewerbung noch zur romantischen Metapher der „ägyptischen Versteinierung“: sowohl van de Velde als auch Worringer setzen sie als kristallines, abstraktes

³⁶⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 223. KSA 2, S. 477.

³⁷⁰ Ebd., S. 478.

³⁷¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 323. KSA 2, S. 511f.

³⁷² Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 298. KSA 2, S. 501.

³⁷³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke*. 2. KSA 6, S. 156.

Formprinzip in Gegensatz zum „natürlichen“, mimetischen Realismus, zur Belebung und Einfühlung. (Vgl. 3.7)

Für Nietzsche bedeutet die Lehre der Historie die Zurückweisung jeder früheren Epoche, mit dem Bewusstsein, nicht in einer anderen Zeit leben zu können als der eigenen, weil jedes Zeitalter „erdrückend“ sei, aber der Mensch vom Geist seiner Zeit durchdrungen dem jeweiligen Druck widerstehen könne, womit Nietzsche sowohl den sentimentalem Rückblick wie auch den Versuch einer ‚unzeitgemäßen‘ – also von historischen Vorbildern geprägten – Lebensweise kritisiert, nicht aber den Ansatz des unzeitgemäßen Denkens.³⁷⁴ Von einer übergreifenden Praxis historischer Forschung erhofft sich Nietzsche Einblicke in die verschiedenen ‚Klimazonen der Kultur‘ der Welt, die den Zusammenhang zwischen der regionalen Besonderheit und der jeweiligen lokalen Bevölkerung und ihrer Kultur aufzeigen, und er skizziert eine „medizinische Geographie“, in der jeder Mensch in seine passenden Klima- und Kulturzone „angepflanzt“ wird, die seiner physischen und kulturellen Disposition entsprechen.³⁷⁵ Hier zeigt sich die Vorstellung eines ‚kulturellen Rassismus‘, der weniger auf Basis genetischer, als vielmehr physischer, psychischer und soziokultureller Merkmalen argumentiert, aber durchaus in ideenhistorischem Zusammenhang mit dem europäischen Imperialismus und der Übertragung darwinistischer und biologistischer Modelle auf den Menschen steht. Mit ziemlicher Sicherheit geht Nietzsche zudem auch von seinem eigenen, hoch sensiblen körperlichen Befinden aus, das er penibel beobachtet und mit den wechselnden Aufenthaltsorten im Engadin und Italien zu kurieren versucht. Zugleich träumt er sich in eine neue Ära der technischen Machbarkeit hinein: als Beobachter einer Zeit, in welcher der Gotthardtunnel gebaut, der Sueskanal fertig gestellt, und Kolonien auf der politischen Tagesordnung standen, prophezeit Nietzsche einen „Gesamt-Fruchtbaum der Menschheit“, zu dem alle Kulturen, alle Individuen beitragen sollen, um „der grossen Aufgabe ins Gesicht [zu] sehen, die Erde für ein Gewächs der grössten und freudigsten Fruchtbarkeit vorzubereiten, – einer Aufgabe der Vernunft für die Vernunft.“³⁷⁶ Unklar bleibt, was genau mit dieser „Frucht“ gemeint ist, welche die Organisation der Menschheit hervorbringen soll, – ob sich hier bereits eine Andeutung auf die Überwindung des Menschen durch den „Übermenschen“ verbirgt, bleibt Spekulation. Aber Nietzsche stellt nicht mehr ein hellenisiertes Deutsches Reich ins Zentrum seiner Betrachtungen, sondern mehr und mehr Europa, bis hin zur Welt bzw. Menschheit als Ganzes. Vielleicht imaginiert er für den Moment nur eine globale Kultur der Aufklärung, eine Herrschaft der Vernunft, die er, als Alternative zum Parlamentarismus, durch eine Weiterentwicklung der alten Idee der Philosophenherrschaft zu erreichen strebt: Ziel ist eine Regierung, in der nur die „Sachverständigen“ des jeweiligen Gebietes eine Lösung ausarbeiten, in der also Entscheidung an Expertise und nicht an Stand, Parteizugehörigkeit, Mehrheiten, Wahlen und dem damit verbundenen Halb- oder Unwissen über die jeweilige Sache gebunden seien.³⁷⁷ Schwachpunkte dieser Vision liegen in der Frage der Auswahl (und Legitimation) der „Wissenden“, in der Unterschätzung der Machtstrukturen und in einer Idealisierung der Vernunft, die er selbst an anderer Stelle bereits als Trieb demystifiziert hat.

Nietzsches kritische Schärfe zeigt sich hingegen in der Analyse der Macht- und Manipulationsmittel des modernen Untertanenstaates, der ‚Gesellschaft des Reserveoffiziers‘ des Wilhelminismus: durch die allgemeine Schulpflicht und den direkten Zugriff auf die Lehrerausbildung sichert sich der moderne Staat die Beeinflussungsmöglichkeiten auf die

³⁷⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 382. KSA 2, S. 527.

³⁷⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 188. KSA 2, S. 634f.

³⁷⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 189. KSA 2, S. 635f.: wieder eine biologische Analogie: der Ameisenbau als „kunstvoll gethürmter Haufen“.

³⁷⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 318. KSA 2, S. 507f.

jüngere Generation, die Lehrer selbst hängen am Tropf von staatlicher Anstellung und Beförderung, während die Gesellschaft durch die Anerkennung und Wertschätzung der staatlichen Abschlüsse und Titel gelenkt wird. Dieses Bildungsideal strebt nach Disziplinierung und Funktionalisierung, die Unterordnung unter so genannte ‚preußische Tugenden‘, und nicht nach breiter Allgemeinbildung oder individueller Förderung des kritischen Bewusstseins, persönlicher Reife oder Freiheit des Geistes. Die Standardisierung und Ausrichtung der Bildung auf die Verwendbarkeit als Staatsbeamte schätzt Nietzsche als signifikant ein, weil damit eine mentale Verbeamtung der ganzen Gesellschaft erreicht wird, eine Tendenz zu Unterordnung und Gehorsam, die durch die allgemeine Wehrpflicht als weitere Disziplinierungsmaßnahme zusätzlich verstärkt wird:

„[...] so kann der Staat auch noch den Meistergriff wagen, Schule und Heer, Begabung, Ehrgeiz und Kraft durch Vortheile in einander zu flechten, das heisst, den höher Begabten und Gebildeten durch günstigere Bedingungen zum Heere zu locken und mit dem Soldatengeiste zu erfüllen: [...] Dann fehlt nichts weiter als Gelegenheit zu grossen Kriegen [...]“³⁷⁸

Mode und Moderne

Die Mode symbolisiert für Nietzsche, im Gegensatz zur Nationaltracht, die modernen europäischen Tugenden der Aufklärung, wie sie die Bekleidung des Mannes zeigt, die Teil der neuen übernationalen, anonymen und egalitären Kultur sein möchte: „der Europäer [will] nicht als Einzelner, noch als Standes- und Volksgenosse auffallen.“³⁷⁹ Die Mode ist ein Ausdruck von gedämpfter Eitelkeit, von Zeit- und Kostenbewusstsein und verweist auf eine intellektuelle Tätigkeit des Trägers, während Nietzsche den Wechsel der Mode als etwas unwesentliches bezeichnet, das der Eitelkeit des unreifen Mannes entspringe, der „Stutzer und Nichtsthuer der grossen Städte.“³⁸⁰ Im Kontrast dazu interpretiert Nietzsche die Frauenmode als Resultat des Standesbewusstseins und des individuellen Willens aufzufallen: das Kleid versucht seine Trägerin attraktiver zu präsentieren, also jugendlicher und von höherem gesellschaftlichen Stand, als diese ist. Aus Gründen des Wettbewerbes der Eitelkeiten entsteht eine rasche Abfolge der Moden, die zwischen Entblößen und Verstecken wechsele, und die ihre Anleihen eklektisch sowohl beim historischen Adel als auch bei Nationaltrachten sämtlicher Kulturen mache. Aber Nietzsche glaubt an eine langfristige Annäherung der Damenmode an die neutrale Herrenmode, wenn die Frauen erst „innerlich zunehmen“, sich also emanzipieren.³⁸¹ Und selbst der Hegemonie von Paris als Hauptstadt der Mode kann Nietzsche einen positiven Zug abgewinnen, da er die Herausbildung von gemeinsamen europäischen Zentren als Teil der modernen Kulturentwicklung betrachtet. Den Versuch, sich als moderner Mensch der Mode zu entziehen, beurteilt er als vergeblich, da jede andere, nicht-modische Kleidung zum „Costüm“ wird, also zu einem Widerspruch zwischen Kleidung und Träger und dessen moderner Physiognomie „der Linien- und Fältchenschrift, welche das neunzehnte Jahrhundert hineingrub“ führe.³⁸² (Vgl. 3.10) Notwendige Folge der Moderne ist der Verlust der „Volksthümlichkeit“, ausgedrückt in „Trachten Sitten Rechtsbegriffen Dialecten Dichtungsformen usw.“, den Nietzsche freudig als Schritt vom

³⁷⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 320. KSA 2, S. 509f.

³⁷⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 215. KSA 2, S. 648.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd., S. 649f: „[...] Im Ganzen wird also gerade nicht das Wechselnde das charakteristische Zeichen der Mode und Moderne sein, denn gerade der Wechsel ist etwas Rückständiges und bezeichnet die noch ungeriefen männlichen und weiblichen Europäer: sondern die Ablehnung der nationalen, ständischen und individuellen Eitelkeit.[...]“

³⁸² das Beispiel der altdeutschen Tracht (Albrecht Dürer) spielt auf die Romantik an.

Barbarischen zum „Über-Nationalen“ begrüßt.³⁸³ Und im Bezug auf das Individuum konstatiert er für die Mode denselben positiven Effekt wie für jedes Gesetz: trotz ihrer Willkürlichkeit herrschen „Freiheit und Ruhe des Gemüths“, denn die Mode vereinfacht das Problem der Selbstdarstellung und erlaubt durch Selbstverständlichkeit und Wahlmöglichkeit des kulturellen Codes gesellschaftliche Freiheit, indem sie das Selbstvertrauen eines gesellschaftlichen Vorbildes äußerlich nachahmt.³⁸⁴ In eine andere psychologische Richtung weist Nietzsches Erklärungsansatz für den Wunsch nach jeder noch so kleinen Differenzierung als Reaktion auf die zunehmende Angleichung des Menschen in der Moderne, auf die Gefährdung des Individuellen durch äußerliche und innerliche „Uniformierung“.³⁸⁵

Die Wertschätzung der Mode ist Teil von Nietzsches großem Vorwurf an die Adresse der Religion und der metaphysischen Philosophie, welche die Ablenkung, Verleugnung und Nichtbeachtung der alltäglichen Lebensumstände betrieben und so die Menschheit in Leiden und Unfreiheit gestürzt haben: Leiden, weil das (Allzu-)Menschliche dabei verdammt werde, sich also ständige moralische Vorwürfe gegen Leiblichkeit und Leben auf türmen, und weil der Mensch sich schlecht kennen lerne und deshalb falsch lebe, was zu Krankheit und Freudlosigkeit führe. Unfreiheit von Körper und Geist, weil die Menschen durch die Moral unter die Herrschaft und Abhängigkeit jener Kräfte gelangen, die sie vom Allzumenschlichen abgelenkt haben – womit sich der Kreis der kirchlichen Macht schließt. Deshalb der Aufruf Nietzsches, die kleinen, alltäglichen Dinge zu achten und zu bedenken, welcher in der Folge bei den Reformbewegungen der Jahrhundertwende durchaus seine Wirkung hatte: „Wohnen, Sich-Kleiden“ und die „Einrichtung der Lebensweise, Vertheilung des Tages, Zeit und Auswahl des Verkehres, in Beruf und Musse, Befehlen und Gehorchen, Natur- und Kunstempfinden, Essen, Schlafen und Nachdenken.“³⁸⁶ Nietzsche fordert gegenüber den ewigen Fragen der Metaphysik zu einer epikureischen Gelassenheit auf, welche zu einer bewusst diesseitigen Lebenskunst und mentalen Unabhängigkeit führen soll, zu einer Weiterführung der literarisch-philosophischen Aufklärung im alltäglichen Leben, zu einer ‚Verleiblichung der Philosophie‘. (Vgl. 3.1; 3.10: „Vernünftigkeit in Sein und Scheinen“)

Freier Geist und Freier Wille?

Die Kritik an der Hypothese des menschlichen freien Willens übernimmt Nietzsche von Schopenhauer, aber er radikalisiert sie in so fern, dass er von einer absoluten Unfreiheit und Unverantwortlichkeit des menschlichen Willens ausgeht, eine „strenge Nothwendigkeit der menschlichen Handlungen,“ ein *Fatum* jenseits der Moral.³⁸⁷ Der Mensch sei in jedem Moment inneren und äußeren Zwängen unterworfen, jede einzelne Handlung erklärt sich aus einem komplexen Zusammenhang von Veranlagung, Erziehung und Geschichte, weswegen eine Beurteilung, ein „Richten und Strafen“³⁸⁸ ebenso wenig wie ein Neuanfang möglich sei.³⁸⁹ Diese Einsicht soll für den modernen Menschen weder Grund zur Resignation, noch zu

³⁸³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1876-Sommer 1877. XXIII [111]*. KSA 8, S. 442.

³⁸⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 209*. KSA 2, S. 468. Nietzsche benutzt den Term „Selbstzufriedenheit.“

³⁸⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [3]*. KSA 8, S. 41.

³⁸⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 6-7*. KSA 2, S. 541ff. die unterdrückenden Mächte im Einzelnen: ‚Heil der Seele, Staatsdienst, Wissenschaft, Ansehen und Besitz‘ und die unnötige Abhängigkeit von ‚Priestern, Aerzten, Lehrern, Seelsorgern‘; auch: *MAM II. 2. § 16*, S. 550f.

³⁸⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 33*. KSA 2, S. 395.

³⁸⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 23-24*. KSA 2, S. 557-559; auch: *MAM II. 2. § 28*, S. 561f.; auch: *MAM II. 2. § 33*, S. 564ff.

³⁸⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [1]*. KSA 8, S. 41: „Das von Vorn Anfangen ist immer eine Täuschung: selbst das, was uns zu diesem angeblichen »Anfang« trieb, ist Wirkung und Resultat des Vorhergehenden. [...]“

hedonistischem Freibeutertum sein, denn das Schicksal – *moira* – ist nichts äußerlich Gegebenes oder Abstraktes, sondern der ganze Mensch selbst, gedacht als Erbe der gesamten Vorgeschichte.³⁹⁰ Die Illusion der individuellen Willensfreiheit leitet Nietzsche aus der menschlichen Wahrnehmung und der „Mythologie der Sprache“ her: die Wahrnehmung isoliere kontinuierliche Prozesse in einzelne „Facta“, die Sprache subsumiere in einem zweiten Schritt Gruppen dieser „Facta“ in vergleichbare Wörter und Begriffe, von denen der Mensch nicht erkennt, das sie nur bezeichnen, aber ontologisch ohne Gehalt sind – so greifen zwei Irrtümer ineinander und gaukeln dem Menschen isolierte Fakten, deren Vergleichbarkeit und die Entscheidungsfreiheit des Willens vor.³⁹¹ (Vgl. 2.1 „Columbarium der Begriffe“) Im Wahn der Willensfreiheit hält sich der Mensch auch für das „Ueberthier“, das seine Geschichte als eine Weltgeschichte bezeichnet, und das seinen Untergang als Weltende oder Götterdämmerung imaginiert; wohingegen Nietzsche, in Anspielung auf Darwin, im Menschen lediglich einen „Affen Gottes“ zu erkennen vermag, einen Komödianten zur Erheiterung der Götter – wenn es denn Götter gäbe – und im irdische Leben eine statistisch wahrscheinliche Ausnahme im Kosmos, einen vorübergehenden „Ausschlag der Erde“.³⁹² Der freie Wille und das anthropozentrische Weltbild sind für den kritischen Nietzsche nur Illusionen des menschlichen Stolzes, und somit Ziel seines bitteren Spottes.

Alternativ zur Herleitung des Staates aus dem „organisirten Krieg“ (Vgl. 2.1) rekonstruiert Nietzsche den Ursprung von Recht und Moral aus der (kirchlichen?) „Gemeinde“ als Zusammenschluss der Schwachen, weil sich die Schwachen untereinander und gegenüber anderen Gemeinwesen in einen Zustand des Gleichgewichts bringen mussten, ein Ebenmaß der Kräfte nach Außen (Abschreckung) ebenso wie nach innen (Gerechtigkeit), daher die alttestamentarische Formel „Auge um Auge, Zahn um Zahn.“ Das Recht ist ein Vertrag unter Gleichen, Schande und Strafe hingegen üben – über die Wiederherstellung des Gleichgewichts hinaus – ein Mehr an Nachteilen aus, was Nietzsche als „Erinnerung an die Härte des Naturzustandes“ deutet, als Vergeltung des zusätzlichen kollektiven Schadens, der aus dem Verstoß des Täters gegen das Gleichgewicht und die Regeln zum Vorteil der Gemeinde resultiere.³⁹³ Hinter der so genannte Uneigennützigkeit der Tugenden sieht Nietzsche nur den Fehlschluss der Beteiligten, weil erstens der Gewinn des uneigennützig Handelnden (von Außen) nicht erkannt wurde, und weil zweitens die Gemeinde als Nutznießer die Tugenden verklärte, um die Opferbereitschaft der Individuen für Handlungen von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung zu fördern, deren ursprüngliche Gründe in Vergessenheit gerieten, dagegen die Handlungen selbst nach und nach abstrahiert und zu Kunstwerken überhöht wurden.³⁹⁴ Anders gesagt, Nietzsche zerlegt Recht, Moral und Tugenden als historische kulturelle Konstrukte, differenziert zwischen Inhalt und Wirkung, zwischen Ursprung und heutiger Form, für den Moment noch ohne sie rundheraus zu

³⁹⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 61. KSA 2, S. 580:

„Türkenfatalismus.– [...] In Wahrheit ist jeder Mensch selber ein Stück Fatum; [...] Du selber, armer Aengstlicher, bist die unbezwingliche Moira, welche noch über den Göttern thront, für Alles, was da kommt; du bist der Segen oder Fluch, und jedenfalls die Fessel, in welcher der Stärkste gebunden liegt; in dir ist alle Zukunft der Menschen-Welt vorherbestimmt, es hilft dir Nichts, wenn dir vor dir selber graut.“

³⁹¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 11. KSA 2, S. 546f.

³⁹² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 14. KSA 2, S. 548f.

³⁹³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 22. KSA 2, S. 555ff.: Der Naturzustand wird von Nietzsche als Anarchie, als eine rücksichtslose Ungleichheit der Stärkeren, siehe: *MAM II. 2. § 31*, S. 563.

³⁹⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 190. KSA 2, S. 636ff.: „[...] So wird die Tugend, weil die Liebe und die Dankbarkeit Aller an ihr arbeitet, wie an einer Bildsäule, zuletzt eine Ansammlung des Guten und Verehrungswürdigen, eine Art Tempel und göttliche Person zugleich. [...]“

verurteilen. (Vgl. 2.2; 2.3 Kritik an Moral, Tugend, Sitte, Recht als Instrument der Schwachen, Kranken, Unterworfenen)

Europäische Classiker

In Analogie zur gesteigerten Schwierigkeit der Darstellung des Aktes gegenüber dem bekleideten Körper in der Kunst vergleicht Nietzsche die (bekleideten) Poesie gegenüber der (nackten) Prosa³⁹⁵ – ein Spiel mit Kants Begriff der *pulchritudo vaga*, der nackten Schönheit – und unterstreicht die Schwierigkeit vollendeter deutschsprachiger Prosa, die er einzig in Goethes Schriften zu erkennen glaubt und unter denen er die *Unterhaltungen mit Eckermann* als das „beste deutsche Buch“³⁹⁶ heraushebt, das aber unverstanden und ohne Folgen geblieben sei. Wiederum gilt Nietzsche die französische Prosa als Maßstab, doch vergessen sind die Zweifel gegen Goethe. Hingegen die so genannten „deutschen Classiker“, eine beliebte Publikationsreihe der Gründerzeit, werden von Nietzsches scharf kritisiert, weil für ihn außer Goethe kein weiterer deutscher Schriftsteller noch Bestand hat, und Goethe wiederum nicht ein „deutsches“, sondern ein *europäisches* Phänomen gewesen sei, – eine ‚ganze Kultur in einem Menschen‘.³⁹⁷ Deshalb betrachtet Nietzsche es als großen Fehler der Deutschen, dass sie Goethe nicht „zum Erzieher hatten und haben,“ dass sein Beispiel nicht zu einer neuen Stufe der Kultur führen konnte. Zudem interpretiert Nietzsche die *klassischen* Schriftsteller nicht als Anfang einer Kultur, als deren „Anpflanzer,“ sondern als deren „Vollender“ und „höchste Lichtspitzen,“ die unabhängig von den Völkern und Nationen existieren, und sogar über diese hinaus Bestand haben werden – in den *Europäischen Classikern*: „[...] Es ist ein hoher Zustand der Menschheit möglich, wo das Europa der Völker eine dunkle Vergessenheit ist, wo Europa aber noch in dreissig sehr alten, nie veralteten Büchern lebt: in den Classikern.“³⁹⁸ Selbst Sokrates – man denke an die Kritik in der *Geburt der Tragödie* – lässt Nietzsche nun gelten und träumt von dessen *Memorabilia* als einer alternativen Bibel, die zu verschiedenen philosophischen Lebensweisen und Lebensfreude anleite – zu einer „Weisheit voller Schelmenstreiche.“³⁹⁹

Im Zusammenhang mit den Klassikern erkennt nun Nietzsche den Nutzen „künstlerischer Convention“ an, als notwendige Basis für Verständigung zwischen Künstler und Publikum, als gemeinsame Sprache, die nur bedingt von der Erfindungskraft des Künstlers ausgedehnt werden darf; das Originale dagegen, wenn es nicht selbst eine neue Konvention zu gründen vermag, wird vielleicht bewundert, bleibt aber unverstanden.⁴⁰⁰ Das höchste Ziel der Kunst hingegen sei es, innerhalb der Beschränkung des Verständlichen die größte Freiheit zu erlangen, oder, wie Nietzsche am Vorbild der Griechen darlegt, den künstlerischen Zwang durch zusätzliche Konventionen weiter zu erhöhen, aber den Anschein von Leichtigkeit und

³⁹⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 95. KSA 2, S. 595: „[...] dass Prosa gerade um so viel schwerer sei als Poesie, um wieviel die Darstellung der nackten Schönheit für den Bildhauer schwere sei, als die der bekleideten Schönheit.“

³⁹⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 109. KSA 2, S. 599.

³⁹⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 125. KSA 2, S. 606ff: „[...] Von Goethe, wie angedeutet, sehe ich ab, er gehört in eine höhere Gattung von Litteraturen, als »National-Litteraturen« sind: desshalb steht er auch zu seiner Nation weder im Verhältniss des Lebens, noch des Neuseins, noch des Veraltens. Nur für Wenige hat er gelebt und lebt er noch: für die Meisten ist er Nichts, als eine Fanfare der Eitelkeit, welche man von Zeit zu Zeit über die deutsche Gränze hinüberbläst. Goethe, nicht nur ein guter und grosser Mensch, sondern eine Cultur, Goethe ist in der Geschichte der Deutschen ein Zwischenfall ohne Folgen. [...]“

³⁹⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 125. KSA 2, S. 608.

³⁹⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 86. KSA 2, S. 591f: die „fröhliche Art des Ernstes“ und „Weisheit voller Schelmenstreiche“ weisen bereits auf den Gedanken einer „Fröhliche Wissenschaft“ hin – als einer sokratischen Hommage?

⁴⁰⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 122. KSA 2, S. 604f.

Geschmeidigkeit zu erwecken: „In Ketten tanzen, es sich schwer machen und dann die Täuschung der Leichtigkeit darüber breiten.“⁴⁰¹ Exemplarisch für die Überwindung der Konvention mit den Mitteln der Konvention, für die „Freiheit in Fesseln,“ nennt Nietzsche in der Malerei Raffael, in der Musik überraschenderweise Chopin, während er bei Beethoven Erinnerungen an eine andere Welt, eine „Musik über Musik“ zu hören vermag.⁴⁰²

Eng verknüpft mit der Konvention ist für Nietzsche das Phänomen der Sentimentalität, das er aus der kindlichen ersten Begegnung mit Kunst und Musik herleitet, die er als prägend im Sinne von zugleich unmittelbarster und stärkster Wirkung beschreibt, wobei nun sowohl dieser Eindruck selbst als auch der unwiederbringliche Verlust der Kindheit erinnert werden, welche gemeinsam eine intensivere Empfindung hervorrufen, als ihn der rein ästhetische Genuss eines neuen Werkes vermag. So ist die neue Kunst gegenüber der älteren immer im Nachteil, weil der Kunstgenuss selbst auch erlernt werden muss, und die Erinnerung alles Ältere und Bekannte aufwerte – es sei denn, man nähert sich der Kunst unter der kritischen und kreativen Perspektive des Artisten.⁴⁰³

Der Unterscheid zwischen dem Wissenschaftler und dem Philosophen liegt nach Meinung Nietzsches in ihrem Verhältnis zur Arbeit: der Wissenschaftler steht in einem unpersönlichen, dienendem Verhältnis, quasi als „Angestellter“ der Wissenschaft, der Philosoph hingegen betrachtet sie als persönliches Eigentum, woraus folgt, dass seine Erkenntnisse beschränkt, aber selbst wieder durch ein Ineinandergreifen und Beleben der Teile den Anschein von Personen haben können: und nichts anderes seien die philosophischen Systeme.⁴⁰⁴

Maschine und Arbeit (Der freie Geist und die Wirtschaft)

Nietzsche ist sich der fundamentalen Bedeutung der Maschinen – oder um die heutigen Begriffe zu verwenden, der technischen Entwicklung in Produktion, Verkehr, Medien und Telekommunikation – für die Entwicklung der Menschheit bewusst: „Prämissen des Maschinen-Zeitalters.– Die Presse, die Maschine, die Eisenbahn, der Telegraph sind Prämissen, deren tausendjährige Conclusion noch Niemand zu ziehen gewagt hat.“⁴⁰⁵ Aber das Wort „Conclusion“ deutet eine Wertneutralität an, und mehr ist von Nietzsche nicht zu erwarten, er ist alles andere als ein Maschinenenthusiast, sondern ist lediglich bereit, sie als Teil einer notwendigen Entwicklung hin zu einer europäischen Moderne zu akzeptieren, aber sie zugleich auf ihre kulturellen Auswirkungen hin zu prüfen und zu kritisieren: Die Maschine wird von Nietzsche als ein paradoxes Produkt des menschlichen Intellektes verstanden, das die menschliche Kraft und Leistung um ein vielfaches steigern, ohne den einzelnen Menschen (Arbeiter) zu ‚erhöhen‘, ohne ihn freier, besser oder künstlerischer zu machen, sondern es gilt gerade das Gegenteil: sie degradiere den Menschen zu einem „geistlosen“ Werkzeug, vergleichbar der „Centralisation“ der Partei oder der Armee. So gesehen wird die Maschine

⁴⁰¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 140. KSA 2, S. 612: „Die war die Erziehungs-Schule der griechischen Dichter: zuerst also den vielfältigen Zwang sich auferlegen lassen, durch die früheren Dichter; sodann einen neuen Zwang hinzuerfinden, ihn sich auferlegen und ihn anmuthig besiegen: sodass Zwang und Sieg bemerkt und bewundert werden.“

⁴⁰² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 159. KSA 2, S. 618.

⁴⁰³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 168. KSA 2, S. 621ff.: „[...] es giebt keine »unmittelbare« Wirkung der Kunst, so schön auch die Philosophen davon gefabelt haben. [...]“

⁴⁰⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 171. KSA 2, S. 625f.: „[...] Solche Naturen bringen, mit diesen ihren personenhaften Erkenntniss-Gebilden, jene Täuschung hervor, dass eine Wissenschaft [...] fertig sei und am Ziele stehe; da Leben in Ihrem Gebilde übt diesen Zauber aus: [...]“

⁴⁰⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 278. KSA 2, S. 674.

als ein Produkt der Vernunft zu einer Gefahr für die Vernunft, zu einer Maschine der Langeweile, die wiederum zur Revolution und zu „Saturnalien“ antreibt.⁴⁰⁶

Der de-humanisierende Aspekt tritt nicht nur im Bezug auf den Arbeiter, sondern auch auf das maschinelle Erzeugnis in das Blickfeld Nietzsches: er kritisiert das Unpersönliche des Produktes, die Absenz des „individuell Guten und Fehlerhaften,“ ganz im Sinne Ruskins. Für Nietzsche verbreiten die Maschinenprodukte eine Atmosphäre ihrer Produktionsverhältnisse, anonym und sklavenhalterisch; wohingegen die handwerklichen Gegenstände einen Tausch zwischen Personen symbolisieren.⁴⁰⁷ diesen Mehrwert der persönlichen Autorenschaft nennt Nietzsche „Achtungssteuer“, welche auf den Respekt des Käufers gegenüber dem ihm bekannten Handwerker für dessen einzigartige Leistung beruhe.⁴⁰⁸ Das marktwirtschaftliche System der Konkurrenz anonymer Anbieter führt zu einem Verlust sowohl der zwischenmenschlichen Beziehung von Produzent und Konsument als auch der persönlichen Bedeutungsebene des Objektes (Symbolik), es wird zur Ware, der persönliche Tausch zum anonymen Handel. Für das Produkt selbst folgt daraus, dass die äußere Erscheinung des Objektes gegenüber der Qualität an Bedeutung gewinnt, weil der Konsument als Laie nach Aussehen und Preis urteilt, was wiederum auf den Einsatz der Maschine und die Reduktion auf „Sorten“ zurückwirkt. Nietzsche schlägt statt dessen eine Jury von Sachverständigen („Wissenden“) vor, welche die Produkte prüfen, beurteilen und mit ihrem Namen und Ansehen bzw. dem Namen des Produzenten versehen, um Wert, Qualität und Dauerhaftigkeit *persönlich* zu garantieren⁴⁰⁹ – womit er das Konzept des Markennamens und der Auszeichnung von Alltagsprodukten durch eine Fachjury vorwegnimmt, wie sie nach der Jahrhundertwende vom Werkbund als Maßnahmen der Qualitätskontrolle vorgeschlagen werden. (Vgl. 3.10 Entwicklung des Kunsthandwerks; „Museum der schönen Formen“)

Die Überbrückung der Entfremdung zwischen Konsument und Produzent, bzw. zwischen Konsument und Ware ist die eine Seite, die andere ist die Entfremdung zwischen Arbeiter und Produkt, die Kritik der Produktionsverhältnisse. Hier argumentiert Nietzsche gegen eine Abhängigkeitsbeziehung des Wertes der Arbeit vom persönlichen Verdienst, weil, ausgehend von der Überlegung der Unfreiheit des Willens, das Individuum sich für seine Arbeit unverantwortlich zeichnet, sondern durch die „Constellation von Kräften und Schwächen, Kenntnissen und Begehrungen“ determiniert wird. Nietzsche plädiert statt dessen für eine Kalkulation des *Nutzens* der Arbeit – und zwar unter gesamtgesellschaftlicher Perspektive – welche auf das Wohl der Meisten, so auch der Arbeiter, schaut (Utilitarismus), um eine „Dauerhaftigkeit aller Zustände“ anzustreben.⁴¹⁰ In Hinblick auf die *soziale Frage* bewegt sich Nietzsches Denken im Fahrwasser eines paternalistischen Konservativismus, der, um langfristig und nachhaltig das System zu sichern, einen sozialen Ausgleich oder eine

⁴⁰⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 218, § 220. KSA 2, S. 653. „[...] Sie macht thätig und einförmig [...]“; und noch deutlicher: „[...] Der Arbeiter gehorcht dem blinden Despoten, er ist mehr als ein Sklave [...]“; Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juni-Juli 1879. XL [4]*. KSA 8, S. 578.

⁴⁰⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 288. KSA 2, S. 683: „[...] Früher war das Kaufen von Handwerkern ein Auszeichnen von Personen, mit deren Abzeichen man sich umgab: der Hausrath und die Kleidung wurde dergestalt zur Symbolik gegenseitiger Werthschätzung und persönlicher Zusammengehörigkeit [...]“; diese Argumentation erinnert stark an John Ruskin.

⁴⁰⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 283. KSA 2, S. 677: „[...] Bei der Arbeit des Bekannten für uns ist etwas Unbezahlbare, die in seine Arbeit unsererwegen hineingelegte Empfindung und Erfindung: wir glauben das Gefühl hiervon nicht anders als durch eine Art Aufopferung unsererseits ausdrücken zu können. [...]“

⁴⁰⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 280. KSA 2, S. 675.

⁴¹⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 286. KSA 2, S. 681f: „[...] Die Ausbeutung des Arbeiters war, wie man jetzt begreift, eine Dummheit, ein Raub-Bau auf Kosten der Zukunft, eine Gefährdung der Gesellschaft. [...]“

Beteiligung der Arbeiter anstrebt; nicht unähnlich der Haltung Bismarcks, der zeitgleich den Sozialismus politisch bekämpft, aber eine staatliche Sozial- und Wohlfahrtspolitik einleitet.

Ein ähnlicher ordnungspolitischer Ansatz zeigt sich in Nietzsches Überlegungen zu der Frage der Besitzverhältnisse, der Akkumulation des Kapitals.⁴¹¹ mit dem Blick in die Geschichte rät er von einer gleichen Verteilung des Eigentums ab, da es hier keine „Gerechtigkeit“ geben könne und die Gleichheit durch soziale Dynamik schnell wieder verloren gehe, dafür aber eine Umverteilung des Besitzes schwerste gesellschaftliche Verwerfungen mit sich bringe: „Man gräbt die Moralität um, wenn man die Gränzsteine umgräbt!“⁴¹² Für die Vergemeinschaftung des Eigentums stellt Nietzsche eine noch schlechtere Prognose: die Aufhebung der Besitzverhältnisse führe zum Verlust der Pflichten und Verantwortung und zerstöre so den allgemeinen Besitz; oder mit seinen Worten: „Denn der Mensch ist gegen Alles, was er nur vorübergehend besitzt, ohne Vorsorge und Aufopferung, er verfährt damit ausbeuterisch, als Räuber oder lüderlicher Verschwender.“⁴¹³ Als Vernunftlösung schlägt er stattdessen ein *Maßhalten* vor: einerseits die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten, den Erwerb von Besitz durch Arbeit, möglichst einfach zu gestalten; andererseits die Anhäufung großer privater Reichtümer zu unterbinden, wobei er hier besonders das nichtproduzierende Gewerbe, also Transport, Handel und Banken, anvisiert: „[man] betrachte ebenso die Zuviel- wie die Nichts-Besitzer als gemeingefährliche Wesen.“⁴¹⁴ Allgemein wirft er den Utopisten vor, worunter er Plato ebenso wie die Sozialisten subsumiert, nicht genug von den *menschlichen, allzumenschlichen* Untergründen der Moral zu verstehen, weshalb sie nicht begreifen, dass Eitelkeit und Selbstsucht die stärksten sozialen Kräfte, der Ursprung aller anderen Tugenden seien.

Cyclopbauten der Kultur

Die Demokratisierung Europas hält Nietzsche für einen unaufhaltsamen Prozess, zu dem selbst die Sozialisten unfreiwillig beitragen, indem sie alle anderen politischen Kräfte zur Demokratie treiben; aber zugleich betrachtet er sie nicht als einen Selbstzweck, sondern als grobes artifizielles Bollwerk zur Abgrenzung und zum Schutz gegen das Mittelalter: „Es scheint, dass die Demokratisierung Europa's ein Glied in der Kette jener ungeheuren prophylaktischen Maassregeln ist, welche der Gedanke der neuen Zeit sind und mit denen wir uns gegen das Mittelalter abheben. Jetzt erst ist das Zeitalter der Cyclopbauten!“⁴¹⁵ Es sind die starken Leidenschaften und die große „Räumlichkeit der Seele“ des Mittelalters, welche Nietzsche als irrational und barbarisch fürchtet,⁴¹⁶ welche für ihn den Rückfall in leibliche und geistige Verknechtung bedeuten. Darüber hinaus soll die Demokratie als Basis für eine neue, höhere Kultur dienen, nicht nur die naturgewaltigen Kräfte der früheren Menschheit ableiten, sondern auch die neuen „Fruchtfelder der Cultur“ bewässern, um die Gesellschaft zu einem Werk der „Gartenkunst“ umzugestalten, damit sie ihrer „Aufgabe“ – vielleicht den bereits erwähnten „Fruchtbaum der Menschheit“ hervorzubringen?⁴¹⁷ – gerecht werden kann.

⁴¹¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 285. KSA 2, S. 679ff.

⁴¹² Ebd. S. 680.

⁴¹³ Ebd. S. 680.

⁴¹⁴ Ebd. S. 681.

⁴¹⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 275. KSA 2, S. 671f.: weitere architektonische Metaphern: Bau von Steindämmern und Schutzmauern, Fundamente.

⁴¹⁶ Eine umfassende Beschreibung der mittelalterlichen Seele siehe: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 222. KSA 2, S. 654f.: „[...] Die physische Urwald-Leiblichkeit von Barbarenvölkern und die überseelenhaften, überwachen, allzuglänzenden Augen von christlichen Mysterien-Jüngern, das Kindlichste, Jüngste und ebenso das Ueberreifste, Altersmüdeste, die Rohheit des Raubthieres und die Verzärtelung und Ausspitzung des spätantiken Geistes, – Alles dieses kam damals an Einer Person nicht selten zusammen [...]“

⁴¹⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 189. KSA 2, S. 635f.

Der Vergleich des europäischen Demokratisierungsprozesses mit antiken Infrastrukturbauten lässt zunächst an das Römische Reich und seine Aquädukte denken, aber im Hinblick auf die vegetabile Metapher des bewässerten Gartens gerät die Referenz des *Paradieses*, oder allgemeiner gesprochen, des orientalischen Gartens, ins Blickfeld, wie aus den Elementen ersichtlich wird, die Nietzsche aufzählt: die Verbindung von Wasser (Bewässerungsanlagen) mit dem Schutz der einfassenden Mauern und einer Gartenkunst, die als höchste, philosophische Tätigkeit angesehen wird – wenn auch nur metaphorisch. Zudem verdeutlicht das Bild, dass Nietzsche die Architektur als gemeinschaftliche, in die Zukunft und über das eigene Leben hinausreichende kulturelle Tätigkeit ansieht. (Vgl. 2.1/2.2 Baumeister)

Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass Nietzsche gegen die ‚real existierende‘ Demokratie seine Vorbehalte hegt: wie bei der Mode die Wechsel hält er bei der Demokratie die politischen Meinungen und Überzeugungen, geronnen in Form der Parteien, für das Unwesentliche, das zu Überwindende, als Feinde der Freiheit, in gleicher Weise, wie die Klasse des Proletariats und der Großkapitalisten.⁴¹⁸ Der „Freie Geist“ ist für Nietzsche ein Bote der zukünftigen Menschheit,⁴¹⁹ seine individuelle Unabhängigkeit soll Allgemeingut werden, und ein Mittel dazu ist die „kommende“ Demokratie.⁴²⁰ Wie diese nähere Zukunft aussehen könnte, beschreibt er in einer Vision eines demokratisch neu geregelten Europas: er glaubt, dass das Volk nicht an einer Revolution der Eigentumsverhältnisse interessiert sei, sondern die Volkssouveränität vielmehr dazu nutze, einen breiten (bürgerlichen oder klassenlosen) Mittelstand zu schaffen. Außenpolitisch rechnet Nietzsche mit der Auflösung der Nation und einem ‚Völkerbund‘ von „Cantonen“, deren Grenzen nach Volksgruppen und geographischen Gegebenheiten neu geordnet werden – sprich die Zerschlagung der Vielvölkerstaaten und das Selbstbestimmungsrecht der Völker, wobei hier seine Vertrautheit mit dem föderalistischen Schweizer Bundesstaat aus der Basler Zeit als Modell des neuen Europa durchscheint.⁴²¹ Dieses demokratische Europa soll von einem neuen Typ des Diplomaten errichtet werden, den Nietzsche als „Culturforscher, Landwirth, Verkehrskenner“ beschreibt, als umfassend Gebildeten, der „keine Heere, sondern Gründe und Nützlichkeiten hinter sich hat“, also durch Vernunft und Argumentation überzeugt und handelt,⁴²² – womit er wieder an die Vision der Philosophen-Republik Platos und Schopenhauers anknüpft.

In engem Zusammenhang mit der demokratischen Neuordnung Europas steht auch die Vorstellung von der Abschaffung der Armee, weil das Argument von der Notwendigkeit einer *Verteidigungsarmee* bereits den Vorwurf amoralischer Absichten gegenüber dem Nachbarn enthält, und somit zu tiefst inhuman sei. Statt dessen schlägt Nietzsche einen einseitigen Abrüstungsschritt der stärksten Militärmacht vor, weil nur bei ihr die Überwindung aus einer Position des Sieges und der Stärke heraus moralisch wirken und so zum Vorbild für einen „wirklichen Frieden“ werden kann, der nicht nur die zeitweilige Abwesenheit von Krieg durch das System der Abschreckung aus Bedrohung und Gegenbedrohung ist, – gemeint ist

⁴¹⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 293. KSA 2, S. 685: „[...] Denn die Feinde der Unabhängigkeit in jenem dreifachen Sinne [Unabhängigkeit der Meinungen, der Lebensart und des Erwerbs] sind die Habenichtse, die Reichen und die Parteien. [...]“

⁴¹⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 330. KSA 2, S. 697: die freien Geister als Wetterzeichen für das Zukünftige, während die Meinung des Marktes nur etwas über das Vergangene aussagt.

⁴²⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 293. KSA 2, S. 685: „[...] Ich rede von der Demokratie als von etwas Kommendem. Das, was schon jetzt so heisst, unterscheidet sich von den älteren Regierungsformen allein dadurch, dass es mit neuen Pferden fährt: die Strassen sind noch die alten, und die Räder sind auch noch die alten. – Ist die Gefahr bei diesem Fuhrwerk des Völkerwohls wirklich geringer geworden?“

⁴²¹ das aber sofort eingegrenzt wird vom „Nutzen der grossen Cantone und [...] des Gesamtverbandes“

⁴²² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 292. KSA 2, S. 683f.

das militärisch erfolgreiche Deutsche Reich nach 1870/71.⁴²³ Andererseits, und hier stößt der Leser an die dialektisch multiple Struktur der aphoristischen Sammlung, interpretiert Nietzsche die Armee als Überbleibsel einer archaischen und barbarischen Kulturstufe, die durchaus positive Wirkungen als „Hemmschuh der Cultur“ entfalten kann, indem sie verstetigend und entschleunigend auf die sich sprunghaft entwickelnde moderne Gesellschaft wirke.⁴²⁴

Seelenlandschaften

Obwohl Nietzsche den empfindsamen Zusammenhang zwischen innerer Welt des Betrachters und der betrachteten Natur kritisch hinterfragt, kommt er doch auf die Landschaft als Spiegel der Seele zurück: indirekt erst, indem er (an sich selbst?) beobachtet, dass der moderne Mensch nomadisch lebt und seinen Aufenthaltsort zwischen Wohnlichkeit der Kleinstadt, der Einsamkeit der Natur und den Anregungen der Großstadt wechselt, weil er zu „gründlich“ ist, um sesshaft zu sein.⁴²⁵ Damit stellt er den direkten Zusammenhang zwischen äußerer Umgebung und innerer Befindlichkeit wieder her, wenn auch unter den Vorzeichen des modernen Menschen, dessen komplexe, umfänglichere und verfeinerte Persönlichkeit verschiedene Umgebungen benötige, weshalb dieser zum (saisonalen) Wanderer wird; – vielleicht verarbeitet Nietzsche auch die Eindrücke des beginnenden Tourismus, der ihm im Engadin und in Italien nicht verborgen geblieben sein kann. Zwar scheint diese Mobilität in gewissem Widerspruch zu einer klimatisch-regionalen Kultur zu stehen, die er an anderer Stelle postuliert (Vgl. 2.2 Kulturstufen), doch gilt es, die Unterscheidung zwischen den beharrenden, konservativen Kräften der Gesellschaft und den herausfordernden, suchenden, verändernden Kräften zu sehen: denn wenn er die modernen Menschen als „zu gründlich“ charakterisiert, ist es genau diese Art der Unruhe, Nervenüberreiztheit und anspruchsvollen Unzufriedenheit, welche sie sich, nach einer gewissen Zeit, in jeder Umgebung unwohnlich, unhäuslich und nicht verwurzelt fühlen lässt. Darum ist der „Freie Geist“ ein Wanderer – immer auf der Suche nach der idealen Landschaft für seine wechselnden Gedanken.

Den Topos der direkten Korrespondenz der vier Jahreszeiten mit den Lebensaltern des Menschen weist Nietzsche zurück, um eine differenziertere Analogie vorzuschlagen: für den Denker sind die ersten 20 Jahre ein einziger langer Neujahrstag, ebenso wie die letzten 20 Jahre einem einzigen nachdenklichen Altjahrabend ähneln; Lebenswinter hingegen vermag Nietzsche höchstens in längeren Krankheitszeiten zu erkennen, in denen der Geist überwintert und genesend neu ausschlägt. Die Zwanziger entsprechen einem heißen, gewittrig-schwülen, üppigen Sommer, der von dem Frühling der Dreißiger abgelöst wird, als einer unruhig wechselvollen, wachsenden und anregenden Zeit – Nietzsche sollte wissen, wovon er spricht, er ist zum Zeitpunkt der Erscheinens dieses Bandes 36 Jahre alt. Die Vierziger betrachtet er als Herbst des Lebens, eine Bergebene mit stiller, klarer Luft, die Freuden- und Erntezeit des Denkers.⁴²⁶ Anders gesagt, Nietzsches „Freier Geist“ bedarf einer längeren Entwicklungs-

⁴²³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 284. KSA 2, S. 678f. „[...] So stehen nun alle Staaten jetzt gegeneinander: sie setzen die schlechte Gesinnung des Nachbarn und die gute Gesinnung bei sich voraus. Diese Voraussetzung ist aber eine Inhumanität, so schlimm und schlimmer als der Krieg. [...] Sich wehrlos machen, während man der Wehrhafteste war, aus einer Höhe der Empfindung heraus, – das ist das Mittel zum wirklichen Frieden, welcher immer auf einem Frieden der Gesinnung ruhen muss: während der sogenannte bewaffnete Friede, [...] der Unfriede der Gesinnung ist, der sich und dem Nachbarn nicht traut und halb aus Hass, halb aus Furcht die Waffen nicht ablegt. Lieber zu Grunde gehen, als hassen und fürchten, und zweimal lieber zu Grunde gehen, als sich hassen und fürchten machen, [...]“; Vgl. Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden*, 1795/1796.

⁴²⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 279. KSA 2, S. 674f.

⁴²⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 219. KSA 2, S. 653.

⁴²⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 269. KSA 2, S. 668f.

und Reifezeit, als es den gesellschaftlichen Erwartungen und Gegebenheiten entspricht. Ein Hindernis des jungen Geistes auf dem Weg zu sich selbst besteht in der Ungeduld mit dem eigenen Werden, und somit in der Verlockung, dem ‚Lebensgemälde‘ eines anderen Meisters zu folgen, dabei sich entweder darin zu verlieren, oder später zu den Mühen des Suchens nach eigener Farbe und Leinwand zurückzukehren – wobei die schwer errungene Unabhängigkeit nur eine notwendige Bedingung der Meisterschaft der Lebenskunst darstellt, aber diese noch weit jenseits davon entfernt liegt.⁴²⁷

Nietzsche beobachtet an sich, dass ihm eine maßvolle Landschaft, in der ein geometrisches Schema durchscheint, besser gefällt, als eine malerisch ungeordnete, unförmige; was auf die Betrachtung des Menschen übertragbar sei.⁴²⁸ Seine Entdeckungen dieser Zeit ist das Engadin, wo sich „Italien und Finnland zum Bunde“ vereinen, und er schwärmt vom Glück des Menschen, der sich in der „reinen Helle, mässigen Kühle“, dem „anmuthigen ernsten Hügel- Seen- und Waldcharakter“ und in den „silberne[n] Farbtöne[n]“ dieser Landschaft wieder erkenne: es ist natürlich niemand anderer als der Autor selbst.⁴²⁹ Ebenso bringt er den Tagtraum über eine ähnliche südalpine Landschaft mit der heroisch-idyllischen Malerei Poussins⁴³⁰ und der heroisch-idyllischen Lebensphilosophie Epikurs in Verbindung:

„Et in Arcadia ego.– Ich sah hinunter, über Hügel-Wellen, gegen einen milchgrünen See hin, durch Tannen und altersehnste Fichten hindurch: Felsbrocken aller Art um mich, der Boden bunt von Blumen und Gräsern. Eine Herde bewegte, streckte und dehnte sich vor mir; einzelne Kühe und Gruppen ferner, im schärfsten Abendlichte neben dem Nadelgehölz; Alles in Ruhe und Abendsättigung. [...] – Alles gross, still, hell. Die gesammte Schönheit wirkte zum schaudern und zur stummen Anbetung des Augenblicks ihrer Offenbarung; unwillkürlich, wie als ob es nichts Natürlicheres gäbe, stellte man sich in diese reine, scharfe Lichtwelt griechische Heroen hinein [...].“⁴³¹

Nietzsche scheint mit seiner alpinen Landschaftsbeschreibung, die übrigens dem berühmten elegisch-pastoralen Gemälde Poussins nicht wesentlich ähnelt, über den Gehalt des Bildes hinwegzugehen, der sowohl durch das steinerne Grab als auch durch den literarischen Verweis auf Virgils Gedichtzeile ausgedrückt ist: die Allgegenwart des Todes, die selbst bis in die arkadischen Idylle reicht, aber Nietzsche transformiert das barocke *memento mori* zu einer Feier des Lebens.⁴³² Nicht, wie von Poussin beabsichtigt, das Bewusstsein von der eigenen Vergänglichkeit regt hier Nietzsche zum Denken an, sondern die Heftigkeit des subjektiven Empfindens, die Anschauung und Kontemplation über die Schönheit eines Augenblicks der erlebten Natur:

„Vorgestern gegen Abend war ich ganz in Claude Lorrain’sche Entzückungen untergetaucht und brach endlich in langes heftiges Weinen aus. Daß ich dies noch erleben durfte! Ich hatte nicht gewußt, daß die Erde dies zeige und meinte, die guten Maler hätten es erfunden. Das Heroisch-

⁴²⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 266. KSA 2, S. 667: die Metapher des Lebensgemäldes kehrt zurück: „[...] Ach es ist viel Langeweile zu überwinden, viel Schweiss nöthig, bis man seine Farben, seinen Pinsel, seine Leinwand gefunden hat! – Und dann ist man noch lange nicht Meister seiner Lebenskunst, – aber wenigstens Herr in der eigenen Werkstatt.“

⁴²⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 115. KSA 2, S. 601f: durchscheinen ist das entscheidende Wort, es geht um eine Dialektik von Ordnung und Unordnung.

⁴²⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 338. KSA 2, S. 699.: „Doppelgängerei in der Natur.“

⁴³⁰ Nicolas Poussin (1594-1665), *Et in Arcadia ego (oder: Les bergers d’Arcadie)*, (1637-38), Öl auf Leinwand, 185 x 121 cm, Musée de Louvre, Paris; Pastoralgemälde antikisierte Schafhirten am Grabstein mit Innschrift darstellend, was wiederum auf die bukolischen Gedichte Virgils (*Eclogae* V, 42ff) verweist.

⁴³¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 295. KSA 2, S. 686f.

⁴³² vgl. die Interpretation Panofskys über den Wandel des Inhaltes: Erwin Panofsky, „Et in Arcadia ego. On the conception of Transience in Poussin and Watteau“, in: Raymond Klibansky; H. J. Paton (Hrsg.), *Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer*, Oxford: The Clarendon Press, 1936.

Idyllische ist jetzt die Entdeckung meiner Seele: und alles Bukolische der Alten ist mit einem Schlage jetzt vor mir entschleiert und offenbar geworden – bis jetzt begriff ich nichts davon.“⁴³³

Die Landschaft seiner Wahl ist nicht ein oberitalienischer Flusslauf oder gar das griechische Arkadien, sondern in der Ebene des Oberengadin erkennt er sein anders ich, seine *Seelenlandschaft*, die es ihm ermöglicht, in sich selbst zu spazieren, die das Wechselspiel innerer und äußerer Reflexion des „Gedanken-Gängers“ auszulösen vermag.⁴³⁴ Nietzsche erfährt die Kraft der Schönheit der Natur so machtvoll, dass er wieder an die mythologische Szenen seiner Basler Schriften anknüpft. So schildert er das heftige innere Erleben des kontemplativen Zustandes als Mittagsschlaf des Pan in bukolischer Landschaft:

„Am Mittag.– [...] Es wird still um ihn, die Stimmen klingen fern und ferner; die Sonne scheint steil auf ihn herab. Auf einer verborgenen Waldwiese sieht er den grossen Pan schlafend; alle Dinge der Natur sind in ihm eingeschlafen, einen Ausdruck der Ewigkeit im Gesichte – so dünkt es ihm. Er will Nichts, er sorgt sich um Nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt, – es ist der Tod mit wachen Augen. [...] Er fühlt sich glücklich dabei, aber es ist ein schweres, schweres Glück. – [...]“⁴³⁵

Was zu dieser Schwere, zu diesem beinahe Todeszustand führt, ist der Wechsel von der *vita activa* in die *vita contemplativa*, die Unterbrechung und Aussetzung des drängenden Wollens und Arbeitens, der scheinbar gefrorene oder zeitlose Augenblick des *nunc stans*, bevor die Kräfte des Lebens kräftig wieder zurückkehren:

„Da endlich erhebt sich der Wind in den Bäumen, Mittag ist vorbei, das Leben reisst ihn wieder an sich, das Leben mit blinden Augen, hinter dem sein Gefolge herstürmt: Wunsch, Trug, Vergessen, Geniessen, Vernichten, Vergänglichkeit. [...]“⁴³⁶

Die Begriffe, die Nietzsche mit der Lebenskraft und der Tätigkeit des Menschen verbindet, scheinen bekannt, aber aus einer anderen Schaffensperiode – sie entstammen Schopenhauers Beschreibung des blinden Lebenswillens und signifikanterweise greift Nietzsche mit der Figur des Pan auf eine ähnlich animistische Gottheit der griechische Mythologie zurück, wie bereits mit dem Dionysos seiner *Basler Schriften*.⁴³⁷ Doch beiden Zuständen ist eine eigenartige Doppelbödigkeit zu eigen: das interesselose Wohlgefallen und der Zustand der Anschauung, für Kant und Schopenhauer erstrebenswert, sind hier als „Tod mit wachen Augen“ gezeichnet, als ein „schweres Glück“, aber auch das Leben in seinem Wollen, Schaffen und Vernichten hat den alten pessimistischen Zug der „Blindheit“, ist eine andere Art der Leere oder Abwesenheit, des Nicht-Lebens. – Vielleicht sucht Nietzsche nach einem starken Ausdruck des Momentes der Anschauung und meditativen Versenkung, aber intendiert nebenbei einen Ausgleich beider Kräfte, ein Wechselspiel aus Reflexion und Tätigkeit – das griechische Maß. Doch führen auch Spuren von hier zur Metapher des goldenen Weinstocks im dritten und vierten Teil des *Zarathustra* (Vgl. 2.3).

Doch nicht nur einzelne landschaftliche Betrachtungen, die ganze Sammlung *Menschliches, Allzumenschliches* kann man als eine Buch gewordene Liebeserklärung an die süditalienische Steilküste lesen, wie ein Fragment aus dem Jahre 1877 nahe legt:

⁴³³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Juli-August 1879. XVIII [3]. KSA 8*, S. 610.

⁴³⁴ Die Fragmente aus dem Sommer 1879 sind überschrieben: „St. Moritzer Gedanken-Gänge.“

⁴³⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 308. KSA 2*, S. 690.

⁴³⁶ Fortsetzung, ebd.

⁴³⁷ ob hier eine direkte Verbindung zum Namen der Zeitschrift „Pan“ liegt, bleibt zu bezweifeln, aber zu mindest steht die Namensgebung nicht in Distanz zu Nietzsches Denken.

„Ist von Sorrento's Duft Nichts hängen geblieben? / Ist alles wilde, kühle Bergnatur, / Kaum herbstlich sonnenwarm und ohne Lieben? / So ist ein Theil von mir im Buche nur: / Den bessren Theil, ihn bringe ich zum Altar / Für sie die Freundin Mutter Arzt mir war.“⁴³⁸

Eine Liebeserklärung an eine seiner Landschaften oder an die gemeinsamen Tage in dieser Landschaft, denn Peter Gast vermutet im Nachbericht zum Band VIII der *Großoktavausgabe*, dass Nietzsche diese Widmung an seine intellektuelle Freundin dieser Zeit, Frau Malwida von Meysenbug, richtet,⁴³⁹ und vielleicht ist der ganze Band *Menschliches, Allzumenschliches* noch auf einer weiteren, viel direkteren Ebene dialogisch an ein Gegenüber gerichtet, als bisher vermutet.

Die Goldene Losung

Nietzsche schließt den zweiten Band von *Menschliches Allzumenschliches* mit einer janusköpfigen Erklärung: in der Vergangenheit habe der Mensch durch die „Ketten“ der moralischen, religiösen und metaphysischen Irrtümer das Tierische überwunden, während der moderne Mensch gerade an diesen Mitteln leide. Aber die Befreiung ist für Nietzsche voll Gefahr vor Rückfall oder Vernichtung, so dass die „goldene Losung“ der Menschheit – „Frieden um mich und ein Wohlgefallen an allen nächsten Dingen“ – nur für den Einzelnen, den „Freien Geist“, als Vorläufer einer zukünftigen Menschheit gelten kann.⁴⁴⁰ Die ganze Entwicklung des frei denkenden Individuums und Vervollkommnung durch das Individuum selbst, der Akt der Selbst-Erschaffung und Selbst-Umbildung sind der aristokratische Zug von Nietzsches Radikalität, der im Gegensatz zu den großen gesellschaftlichen Lösungsmodellen und politischen Ideologien seiner Zeit steht, auch und gerade zur politischen Revolution. Aber in dieser Konzentration auf den Einzelnen, auf die Möglichkeiten der Selbstbildung, sieht Nietzsche sich als Erbe der Griechen und Voltaires.⁴⁴¹

Im nachträglichen Vorwort von 1886⁴⁴² gesteht Nietzsche ein, dass seine „Freien Geister“ eine freie Erfindung waren, aber eine „Täuschung zum Leben“, um sich am Wendepunkt der Krankheit und ohne physische Freunde eine fiktive Gesellschaft zu erdichten. Zugleich aber sollten diese „Freien Geister“ ein Vorgeschmack auf eine zukünftige ‚höhere Menschheit‘ geben, ein Vorwegnehmen und Herbeischreiben des Kommenden unter den „Söhnen unseres Europas.“⁴⁴³ Nietzsche schildert die Entwicklungsstadien des „Freien Geistes“ als eine Metamorphose: der erste, notwendige und entscheidende Schritt ist die Lösung vom Gewohnten, ein Hinterfragen und Zerstören, womit der Geist sich von der Gesellschaft unwiederbringlich entfernt, vereinsamt und an der Vereinsamung erkrankt. Mit der Lösung vom Gewohnten geht eine Öffnung zu vielen möglichen Wegen und Denkweisen einher, deren Vielfalt der frei gewordene Geist „versuchen“ kann – im doppelten Sinne von

⁴³⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1877. XXII [60]. KSA 8, S. 389.*

⁴³⁹ Peter Gast, *Nachbericht*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VIII. Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Nietzsche contra Wagner. Umwerthung aller Werthe I. Dichtungen*, Leipzig: Alfred Kröner, 1919, S. 450, Widmungs-Fragment hier unter den „Schriften“ abgedruckt, S. 334.

⁴⁴⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 350. KSA 2, S. 702.*

⁴⁴¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 221. KSA 2, S. 654:* „[...] Jetzt aber an ein gewaltsames und plötzliches Wesen [die revolutionäre Substanz] gebunden, wurde die Aufklärung selber gewaltsam und plötzlich. Ihre Gefährlichkeit ist dadurch fast grösser geworden, als die befreiende und erhellende Nützlichkeit, welche durch sie in die grosse Revolutionsbewegung kam. Wer diess begreift, wird auch wissen, aus welcher Vermischung man sie herausziehen muss, von welcher Verunreinigung man sie zu läutern hat: um dann, an sich selber, das Werk der Aufklärung fortzusetzen und die Revolution nachträglich in der Geburt zu ersticken, ungeschehen zu machen.“; diese vernichtende Ablehnung ist Nietzsches elitär konservative, radikal reaktionäre Haltung, gegen die bürgerliche Revolution ebenso wie gegen den sozialistischen Klassenkampf oder den frühneuzeitlichen Protestantismus.

⁴⁴² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. Vorrede. KSA 2, S. 13-22.*

⁴⁴³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. Vorrede. 2. KSA 2, S. 15.*

schmecken und experimentieren – und aus dessen Reichtum er schrittweise zur Gesundheit zurückfindet, zur Genesung am Leben. In diesem neuen Zustand erst kann er den Sinn der Loslösung begreifen, dass die Verneinung notwendig war, um sich über die Herrschaft der Tugenden und Werte hinwegzusetzen, um zu einem „Umwerthen“ und neuen Wertsetzen zu gelangen, um das Leben als perspektivisch und ungerecht zu verstehen, um letztlich die eigene überindividuelle „Aufgabe“ zu erkennen, sie zu Verleiblichen und als Einzelner die Menschheit insgesamt voranzubringen.

Bücher sind für Nietzsche die zurückgelassenen Häute dieser Verwandlungen, halten also fest, was der Autor bereits hinter sich gelassen hat, *über-wunden* hat, wie er im Vorwort zum zweiten Teil von *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt.⁴⁴⁴ Zurückblickend empfindet er seine „einsiedlerischen Reden“ als eine Kur gegen Romantik und Pessimismus, verkörpert in Wagner und Schopenhauer, eine Kritik unter falscher Flagge: „damals drehte ich meinen Blick herum. Optimismus, zum Zweck der Wiederherstellung, um irgend wann einmal wieder Pessimist sein zu dürfen.“⁴⁴⁵ Damit stellt sich die Frage: wenn diese „Wanderbücher“ nur die zurückgelassene Hülle, die Asche des Denkers sind, für wen sind sie dann von Nutzen? – Nur für die anderen an der Moderne Erkrankten, die aus dem Gewohnten gelösten und auf Versuch Lebenden, die anderen Wanderer, denen diese Wegenotizen eines gesunden Geistesverwandten als Trost dienen können, vielleicht nicht als konkretes Vorbild, aber doch als Evidenz, dass es überhaupt *andere* Wege gibt. Und in Ermanglung zeitgenössischer Leser richtet Nietzsche seine Hoffnungen auf zukünftige, unentdeckte Pessimisten der Stärke, auf die kommenden „guten Europäer“.

Morgenröthe

Den sehnsuchtvollen, glücklich-traurigen „Abendröthen der Kunst“ stellt Nietzsche schon bald die *Morgenröthe* zur Seite, die nach einer alptraumhaften Nacht der Tugenden, Moral, Sitte, Aberglauben und anderer Irrtümer (des Mittelalters?) den nahenden Tag einer neuen Kultur verkünden, – wie der Untertitel der *Morgenröthe* unzweifelhaft verspricht: „Gedanken über moralische Vorurteile.“ Das Widmungsmotto von den „vielen Morgenröthen, die noch nicht geleuchtet haben“, hat Nietzsche dem ältesten hinduistischen Religionshymnus *Rigveda* entnommen. In der nachträglichen Vorrede von 1886 setzt er die Metapher der *Morgenröthe* in Zusammenhang mit dem Wiederauftauchen aus seiner „unterirdischen Tätigkeit“ an den Grundlagen der bisherigen (europäischen) Philosophie: nämlich die In-Frage-Stellung der Moral bzw. des Glaubens an die Moral.⁴⁴⁶ Nur wer unter Tage war, lerne die Gabe der Sonne (und der Kraft der Vernunft, ob apollinisch oder im Sinne der Aufklärung, die durch sie symbolisiert wird) wirklich schätzen. Nietzsche bleibt der Metapher der Tageszeiten im Weiteren treu, so wird in der nächsten Schaffensperiode der Sonnengruß der Vorrede, der „große Mittag“ und abendliche „Untergang Zarathustras“ folgen.

In einer „Zwischenrede“ weist Nietzsche seine Leser auf die Absicht des Buches hin, für den Reisenden geschrieben zu sein, für den also die äußere Veränderung und Fremdheit das Verständnis für neue innere Landstriche fördert. Zugleich warnt er vor einem systematischen Lesen, sondern möchte das Buch so gelesen wie geschrieben wissen: unterwegs, beim Spazieren, die einzelnen erwanderten Gedanken in Aphorismen abgeschlossen, gesammelt und zu größeren Komplexen geordnet,⁴⁴⁷ was wiederum in denkbar scharfen Kontrast zur

⁴⁴⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. Vorrede*. KSA 2, S. 369-377.

⁴⁴⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. Vorrede*. 5. KSA 2, S. 375.

⁴⁴⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Vorrede*. KSA 3, S. 11-17.

⁴⁴⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch*. § 454. KSA 3, S. 274: „Zwischenrede. – Ein Buch, wie dieses, ist nicht zum Durchlesen und Vorlesen, sondern zum Aufschlagen, namentlich im Spaziergehen und auf Reisen, man muss den Kopf hinein- und immer wieder hinausstrecken können und nichts Gewohntes um sich finden.“

Interpretation der aphoristischen Bücher als *Kompositionen* steht, zum Verständnis als geschlossene, ausgewogene Kunstwerke, die durch ihre Art der Anordnung der einzelnen Fragmente zueinander erst einen übergeordneten Sinn, einen fortwährenden Diskurs ergeben.

Ein nicht weiter verwendetes Konzept zu einer Vorrede aus dem Frühjahr 1880 formuliert eine deutlich härtere Kritik an den *Basler Schriften*, als die nachträgliche Selbstkritik von 1886, in der Nietzsche seinen alten Schriften „Fanatismus“ vorwirft, welcher sich sowohl in der Sprache als auch dem Gedanken zeige. Sein überraschendes, aber logisch völlig richtiges Fazit ist eine Warnung als Empfehlung an seine Leser:

„Nachdem ich so viel und dazu nicht das Erbaulichste von mir gesagt habe – wie es die Sitte der Vorrede zwar nicht anrath, aber doch erlaubt – darf ich wenigstens hoffen damit erreicht zu haben, daß meine neuesten Gedanken, welche ich im vorliegenden Buche mittheile, nicht ohne Vorsicht gelesen werden.“⁴⁴⁸

Trotz dieser frustrierenden Erfahrung mit der Halbwertszeit seiner Schriften versucht Nietzsche seine Arbeiten aus einer historisch-psychologischen Perspektive zu betrachten, als ein „Denkmal eines Zustandes, der mir werthvoll war.“⁴⁴⁹ Nietzsche pflegt ein gespaltenes Verhältnis zur Schriftstellerei, das zwischen einer Sehnsucht nach literarischer Wirkung und ewigem Leben mittels des Buches und Verachtung der Schriftstellerei und Bücher gegenüber dem Leben und der Tat schwankt. Symptomatisch ist ein Selbstappell aus dem Jahr 1881, indem er sich Rechenschaft über das Schreiben zu geben versucht:

„Werde fort und fort, der du bist – der Lehrer und Bildner deiner selber! Du bist kein Schriftsteller, du schreibst nur für dich! So erhältst du das Gedächtniß an deine guten Augenblicke und findest ihren Zusammenhang, die goldene Kette deines Selbst! So bereitest du dich auf die Zeit vor, wo du sprechen muß! Vielleicht daß du dich dann des Sprechens schämst, wie du dich mitunter des Schreibens geschämt hast, daß es noch nöthig ist, sich zu interpretiren, daß Handlungen und Nicht-Handlungen nicht genügen, dich mitzuthellen. [...]“⁴⁵⁰

Diese Betonung der Handlung gegenüber dem geschriebenen Gedanken verweist auf zwei ständig anwesenden, uneingestanden Vorbilder und Antipoden Nietzsches, deren Lehre selbst nur durch ihre Schüler und Anhänger überliefert wurde: Sokrates und Jesus.

Sitte und Sittlichkeit

Nietzsche bestreitet sowohl die Ethik des Sokrates, der in Moral und Sitte Wege des individuellen Glückes sieht während dies für Nietzsche ausschließlich aus inneren Quellen ströme und deshalb unabhängig von äußeren Mechanismen sei, als auch den Ansatz von Kant, der Moral und Sitte als Wege des Glückes der Menschheit propagiert, während Nietzsche ganz im Sinne Darwins die Evolution – und zwar die biologische ebenso wie die kulturelle – als Prozess ohne externes Ziel denkt: „Entwicklung will nicht Glück, sondern Entwicklung und weiter Nichts.“⁴⁵¹

Mit dem seit Beginn der mittleren Werkphase bekannten Instrumentarium der rationalen Aufklärung legt Nietzsche den Ursprung und die soziale Funktion der Sittlichkeit bloß: „Sittlichkeit ist nichts Anderes (also namentlich nicht mehr!), als Gehorsam gegen Sitten, welcher Art diese auch sein mögen; Sitten aber sind die herkömmliche Art zu handeln und anzuschätzen.“⁴⁵² Die Frage der Funktionsweise der Sittlichkeit, die von ihm als Tradition oder Konvention verstanden wird, beantwortet Nietzsche psychologisch: das Herkommen

⁴⁴⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880. III [1]. KSA 9, S. 47.*

⁴⁴⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [90]. KSA 9, S. 335.*

⁴⁵⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [297]. KSA 9, S. 555f.*

⁴⁵¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 108. KSA 3, S. 95f.*

⁴⁵² Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 9. KSA 3, S. 21ff.*

wird als interne, aber fremde Autorität empfunden und befiehlt überpersönlich.⁴⁵³ Doch hier liegt für Nietzsche auch das Problem: der freie Mensch entscheide auf Grund von Nützlichkeitsüberlegungen während Sitte und Moral absoluten Gehorsam verlangen, was bedeutet, dass der Denker entweder als ein sittlicher Verbrecher, als „böse“ eingeschätzt werde, und sich auch selbst so empfinde, oder sich als Gesetzgeber über die Gemeinde erheben muss, um als „Medicinmann“, Seher oder Priester sich Freiräume der Individualität gegen die gesellschaftlichen Forderungen von Sitte und Moral erschaffen zu können.⁴⁵⁴ Und weil Nietzsche die Historie als nachträgliche „Gutspredung“ einzelner erfolgreicher Verbrecher gegen die Sitte versteht,⁴⁵⁵ sind Sitten und Moral im Moment des Entstehens sowohl individuell, egoistisch, triebhaft, sogar grausam, – aber durch den Akt der (kulturellen) Weitergabe verlieren sie ihre ursprünglichen Motive, sondern behalten lediglich die Form bei und werden zu sozialen Institutionen, die wiederum ausgelegt und gedeutet werden müssen, worin Nietzsche den Ursprung der Wissenschaft erblickt: im „Reiz des Schwerverständlichen“.⁴⁵⁶ Nietzsche imaginiert eine zukünftige Menschheit, die durch persönliches Durchleben der Werte der Vergangenheit zu einem eigenen Urteil und zur Überwindung der Sitten finden wird,⁴⁵⁷ wie er es beispielhaft in der Auflösung der religiösen Sitten Indiens erblickt: erst habe die Verherrlichung der Formen und Bräuche die Anbetung der Götter verdrängt, dann die „Religion der Selbsterlösung“ Buddhas die Priester abgeschafft, wohingegen die Denker Europas – trotz Aufklärung – diesen Schritt noch zu vollenden haben, um zu einer eigenen Macht *zwischen* den Völkern, Ständen und Menschen heranzuwachsen.⁴⁵⁸

Andererseits stellt Nietzsche eine utilitaristische Bilanz der *vita contemplativa* auf, in der er nicht nur erwartungsgemäß die Religion und die religiöse Lebensweise als eine Schwächung der praktischen Lebenskräfte negativ bewertet, sondern auch die defizitären Persönlichkeiten der Philosophen und Künstler gegen die an sich lebensfördernde Wirkung ihrer Werke in Rechnung stellt.⁴⁵⁹ – Entgegen anderer Textstellen dieser Zeit wertet Nietzsche hier das Werk höher als Produzent und Prozess; mehr noch, er greift auf die Kritik an Künstlern (und Philosophen) als zurückgebliebenen, vor-modernen und auf Täuschung bedachten Charakteren aus *Menschliches Allzumenschliches I* zurück, welche er, ebenso wie die Priesterkaste, als Überbleibsel archaischer Stadien der Gesellschaft liest: ausgehend davon führt er die psychologische Anlage zu einer kontemplativen Persönlichkeit auf die allgemeine Schwächung der Kräfte eines „bösen“ Menschen zurück, der statt der (gewaltsamen) Tat nur

⁴⁵³ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 9. KSA 3, S. 22*; und von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu Freuds Über-Ich: „[...] Was ist das Herkomme? Eine höhere Autorität, welcher man gehorcht, nicht weil sie das Nützliche befiehlt, sondern weil sie befiehlt. – Wodurch unterscheidet sich diess Gefühl von dem Herkommen von der Furcht überhaupt? Es ist die Furcht vor einem höheren Intellect, der da befiehlt, vor einer unbegreiflichen unbestimmbaren Macht, von etwas mehr als Persönlichem [...]“

⁴⁵⁴ Vgl. Philosophen und Künstler als „Heilige“, „Genies“, „Propheten“ oder „Schamane“ einer Nietzscheanischen Moderne: z.B. Stefan George, Joseph Beuys; siehe auch: der Wahnsinn als „Maske und Schallrohr einer Gottheit“ (*per sona*), um neue Wahrheiten zu verkünden bzw. Glauben an eigene Ideen zu finden, die gegen die Sittlichkeit verstoßen: Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 14. KSA 3, S. 26ff.*

⁴⁵⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 20. KSA 3, S. 32f.*

⁴⁵⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 40. KSA 3, S. 47.*

⁴⁵⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 61. KSA 3, S. 61f.* „[...] Die zukünftigen Menschen werden es einmal so mit allen Werthschätzungen machen; man muss sie freiwillig noch einmal durchleben, und ebenso ihr Gegenheil, – um schliesslich das Recht zu haben, sie durch das Sieb fallen zu lassen.“

⁴⁵⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 96. KSA 3, S. 87f.* „[...] sie [die nicht mehr an Gott glaubenden Denker] werden sofort eine Macht in Europa sein und, glücklicherweise, eine Macht zwischen den Völkern! Zwischen den Ständen! Zwischen Arm und Reich! Zwischen Befehlenden und Unterworfenen! Zwischen den unruhigsten und den ruhigsten, beruhigendsten Menschen!“

⁴⁵⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch. § 41. KSA 3, S. 48f.*

durch sein Urteil „böse“ sein kann, aber auf Grund seiner scheinbar übermenschlichen Macht von der Gemeinde gefürchtet, respektiert und deshalb von ihr erhalten wird.⁴⁶⁰

Trieb der Vernunft

In einem provokativen Vergleich stellt Nietzsche die sokratischen Tugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigung und Tapferkeit neben die angeborenen überlebenswichtigen Verhaltensmuster der Tiere, welche aus der Vorsicht und Nahrungssuche entspringen, doch vermag er hinter den Tugenden Menschen lediglich eine Verfeinerung dieser Triebe festzustellen.⁴⁶¹ Ganz allgemein liest Nietzsche die „Mäßigung“ als Unterjochung der Triebe unter die Herrschaft der Vernunft und entlarvt sie, in Form der Selbst-Beherrschung, ebenfalls als einen Trieb,⁴⁶² wie beispielsweise in der „antiken Persönlichkeit,“ die er als „Ausbildung und Ausdichtung Eines Motivs oder weniger Motive“ beschreibt, wie sie nochmals vollendet in Napoleon auferstanden sei: denn Napoleons Herrschsucht habe sich Macht über andere Triebe verschafft, indem er willentlich schlechter gesprochen habe, als er konnte, um so sein Machtgefühl über seine mangelnde Sprachfähigkeiten wiederherzustellen, im kühlen Bewusstsein und vollen Genuss dieses Mangels.⁴⁶³ Das Bedürfnis nach Machtgefühl und der Rausch der Macht stellen für Nietzsche überhaupt die treibenden Faktoren der Politik dar, was bedeutet, dass das Volk nach pathetischer Erhebung verlange, nach der Möglichkeit zu Eroberung und Sieg, dabei aber ein Gefühl der Tugendhaftigkeit in aller Unschuld entwickle, so dass sich das siegreiche Volk „gut“ nennt, das besiegte hingegen die Eroberer „böse.“⁴⁶⁴ (Vgl. 2.2; Vgl. 2.3 *Jenseits von Gut und Böse*) Doch Nietzsche hält es für möglich, dass die leidenschaftlichen Machttriebe des Volkes sogar den Machttrieb des Herrschers übersteigen können, so dass Napoleon den Ausdruck des Willens und die Sichtbarkeit seiner Macht übertreiben, also repräsentieren und schauspielern musste, um sich weiterhin der Nation als Werkzeug zu bedienen.⁴⁶⁵ Während Nietzsche an anderer Stelle Napoleon als „Genius der Tat“ verehrt und in ihm den ersten modernen Europäer in der Tradition der Antike erblickt, unterstellt er ihm hier, nur die Figur der eigenen Inszenierung seines Machtwillens zu sein – ein Schauspieler im Dienste des Volkes, und was Nietzsche von Schauspielern hält... (Vgl. Schauspieler vs. Baumeister)

Eine noch direktere Gleichsetzung von Erkenntnis und Trieb unternimmt Nietzsche, wenn er unter einer philosophischen Lehre nichts weiter als die individuelle Anleitung zur Lebenskunst eines Denkers begreift, den durch die Vernunft gefilterter persönlicher „Instinkt“ nach Gesundheit und Diät, weshalb er mit gewisser Selbstironie sich seine Gewohnheiten und Triebe aufzählt.⁴⁶⁶ (Vgl. 2.1 Philosophie als schmecken) Doch dieser Trieb der Erkenntnis

⁴⁶⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch*. § 42. KSA 3, S. 49f.

⁴⁶¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch*. § 26. KSA 3, S. 36f.

⁴⁶² Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch*. § 109. KSA 3, S. 96ff.

⁴⁶³ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch*. § 245. KSA 3, S. 203.

⁴⁶⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch*. § 188-189. KSA 3, S. 161f: „[...] Wenn der Mensch im Gefühle der Macht ist, so nennt er sich gut: und gerade dann fühlen und nennen ihn die Anderen, an denen er seine Macht auslassen muss, böse! [...]“

⁴⁶⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1880. IV [197]*. KSA 9, S. 149: „Die große Leidenschaft der M[acht] (Napoleon, Caesar) man muß dabei eitler erscheinen als man ist, es wollen, um das Gefühl der Macht bei den Werkzeugen (Nation) zu befriedigen. Für mich und mein Volk Macht und nicht nur das Gefühl in uns, sondern die Macht sichtbar außer uns. [...]“

⁴⁶⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch*. § 553. KSA 3, S. 323f: „Wohin will diese ganze Philosophie mit allen ihren Umwegen? Thut sie mehr, als einen stäten und starken Trieb gleichsam in Vernunft zu übersetzen, einen Trieb nach milder Sonne, heller und bewegter Luft, südlichen Pflanzen, Meeres-Athem, flüchtiger Fleisch-, Eier- und Früchtenahrung, heissem Wasser zum Getränke, tagelangen stillen Wanderungen, wenigem Sprechen, seltenem und vorsichtigem Lesen, einsamem Wohnen, reinlichen, schlichten und fast soldatischen Gewohnheiten, kurz nach allen Dingen, die gerade mir am besten schmecken, am zuträglichsten sind? Eine

scheint eine Rückkehr zum archaischen, wahnhaften, barbarischen aber glücklicheren [!] Stadium der Menschheit zu verhindern, sondern, wie die Liebe, als eine absolute Leidenschaft über jedes Opfer hinweg zur Erfüllung zu streben, sogar gegen die Selbsterhaltung des Lebens selbst. Gerade weil die Erkenntnis eine per Definition unerfüllte Leidenschaft bleiben muss, die ungesättigt immer weiter treibt, vergleicht Nietzsche sie mit dem Zustand des unglücklich Liebenden – vielleicht mit Hintergedanken an Platons Eros – und spekuliert über ein erhabenes Ende der Menschheit im kollektiven Untergang an der Leidenschaft zur Erkenntnis.⁴⁶⁷ Es bleibt unklar, an welche Art von existentieller Gefahr der gesamten Menschheit durch den Erkenntnistrieb Nietzsche in seinem Zeitalter (noch vor den Möglichkeiten der Selbstausslöschung des 20. und 21. Jahrhunderts) denken mag, aber vielleicht genügt ein allgemeines Misstrauen gegen den Erkenntnistrieb als eine Form des „Verbrechens“ gemischt mit der gleichzeitigen Bewunderung für die Leistungen und Erhabenheit von Wissenschaft und Technik im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Erklärung.⁴⁶⁸ Es wird hier deutlich, dass Nietzsche auch gegenüber dem *Wissenschaftlichen Denkmodell* dieser Phase Vorbehalte hegt und immer wieder Versuche einer ‚Kritik der Kritik‘ unternimmt, um Vernunft und Aufklärung selbst als Problem (des Lebens) zu untersuchen.

Einen Hinweis liefert Nietzsche das Aussetzen der Triebe durch Krankheit und heftigen Schmerz, die, wie er aufmerksam notiert, zu einer analytisch nüchternen Einschätzung über den Charakter der Dinge und des Lebens, zu einer Aufklärung über sich selbst führen, wobei der Stolz verhindere, dass man das Leben selbst anklage und zum leidenden Pessimisten werde; – aber es komme der Moment der Genesung, in dem das Leben mit seinen Interessen und Trieben zurückkehre, und trotz der Erinnerung an die „gefallenen Schleier“ der Natur möchte der Genesende milde und unpersönlich auf die Dinge blickend sie hingebungsvoll genießen: „In diesem Zustande kann man nicht Musik hören, ohne zu weinen.“⁴⁶⁹ – Es ist nicht ganz klar, ob Nietzsche als heftig Leidender diesen Aphorismus im Rückblick auf eigene Erfahrung oder als das Pfeifen im Walde festhält. Über die bedrückende Intimität und wunderbare Poesie dieser Sentenz hinaus stellt sich die Frage der Bedeutung: weist Nietzsche auf die gesteigerte Empfindsamkeit und sehnsuchtsvolle Rührung als einen notwendigen Schritt in der Rückkehr zum Leben hin, d.h. einen kostbaren Erlebnismoment aus seiner unmittelbaren Erfahrung, oder soll man die „Erkenntnis der Leidenden“ als Diagnose eines zu überwindenden Krankheitsstadiums der Kultur lesen, als eine Kritik an Ästhetizismus und *Décadence* des ausgehenden 19. Jahrhunderts? Andererseits hält Nietzsche an späterer Stelle fest, dass das Leiden an sich selbst gerade den Anstoß zur ‚Weltreise‘ ins Ich gebe,⁴⁷⁰ den Leidenden zum Erforschen der eigenen Landschaften treibe, und dass unter dieser Perspektive gerade eine Moral der Leidensvermeidung und des Mitleids dem „Erkenne Dich selbst!“ im Wege stehe. (Vgl. 2.3 Krankheit und Genesung; Vgl. auch: 4.2 Krankheit und Aufgabe)

Nietzsche denkt sich das Wesen des Menschen als einen ‚Kampfplatz der Triebe‘ um Herrschaft und Befriedigung, wobei nur wenig von diesen Prozessen an die Oberfläche des

Philosophie, welche im Grunde der Instinct für persönliche Diät ist? [...]“; siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [15]. KSA 9*, S. 319f: „Diese ganze Philosophie – [...] Also ein Instinct nach einer richtigen Diät in Allem? [...]“

⁴⁶⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 429. KSA 3*, S. 264f: „[...] Die Erkenntnis hat sich in uns zur Leidenschaft verwandelt, die vor keinem Opfer erschrickt und im Grunde Nichts fürchtet, als ihr eigenes Erlöschen; [...] Vielleicht selbst, dass die Menschheit an dieser Leidenschaft der Erkenntnis zu Grunde geht! [...] Sind die Liebe und der Tod nicht Geschwister? Ja, wir hassen die Barbarei, – wir wollen Alle lieber den Untergang der Menschheit, als den Rückgang der Erkenntnis! Und zuletzt: wenn die Menschheit nicht an einer Leidenschaft zu Grunde geht, so wird sie an einer Schwäche zu Grunde gehen: was will man lieber? Diess ist die Hauptfrage. Wollen wir für sie ein Ende im Feuer und Licht oder im Sande? –“

⁴⁶⁸ wie zum Beispiel Nietzsches Bewunderung für den Gotthard Tunnel oder die Schreibmaschine.

⁴⁶⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 114. KSA 3*, S. 104ff.

⁴⁷⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 343. KSA 3*, S. 237.

Bewusstsein dringe, sondern sich indirekt im Auslegen des Wahrgenommenen, im inneren Erleben und vor allem in den Träumen bemerkbar mache. Oder mit einer musikalischen Analogie aus dem Nachlass: wenn die Gedanken den Akkorden entsprächen, dann die Worte der Klaviatur der Triebe.⁴⁷¹ Die Triebe, gierig nach psychischer Nahrung, „soufflieren“ dem Bewusstsein Interpretationen, ja das ganze Bewusstsein scheint Nietzsche nur ein „phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren, aber gefühlten Text,⁴⁷² also eine Imagination auf Basis unsicherer Sinneswahrnehmung der äußeren Reize, angeheizt von den unterschiedlichen Trieben und Instinkten. Und so erhält die künstlerische Rechtfertigung des Daseins aus der *Tragödienschrift* eine radikale psychologische Wendung: die *conditio humana* ist notwendig eine *poetische*, weil das Bewusstsein weniger eine analytische, rationale als eine imaginierende, dichterische Kraft darstellt: „Was sind denn unsere Erlebnisse? Viel mehr Das, was wir hineinlegen, als Das, was darin liegt! Oder muss es gar heißen: an sich liegt Nichts darin? Erleben ein Erdichten?“⁴⁷³

Mitleid und Mitempfinden

Nietzsche schlägt vor, dass sich das Mitempfinden mit den Gefühlen Anderer weniger über das Motiv, also das ursächliche Gefühl, als vielmehr über die Form, also die körperlich-gestische Spiegelung, die oberflächliche Wirkung des Gefühls, vollzieht, dass das Verstehen also in erster Linie ein Nachbilden ist.⁴⁷⁴ Diese Fähigkeit der emotionalen Mimesis entspringe der existentiellen Furcht des Menschen vor dem Anderen, dem Wunsch dessen Absichten zu erraten, ihn zu verstehen. Diese Fähigkeit der Einfühlung in andere Menschen brachte, so Nietzsche, auch die Auslegung und das Verstehen der Formen der Kunst, der Musik und der Natur hervor, indem der furchtsame Mensch nach „Absichten“ und „Seelen“ in den Dingen suchte, weshalb diese heute wieder auf die Gefühle des Betrachters zurückwirken. So führt Nietzsche den Ursprung sowohl der Intelligenz als auch des ästhetischen Genusses an Kunst, Musik und Natur letztlich auf die Furcht (vor den Artgenossen) zurück.⁴⁷⁵ Noch deutlicher ist Nietzsches Hinweis auf die Verbindung der Musik zum Ohr als dem Organ der Dunkelheit und der Furcht, welches der Musik den Charakter einer „Kunst der Nacht und Halbnacht“ einschreibe.⁴⁷⁶ (Vgl. 2.3 Nachtlieder im *Zarathustra*)

Mit der Kritik an den altruistischen Moralkodizes und den christlichen Sitten verfolgt Nietzsche das Ziel, über die Natur der moralischen Handlungen als unfrei und lebensfördernd aufzuklären, um ihre gesellschaftlich-kulturelle und philosophiegeschichtliche Sonderstellung

⁴⁷¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [264]. KSA 9*, S. 266.

⁴⁷² Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 119. KSA 3*, S. 111ff.

⁴⁷³ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 119. KSA 3*, S. 114.

⁴⁷⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 142. KSA 3*, S. 133ff.: „[...] aber viel gewöhnlicher ist es, diess [Fragen nach dem Grund des Gefühls] zu unterlassen und das Gefühl nach den Wirkungen, die es am Anderen übt und zeigt, in uns zu erzeugen, indem wir den Ausdruck seiner Augen, seiner Stimme, seines Ganges, seiner Haltung (oder gar deren Abbild in Wort, Gemälde, Musik) an unserem Leibe nachbilden [...]. Dann entsteht in uns ein ähnliches Gefühl, in Folge einer alten Association von Bewegung und Empfindung, welche darauf eingedrillt ist, rückwärts und vorwärts zu laufen. [...]“

⁴⁷⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 142. KSA 3*, S. 134f.: „[...] der Mensch, als das furchtsamste aller Geschöpfe, vermöge seiner feinen und zerbrechlichen Natur, hat in seiner Furchtsamkeit die Lehrmeisterin jener Mitempfung, jenes schnellen Verständnisses für das Gefühl des Anderen (auch des Thieres) gehabt. [...] Dieses Ausdeuten aller Bewegungen und Linien auf Absichten hat den Mensch sogar auf die Natur der unbeseelten Dinge angewendet – im Wahne, dass es nichts unbeseeltes gebe: ich glaube, Alles, was wir Naturgefühl nennen, beim Anblick von Himmel, Flur, Fels, Wald, Gewitter, Sternen, Meer, Landschaft, Frühling, hat hier seine Herkunft – [...] Die Fähigkeit des raschen Verstehens – welche somit auf der Fähigkeit beruht, sich rasch zu verstellen – nimmt bei stolzen selbstherrlichen Menschen und Völkern ab, weil sie weniger Furcht haben: dagegen sind alle Arten des Verstehens und Sich-Verstellens unter ängstlichen Völkern zu Hause; hier ist auch die rechte Heimath der nachahmenden Künste und der höheren Intelligenz. [...]“

⁴⁷⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 250. KSA 3*, S. 205.

zu dekonstruieren und die allgemeine (Vor-)Verurteilung egoistischer und determinierter Handlungen zu überwinden, um letztlich den modernen Menschen von diesem selbst geschaffenen schlechten Gewissen zu befreien: „Wenn der Mensch sich nicht mehr für böse hält, hört er auf, es zu sein!“⁴⁷⁷ (Vgl. 2.3 *Jenseits von Gut und Böse*) Anstatt seine Aufmerksamkeit und Kräfte im Sinne einer post-christlichen Mitleidsmoral auf Andere zu richten, fordert Nietzsche auf, bei sich selbst zu bleiben und an sich zu arbeiten, sich zu einem freudigen Anblick für Andere zu kultivieren: „[...] indem man aus sich selber Etwas formt, was der Andere mit Genuss sieht, etwa einen schönen, ruhigen, in sich abgeschlossenen Garten, welcher hohe Mauern gegen die Stürme und den Staub der Landstrassen, aber auch eine gastfreundliche Pforte hat.“⁴⁷⁸ Der ummauerte, geschlossene Garten – *hortus conclusus* – als Leitmetapher des modernen Menschen mag überraschen, denn ikonographisch kann man den Typus des umschlossenen Gartens über die Renaissancegärten auf orientalische Gärten zurückverfolgen, oder eine andere Genealogie über den mittelalterlichen eingefriedeten Garten als Symbol der Marienverehrung, als Verweis auf das Paradies und das alttestamentarische „Hohe Lied der Liebe“ nachzeichnen.⁴⁷⁹ Wichtiger für Nietzsches Denken der kritischen Phase scheint jedoch der Verweis auf Epikur und dessen philosophische Schule des Gartens (*kepos*) zu sein, an eine Ethik der diesseitigen Lebenskunst, Selbstdisziplin und kontemplativen Glückseligkeit. So versteht sich die Abgeschlossenheit als Anspielung auf Epikurs Prämisse der politischen Enthaltensamkeit,⁴⁸⁰ ebenso wie die explizite Hervorhebung der Gastfreundschaft auf die außergewöhnliche Zugänglichkeit der Symposien Epikurs verweisen, welche den interessierten Athenern ohne Hinsicht auf gesellschaftlichen Stand oder Geschlecht offen standen – im Gegensatz zu anderen, rein der männlichen Aristokratie vorbehaltenen Zirkeln. Außerdem greift Nietzsche hier zum wiederholten Male die Denkfigur des Gartens als Metapher der Arbeit an sich, der gärtnerischen Auswahl, der Pflege (*cultura!*) und Zucht auf, wie schon im *Fruchtbaum der Menschheit* und den *Cyclophenbauten der Kultur*.⁴⁸¹

Classische Bildung

Die Vorstellung von der „deutschen Bildung“ des romantischen Idealismus empfindet Nietzsche als ein „Schöner-sehen-wollen“ verquickt mit moralisierender Emphase, die sich sowohl gegen Realität, philosophische Skepsis, Naturwissenschaft als auch wirkliche historische Erkenntnis gestellt habe.⁴⁸² Hingegen ist es wiederum Goethe, der Nietzsche als Exempel eines anderen, eigenen, multipolaren Weges dient, abseits nationalistischer Verengung, hin zu einer ‚wirklichen Bildung‘. Mit spitzer Feder greift Nietzsche den „falschen Classicismus“ des Schiller-Kreises als gestelzte Verkleidung und unfreiwilliges

⁴⁷⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Zweites Buch. § 148. KSA 3, S. 139f.*

⁴⁷⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 174. KSA 3, S. 154f.* siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [252]. KSA 9, S. 369:* „Euer Leben sei durch eine hohe Gartenmauer von der Landstraße getrennt: und wenn der Rosenduft aus euren Gärten hinüber weht, so mag Jemand das Herz einmal sehnsüchtig werden.“

⁴⁷⁹ Vgl.: *Altes Testament, Das Hohe Lied Salomos. Kapitel 5, (auch Lied der Lieder):* „Ein verschlossener Garten / ist meine Schwester-Braut / ein verschlossener Born / ein versiegelter Quell. // Ein Lustgarten sprosst aus dir, / ein Granatenhain mit köstlichen Früchten / [...]“

⁴⁸⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [211]. KSA 9, S. 361:* „Wir haben es in der Hand, unser Temperament wie einen Garten auszubilden. Erlebnisse hineinpflanzen, andere wegstreichen: eine schöne Allee der Freundschaft gründen, verschwiegener Ausblicke auf den Ruhm sich bewußt sein, – Zugänge zu all diesen guten Winkeln seines Gartens bereit halten, daß er uns nicht fehle, wenn wir ihn nöthig haben!“

⁴⁸¹ Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 189. KSA 2, S. 635f.*; ders., *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 275. KSA 2, S. 671f.*

⁴⁸² Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 190. KSA 3, S. 162ff:* genannt werden Schiller, Wilhelm von Humboldt, Schleiermacher, Hegel, Schelling.

Theater an, das sich gegenüber der „natürlichen Nacktheit“ und „schrecklichen Schönheit“ der Antike „edel“, also absichtsvoll blind gebe.⁴⁸³ Diesen Vorwurf der Verkleidung und Schauspielerei verallgemeinert Nietzsche auf alle deutschen Denker, denen er unterstellt, in eine Hüll-Persönlichkeit und einen Inhaltskern zu zerfallen, während die französische Kultur eine Einheit aus Oberfläche und Tiefe, eine „natürliche Haut“ des Denkers, hervorgebracht habe, in der sowohl der vollkommene Christ als auch der vollkommene Freidenker als sein notwendiges Pendant entstehen konnten;⁴⁸⁴ – was sich als unausgesprochener Rückgriff auf das Konzept der *physis*, der organischen Einheit von Hülle und Kern, von Körper und Geist, von Erscheinung und Wahrheit erweist (Vgl. 2.1 *physis*). Hinter dem Projekt des „deutschen Idealismus“ wittert Nietzsche die Opposition gegen Aufklärung und Französische Revolution, somit den Versuch, anstelle des „Cultus der Vernunft“ den „Cultus des Gefühls“ zu setzen, der seinen höchsten Ausdruck in der „deutschen Musik“ gefunden habe⁴⁸⁵ – womit Nietzsche Wagner wiederholt als Romantiker, Reaktionär und Anti-Aufklärer brandmarkt. – Doch sind es ausgerechnet die vom „deutschen Idealismus“ entwickelten theoretischen Werkzeuge der Geschichtswissenschaft, die Nietzsche das kritische Instrumentarium zu dessen Überwindung liefern, indem sie erlauben, methodisch die genealogischen Wurzeln der Metaphysik und der Romantik freizulegen. Zudem erhofft sich Nietzsche von einer historischen Perspektive eine relativierende Einschätzung der Bedeutung der Revolution und Reaktion als vergleichsweise unbedeutende Oberflächenphänomene gegenüber der Macht und Kontinuität der „grossen Fluth“ der europäischen Aufklärung, in deren Tradition er sich verortet:

„[...] Diese Aufklärung haben wir jetzt weiterzuführen, – unbekümmert darum, dass es eine »grosse Revolution« und wiederum eine »grosse Reaction« gegen dieselbe gegeben habe, ja dass es Beide noch gibt: es sind doch nur Wellenspiele, im Vergleich mit der wahrhaft grossen Fluth, in welcher wir treiben und treiben wollen!“⁴⁸⁶

Mit Blick auf Corneille⁴⁸⁷ und die französische Klassik trauert Nietzsche dem Verlust eines aristokratischen Publikums nach, bei welchem er die kultivierte Verbindung von Größe mit Humanität und von Unterordnung mit Selbstherrlichkeit und Vornehmheit verehrt – als Resultat einer klassischen Bildung und Haltung – während die moderne Kunst dem Trost, der Ablenkung und dem Selbstvergessen eines „gierigen, unersättlichen, ungebändigten, verkelten, zerquälten Menschen der Gegenwart“ dienen müsse,⁴⁸⁸ was letztendlich die Kunst und die Künstler barbarisiere.

⁴⁸³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. IX [7]. KSA 9*, S. 410f: Was könnten die Deutschen ihrem Schopenhauer verdanken? Daß er den gläsernen und glitzernden Idealismus edler allgemeiner Worte und stolzer Gefühle vernichtete, [...] – jenen falschen »Classicismus«, der einen innerlichen Haß gegen die natürliche Nacktheit und schreckliche Schönheit der Dinge hatte und unwillkürlich mit edel verstellten Gebärden und edel verstellten Stimmen in Bezug auf alles (Charaktere Leidenschaften Zeiten Sitten) eine verkleidete und nur vorgebliche Nacktheit und Gracität, eine Art Canova-Stil forderte: [...]

⁴⁸⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 192. KSA 3*, S. 165f.: „[...] Ferne davon, oberflächlich zu sein, hat ein grosser Franzose immer doch seine Oberfläche, eine natürliche Haut für seinen Inhalt und seine Tiefe, – während die Tiefe eines grossen Deutschen zumeist wie in einer krausförmigen Kapsel verschlossen gehalten wird, als eine Elixir, das vor Licht und leichtfertigen Händen durch seine harte und wunderliche Hülle sich zu schützen sucht.[...]

⁴⁸⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 197. KSA 3*, S. 171f.: „[...] Der ganze grosse Hang der Deutschen gieng gegen die Aufklärung, und gegen die Revolution der Gesellschaft, welche mit grobem Missverständnis als deren Folge galt: die Pietät gegen alles noch Bestehende suchte sich in Pietät gegen Alles, was bestanden hat, umzusetzen, nur damit Herz und Geist wieder einmal voll würden und kein Raum mehr für zukünftige und neuernde Ziele hätten. [...]

⁴⁸⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 197. KSA 3*, S. 172.

⁴⁸⁷ Pierre Corneille, (1601-1684), Dramatiker der Französischen Klassik, berühmtestes Stück: *Le Cid* (1637).

⁴⁸⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 191. KSA 3*, S. 164f.

Für den Verfall klassischer Ideale in der Moderne macht Nietzsche in gewohnter Weise die „sogenannte classische Bildung“ verantwortlich, die ihre Schüler mit einem abstrakten Wissenskanon aus „Historie“, Alt Sprachen und formalen naturwissenschaftlichen Methoden ausstatte, anstatt zu eigenem Fragen, Erkennen und Erleben – zu einem „Hunger“ nach Bildung anzuleiten. (Vgl. 2.1 Das Problem der Erziehung) Das Verhängnis liegt für Nietzsche im weit verbreiteten Dünkel, die ‚Klassik‘, also die griechische Kultur und ihre Fortsetzungen und Wiedergeburten, zu kennen, zu besitzen, und frei über sie verfügen zu können, obwohl es keine direkte Auseinandersetzung, keinen Versuch antiker Lebenshaltung, antiker Moral, klassischer Ästhetik oder Philosophie, kurz: keine Belebung und Fortführung klassischer Kultur gebe, sondern nur dessen Illusion und Zerrbild: „[...] Nichts wird mir von Jahr zu Jahr deutlicher, als dass alles griechische und antike Wesen, so schlicht und weltbekannt es vor uns zu liegen scheint, sehr schwer verständlich, ja, kaum zugänglich ist, [...]“⁴⁸⁹ Diesen Zweifel an der modernen Klassizität und ihrem Anspruch auf das Erbe der griechischen Kunst und Kultur veranschaulicht Nietzsche signifikanterweise am Beispiel der Architektur: dabei lässt er sich nicht von der Kontinuität des klassischen Stilrepertoires blenden, sondern vergleicht die körperlich-psychologische Wirkung der griechischen Ruinen mit anderen Bautraditionen, wodurch er auf die fundamentale Differenz im Verständnis von Monumentalität und Erhabenheit stößt, die in der griechischen Antike nicht mittels großer Massen, sondern mittels einfacher Form, Maß und Vollendung ausgedrückt worden seien:

„Das Griechische uns sehr fremd. – Orientalisch oder Modern, Asiatisch oder Europäisch: im Verhältniss zum Griechischen ist diesen Allen die Massenhaftigkeit und der Genuss an der grossen Quantität als der Sprache des Erhabenen zu eigen, während man in Pästum, Pompeji und Athen und vor der ganzen griechischen Architektur so erstaunt darüber wird, mit wie kleinen Massen die Griechen etwas Erhabenes auszusprechen wissen und auszusprechen lieben. – Ebenfalls: wie einfach waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung! Wie weit übertreffen wir sie in der Menschenkenntniss! Wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und unsere Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus! Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) – so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein! Die uns eigene und uns wirklich aussprechende Musik lässt es schon errathen! (In der Musik nämlich lassen sich die Menschen gehen, weil sie wännen, es sei Niemand da, der sie selber unter ihrer Musik zu sehen vermöge.)“⁴⁹⁰

Das Erhabene kann gemäß Kant nicht nur im sinnlich Gefährlich-Überwältigenden liegen, sondern auch in die Vorstellung verlagert werden, wie zum Beispiel in die Gedanken an Dauer, Unendlichkeit oder Transzendenz. Und trotz einer betonten ‚Unzeitgemäßheit‘ von Nietzsches Betrachtung sind die Bezüge zu einer klassizistischen Interpretation der Antike im Sinne von Winckelmanns „edeler Einfalt, stiller Größe“ offensichtlich. Selbst die Analogie der Architektur als psychologischer Sprache, als Ausdruck der „Seelen-Art“ scheint dem kunstgeschichtlichen Topos des griechischen Tempels zu folgen. Aber der zweite Teil des Aphorismus stellt andere, neue Fragen, – bereits stilistisch auffällig ist die doppelte Klammer, sonst verwendet Nietzsche eher Gedankenstrich oder Kommata – argumentiert er wirklich für die ‚Zeitgemässheit‘ der Musik gegenüber der Architektur des 19. Jahrhunderts („Der Stein mehre Stein als früher“)? Kann man den Verweis auf das Labyrinth als Ausdruck einer „ehrlichen“, zeitgemäßen Architektur des Menschen des 19. Jahrhunderts vielleicht auf die

⁴⁸⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 195. KSA 3*, S. 168ff.: „[...] die Vergeudung unserer Jugend, als unsere Erzieher jene wissbegierigen, heissen und durstigen Jahre nicht dazu verwandten, uns der Erkenntniss der Dinge entgegenzuführen, sondern der sogenannten »classischen Bildung«! [...]“

⁴⁹⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 169. KSA 3*, S. 151f; zu dem Vergleich Skulptur und Musik siehe: ders., *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [214]. KSA 9*, S. 362: „Apollo und die Moral der Mäßigkeit gehören zusammen: wer Wagner’s ideale Schönheit fände, würde sie gedunsen riesenhaft und nervös machen müssen.“

verwinkelten und verstellten Interieurs und den ‚großen Grundriss‘ der Bauten der Gründerzeit beziehen und daraus eine Rechtfertigung der opulenten Gründerzeitästhetik herleiten?⁴⁹¹ Gar ein Bekenntnis zur modernen ‚Hässlichkeit‘, zum ‚zerquälten Menschen der Gegenwart‘, wie noch gerade angedeutet? – Vielmehr scheint ein kritischer Ton zu überwiegen und Nietzsche benutzt die Analogie der Architektur, um die moderne Musik als ‚labyrinthisch‘ (lies: antiklassisch) zu diffamieren, was wiederum an die Adresse Wagners gerichtet sein dürfte. Deutlich steht die moderne abgekapselte Innerlichkeit und Formlosigkeit in Opposition zur griechischen *physis* des Tempels und antiken Menschen, eine Lektüre, die durch weitere ironische Bemerkungen nur wenige Seiten zuvor zur aufgedunsenen ‚Schönheit gemäss dem Zeitalter‘⁴⁹² gestützt wird, und auch einen späten Nachklang in einem Fragment der Zarathustrazeit findet.⁴⁹³ Nietzsche konfrontiert den klassischen Dünkel des Bildungsbürgertums mit dessen Spiegelbild in der zeitgenössischen Kulturproduktion, um zu demonstrieren, wie groß der Abstand zwischen dem Anspruch auf Erhabenheit und Größe und der resultierenden pompösen Quantität und trügerischen Oberflächlichkeit in Wirklichkeit ist. Ob aber, über die Kritik am *status quo* hinaus, Nietzsche mit diesem Vergleich von antiker und moderner Baukunst und Seelenart nun für ein ‚Zurück‘ zur (umgewertheten) Antike oder für eine andere, ehrliche Moderne plädiert, bleibt unklar. Ironischerweise stammt die Figur des Labyrinthes ebenfalls aus der griechischen Mythologie (Minos, Daidalos, Minotaurus, Ariadne, Theseus) und könnte so auch als die andere, dunkle Seite des Griechentums interpretiert werden, die vorklassisch-minoische; wobei Nietzsche nur Pästum und Pompeji aus eigener Anschauung kannte, nicht aber Athen oder Kreta.

Unzweifelhaft bleibt hingegen Nietzsches Einschätzung, dass der Unterschied zwischen der griechischer Antike und der Moderne in Maß und Mäßigung liege, in einer Art der Vollkommenheit und Kraft, die nicht der Mittel der Masse, des Exzess oder des Schreckens bedarf, sondern eine Kraft und Erhabenheit der Milde, wie er in einem nachgelassenen Fragment schreibt.⁴⁹⁴ Diese antike ‚Moral des Maßes‘, die Nietzsche sowohl im Tempel als auch im griechischen Menschenbild zu erkennen glaubt – in einer kontinuierlichen Steigerung von hoch zu höher, in einem Zuwachs und Genuss der Kraft und Vollkommenheit – stehe in grundsätzlicher *physiologischer* Opposition zur Moderne, die mit Taumel, Ekstase und Erschütterung die Ausnahmezustände der Kunst und Kultur feiere.⁴⁹⁵ In noch direkterer Art und Weise empfindet Nietzsche die Verbindung zwischen Physiologie und Kunst als Ausdruck von Kraft, Herrlichkeit und Macht bei den antiken Skulpturen, deren athletische Form ihn zur Gedankenfolge schön gleich angenehm gleich nützlich anregt, – und zwar nützlich im Bezug auf den Krieg, der, auch so gesehen, zum ‚Vater aller Dinge‘ avanciert.⁴⁹⁶

⁴⁹¹ Siehe zu diesem Argumentationsstrang: Jürgen Krause (1984) S. 175; Buddensieg, Neumeyer

⁴⁹² Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 161. KSA 3*, S. 145f: „Wenn unsere Bildhauer, Maler und Musiker den Sinn des Zeitalters treffen wollen, so müssen sie die Schönheit gedunsen, riesenhaft und nervös bilden: so wie die Griechen, im Banne ihrer Moral des Maasses, die Schönheit als Apollo vom Belvedere sahen und bildeten. Wir sollten ihn eigentlich hässlich nennen! Aber die albernern »Classicisten« haben uns um alle Ehrlichkeit gebracht!“

⁴⁹³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [55]. KSA 10*, S. 125: „Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern immer nur seine Ariadne – was er uns auch sagen möge.“

⁴⁹⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [195]. KSA 9*, S. 357: „Die Deutschen meinen, daß die Kraft sich in Härte und Grausamkeit offenbaren müsse, sie unterwerfen sich dann gerne und mit Bewunderung: [...] und genießen andächtig den Schrecken. Daß es Kraft giebt in der Milde und Stille, das glauben sie nicht leicht. Sie vermissen an Goethe Kraft und meinen Beethovenhabe mehr: und darin irren sie!“

⁴⁹⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1880. IV [260]. KSA 9*, S. 164f.: „[...] das klassische Zeitalter ist das, wo Ebbe und Fluth einen sehr zarten Unterschied machen und ein wohliges Gefühl von Kraft die Norm ist: es fehlt immer das, was die tiefsten Erschütterungen hervorbringt [...]“

⁴⁹⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [41]. KSA 9*, S. 326: „Die prachtvollen Leiber der antiken Statuen erscheinen, schön, weil angenehm, weil nützlich (immer der Gedanke an Krieg!)“; eine weiterer

Aber entgegen den idealistischen Gleichsetzungen der einfachen Schönheit des Kunstwerkes mit dem Charakter der dazugehörenden Menschen und noch weitergehenden Rückschlüssen auf die Kultur kommen Nietzsche bald bedenken – vielleicht müsse man ja die griechische Schönheit als eine Kompensation, als einen dialektischen Ausgleich für das Übel (des Lebens) lesen,⁴⁹⁷ und umgekehrt, vielleicht sind gerade kultureller Pessimismus, musikalische Dissonanz, literarischer Realismus und Ästhetizismus eine Folge von Wissenschaft, Reichtum und Optimismus des 19. Jahrhunderts, welches nicht mehr des Trostes und der Verklärung der Schönheit bedarf?

Leib und Gesundheit

Wie bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* nimmt die Reflexion über alltägliches großen Raum der *Morgenröthe* ein: Unter der Prämisse der Willensunfreiheit kann Nietzsche den Verbrecher nicht als schuldig betrachten, sondern höchstens als „krank“, also nicht der Strafe und Rache, sondern der Hilfe bedürftig. Aber er gibt zu: für diese Umkehrung der Betrachtungsweise bräuchte es ein breiteres Fundament aus erweiterter „Heilwissenschaft“ und Krankenpflege, eine allgemeine „Gesundheitslehre“ und eine veränderte Vorstellung der Gesellschaft, welche die Höhe ihrer Belastbarkeit (durch Kranke und Verbrecher) als Zeichen ihrer Stärke, als ihren Luxus erkenne.⁴⁹⁸

Die luxuriöse Esskultur der oberen Gesellschaftsschichten der Gründerzeit hingegen erregt Nietzsches Argwohn, weil sie seiner Ansicht nach gegen Geschmack und Vernunft des Leibes verstoße, da ein „Viel zu viel“ und „Vielerlei“ der Speisen, also eine maßlose Quantität, nur um den „Effect“ willen genossen werde. Als unmittelbare Folgen dieser falschen Diät diagnostiziert Nietzsche nicht nur Müdigkeit und „Wüstheit“, was noch nahe liegt, sondern auch schlechten Geschmack in Kunst und Literatur, was bis hin zur ursächlichen Verknüpfung der Gedanken des Skeptizismus und Pessimismus mit Verdauungsbeschwerden reicht. Damit etabliert Nietzsche eine direkte Wechselwirkung zwischen körperlicher Befindlichkeit, dem so genannt *allzumenschlichen*, und dem gesellschaftlichen Überbau der Kultur, also Kunst, Literatur, Philosophie, etc., ähnlich wie er es bereits in Hinblick auf den Zusammenhang von Klimazonen und Kulturen formuliert hat. (Vgl. 2.2; Vgl. auch: 2.3 *Ecce homo*) Ausschlaggebendes Motiv für maßlose Mahlzeiten ist für Nietzsche die symbolische Funktion des Essens als Repräsentant des Geldes.⁴⁹⁹ Ausgehend von dieser Kritik des groß-bourgeois Repräsentation und der neureichen Verschwendung etabliert Nietzsche alternativ den epikureischen Gedanken einer einfachen, sogar ärmlichen, diesseitigen, idyllischen Lebensweise in Unabhängigkeit und Bedürfnislosigkeit, eine „Philosophie, die Lumpen trägt“ als Vorstellung eines vollkommenen Glückes.⁵⁰⁰ Bereits in der Figur des Wanderer-Denkens hat Nietzsche Züge der Freiheit von Besitz, Beruf und Verpflichtungen eingezeichnet, um nun Reichtum und Repräsentation rundheraus zu verurteilen: „Wie entartet in seinem Geschmack,

Vergleich findet sich zwischen Wagner und Michelangelo im Nachlass, siehe: ders., *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [110]. KSA 9*, S. 406: „Die Musik hat noch keinen zürnenden Gott dargestellt. – W[agner]s Wotan leidet an Schwäche des deutschen Charakters, er will zu vielerlei und nichts völlig bestimmt. Sein Zorn ist gar nicht zu nennen neben dem des Michel Angelo’schen Gottes – dafür hatte dieser auch nur diesen einen Gedanken im Kopfe.“; die Aussage vom Krieg (oder genauer: Streit) als Vater aller Dinge ist ein Heraklit-Zitat.
⁴⁹⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [10]. KSA 9*, S. 318: „Die Abneigung der griechischen Kunst gegen das Schreckliche: man hatte wirkliche Übel genug.“

⁴⁹⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 202. KSA 3*, S. 176ff.: im Original die landwirtschaftliche Metapher des Anbauens und Pflügens, mit der sehr scharfe Formulierung: „[...] noch hat kein Denker den Muth gehabt, die Gesundheit einer Gesellschaft und der einzelnen darnach zu bemessen, wie viele Parasiten sie ertragen kann, [...]“; die Metapher von den „Parasiten“ an der Gesellschaft war im Nationalsozialismus die ideologische Vorbereitung der Ermordung Geisteskranker.

⁴⁹⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 203. KSA 3*, S. 179.

⁵⁰⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 206. KSA 3*, S. 183ff.

wie slavisch vor Würden, Ständen, Trachten, Pomp und Prunk muss ein Volk gewesen sein, als es das Schlichte als das Schlechte, den schlichten Mann als den schlechten Mann abschätzte! [...]“⁵⁰¹ (Vgl. im Ggs. dazu: 2.3. Gut und Böse) In der träumerischen Skizze vom „Armenarzt des Geistes“ liefert Nietzsche eine Variation dieses Gedankens einer alternativen, unscheinbaren Existenz, einer Besitzlosigkeit im Materiellen wie im Geistigen: Einer, der sich verschenkt, der den Verlorenen unbemerkt hilft, ohne Dank zu erwarten oder Rechthaben zu wollen; Einer, der durch seine eigenen Erfahrungen mit Fehlern und Meinungen einer von den „Armen“ ist, und gerade deswegen ihre Fehler und Leiden versteht. – Mit Verwunderung liest man diese Worte desselben Nietzsches, der ansonsten auf das Volk und die Masse nichts gibt; sich stattdessen in eine aristokratisch-elitäre Einsamkeit zurückzieht. Aber vielleicht scheint hier bereits die Dialektik des *Zarathustra* durch, der den Widerspruch zwischen weisem Eremit und verkündendem Propheten verhandelt, aus dem Wunsch, die überfließende Erkenntnis mitzuteilen, zu helfen, zu wirken, und darin eine Befriedigung zu finden, aber durchaus aus „egoistischen“ Motiven (Vgl. 2.3 *Zarathustra*):

„[...] Ab und zu giebt es aber ein höheres Fest, dann, wenn es einmal erlaubt ist, sein geistiges Haus und Habe wegzuschenken, dem Beichtvater gleich, der im Winkel sitzt, begierig, dass ein Bedürftiger komme, und von der Noth seiner Gedanken erzähle, damit er ihm wieder einmal Hand und Herz voll und die beunruhigte Seele leicht mache! [...] Aber namenlos oder leicht verspottet zu leben, zu niedrig, um Neid oder Feindschaft zu erwecken, mit einem Kopf ohne Fieber, einer Handvoll Wissen und einem Beutel von Erfahrungen ausgerüstet, gleichsam ein Armenarzt des Geistes sein [...]. Nichts voraus haben, weder die bessere Nahrung, noch die reinere Luft, noch den freudigeren Geist, – sondern abgeben, zurückgeben, mittheilen, ärmer werden! [...] Viel Unrecht auf sich liegen haben und durch die Wurmgänge aller Art Irrthümer gekrochen sein, um zu vielen verborgenen Seelen auf ihren geheimen Wegen gelangen zu können! Immer in einer Art Liebe und immer in einer Art Selbstsucht und Selbstgenießens! Im Besitz einer Herrschaft und zugleich verborgen und entsagend sein! Beständig in der Sonne und Milde der Anmuth liegen und doch die Aufstiege zum Erhabenen in der Nähe wissen! – Das wäre ein Leben! Das wäre ein Grund, lange zu leben!“⁵⁰²

Biographisch bleibt festzuhalten, dass Nietzsche in den Jahren nach der Aufgabe seiner Basler Lehrtätigkeit über äußerst bescheidene Mittel verfügte, und so gesehen, mag die Rechtfertigung einer bescheidenen und unauffälligen Denkerexistenz auch als Versuch gewertet werden, aus der Not eine Tugend zu machen bzw. herbeizuschreiben. Dennoch bleibt ein dominanter Zug in Nietzsches gesellschaftlichen Betrachtungen die Kritik an den Extremzuständen der kapitalistischen Gesellschaft: an den Proletariern ebenso wie an den Großkapitalisten, und hier speziell an den „unproduktiven“ Händlern und Banquiers, den Neureichen und Parvenüs mit Hang zum Luxus.⁵⁰³

Aus einer körperlich-medizinischen Analogie heraus hat Nietzsche seine Prämisse der kleinen Dosen entwickelt, der zu Folge jede substantielle Veränderung vor allem ein kontinuierlicher Übergangsprozess ist, bei dem eine kleine Maßnahme über lange Zeit zu

⁵⁰¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 231. KSA 3*, S. 198.

⁵⁰² Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 449. KSA 3*, S. 271f.

⁵⁰³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VI [341]. KSA 9*, S. 283: „[...] Das Bedürfnis [nach] Luxus scheint mir immer auf eine tiefe innere Geistlosigkeit hinzudeuten: wie als ob jemand sich selber mit Koulissen umstellt, weil er nichts Volles Wirkliches ist, sondern nur etwas, das ein Ding vorstellen soll, vor ihm und Anderen. [...] Ich habe tiefe Verachtung gegen einen Banquier. Wer Luxus um sich hat, nun, mitunter muß er sich so stellen, daß er Anderer wegen hineinpaßt, aber dann soll er auch die Ansichten dieser Anderen haben und ertragen. Freisinnige kühne neue Ansichten halte ich für Schwindel oder eine widerliche Art Luxus, wenn sie nicht zur Armut und zur Niedrigkeit drängen. [...] Einfachheit in Speise und Trank, Haß gegen geistige Getränke [...] – Es drängt mich zu einer idealen Unabhängigkeit: Ort Gesellschaft Gegend Bücher können nicht hoch genug gewählt werden, und anstatt zu akkomodieren und gemein zu werden muß man entbehren können, ohne Dulderfalten.“

einer neuen Gewohnheit antrainiert wird – auch im Bereich der Moral. So fordert Nietzsche, dass der moderne Mensch als Übergangsphänomen nach der alten Sitte fortlebt, an einzelnen Stellen mit kleinen Eingriffen nachkorrigiert, um so auf evolutionärem Weg zu einer „neuen Natur“ zu gelangen, anstatt die Tradition als Ganzes durch Revolutionen über Bord zu werfen.⁵⁰⁴ Diese neue Natur denkt Nietzsche als „erste Natur“, die in umgekehrter Reihenfolge auf die anerzogene „zweite Natur“ folgt, als „Häutung“ von der Hülle der sozialen Konvention; aber, und hierin zeigt sich sein radikal individualistischer oder gar proto-existentialistischer Ansatz: es ist und bleibt die Aufgabe des Einzelnen, sich zu sich selbst zu befreien.⁵⁰⁵

Der Glaube an die eigene Genialität wird von Nietzsches als rein physiologischer Erschöpfungszustand des Denkers demystifiziert, der besonders im Alter auftaucht und sich als Anspruch mitteilt, es sich leichter machen zu dürfen; weitere negative Folgen sind: eine Genusshaltung gegenüber dem Denken, statt Redlichkeit; die Absicht Institutionen zu gründen, um das geistige Erbe zu sichern, die Suche nach unbedenklichen Anhängern, statt „ächten Schülern“, die zu Gegnern werden könnten, bis hin zur intellektuellen Zensur, zum Wahn der Beschneidung der Geistesfreiheit, um die eigene Lehre als Krönung der Geschichte erscheinen zu lassen⁵⁰⁶ – all diese Bemerkungen beziehen sich erkennbar auf Nietzsches Erfahrungen mit dem alternden Richard Wagner. Die positive Beleuchtung der Frage des Genies liest sich dann so: statt allein die Kraft anzubeten, die sich im Genie ausdrückt, fordert Nietzsche den „Grad der Vernunft in der Kraft“ des Genies zu verehren, der darin liegt, in wie weit es sich selbst und seine Kraft überwunden hat, sich selbst als größtes Werk geschaffen hat. Die Meisterschaft und Schönheit des Genies liegt also weniger im künstlerischen Œuvre, sondern vielmehr in der Veredelung der Person, die aber bis dato in der Wertschätzung unberücksichtigt oder unbeachtet geblieben sei.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 534. KSA 3, S. 305f.*: „Soll eine Veränderung möglichst in die Tiefe gehen, so gebe man das Mittel in kleinen Dosen, aber unablässig auf weite Zeitstrecken hin! [...]“

⁵⁰⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 455. KSA 3, S. 275*; zur animalisch-körperlichen Metapher der Häutung der Schlange siehe auch: *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 573. KSA 3, S. 330.*

⁵⁰⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 542. KSA 3, S. 309ff.*: „Man thut nicht klug, den Abend über den Tag urtheilen zu lassen: denn allzu oft wird da die Ermüdung zur Richterin über Kraft, Erfolg und guten Willen. Und ebenso sollte die höchste Vorsicht in Absehung auf das Alter und seine Beurtheilung des Lebens geboten sein [...]. Als deren gefährlichstes Kennzeichen mag wohl der Genieglawe bezeichnet werden, welcher erst um diese Lebensgränze grosse und halb-grosse Männer des Geistes zu überfallen pflegt: der Glaube an Ausnahmestellung und Ausnahmerechte. [...] Sodann: um diese Zeit will man gemäss der Genussucht aller Müden und Alten die Resultate seines Denkens geniessen, anstatt sie wieder zu prüfen und auszusäen, [...]. [V]on jetzt ab will er Institutionen gründen, die seinen Namen tragen, und nicht mehr Gedanken-Bauten; was sind ihm jetzt noch die ätherhaften Siege und Ehrungen im Reiche der Beweise und Widerlegungen! was ist ihm eine Verewigung in Büchern, ein zitterndes Frohlocken in der Seele des Lesers! Die Institution dagegen ist ein Tempel, – dass weiss er wohl, und ein Tempel von Stein und Dauer erhält seinen Gott sicherer am Leben, als die Opfergaben zarter und seltener Seelen. [...] Nun ist es vorbei mit seinem früheren trotzigen, dem eigenen Selbst überlegenen Verlangen nach ächten Schülern, nämlich ächten Fortdenkern, das heisst, ächten Gegnern [...] Früher dachte er mit Zuversicht an die kommenden Denker, ja, mit Wonne sah er sich einstmals in ihrem volleren Lichte untergehen: jetzt quält es ihn, nicht der Letzte sein zu können, er sinnt über Mittel nach, mit seiner Erbschaft, die er den Menschen schenkt, auch eine Beschränkung des souveränen Denkens ihnen aufzuerlegen [...]. Indem er sich kanonisirt, hat er das Zeugniß des Todes über sich ausgestellt [...]“

⁵⁰⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 548. KSA 3, S. 318f.*: „[...] Immer noch liegt man vor der Kraft auf den Knien – nach alter Sklaven-Gewohnheit – und doch ist, wenn der Grad von Verehrungswürdigkeit festgestellt werden soll, nur der Grad der Vernunft in der Kraft entscheidend: [...] Und so geht vielleicht das Schönste immer noch im Dunkel vor sich und versinkt, kaum geboren, in ewige Nacht, – nämlich das Schauspiel jener Kraft, welche ein Genie nicht auf die Werke, sondern auf sich als Werk, verwendet, das heisst auf seine Bändigung, auf Reinigung seiner Phantasie, auf Ordnung und Auswahl im Zuströmen von Aufgaben und Einfällen. Noch immer ist der grosse Mensch gerade in dem Grössten, was Verehrung erheischt, unsichtbar wie ein fernes Gestirn: sein Sieg über die Kraft bleibt ohne Augen und folglich auch ohne Lied und Sänger. Noch immer ist die Rangordnung der Grösse für alle vergangene Menschheit noch nicht festgesetzt.“

Die Betonung der Selbsterschaffung als Selbstbeschränkung ist gegen romantische und idealistische „Schwärmer“ gerichtet, die Nietzsche in der zweiten Werkphase heftig attackiert: ihnen wirft er vor, Philosophie und Kunst durch ihre ungezügelten Leidenschaften zu verderben, und einen Kult um die eigenen Schwächen und Nachgiebigkeit zu erreichen, um so noch Sonderrechte für die körperliche und seelische Gebrechlichkeit des „Genius im Kopfe und Dämons im Leibe“ zu erhalten.⁵⁰⁸ Diesen Gedanken der Selbstbildung versucht Nietzsche mit der Metapher des Gartens zu verdeutlichen: der individuelle Charakter sei nicht notwendig durch die Triebe gegeben, sondern dem Denker als Gärtner in der eigenen „wilden Natur“ stehe es frei, regelnd und ordnend einzugreifen, den Trieben eine gewisse Form zu geben, sie in gutem oder schlechten Geschmack auszubilden, oder eben sie sich selbst zu überlassen und die Konsequenzen dieser „Wildnis“ bewusst zu ertragen; kurz: er besteht auf eine Formbarkeit des Menschen, auf eine Eigenverantwortlichkeit für die Triebe und den Umgang mit ihnen, – für das, was man Charakter nennt.⁵⁰⁹ (Vgl. 2.2 Metapher des Gartens)

Kultur – eine Frage der Rasse?

Wie bereits festgestellt, ist Nietzsches Menschenbild von einem kulturellen Rassenbegriff geprägt, also von der Vorstellung der Determinierung durch lokale Gegebenheiten, kulturelle Traditionen, Charakter und Lebensweise der Vorfahren, welche er für direkt vererbbar hält, die aber auch Spuren einer psychologischen Charakterlehre enthält. So beschreibt Nietzsche den *Deutschen*, obwohl er behauptet, dass es kein „an sich“ geben kann, mit den Cliché des ernsten, obrigkeitshörigen, gehorsamen Beamten-Soldaten, der aber eine andere, zweite Seite habe: wenn der Deutsche zu individuellen Entscheidungen gewaltsam getrieben werde, wachse er über seine minderwertige Selbsteinschätzung hinaus und sei „grosser Dinge fähig.“⁵¹⁰ Eine ganz ähnliche Dialektik existiere zwischen Gründlichkeit und Ernst einerseits und dem Hang zu Übermut, Rausch und Schwärmerei andererseits – auch und gerade im Politischen.⁵¹¹ Deshalb zählt Nietzsche den Hang zum Rausch – physiologisch im Alkohol, psychologisch im (Aber-)Glauben und Affekt, ästhetisch in der Musik Wagners – zu den Lastern des Deutschen ebenso wie die innerliche Unordnung und Schwerfälligkeit, die bis zu Selbstzerstörung oder Selbstmord sich steigern. Während die antike Tugend Unterordnung und Selbstzucht als Wege zu persönlicher Unabhängigkeit, Stärke und Vornehmheit verstanden habe, betreibe die ‚deutsche Moral‘ einen „Cult“ des Gehorsams gegenüber

⁵⁰⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 543-544. KSA 3*, S. 313ff.

⁵⁰⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 560. KSA 3*, S. 326.: „Man kann wie ein Gärtner mit seinen Trieben schalten und walten und, was Wenige wissen, die Keime des Zorns, des Mitleidens, des Nachgrübelns, der Eitelkeit so fruchtbar und nutzbringend ziehen wie schönes Obst an Spalieren; man kann es thun mit dem guten oder schlechten Geschmack des Gärtners und gleichsam in französischer oder englischer oder holländischer oder chinesischer Manier, man kann auch die Natur walten lassen und nur hier und da für ein Wenig Schmuck und Reinigung sorgen, man kann endlich auch ohne alles Wissen und Nachdenken die Pflanzen in ihren natürlichen Begünstigungen und Hindernissen aufwachsen lassen, – ja, man kann an einer solchen Wildniss seine Freude haben und gerade diese Freude haben wollen, wenn man auch seine Noth damit hat.[...]"

⁵¹⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 207. KSA 3*, S. 185ff: „Ein Deutscher ist grosser Dinge fähig, aber es ist unwahrscheinlich, dass er sie thut: denn er gehorcht, wo er kann, wie dies einem an sich trägen Geiste wohlthut. Wird er in die Noth gebracht, [...] – so entdeckt er seine Kräfte: dann wird er gefährlich, böse, verwegen, und bringt den Schatz von schlafender Energie an's Licht, den er in sich trägt und an den sonst Niemand (und er selber nicht) glaubte. [...] Für gewöhnlich aber fürchtet er sich, von sich allein abzuhängen, zu improvisieren: deshalb verbraucht Deutschland so viel Beamte, so viel Tinte.– [...]"

⁵¹¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 207. KSA 3*, S. 186: [Fortsetzung] „Der Leichtsinns ist ihm fremd, für ihn ist er zu ängstlich; aber in ganz neuen Lagen [...] ist er beinahe leichtsinnig; er genießt dann die Seltenheit der neuen Lage wie einen Rausch [...]. So ist der Deutsche jetzt in der Politik beinahe leichtsinnig: hat er das Vorurtheil der Gründlichkeit und des Ernstes für sich [...], so ist er doch insgeheim voller Übermuth, einmal schwärmen und launenhaft und neuerungssüchtig sein zu dürfen und mit Personen, Parteien, Hoffnungen wie mit Masken zu wechseln. – [...]"

Personen, der den Deutschen gerade nicht zur Selbstbestimmung vorbereite, was aber bedeutet, dass dieser in außergewöhnlichen Momenten auch die Moral überwinde.⁵¹² (Vgl. 2.3 Kritik an den Deutschen in *Der Fall Wagner, Antichrist, Ecce homo*)

In ähnlicher holzschnittartiger Weise analysiert Nietzsche die Situation der europäischen Juden im ausgehenden 19. Jahrhundert: Er prophezeit eine nahende epochale Entscheidung, ob die Juden über Europa herrschen werden oder Europa verlieren.⁵¹³ Trotz der Nähe zu rassistischen Positionen distanziert sich Nietzsche von anti-semitischen Vorurteilen, vielmehr hebt er die „jüdischen Charaktereigenschaften“ der sowohl geistigen als auch seelischen Verfeinerung und Geschmeidigkeit hervor, die er als Erbe äußeren Zwangs ausgelegt, als mittelbares Resultat von Verfolgung, Anpassung und Ausgrenzung.⁵¹⁴ Diese „besonnenen, vernünftigen Tugenden“ möchte Nietzsche in den europäischen Adel, synonym für ererbte Sitte, Moral und Kultur, durch Heirat „einkreuzen“, als weiteren Schritt zur jüdischen Herrschaft über Europa. Diesen Griff zur Macht – zur „Segnung“ Europas [!] – stellt Nietzsche nicht als gewaltsam, sondern als Ergebnis der Leistungen einzelner jüdischer Persönlichkeiten dar, der „grossen geistigen Menschen und Werke“, als ein Erbe der zweitausendjährigen Auseinandersetzung der jüdischen mit den europäischen Kulturen.⁵¹⁵ – Eigentlich ließe sich mit diesem Aphorismus der Vorwurf gegen Nietzsche, er sei ein Anti-Semit und Proto-Faschist, leicht entkräften, und doch, so einfach ist es nicht: abgesehen davon, dass diese Frage hier nicht zur Debatte steht und dass es sich bei Lob und Tadel gewisser „Charaktereigenschaften“ einer sozialen, religiösen oder kulturellen Gruppe immer um grobe Vereinfachungen und Vorurteile Nietzsches handelt, finden sich auch im zweiten und dritten Teil von Nietzsches Schriften immer wieder einzelne abschätzige Bemerkungen; selbst dieser Aphorismus endet mit einem ironisch zu verstehende Ausblick auf ein jüdisch dominiertes Europa. Nietzsches Anti-Antisemitismus ist vielleicht primär als Anti-Wagnerianismus zu lesen, und deshalb mit derselben Vorsicht zu behandeln, wie die Frage nationaler Charaktere, kultureller Vererbung, Menschenzucht, Sklavenstand und andere (heute) politisch problematische bzw. inkorrekte Implikationen in Nietzsches Schriften.

Auch Nietzsches Vorschlag zur Lösung der sozialen Frage durch die Koloniebewegung ist unbequem: er glaubt, dass sich die ganzen (ererbten) Eigenschaften des „alten, überbevölkerten und in sich brütenden“ Europas in der Fremde neu beweisen (und ausbreiten) könnten, während sich Europa seiner „falschen Bedürfnisse“ bewusst werden müsse, die erst durch den Überschuss an Menschen, Arbeit und Produktion geweckt worden seien, womit er den Hang

⁵¹² Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 207. KSA 3*, S. 188: „[...] wenn der Deutsche in den Zustand geräth, wo er grosser Dinge fähig ist, so erhebt er sich allemal über die Moral! Und wie sollte er nicht? Jetzt muss er etwas Neues thun, nämlich befehlen – sich oder Anderen! Das Befehlen hat ihn aber seine deutsche Moral nicht gelehrt! Das Befehlen ist in ihr vergessen!“

⁵¹³ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 205. KSA 3*, S. 180ff: „Zu den Schauspielen, auf welche uns das nächste Jahrhundert einladet, gehört die Entscheidung im Schicksale der europäischen Juden. Dass sie ihren Würfel geworfen, ihren Rubikon überschritten haben, greift man jetzt mit beiden Händen: es bleibt ihnen nur noch übrig, entweder Herren Europa's zu werden oder Europa zu verlieren, so wie sie einst vor langer Zeit Aegypten verloren [...].“

⁵¹⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 205. KSA 3*, S. 181f.

⁵¹⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 205. KSA 3*, S. 182f: „[...] wohl aber, dass Europa irgendwann einmal wie eine völlig reife Frucht ihnen in die Hand fallen dürfte, welche sich ihr nur leicht entgegenstreckt. Inzwischen haben sie dazu nöthig, auf allen Gebieten der europäischen Auszeichnung sich auszuzeichnen und unter den Ersten zu stehen [...] Dann werden sie die Erfinder und Wegzeiger der Europäer heissen und nicht mehr deren Scham beleidigen. Und wohin soll auch diese Fülle angesammelter grosser Eindrücke, welche die jüdische Geschichte für jede jüdische Familie ausmacht, diese Fülle von Leidenschaften, Tugenden, Entschlüssen, Entsagungen, Kämpfen, Siegen aller Art, – wohin soll sie ausströmen, wenn nicht zuletzt in grosse geistige Menschen und Werke! [...] wenn Israels seine ewige Rache in eine ewige Segnung Europa's verwandelt haben wird: dann wird jener siebente Tag wieder einmal da sein, an dem der alte Judengott sich seiner selber, seiner Schöpfung und seines auserwählten Volkes freuen darf, – und wir Alle, Alle wollen uns mit ihm freuen!“

zu Repräsentation und Luxus der gründerzeitlichen Eliten und der sie imitierenden bürgerlichen Schichten und Arbeiterschaft anprangert. Für die Fabrikarbeit möchte Nietzsche Chinesen importieren, da sie durch „asiatische Ruhe und Betrachtsamkeit“ kulturell eher dazu „geeignet“ seien. Doch Nietzsche geht in dieser kultur-rassistischen Argumentation und Konstruktion von Nationalcharakteren noch weiter und propagiert eine „Mischung“ des europäischen und chinesischen Erbes (lies: Menschenzucht) zum Nutzen und zur Befriedung Europas.⁵¹⁶ Damit bewegt er sich in einer imperialistisch-rassistischen Grundströmung seiner Zeit, wobei er seinen Blick weniger auf nationale (deutsche) Interessen, sondern gleich auf Europa und die Welt richtet. Diese und ähnliche Textstellen können auch als Kommentar auf die Siedler- und Koloniewebung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstanden werden, nicht zuletzt im Hinblick auf seine Schwester Elisabeth und deren Mann Bernhard Förster, ein Antisemit und Wagnerianer, der 1886 mit „Nueva Germania“ eine „arische“ Kolonie in Paraguay gründet, sehr zum Missfallen Nietzsches.

Ergänzend und doch als Widerspruch kann man Nietzsches Überlegungen zur „Reinigung der Rasse“ verstehen: zwar bestreitet er die Existenz „reiner Rassen“ an sich, aber postuliert trotzdem die „Reinigung der Rasse“ als fortschreitenden Anpassungsprozess der körperlichen und geistig-kulturellen Merkmale einer Gesellschaft hin zu einer „Beschränkung“, die sowohl zu „Verarmung“ als auch zu Vervollkommnung, zu Schönheit und Kraft durch das Abstreifen „disharmonischer Eigenschaften“ führe.⁵¹⁷ Beispielhaft für die Evolution einer „europäischen Rasse und Cultur“ nennt Nietzsche das antike Griechenland – also gerade den historischen Prozess verschiedener Wanderungs- und Eroberungsbewegungen, inklusive der Vielzahl verschiedenster kultureller Einflüsse, an deren Ende er die Herausbildung einer „organischen“ griechischen Kultur sieht, worin man wiederum den Unterschied zwischen der genetischen Rassenideologie des 19. und 20. Jahrhunderts, die hier von einer „Mischung von Rassen“ sprechen würde, und Nietzsches kulturellem Rassebegriff erkennen kann.

Kunst und Künstler

Auch in den *Morgenröthen* fährt Nietzsche mit seiner kritischen Analyse der Künste fort, die zwischen Demaskierung der Mittel und Eingeständnis der Wirkung schwankt: im Bezug auf die Werkrezeption hält er fest, dass ein Hintergrund künstlerischer Schwächen eine „künstlerische Tugend“ hervorzuheben vermag, dass also die Beherrschung des Kontrasts aus der Schwäche eine Stärke zu machen versteht.⁵¹⁸ Die Gegenthese folgt auf den Fuß: mit dem Stilmittel des Kontrastes habe die zeitgenössische Musik des 19. Jahrhunderts (und wieder darf man synonym Wagner einsetzen) den Effekt der „interessanten Hässlichkeit“ entdeckt, worauf Nietzsche von der „Verhässlichung“ der Musik auf die der Seele, also auf den geistig-moralischen Zustand des Musikers schließt,⁵¹⁹ sich also für einen direkten psychologischen Zusammenhang zwischen kompositorischem Stilmittel, Gehalt und Künstlerpersönlichkeit ausspricht und deshalb den „großen Charakter“ als notwendige Voraussetzung für die „große

⁵¹⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 206. KSA 3*, S. 185: [...] Vielleicht würde man auch Chinesen hereinholen: und diese würden die Denk- und Lebensweise mitbringen, welche sich für arbeitsame Ameisen schickt. Ja, sie könnten im Ganzen helfen, dem unruhigen und sich aufreibenden Europa etwas asiatische Ruhe und Betrachtsamkeit und – was am meisten noth thut – asiatische Dauerhaftigkeit in's Geblüth zu geben.“

⁵¹⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 272. KSA 3*, S. 213f: „[...] Die Reinheit ist das letzte Resultat von zahllosen Anpassungen, Einsaugungen und Ausscheidungen, und der Fortschritt zur Reinheit zeigt sich darin, dass die in einer Rasse vorhandene Kraft sich immer mehr auf einzelne ausgewählte Functionen beschränkt, [...]“

⁵¹⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 218. KSA 3*, S. 193f.

⁵¹⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 239. KSA 3*, S. 200: „[...] Ehemals musste der Musiker [gemeint im Sinne von Komponist] beinahe um seiner Kunst willen ein guter Mensch werden – Und jetzt!“

Form“ betrachtet.⁵²⁰ Er untermauert diese Perspektive durch die Tragödien Shakespeares und Sophokles, welche er nicht als Abhandlungen über Moral und Schuld interpretiert, sondern über die Lust der Leidenschaften und des „Dämonischen“, welche den Trieb oder Gedanken sogar gegen das Leben verfolge, was Nietzsche zu einem Rückschluss von der Tragödie auf die Leidenschaft des Dichters und seiner Epoche verführt: „»Es ist ein Abenteuer zu leben!« [...] So spricht er aus einer unruhigen und kraftvollen Zeit heraus, die von ihrer Überfülle an Blut und Energie halb trunken und betäubt ist, – aus einer böseren Zeit heraus, [...]“.⁵²¹ In der Kunst der Gegenwart hingegen vermisst Nietzsche diesen Genuss der eigenen Kraft und Stärke, sondern vermag nur Krankheit und Rausch zu entdecken.⁵²² Auf Grund dieser psychologischen Verschränkung von Werk, Autor und Entstehungszeit argumentiert er für den ‚unzeitgemäßen‘ Genuss der Künste, also gegen Aktualisierung, Restauration, Nachdichtung oder andere Mittel scheinbarer Verjüngung, sondern betont die Qualität eines historischen Zustandes, das „Austrocknen“ der Zeitlichkeit, die dem Werk erst den „tiefen Glanz und Wohlgeruch“, den Anhauch von Ewigkeit verleihe.⁵²³

Die Frage des Stils, eng verbunden mit der Frage der Konvention und des Verhältnisses zwischen Publikum und Künstler, beschäftigt Nietzsche immer wieder, ohne dass er sich zu einer eindeutigen Haltung entschließt: seine Kritik an der Konvention wechselt ab mit der Bewunderung des strengen Stils der französischen (und griechischen) Klassik, zu der aber, wie er ausdrücklich hervorhebt, ein entsprechend ausgesuchtes und gebildetes Publikum gehört, während die modernen Autoren zu deutlich sprechen, was gleichbedeutend ist mit zu deutlich argumentieren, was er als ein Misstrauen gegen ihre eigene Ausdrucksfähigkeit oder gegen die Aufmerksamkeit des Publikums wertet. *In positivo* formuliert: „der vollkommene und leichte Stil ist nur vor einer vollkommenen Zuhörerschaft erlaubt.“⁵²⁴

Aber Nietzsche hält auch fest, dass gerade der Kritiker, der sich mit den künstlerischen Mitteln bestens auskennt und der zwischen Originalität und Effekt zu unterscheiden versteht, von Künstlern am meisten gefürchtet werde, weil er den ursprünglichen künstlerischen Gedanken von seiner endgültigen Form abstrahieren kann – und so den Betrug im Werk direkt wahrzunehmen vermag. Damit impliziert Nietzsche erstens eine Vorherrschaft des Gedankens über das Werk und zweitens eine Tendenz zu Betrug und Täuschung in allen Werken:⁵²⁵ nur die „unschuldige Lust an sich selber“ sei die wahre Stimmung zur Kunst.⁵²⁶ Eine Karikatur zweier Musikliebhaber in der Oper veranschaulicht diesen Gedankengang: der eine Dialogpartner kommentiert das Technisch-Psychologische der Komposition, das Gestische der Gebärden, das „Schminken“ des Themas, das Gewalttätige des Überredens, der andere ist der Typ des schwärmerischen Genießers, und genau hier greift Nietzsches Vorwurf: es gebe kein Bewusstsein im Publikum für eine bewusst konstruierte, manipulative Musik, welches diese von einer wahren, „unschuldigen“ Musik unterscheidet, die „ganz und gar nur

⁵²⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [198]. KSA 9*, S. 520: „Die große Form eines Kunstwerkes wird an's Licht treten, wenn der Künstler die große Form in seinem Wesen hat. [...] Ein ehrlicher Künstler, der diese gestaltende Kraft in seinem Charakter nicht hat, ist ehrlich, sie auch nicht in seinen Werken haben zu wollen: [...]“

⁵²¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 240. KSA 3*, S. 201f.

⁵²² Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 269. KSA 3*, S. 211.

⁵²³ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 506. KSA 3*, S. 296.

⁵²⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 375. KSA 3*, S. 245f.

⁵²⁵ Vgl. die Gleichsetzung von Künstler und Fanatiker im Nachlass: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1880. IV [66]. KSA 9*, S. 115: „Der gemischt unreine Charakter der Künstler: ehrgeizig und rücksichtslos, in wüthender Rivalität gegen alles, was Ansehen hat, ja selber gegen alles, was tüchtig und achtungswerth ist, und in den Mitteln ohne Bedenken, verleumderisch tückisch – ganz Napoleon, aber man fühlt sich bei ihm in ehrlicher Luft, weil man weiß, was er will und sich nichts über sich vormacht. [...] der Fanatismus die todwüthende Liebe durch die Kunst gepredigt. [...]“

⁵²⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 223. KSA 3*, S. 195f.

an sich denkt, an sich glaubt, und über sich die Welt vergessen hat, – das Von-selber-Ertönen der tiefsten Einsamkeit, die über sich mit sich redet und nicht weiss, dass es Hörer und Lauscher und Wirkungen und Missverständnisse und Misserfolge da draussen giebt.–⁵²⁷ (Vgl. 2.1 *Wagner in Bayreuth*)

Doch muss der Hinweis auf den Ursprung der Kunst in der Täuschung nicht unbedingt negativ verstanden werden, denn das „Ungefährliche“ und „Unschädliche“ am Getäuscht-Werden Sorge gerade für das Vergnügen an der Kunst,⁵²⁸ was an die berühmte Definition Sempers vom Karnevalskerzendunst als Stimmung der Kunst erinnert.⁵²⁹ Nietzsche stellt die psychologische Analogie zwischen dem Künstler-Sein zu dem Zustand des Verliebt-Seins her, was ihm erlaubt, das Idealisieren als ein „Sich-Belügen“ mit gutem Gewissen zu verstehen.⁵³⁰ Und weil der Zustand des Verliebt-Seins besonders für machtgerige Menschen, welche an sich nicht lieben, eine Ausnahmeerscheinung darstellt, erfahren sie durch die Liebe die größte Wirkung, ein Außer-Sich-Sein. Nietzsche wendet diesen Gedanken direkt auf das Feld der Politik an und erklärt das kollektive Ohnmächtig-Fühlen gegenüber „Kriegen, Künsten, Religionen, Genie’s“ als Ausnahmezustand der „machtdürstigen“ Gesellschaften Europas und Amerikas, als eine Art „moderne Feststimmung“, in der die Machtgerigen das „Glück des Gegensatzes“ einer momentanen Machtlosigkeit genießen, um dann erholt und gestärkt zum Streben nach Macht zurückzukehren.⁵³¹ Anders gesagt, Nietzsche nimmt hier sein bipolares Denkmodell auseinander und zeigt, das aus der Opposition der Kräfte (Macht vs. Ohnmacht) zwar eine Steigerung der Wirkung resultiert, aber mit einer eindeutigen Hierarchie eines dominierenden Prinzips (der Macht) gegenüber einer Ausnahme (der Machtlosigkeit bzw. Liebe). Nebenbei bemerkt: Nietzsche stellt hier den Krieg in einer Reihe mit Kunst und Religion als unterschiedliche Erscheinungsformen kollektiver Rauschzustände. (Vgl. 2.2 *Trieb/Napoleon*)

Nietzsche projiziert für das *kommende Jahrhundert* – aus seiner Perspektive das 20. – einen Überschuss menschlicher Naturbeherrschung, der zu einer Reihe weit reichender Veränderungen in Kunst, Kultur und Gesellschaft führe: so nennt er den Luftverkehr mit seinen kulturellen Auswirkungen; auch spricht er von der Umgestaltung der Natur im Großen statt individueller Kunstwerke – die „Zeit der Cyclophen-Bauten“ nicht nur im metaphorischen Sinn der Aufklärung und Demokratie, sondern als tatsächliche Umgestaltung ganzer

⁵²⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 255. KSA 3, S. 206ff.*

⁵²⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [51]. KSA 9, S. 459f.* „Zwei Ursprünge der Kunst 1) auf eine unschädliche Weise getäuscht werden (Taschenspieler Schauspieler Erzähler usw.) auch Architektur als ob der Stein redete (von dem Haus- oder Tempeleinwohner) 2) auf eine unschädliche Weise überwältigt werden: Rausch, Musik, Lyrik usw. Zuerst Besorgniß Verwunderung, daß nichts Böses erfolgt, keine Gefahr da ist – bei Beiden. [...]“

⁵²⁹ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik [...] Band I. Textile Kunst*, Mittenwald: Mäander 1977 (Nachdruck der Originalausgabe, Frankfurt am Main: 1860) S. 231f., Anmerkung 2.

⁵³⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 279. KSA 3, S. 216.*

⁵³¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 271. KSA 3, S. 212f.* „[...] Ich beschreibe das Glück, wie ich es mir bei unserer jetzigen, gehetzten, machtdürstigen Gesellschaft Europa’s und Amerika’s denke. Hier und da wollen sie einmal in die Ohnmacht zurücktaumeln, – diesen Genuss bieten ihnen Kriege, Künste, Religionen, Genie’s. Wenn man sich einem Alles verschlingenden und zerdrückenden Eindruck einmal zeitweilig überlassen hat – es ist die moderne Feststimmung! – dann ist man wieder freier, erholter, kälter, strenger, und strebt unermüdlich nach dem Gegenteil weiter: Macht. –“; siehe auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [111]. KSA 9, S. 340.* „Zeichen des nächsten Jahrhunderts: 1) das Eintreten der Russen in die Cultur. [...] Nähe der Barbarei, Erwachen der Künste. Großherzigkeit der Jugend und phantastischer Wahnsinn und wirkliche Willenskraft. 2) die Socialisten [...] 3) die religiösen Kräfte könnten immer noch stark genug sein zu einer atheistischen Religion à la Buddha [...]. Ein neuer Mensch muß sich zeigen.–“

Landschaften, beispielsweise der Alpen,⁵³² auch imaginiert er ein „Zeitalter der Architektur [...] wo man wieder für Ewigkeiten wie die Römer baut.“⁵³³ Im gleichen Atemzug prophezeit Nietzsche eine Durchmischung der Völker und Nationen, aber ebenso eine „Zucht“ respektive „Auslese“ der „gesunden“ und „kräftigen“ Arten gegenüber einer „Separation“ der „Trübsinnigen“, und rechtfertigt diesen Sozialdarwinismus mit dem Schlagwort von „Qualität über die Quantität.“⁵³⁴ Genau genommen argumentiert Nietzsche hier ebenfalls für eine technische Beherrschung der Natur – eben der menschlichen Natur und Reproduktion.

Schauspieler

Wie bereits mehrfach gestreift, entwickelt Nietzsche mit dem Typus des *Baumeisters* und dem Typus des *Schauspielers* ein neues oppositionelles Modell: so hält er den Schauspielern vor, von einem Menschen nur das Äußerliche nachzuahmen, nur „ideale Affen“ (Darwin!) zu sein, aber entgegen ihrer Behauptungen keinen Zugang zum „Wesen“ oder „Geist“ des Dargestellten zu finden,⁵³⁵ obwohl er an anderer Stelle den Ursprung zwischenmenschlichen Verstehens auf die Nachahmung von Haltung und Gebärden zurückführt. Selbst im Bezug auf Odysseus gibt Nietzsche zu bedenken, dass dessen bewunderungswürdigen Klugheit sich nicht anders als Lüge, List und Vergeltung, als Geist und Schein beschreiben lassen, also als ein Verwischen von *Sein* und *Scheinen*, als eine „gründliche“ Schauspielerei.⁵³⁶ (Vgl. 2.1; 2.2 im Ggs. zur griechischen *physis* als Einheit von Sein und Scheinen)

In einer ironisch gebrochene Reflexion zum Zeitalter des Schauspielers argumentiert Nietzsche, dass die Wahrnehmung Fremder von der eigenen Person meist von einer oder wenigen hervorstechenden Einzelheiten bestimmt werden, weshalb sich ein „sanftmüthiger und billiger Mensch“ hinter einem großen Schnurrbart verstecken kann, weil dieser als Zeichen für einen „militärischen, leicht aufbrausenden, unter Umständen gewaltsamen Charakter“ gelesen werde,⁵³⁷ womit niemand andere als der Autor selbst sein äußerliches und inneres Portrait gezeichnet hat. Andererseits zieht dieses Spiel mit der militärischen Pose bei Nietzsche weite Kreise, wie inszenierte Fotos mit gezücktem Säbel zeigen, die als Teil seiner Verklärung der Militärkaste als Ursprung des Staates, als Garant von Ordnung, Zucht und Disziplin und somit als Gegengewicht zur Moderne lesbar werden – eng verwandt mit seiner Vorstellung von Nobilität und Geistesaristokratie als Antwort auf die Massengesellschaft. Weniger ironisch, sondern für den Leser alarmierend ist die Reflexion Nietzsches über das Verhältnis von Kunst zu Erkenntnis und Wahrheit: „Die Vergleichen, die Metaphern des Dichters sind von ihm durchaus nicht als solche gegeben, sondern neue, bisher unerhörte Identitäten, vermöge deren ein Reich der Erkenntniß sich zu öffnen scheint.“⁵³⁸ Das Wort „scheint“ ist hier von besonderer Bedeutung, denn er fährt fort, dass der Künstler per se ein Schauspieler sei, dessen wissenschaftliche Spekulation immer Täuschung, immer ein freies Spiel des Erkenntnistriebes mit sich selbst bleibe, was sich „von seiner gesamten Weltbetrachtung, seiner moralischen Ordnung, seinen moralischen Sentenzen ebenso sehr wie von seinen Gleichnissen und seinen Charakteren, seinen Geschichten“ sagen lasse – womit

⁵³² Bruno Tauts expressionistische Entwürfe zu einer Alpinen Architektur sind von einer Lektüre von Nietzsches Schriften inspiriert, wobei ein direkter Bezug auf diese Textstelle mir nicht bekannt ist; durch die Aufnahme in das Schlagwortregister der Groß-Oktavausgabe unter das Stichwort „Architektur“ war diese Stelle aber deutlich hervorgehoben und einfach zu finden, und lud so zur Interpretation durch Architekten ein.

⁵³³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1880. IV [136]. KSA 9, S. 135f.*

⁵³⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [179]. KSA 9, S. 508.*

⁵³⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 324. KSA 3, S. 231*: „[...] Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Coullisse und Publicum.“

⁵³⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 306. KSA 3, S. 224.*

⁵³⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Viertes Buch. § 381. KSA 3, S. 247f.*

⁵³⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880. III [108]. KSA 9, S. 77f.*

Nietzsche auch indirekt seine eigenen Schriften diesem Vorwurf des „Scheins“ und der „Schauspielerei“ aussetzt. (Vgl. 2.3 *Zarathustra* „Nur Narr, nur Dichter!“)

Aus dem Nachlass ist ein Gedankengang Nietzsches erhalten, der sich auf die Analogie von Rhetorik und Architektur bezieht, wobei er den Nutzen als Kern dieser Künste und gleichzeitig als deren Unbewusstes ausmacht, als das, was die künstlerische Gestaltung auslöst und zum Gegenstand hat, aber auch als das, was im künstlerischen Produkt nicht mehr wahrgenommen werden soll:

„Die Rhetorik eine Kunst wie die Architektur – der Nutzen ist die erste Norm (und sobald sie als Kunst bewußt wirkt, hebt sie die Wirkung ihres Nutzens auf oder stellt ihn in Frage. Oder umgekehrt?) Wir sollen dabei nicht an den Nutzen denken, aber unvermerkt dazu geführt werden, daß uns genützt werde. / Nein! Der Rhetoriker und der Schauspieler sind zu vergleichen: 1) geht auf eine Wirkung aus 2) stellt eine Wirkung dar.“⁵³⁹

Wenn Nietzsche die Architektur als eine Kunst definiert, die vom Nutzen ausgeht, quasi den Nutzen als künstlerisches Material verwendet, um etwas anderes als den Nutzen darzustellen oder beim Betrachter zu erreichen, scheint er sich noch auf Schopenhauer zu berufen, der den eigentlichen Zweck des Gebäudes, als „Willen“, aus der ästhetischen Betrachtung ausschloss, sondern auf das Spiel von Lasten und Tragen reduzierte; zugleich deutet sich aber bereits eine Neubewertung – noch als Frage formuliert – an, dass die Architektur, analog zur Rhetorik, den Nutzen nicht direkt thematisiert, sondern indirekt, auf der Ebene der Selbstreflexivität der Kunst, bzw. auf der Ebene der Wirkung im Betrachter. Doch der Vergleich, der bereits aus der Rhetorik der römischen Antike tradiert ist, provoziert Nietzsche zu unverblühten Widerspruch und zeigt die sich anbahnende gedankliche Opposition zwischen dem Typus des „bauenden Geistes“ der Antike und dem Typus des Schauspielers, welcher mehr und mehr zu einem Synonym für die moderne bürgerlich-kapitalistische Zivilisation der Gegenwart wird, wie man an einem andern Fragment aus dem Winter 1880 sieht, in dem Nietzsche den nationalistischen Ton in den Künsten als „Schauspielerei“ scharf kritisiert.⁵⁴⁰

Seelenlandschaften II

Nietzsches wechselvolle Beziehung zur Landschaft zwischen poetischer Anschauung der Natur und De-Konstruktion der psychologischen Wirkung als Einbildung und Täuschung findet Ausdruck in der Reflexion über das „grosse Schweigen“ des Abendhimmels am Meer:

„Im grossen Schweigen. – Hier ist das Meer, hier können wir die Stadt vergessen. Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria – es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht –, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles! Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit rothen, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. – Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten! – Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen! – Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz:

⁵³⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*. Sommer 1880. IV [31]. KSA 9, S. 108.

⁵⁴⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*. Winter 1880-81. VIII [86]. KSA 9, S. 400f: „Wie deutsche Maler jetzt malen, deutsche Musiker componiren, deutsche Dichter dichten: man hört die Anmaßung, die Schauspielerei der Größe heraus.“

es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund Etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Wort den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten? – Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Sollte er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?⁵⁴¹

Der Aphorismus steigt ein mit dem Glockenklang, also einem menschlichen akustischen Zeichen, dass dem Betrachter aber unangenehm scheint („süsse Lärm“), weil es auf die christliche Tradition verweist, dagegen steht die Leere und Einsamkeit des Himmels und des Meeres als momentaner Genuss der Erhabenheit. Aber im folgenden Gedanken entwickelt der Betrachter Mitleid mit der stummen Natur, wobei er ihr unterstellt, aus Bosheit zu schweigen, und so über den Betrachter zu spotten; um dann aber in sich selbst das gleiche Schweigen des Herzens zu entdecken. Damit verändert sich die innerliche Perspektive des Betrachters: nun sind es die Worte und Begriffe, die er nur als Wahn, nur als Täuschung zu empfinden vermag, nun gerät die Sprache als das Menschliche per se unter Verdacht. Dem Betrachter bleibt letztlich nur die erhabene, leere und unmenschliche Schönheit der Natur, der er sich hingeben oder verweigern aber die er nicht begreifen kann. Der Mensch ist der ‚Sprechende‘, ein denkendes, mit Worten und Begriffen hantierendes Tier, für den die meditative Betrachtung – die Anschauung – der schweigenden Natur von großem Reiz ist, weil er zum einen die schweigende Leere (als Kontrast zur Stadt gesetzt) genießen und hinter den Täuschungscharakter der Sprache schielen kann, wobei die Natur ihm aber letztlich fremd, unverstanden, ‚unmenschlich‘ bleiben muss. Es öffnet sich aber zum anderen auch eine alternative, stärker romantische Lesart, die auf eine innere Natur des Menschen verweist, auf das Herz als Gegensatz von Vernunft und Logik, das zu einer individuellen Erfahrungswelt gehört, die ebenfalls schweigt oder zumindest nicht in die symbolischen Chiffren der Sprache und Begriffe übersetzbar ist und so das Misstrauen gegen die Sprache als ein Instrument der Nivellierung und Entindividualisierung schürt. (Vgl. 2.3 *Zarathustra* „alte Glocke“)

Aus der Theorie der historischen Genese des menschlichen Farbsinns, die das Erkennen und Unterscheiden der einzelnen Farbwerte aus dem kontinuierlichen Spektrum als eine erworbene, kulturelle Fähigkeit oder Konstruktion wertet, schließt Nietzsche zurück auf die griechische Naturauffassung, welche durch eine andere Einteilung der Farbskala ohne den Begriff „blau“ und „grün“ eine „menschlichere“ Wahrnehmung und Repräsentation der Natur besessen habe, eine selbstverständliche Humanisierung und Apotheosis der Naturvorgänge. Anders gesagt, die Einschränkung und Vereinfachung der Wahrnehmung, die Kadrierung, Selektion, Anordnung oder Filterung, dient der Harmonisierung und Hervorhebung und ermöglicht so erst eine ästhetische Wahrnehmbarkeit – und Repräsentierbarkeit – der Natur. Von hier aus macht Nietzsche die Anwendung auf den Denker ‚als Maler‘, der auch aus der vereinfachten Betrachtung des Daseins erst zur Erkenntnis gelangt, um von dort zu einer langsamen Ausweitung des ‚Spektrums‘ weiter zu schreiten, bei der er sowohl Informationen hinzugewinnt, als auch verliert.⁵⁴² Nietzsche reflektiert damit auf den Unterschied zwischen dem Bild als Resultat einer Auswahl, also einem reduktiven oder konstruktiven Akt, und der naturgetreuen Reproduktion, der Mimesis. Dabei fällt ihm auf, dass der „grosse Maler“

⁵⁴¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 423. KSA 3*, S. 259f.

⁵⁴² Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 426. KSA 3*, S. 261f: „[...] Jeder Denker malt seine Welt und jedes Ding mit weniger Farben, als es giebt, und ist gegen einzelne Farben blind. Dies ist nicht nur ein Mangel. Er sieht vermöge dieser Annäherung und Vereinfachung Harmonien in die Dinge hinein, welche grossen Reiz haben und eine Bereicherung der Natur ausmachen können. Vielleicht ist diess sogar der Weg gewesen, auf dem die Menschheit den Genuss des Anblicks des Daseins erst gelernt hat: [...]“

thematisch die anspruchlose Landschaft bearbeite, während der mediokre Maler die ausgesuchten „grosse Dinge in Natur und Menschheit“ wählt, um mit dem Sujet für sich und sein Bild einzunehmen.⁵⁴³ Dieses Votum für eine „schlichte“ Thematik⁵⁴⁴ reiht sich ein in Nietzsches allgemeine Überlegungen zur künstlerischen Beschränkung des Stils und der Konvention, aber vor dem Hintergrund der Kunstauffassung seiner Zeit, die dem monumentalen Historienbild den höchsten künstlerischen Wert zusprach und in der noch größtenteils der akademische Eklektizismus der Salons dominiert, bedeutet sein Eintreten für das schlichte Sujet eine Annäherung an Konzepte des Realismus, der das Allgemeine, Alltägliche, Einfache darstellen, aber mit den höchsten künstlerischen Mitteln der Disziplin selbst herausarbeiten und so in den Rang eines Kunstwerkes heben wollte. (Vgl. 2.3/3.1 L'art pour l'art; Vgl. 3.1 Realismus, Naturalismus)

Den Wunsch der Moderne nach konstantem Wechsel der Umgebung nimmt Nietzsche nochmals auf, (Vgl. 2.2 Seelenlandschaften) um dem Phänomen des mit zunehmenden Alter des Denkers schwindenden Genusses an „Gegenden“ nachzugehen, welchen er zum Teil auf dessen temporär beschränkte Leidenschaft für eine Stadt, Landschaft oder ihre Menschen zurückführt, doch mehr noch auf die Schärfung des Geschmacks und der Urteilsfähigkeit, die sich dämpfend auf den Genuss der Betrachtung auswirke, weshalb statt des Entzückens am Landschaftsbild nur ein Gefühl des melancholischen Wiedererkennens bleiben:

„Man wird älter, es ist mir schwer mich von einer Gegend, und führe sie einen berühmten Namen, zu überzeugen. Ich habe fehlerhafte Linien bei Sorrent gesehen. Die bleichsüchtige Schönheit des lago maggiore im Spätherbst, welche alle Linien vergeistigt und die Gegend halb zur Vision macht, entzückt mich nicht, aber redet traulich-traurig zu mir – ich kenne dergleichen nicht nur aus der Natur.“⁵⁴⁵

Die wechselweise Beziehung von italienischen Landschaften und inneren Stimmungen spielt weiterhin eine wichtige Rolle in Nietzsches Denken: so vergleicht er die zeitweilige, dunkle Schwermut des Denkers mit der drückenden Schwüle der Südwindlage über der Lagune von Venedig, die das Abebben des Willens und „Plätschern“ auf dem „See der Melancholie“ bringt, bis der nächste Nordostwind beides vertreibt. Mit dieser geographisch-meteorologischen Metapher deutet Nietzsche die Melancholie als einen vorübergehenden Zustand der Schwere, der vom nächsten starken Reiz überwunden wird, mit dem das Leben mit Sonne und Sturm zurückkehrt.⁵⁴⁶ Eine noch direktere Gleichsetzung der Lagunenstadt mit Schwere, Melancholie und Einsamkeit(en) findet sich im Nachlass zu einer poetischen Sentenz verdichtet: „100 tiefe Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig – dies ihr Zauber. Ein Bild für die Menschen der Zukunft.“⁵⁴⁷ Vielleicht kann die Metapher der Ansammlung von Einsamkeiten im Sinne einer physiognomischen Lektüre der Stadt und Architektur gedeutet werden, wie sie Nietzsche analog für die Palazzi und Villen Genuas als Gesichter ihrer Erbauer, als Repräsentanten ihres individuellen Strebens nach Macht und Eroberung entwickelt. (Vgl. 2.2 Genua) Venedig als alte aristokratische Republik (und Rivalin Genuas) verfügt über ein ähnliches Repertoire der Palazzi als Ausdruck dynastischen Wollens. Vielleicht beruft sich Nietzsche aber auch auf die Anonymität des Fremden unter Fremden, auf das Erlebnis des individuellen Treiben-Lassens auf städtischen Plätzen, wie es Baudelaire mit der Figur des Flaneurs eingefangen hat. Bleibt der zweite Teil des Gedankens: sieht Nietzsche den „Menschen der Zukunft“ bereits im Stadtbild Venedig vorweggenommen,

⁵⁴³ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 434. KSA 3, S. 267.

⁵⁴⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 434. KSA 3, S. 267: „[...] – aber der Grosse legt Fürsprache für die schlichten Dinge ein.“

⁵⁴⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [236].* KSA 9, S. 366.

⁵⁴⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 492. KSA 3, S. 290.

⁵⁴⁷ Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Frühjahr 1880. II [29].* KSA 9, S. 38.

als Ansammlung oder Gemeinschaft einsamer aristokratischer Individuen, oder soll Venedig für zukünftige Menschen als Erinnerungsstück an die Einsamkeiten des Denkers der Vergangenheit (und Gegenwart) dienen, als romantisch-melancholisch eingefrorene Zeit? – Wie schon Goethe, so war Nietzsche nicht glücklich in Venedig, sondern liebte die Lagunenstadt in einer tragische Weise, ganz analog zum *Tristan*, den Wagner in Venedig schrieb, – doch noch bleibt der Zusammenhang zwischen der Zukunft und der Einsamkeit des Individuums im öffentlichen Raum der (historischen) Stadt und jenem aristokratischen Fürsich-sein des Palastes unklar,⁵⁴⁸ erst der *Ecce homo* liefert einen Hinweis wofür „Venedig“ ebenso stehen könnte: für die Musik als Ausdruck der Seele.⁵⁴⁹ (Vgl. 2.3)

Anders Sehen

Nietzsche ist nicht nur bereit, die sokratische Prämisse von der Schönheit des Guten zu akzeptieren, er geht mit der „Nachbildung des Glücklichen“ als Schönheit der bildenden Künste sogar darüber hinaus, um probeweise den Umkehrschluss von der Ästhetik des zeitgenössischen Realismus auf dessen zu Grunde liegende Glücksvorstellung zu wagen: die Darstellung des Wirklichen, das Interesse an genauer Beschreibung führt er zurück auf eine künstlerische Affirmation der Wissenschaft, die realistischen Künstler als „Verherrlicher wissenschaftlicher Seeligkeit.“⁵⁵⁰ Doch die Antithese zum Schönen und Guten folgt sofort: durch die Entdeckung des Erhabenen der wüsten, schroffen und unförmlichen Natur sieht Nietzsche das „Reich der Schönheit“ um das bis dahin „Schreckliche“ und „Böse“ erweitert und schlägt vor, auch den „bösen“ Menschen als eine „wilde Landschaft“ zu genießen: „So gewiss es hundert Arten von Glück bei den Bösen giebt, von denen die Tugendhaften Nichts ahnen, so giebt es an ihnen auch hundert Arten von Schönheit: und viele sind noch nicht entdeckt.“⁵⁵¹ Deshalb verweigert Nietzsche Tugend und Moral den etablierten Zugriff auf das „Glück“ und auf das „Reich der Schönheit“, um eine Haltung des wohlwollenden Betrachters jenseits moralischer Kategorien und Wertvorstellungen vorzuschlagen, die bei jedem Gegenstand nach der ihm eigenen Schönheit sucht, sowohl im Bereich der Kunst als auch des

⁵⁴⁸ Ironie der Geschichte: 1883 wird Richard Wagner im Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig sterben; zur Frage von Nietzsche und der modernen Melancholie von Venedig vgl. Thomas Mann, *Der Tod in Venedig. Novelle*, München: Hyperion, 1912; Berlin: Fischer, 1913; vgl. auch die Venedig-Interpretationen von Manfredo Tafuri und Massimo Cacciari.

⁵⁴⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin*. 7. KSA 6, S. 290f: „– Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will. Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober. Dass sie eigen, ausgelassen, zärtlich, ein kleines süßes Weib von Niedertracht und Anmuth ist... ich werde nie zulassen, dass ein Deutscher wissen könne, was Musik ist. Was man deutsche Musiker nennt, die grössten voran, sind Ausländer, Slaven, Croaten, Italiäner, Niederländer – oder Juden; im andren Falle Deutsche der starken Rasse, ausgestorbene Deutsche, wie Heinrich Schütz, Bach und Händel. Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben: ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus, vielleicht auch Liszt, der die vornehmen Orchester-Accente vor allen Musikern voraus hat; zuletzt noch Alles, was jenseits der Alpen gewachsen ist – diessseits... Ich würde Rossini nicht zu missen wissen, noch weniger meinen Süden in der Musik, die Musik meines Venediger maëstro Pietro Gasti. Und wenn ich jenseits der Alpen sage, sage ich eigentlich nur Venedig. Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen, ich weiss das Glück, den Süden nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken. [...]“

⁵⁵⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch*. § 433. KSA 3, S. 266.

⁵⁵¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch*. § 468. KSA 3, S. 280f.: „Wie wir in der Natur herumgehen, listig und froh, um die Allem eigene Schönheit zu entdecken und gleichsam auf der That zu ertappen, wie wir bald bei Sonnenschein, bald bei gewitterhaftem Himmel, bald in der bleichsten Dämmerung einen Versuch machen, jenes Stück Küste mit Felsen, Meerbuchten, Ölbäumen und Pinien so zu sehen, wie es zur Vollkommenheit und Meisterschaft kommt: so sollten wir auch unter den Menschen umhergehen, als ihre Entdecker und Ausspäher, Gutes und Böses ihnen erweisend, damit die ihnen eigene Schönheit sich offenbare, welche bei Diesem sonnenhaft, bei Jenem gewitterhaft und bei einem Dritten erst in der halben Nacht und bei Regenhimmel sich entfaltet. [...]“

Menschlichen. Nietzsche variiert diesen Gedanken mit der Beobachtung, dass bei der Betrachtung sowohl des Menschen als auch der Landschaft die Wahl des Ausschnittes über die Schönheit entscheidet, während der „panoramatische“ Ausblick (auf Individuen ebenso wie auf die Natur) „lehrreich: aber nicht schön“ sei.⁵⁵²

Dieses „reine Sehen“, also der Versuch, das Charaktervolle, Schöne, Gelungene in *jedem* Gegenstand zu erkennen, lässt auch Schlüsse auf den Einzelmenschen und sein Verhältnisses zu den Dingen zu, wie Nietzsche exemplarisch am Unterschied des Sehens von Schopenhauer und Goethe zeigt: während der erste immer nur sich selbst in die Dinge hineinlege („Wille“), sei der zweite fähig, von seinem Temperament zu abstrahieren, den Dingen in Freiheit, dialogisch und mit Liebe zu begegnen, „auf die Welt wie auf einen Gott [zu] blick[en].“⁵⁵³ Das „reinmachende Auge“, im Sinne der Lösung des frei beweglichen Geistes von Betroffenheit, persönlichem Charakter und Temperament, ist für Nietzsche das eigentliche Auszeichnungsmerkmal des Genius, das er für erlernbar hält, ganz im Gegensatz zur romantischen Vorstellung der (göttlichen) Gabe. Vielmehr führt er Talent und Begabung auf die menschlichen Umstände zurück, indem das Erlernte der Vorfahren wiederkehre und sich verstärke. So gesehen ist jede Art des ‚Könnens‘ ein ‚Erlernen‘, entweder direkt oder mittels der Ahnen, als eine Art Anreicherung über die Generationen. Die organische plastische Fähigkeit, das Fremde zu assimilieren und sich produktiv anzueignen, findet Nietzsche – neben den frühen Griechen – beispielhaft repräsentiert in Goethe und Raffael, die beide nicht durch Stolz oder Neid vom Nachahmen abgehalten wurden, weshalb er sie als die „grossen Lerner“ der Kulturgeschichte bezeichnet.⁵⁵⁴ Dies ist jedoch nicht als Affirmation des historischen Eklektizismus zu verstehen, denn der wichtige Aspekt in der Nachahmung bleibt für Nietzsche die organische Kraft, die Bruchstücke zu einem neuen Ganzen zu vereinen.

In der Betrachtung und Wahrnehmung der Welt und speziell anderer Menschen hebt Nietzsche den fundamentalen Unterschied zwischen dem Auge des *Schauspielers*, der immer die Technik der Darstellung der Anderen analysiert und dort jeden Patzer, jede Unstimmigkeit bemerke, und dem Auge des *Malers* hervor, das zur Erscheinung der Anderen „Vieles hinzu[sieht]“ und vervollständigt, also sein Gegenüber gedanklich in verschiedenen Szenen, Beleuchtungen, mit gegensätzlichem Ausdruck versetze, und so „probiert“, worin er einen Grad der Feinheit der Beobachtungsgabe und Vorstellungskraft erblickt, den er sich auch im Bezug auf die innere Seite der Menschen erträumt.⁵⁵⁵ (Vgl. 2.1; 2.2; 2.3 Schauspieler)

Gegenüber früheren Zeiten, als man Glück und Schönheit im Irrealen und Jenseits fand, glaubt Nietzsche die Welt auf dem Weg, als ganzes schöner und glücklicher, zu einem Genuss für den Denker zu werden, weil bereits die Erkenntnis selbst beglücke und auch eine „hässliche“ Wirklichkeit durch den Erkenntnisprozess an Schönheit gewinne: „die Erkenntnis legt ihre Schönheit nicht nur um die Dinge, sondern, auf Dauer, in die Dinge.“⁵⁵⁶ Aus der veränderten Wahrnehmung der Dinge folgt für Nietzsche zudem eine Verschiebung der Bedeutung der Kunst, bzw. des Kunstempfindens: während früher der Geist gerade in der versenkenden Betrachtung – in der Anschauung – die Loslösung des Gedankens und den Moment der Einsamkeit genoss, bedeute das Leben des modernen Denkers selbst Einsamkeit und „fruchtbaren Gedanken“, von denen er keine Flucht in der Kunst zu suchen braucht. Eine neue Kunst braucht also keine (einsamen oder fruchtbaren) Gedanken zu generieren, sondern

⁵⁵² Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 513. KSA 3, S. 298.*

⁵⁵³ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 497. KSA 3, S. 292f.*

⁵⁵⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 540. KSA 3, S. 308f.* „[...] Was ist Begabung Anderes, als ein Name für ein älteres Stück Lernens, Erfahrens, Einübens, Aneignens, Einverleibens, sei es auf der Stufe unseres Väter oder noch früher! Und wiederum: Der, welcher lernt, begabt sich selber, – nur ist es nicht so leicht zu lernen, und nicht nur die Sache des guten Willens: man muss lernen können. [...]“

⁵⁵⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 533. KSA 3, S. 305.*

⁵⁵⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 550. KSA 3, S. 320f.*

höchstens ein „gelegentliches Entzücken“, sich als „Kind, Bettler und Narr [zu] träumen.“⁵⁵⁷ – Interessanterweise gesteht Nietzsche der (bildenden) Kunst also weiterhin die Nähe zum Traum zu, nur der Traum (des Denkers) hat sich verändert: während ‚früher‘, und damit sind Idealismus und Romantik gemeint, die Kunst „geistvoll“ oder „intellektuell“ sein musste, ‚Gedankenmalerei‘ als Ausgleich für eine unzureichende Realität, kehrt sich für den aufgeklärten freien Geist die Perspektive um: die Kunst wird ein Zugang zu diesen älteren, irrationalen oder infantilen Schichten. Leider liefert Nietzsche kein Beispiel für diese neue Kunst des Denkers – aber vielleicht deuten sich Ansätze davon in einem Aphorismus an, der sich an die Dichter richtet: weil die Feierlichkeit in der modernen Welt abgenommen habe, da sie bisher aus Furcht oder Ehrfurcht vor dem Übernatürlichen und Unbekannten entsprang (Vgl. 2.1; 2.2 Zusammenhang Intellekt und Furcht), hofft Nietzsche auf eine zukünftige Menschheit, die sich über sich selbst, über die Welt und das Dasein erhebe, es „unter sich“ sehen wolle – und fordert von den Dichter als „Seher des Möglichen“, von dieser zukünftigen Menschheit zu erzählen, diese neuen himmlischen Bilder als „Astronomen“ zu erkennen und aufzuzeigen.⁵⁵⁸ Der Blick der Kunst soll sich also nicht mehr auf Vergangenheit oder Gegenwart, sondern auf die Größe einer möglichen Zukunft richten, sie antizipieren, sie ausmalen, in gleicher Weise, wie der Denker als Vorbote der „kommenden Menschheit“ fungiert. Aber auch diesen Ausblick auf eine zukünftige Kunst des Denkers testet Nietzsche mit einer Gegenbetrachtung: gerade durch die Beschäftigung mit dem Besten aller Zeiten entwöhnt sich der Denker von der Gegenwart, sein Blick wird nach außen kälter, weil die „Glut des Menschlichen“ im Innern immer heißer werde, die gerade Lebendigen erscheinen zufällig und schattenhaft, während die Werke und Gedanken der Verstorbenen eine immer stärkere Präsenz entfalten.⁵⁵⁹ (Vgl. 2.2 „Hadesfahrt“)

Nietzsche weist auf den Unterschied zwischen der Haltung des Rokoko zur Natur als „hässlich, wild, langweilig“, als Etwas, das durch den Menschen verschönert werden müsse, und der moderneren Haltung Rousseaus hin, der gerade in den bis dahin hässlichen Gegenden des Hochgebirges und der Wüste eine eigene Schönheit entdeckt habe. Übertragen auf die ‚Landschaft der Wissenschaft‘ interpretiert Nietzsche die Philosophie als eine verschönernde „Gartenkunst“, die aber durch ihren poetischen Charakter als *Kunst* das Unwissenschaftliche hervorhebe und für das Auge des Betrachters inszeniere, um in den Feldern der Wissenschaft wie in einem Park zu wandeln. Nietzsche weist in eine Zukunft, in der die Philosophie als ‚Unterhaltungskunst‘ der Wissenschaft nicht mehr von nötig sei, sondern der Betrachter direkt die „Natürlichkeit der Wissenschaft“ bewundere, also die Idee des *Erhabenen* von der Anschauung der Natur und Kunst auf die Wissenschaft übertragen werde.⁵⁶⁰ Dabei unterläuft Nietzsche jedoch eine kleine Fehlzuschreibung: erstens positioniert sich der (Englische) Landschaftsgarten gegen das „Artifizielle“ des französischen geometrischen Gartens des Barock (nicht des Rokoko) und zweitens steht das zitierte Motto „*embellir la nature*“⁵⁶¹ nicht im Gegensatz zu Rousseau, sondern in direktem Einklang mit seinen Ansichten, da Rousseau 1766–67 während seiner Englandreise den arkadischen Landschaftsgarten kennen lernt, – und ausdrücklich lobt. Die Kritik an der pittoresken Konstruiertheit und dem theatralischen

⁵⁵⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 531. KSA 3, S. 304.

⁵⁵⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 553. KSA 3, S. 321f: „[...] Oh wollten doch die Dichter wieder werden, was sie einstmals gewesen sein sollen: – Seher, die uns Etwas von dem Möglichen erzählen! [...] Wollten sie uns von den zukünftigen Tugenden Etwas vorausempfinden lassen! Oder von Tugenden, die nie auf Erden sein werden, obschon sie irgendwo in der Welt sein könnten, – von purpurnglühenden Sternbildern und ganzen Milchstrassen des Schönen! Wo seid ihr, ihr Astronomen des Ideals?“

⁵⁵⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 441. KSA 3, S. 269; vgl. ders., *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche.* § 408. KSA 2, S. 533f.

⁵⁶⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch.* § 427. KSA 3, S. 263.

⁵⁶¹ Marquis de Girardin, *De la Composition des paysages, ou, des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable a l'utile*, Genf: 1777; der Marquis war ein guter Freund von Rousseau.

Illusionismus des Englischen Gartens, der eine „Täuschung der Augen“ sei, stammt dagegen von ???, der dessen Illusionismus als Lüge bzw. Rhetorik ablehnt. Rousseau dagegen wird, ebenso wie die ästhetischen Theorie des Pittoresken und der Empfindsamkeit, als intellektueller Hintergrund der landschaftlichen Gartengestaltung herangezogen, und es ist sogar ein Motiv nach ihm benannt: die „Rousseau-Insel“, ein pappelgesäumtes Eiland im Seebereich der Gärten, wie beispielsweise im Wörlitzer Park bei Dessau oder im Park von Ermenonville bei Paris. Die Ablehnung des Englischen Gartens hat Nietzsche, wie ein Fragment zeigt,⁵⁶² wahrscheinlich von Jacob Burckhard übernommen, der die dichterische „moderne“ Haltung der Nachahmung der freien Natur (also Imitation) einer älteren, italienischen Haltung gegenüberstellt, die den Garten gerade im Gegensatz zur Natur, als Kunst und Künstlichkeit gestaltet habe, um mit dem Mitteln des Kontrastes zwischen der Gesetzmäßigkeit (des Stils) und der freien Natur der Umgebung zu wirken; eine Opposition, die Nietzsche, wie gesehen, auf den menschlichen Charakter bzw. auf die Landschaft der Wissenschaften überträgt.

Experiment

Ein neues Phänomen in Nietzsches Denken ist der Transfer naturwissenschaftlichen Vokabulars auf die moralischen, sozialen, ethischen und ontologischen Überlegungen der Geisteswissenschaft: früher bereits äußert er den Wunsch, Historie und Naturwissenschaft zu einem „kosmischen Bewusstsein“ zu verbinden, ebenso erhebt er seit Beginn der zweiten Werkperiode Anspruch auf eine nicht genauer definierte wissenschaftliche Methode und Erkenntnis. In den *Morgenröthen* kommt hinzu, dass Nietzsche den Denker primär als „Forscher“ begreift, das Leben als ein „Experiment“, nicht im popularisierten Sinn der „Risikogesellschaft“ der heutigen ‚zweiten‘ oder ‚dritten Moderne‘,⁵⁶³ sondern durchaus mit Hinblick auf die Begeisterung des späten 19. Jahrhunderts für Forschung, Labor, Empirie und Entdeckungen, repräsentiert durch eine neue Forscher- und Professoren generation wie Liebig, Helmholtz oder Virchow, die Labor und Experiment zu festen Einrichtungen an deutschen Universitäten machten. Zugleich verweist Nietzsche auf den Aspekt des Neuen, Verstörenden und Ungewohnten in der Forschung, einer Existenz abseits der etablierten Regeln der Gesellschaft auf einem unbekanntem Terrain, weshalb die ‚Wissenschaft‘ notwendig mit dem Bruch der Tradition, Tugend und Moral einhergingen. Diese „verbrecherische“, amoralische Tendenz der wissenschaftlichen Existenz fixiert er in einem Aphorismus, der explizit „Forscher und Versucher“ betitelt ist: „Wir Forscher sind alle Eroberer, Entdecker, Schiffsfahrer, Abenteurer von einer ganz verwegenen Moralität und müssen es uns gefallen lassen, im Ganzen für böse zu gelten.“⁵⁶⁴ Nietzsche erweitert so den Begriff des „Forschens“ auf philosophische Gedanken, Beobachtungen, Introspektionen und psychologische Kritik, woraus der Gedanke entspringt, das eigene Leben als einen Selbst-Versuch einzurichten, um ‚Ergebnisse‘ oder ‚Erkenntnisse‘ zu gewinnen. Nietzsches ‚Methodik‘ liest sich dabei mehr wie eine Sammlung von Kriegslisten, wobei er keiner den Vorzug gibt, sondern alle als gleichberechtigt anerkennt.⁵⁶⁵ Primäre Voraussetzung für diese Lebenshaltung ist der „Besitz“ des eigenen Selbst, denn nur wer Macht und Recht über sein eigenes Leben hat und wer über sich frei verfügen kann, ist in der Lage, sein Leben überhaupt zu versuchen, einzusetzen, zu riskieren und somit zu erforschen.⁵⁶⁶ Doch entgegen dieser heroisch Betrachtung wirft

⁵⁶² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [222]. KSA 9, S. 255f.*

⁵⁶³ Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

⁵⁶⁴ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 432. KSA 3, S. 266.*

⁵⁶⁵ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 432. KSA 3, S. 266*: „Es giebt keine alleinwissendmachende Methode der Wissenschaft! Wir müssen versuchsweise mit den Dingen verfahren, bald böse, bald gut gegen sie sein und Gerechtigkeit, Leidenschaft und Kälte nach einander für sie haben. [...]“

⁵⁶⁶ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 436. KSA 3, S. 268.*

Nietzsche ein, dass die Experimentierfreudigkeit vielleicht auch nur Folge einer neuen skeptizistischen, säkularen Einstellung zum Leben sein könnte, die mehr auf Werteverlust, Unverantwortlichkeit und Tagesaktualität beruht und dabei Leben und Wissenschaft in den Dienst der „Klugheit“ (lies: Egoismus und Berechnung) stelle. Dem gegenüber hält er die Fahne seiner aristokratischen Gesinnung hoch, sich in Wissenschaft und Kunst der „Klugheit“ – also der direkten Verwertung – zu entziehen, und sich als Anhänger von Wissenschaft und Kunst gegenüber nivellierenden Tendenzen in der Gesellschaft als individueller Beobachter und „große[r] Unabhängige“ zurückhalten, anstatt sich einer politisch-kulturellen Reaktion von Metaphysik, Religion und Adel zu verschreiben.⁵⁶⁷

Ein anderes, von Nietzsche ins Feld geführtes Argument für die Möglichkeit einer Experimentalexistenz des Denkers, für ein ‚Leben auf Versuch‘ stammt aus dem Untergang der alten Ordnung von Moral und Religion, auf die noch keine neue Ordnung gefolgt sei: da die christliche Vorstellung von der unsterblichen Seele das Leben zu einem ‚Testfall‘ für die Erlangung des Ewigen Heils gemacht habe, sei kein Raum für Versuche, Experimente und das Risiko von Irrtümern geblieben; aber die moderne Diesseitigkeit hebe die Verantwortung für das Heil der Seele auf, gebe das Leben in den Entscheidungsbereich des Menschen zurück, und übertrage sowohl dem Individuum als auch der Gesellschaft das Recht, sich für die Erkenntnis zu opfern.⁵⁶⁸ So bleibt als Alternative nur ein Leben nach der alten, als falsch erkannten Sitte, ein „nachläufiges Dasein“, oder ein versuchendes, erforschendes, riskantes Leben nach der eigenen Gesetzmäßigkeit, ein „vorläufiges Dasein“ – im doppelten Sinn des Wortes von momentan und zukünftig. Die Existenz des modernen Mensch erscheint Nietzsche als ein Übergang und Versuch, zu dem man sich bewusst zu bekennen habe: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“⁵⁶⁹ Das Ziel dieser Versuche und Experimente ist eine neue (moralische) Ordnung, ein neuer Menschentypus, den Nietzsche empirisch, durch eine fortgesetzte radikale Überprüfung und Verifizierung der Erkenntnis zu (er)finden hofft, welche vom Denker verlangt, alle Zustände menschlicher Existenz selbst zu erforschen, zu erleben, um über sie zu entscheiden.⁵⁷⁰

An das Ende des Buches *Morgenröthe* stellt Nietzsche die aero-nautischen Metapher von den „Luft-Schifffahrern des Geistes“, die versuchen in die gedankliche Weite des offenen Meeres hinauszufahren, wohl wissend, dass sie nicht hoch und nicht weit genug kommen, aber im Wissen scheitern, dass nachkommende ‚Denker-Vögel‘ weiter fliegen können und weiter fliegen werden, – hinaus aufs offene Meer, nach Westen, in den Sonnenuntergang, in

⁵⁶⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [31]. KSA 9*, S. 200ff: „[...] Wir wollen das böse Gewissen für die Wissenschaft im Dienste der Klugen sein! Wir wollen bereit sein! Wir wollen Todfeinde derer von den Unseren sein, welche zur Verlogenheit Zuflucht nehmen, und Reaktion wollen! – Es ist war, wir stammen von Fürsten und Priestern ab: aber eben deshalb halten wir unsere Ahnen hoch, weil sie sich überwunden haben. [...] Was gehen uns also die Fürsten und Priester der Gegenwart an, welche nur durch den Selbstbetrug leben müssen und wollen!“; NB: Nietzsches Vorfahren waren über Generationen Pfarrer, er selbst glaubte sich aus einem alten polnischen Adelsgeschlecht.

⁵⁶⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 501. KSA 3*, S. 294: „[...] Wir haben den guten Muth zum Irren, Versuchen, Vorläufig-nehmen wieder erobert – es ist Alles nicht so wichtig! – und gerade deshalb können Individuen und Geschlechter jetzt Aufgaben von einer Grossartigkeit in’s Auge fassen, welche früheren Zeiten als Wahnsinn und Spiel mit Himmel und Hölle erschienen sein würden. Wir dürfen mit uns selber experimentiren! Ja die Menschheit darf es mit sich! Die grössten Opfer sind der Erkenntniss noch nicht gebracht worden [...]“

⁵⁶⁹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 453. KSA 3*, S. 274; nebenbei interessant scheint Nietzsches Begriff von einer „Einsamkeitslehre“ als Pendant zur „Gesellschaftslehre“ zu sein.

⁵⁷⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 545. KSA 3*, S. 315f: „[...] Habt ihr Geschichte in euch erlebt, Erschütterungen, Erdbeben, weite lange Traurigkeiten, blitzartige Beglückungen? Seid ihr nährisch gewesen mit grossen und kleinen Narren? Habt ihr den Wahn und das Wehe der guten Menschen wirklich getragen? Und das Wehe und die Art Glück der schlechtesten hinzu? [...]“

der Hoffnung auf die Entdeckung eines neuen geistigen Kontinents.⁵⁷¹ – In diesem Schlussaphorismus kommen mehrere Gedankenbilder Nietzsches zusammen: zuerst die Metapher der Reise (besser: der Entdeckungsreise, wie die Anspielung auf Columbus verdeutlicht), also der beweglichen, transitorischen, forschenden Existenz des Wanderer-Denkens, verbunden mit der Metapher der Höhe und des Fluges mit dem prophetischen Ausblick auf eine zukünftige, höhere Menschheit, zudem das Motiv des notwendigen Scheiterns und Überwindens, sogar die Andeutung des Untergangs (wenn auch nur der „Sonnen der Menschheit“), für dessen erhabene, lustvolle Gefahr bei Nietzsche das Meer steht, an dessen Unendlichkeit und oberflächlicher Tiefe der Denker scheitern muss. Dieses ganze Streben in Ferne und Höhe erhält nur Sinn im Zusammenhang einer „Brüderschaft“ der Denker, dem lyrischen „wir“ des Sprechenden, der sich als Mitglied einer aristokratischen Gemeinschaft gleichgesinnter Individuen begreift, die durch individuelle Anstrengung, Leistung und Aufopferung die Menschheit als Ganzes voranbringen. – Hier zeigen sich Spuren des heroischen Pessimismus der *Basler Schriften*, denn Nietzsche nimmt dieses Scheitern nicht nur als mögliches Risiko in Kauf, es ist für ihn vielmehr essentieller Bestandteil und notwendige Folge der Denkerexistenz, dem er ein trotziges „Was geht das aber mich [...] an!“ entgegenschleudert. (Vgl.: 2.3 „was liegt an Zarathustra“; Vgl. 4.1: van de Veldes prophetisches Ende von *Déblaiement d'Art*)

Fröhliche Wissenschaft

Mit Blick auf ein Notizfragment vom Sommer 1881⁵⁷² leitet Peter Gast im editorischen Nachbericht der Großoktavausgabe von 1908 den Titel *Die fröhliche Wissenschaft* vom Begriff der *gai savoir* des Troubadours ab, dem „Regelgebäude der Dicht- und Lebenskunst“ des fahrenden Sängers.⁵⁷³ Darüber hinaus scheinen Fröhlichkeit und Lachen auf eine neue Überlegung Nietzsches bezüglich des Wertes des Daseins zu verweisen, den er aus dem Begriff der „Gattung“ gewinnt: das Leben des Einzelnen sei nur eine ‚Ziffer‘ in der „großen Bilanz“ der Menschheit. Deshalb folgert Nietzsche, dass auch die „bösen“ oder „schädlichen“ Mensch in dieser Rechnung ihren Zweck erfüllen, indem sie als Reizfaktor Reaktion und Veränderung der restlichen Artgenossen provozieren, in gleicher Weise, wie das ‚Neue‘ immer nur von den „bösen“ Menschen versucht wird, die mit der „Pflugschar des Bösen“ den „Acker der Gesellschaft“ bestellen.⁵⁷⁴ Nietzsche kritisiert hiermit die ganze traditionelle Tugendlehre (nicht nur die christliche!) ebenso wie den rationalistischen Utilitarismus⁵⁷⁵ seiner Gegenwart mit ihrer Einteilung in „gute“ und „böse“ Menschen als eine kurzsichtige Illusion, die den wahren Sachverhalt der „Oekonomie der Arterhaltung“ nicht reflektiere, für die jeder Mensch gleichviel oder gleichwenig wert sei, nämlich eigentlich nichts.⁵⁷⁶ Dies kann man als kruden Sozialdarwinismus auslegen, oder auch als eine biologisch begründete

⁵⁷¹ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 575. KSA 3*, S. 331.

⁵⁷² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1882. XXI [I]. KSA 9*, S. 681: „Die Einleitung aus dem Gesichtspunkte des Troubadours.“

⁵⁷³ Peter Gast (alias Heinrich Köselitz), *Nachbericht*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band V. Die fröhliche Wissenschaft. „la gaya scienza“*, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1921, S. 370.

⁵⁷⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 4. KSA 3*, S. 376f.: „[...] Das Neue ist aber unter allen Umständen das Böse, als Das, was erobern, die alten Grenzsteine und die alten Pietäten umwerfen will; und nur das Alte ist das Gute! Die guten Menschen jeder Zeit sind die, welche die alten Gedanken in die Tiefe graben und mit ihnen Frucht tragen, die Ackerbauern des Geistes. Aber jedes Land wird endlich ausgenützt, und immer wieder muss die Pflugschar des Bösen kommen. – [...]“; man beachte die agrukulturelle Metapher Nietzsches, ein Residuum aus dem evangelischen Pfarrerhause.

⁵⁷⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 4. KSA 3*, S. 376: „[...] Es giebt jetzt eine gründliche Irrlehre der Moral, welche namentlich in England sehr gefeiert wird: nach ihr sind die Urtheile »gut« und »böse« die Aufsammlung der Erfahrungen über »zweckmässig« und »unzweckmässig«; [...]“

⁵⁷⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 1. KSA 3*, S. 369ff.

Variante der Philosophie von der grundsätzlichen Sinnlosigkeit des Lebens, dem Nihilismus, aber das hieße, die eigentlich Stossrichtung Nietzsches misszuverstehen: er möchte zum einen zeigen, dass das Leben eben als Versuch, als Experiment gewagt werden kann, weil „Sinn“ nur durch einen poetischen Akt der Selbsterfindung, der immer eine Selbsttäuschung miteinschließt, hineingelangt. Das Dasein soll den tragischen Unterton des religiösen Glaubens und der Moral verlieren, und damit die Unbedingtheit von Forderungen, die vom Einzelnen nicht überschaubar oder überprüfbar sind. Nietzsche empfindet es an der Zeit, das Leben als „Komödie“ zu erkennen und zu begreifen – und zu lachen: über sich selbst, über die Existenz, über die zahlreichen Versuche der Menschen, sich über die Triebe und Instinkte moralisch zu erheben, denen sie als Gattung dann doch unterworfen bleiben und dienen. Diese Verbindung aus der Erkenntnis von der Zwecklosigkeit der Einzelexistenz mit dem befreienden Lachen des Weisen über die individuelle Unverantwortlichkeit ergibt für Nietzsche den Stoff zu seiner *fröhlichen Wissenschaft*.⁵⁷⁷ Zum anderen steht das Lachen in bewusster Opposition zur christlichen Passion, die der Menschheit nur das (Mit-)Leiden und Weinen nahe gebracht habe.⁵⁷⁸ Aber selbst Erkenntnis und Vernunft sind in Nietzsches Gesamtbilanz des Lebens nur Triebe, die – und das ist die brisante Seite dieses Gedankens – das Leben durch einen konstruierten „Zweck“ heiligen, es der Lächerlichkeit der Existenz entziehen und zu einer ernsten, erhabenen und damit auch „interessanten“ Angelegenheit für das Individuum ausgestalten – die aber, in der Verkennung der wahren Natur, doch nur wieder der Fortführung des einzelnen Lebens, und somit des Überlebens der Art dienen.⁵⁷⁹ Deshalb ist der Mensch für Nietzsche das „phantastische Thier,“ das einen ‚Glauben an die Vernunft‘ entwickelt habe mit dem Bedürfnis, den „Zweck“ des Daseins zu ‚erkennen‘ und zu ‚wissen.‘ In diesem Sinne ist der Mensch auch das ‚poetische Tier‘, das sowohl der ‚Tragödie‘ als auch der ‚Komödie‘ des Daseins zum Überleben bedarf, um sich über den Nihilismus hinwegzutrusten.

Andererseits wundert sich Nietzsche, dass die Menschen dieses Bedürfnis nach dem „Zweck“ des Daseins im Allgemeinen unkritisch befriedigen, anstatt durch intensives „Verlangen nach Gewissheit“ die überlieferten Werte und Normen zu prüfen.⁵⁸⁰ Eine mögliche Erklärung dafür, dass die Meisten nicht von sich aus nach dem Rätsel des Daseins forschen, findet er in der Differenzierung zwischen dem „edlen“ und „gemeinen“ Menschen: der *Gemeine* ist die Normalform der menschlichen Natur, egoistisch, also trieb- und instinktgesteuert, zugleich „vernünftig“ im Sinne einer Instrumentalisierung des Denkens für

⁵⁷⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 1. KSA 3*, S. 370: „[...] Aber Du wirst nie den finden, der dich, den Einzelnen, auch in deinem besten ganz zu verspotten verstünde, der deine grenzenlose Fliegen- und Frosch-Armseeligkeit dir so genügend, wie es sich mit der Wahrheit vertrüge, zu Gemüthe führen könnte! Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, – dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie! Es giebt vielleicht auch noch für das Lachen eine Zukunft! Dann, wenn der Satz »die Art ist Alles, Einer ist Keiner« – sich der Menschheit einverleibt hat und Jedem jederzeit der Zugang zu dieser letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit offen steht. Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht giebt es dann nur noch »fröhliche Wissenschaft«. [...]“

⁵⁷⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880. III [73]. KSA 9*, S. 66.

⁵⁷⁹ un schwer erkennt man in diesen Gedanken Spuren von Schopenhauers Willen, der sich ins Dasein drängt.

⁵⁸⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 2. KSA 3*, S. 373f: „[...] die Allermeisten finden es nicht verächtlich, diess oder jenes zu glauben und darnach zu leben, ohne sich vorher der letzten und sichersten Gründe für und wider bewusst worden zu sein und ohne sich auch nur die Mühe um solche Gründe hinterdrein zu geben, – [...]. Aber inmitten dieser *rum concordia discors* und der ganzen wundervollen Ungewissheit und Vieldeutigkeit des Daseins stehen und nicht fragen, nicht zittern vor Begierde und Lust des Fragens, nicht einmal den Fragenden hassen, vielleicht gar noch an ihm sich matt ergötzen – das ist es, was ich als verächtlich empfinde, [...]“; gemeint ist die selbstzufriedene Haltung des „liberalen“ oder „aufgeklärten“ Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber die Kritik am Unwissen und der unreflektierten Sittlichkeit der Zeitgenossen findet sich bereits bei Sokrates, und seinem „Ich weiß, das ich nichts weiß...“

den eigenen Vorteil. Der „edle“ oder „höhere Mensch“ hingegen ist eine (krankhafte?) Ausnahmerecheinung des Lebens, der sich für etwas Anderes *absolut* einsetzt, darüber aber den eigenen Vorteil, sogar das eigene Überleben, vergisst.⁵⁸¹ Dieses Überhandnehmen eines anderen Motivs über den Überlebensinstinkt und die eigene Vorteilsnahme hinweg interpretiert Nietzsche analog zum triebhaften Aussetzen der Vernunft bei den Tieren, zum Beispiel während der sexuellen Lust, (Vgl. 3.7 Wollust als stärkster Trieb) und gibt ihm einen bekannteren Namen: „Leidenschaften.“ Die grundsätzlichen Konflikte zwischen „Gemein“ und „Edel“ entzündeten sich an der Inkompatibilität ihrer Wertesysteme, denn beide Seiten glauben sich im Besitz des einzig „wahren“, aber verstehen das jeweils andere nicht. Besonders der „Edle“ begreift nicht seine soziale Andersartigkeit und Ausnahmesituation innerhalb einer egoistisch organisierten Welt, sondern projiziert seinen Glauben an „höhere Dinge“, wie beispielsweise an Vernunft und Erkenntnis, auf die gesamte Gesellschaft,⁵⁸² was dann als Religion, Philosophie und Moral bezeichnet wird. Nietzsche hingegen gibt zu bedenken, dass gerade das „Gemeine“ als das Normale und „Arterhaltende“ der Menschheit erscheine, und fordert eine Art „Edelsinn“, der sich als Verfeinerung und Verteidigung des Menschlich-Allzumenschlichen versteht, als ein „Anwalt der Regel“.⁵⁸³ Regelhaftigkeit – am Anfang von Nietzsches kritischer Phase noch auf Überlegungen zur Form der Kunst als „Convention“ beschränkt – wird jetzt zu einer allgemeinen Lebensmaxime, zu einer *leiblichen* Philosophie ausgeweitet, die Fragen des Tagesablaufes, der Ernährung oder der Gewohnheiten adressiert – was er ironisch als seine private „L’ordre du jour pour le roi“ umschreibt.⁵⁸⁴ In diesem Sinne versteht Nietzsche „Meinungen“ nicht als Produkte des Verstandes, sondern als Geschmacksurteile, beruhend auf dem Geschmack mächtiger Einzelner, die ihre physiologischen Besonderheiten zu einem neuen Maßstab erheben – also ihre körperliche Befindlichkeiten und Regeln der Gesellschaft als Ganzes als moralische oder ästhetische „Meinung“ einschreiben.⁵⁸⁵ (Vgl. 2.2 Wissen als Schmecken). Doch nicht nur Meinungen, auch die Strafgesetze einer Kultur liest Nietzsche als Formen leiblicher Machtausübung, in ähnlicher Weise, wie Michel Foucault den Umgang mit deviantem Verhalten untersucht hat.⁵⁸⁶ Strafen sind eine Grenzbestimmung der eigenen Kultur gegenüber den Sitten der Nachbarkultur, die immer als „barbarisch“ ausgegrenzt wird. Als aufschlussreich empfindet Nietzsches das Beispiel des geschlechtlich geregelten Weinkonsum im römischen Reich: Wein war für Frauen strengstens verboten, was er auf die (männlichen) Furcht vor dem „orgiastischen und dionysischen Wesen“ des Weines zurückführt, zu einer Zeit, als der Rausch noch ein junger Brauch aus dem angrenzenden Orient gewesen sei, somit kulturell fremd, ein „Verrath an Rom“ und eine „Einverleibung [!] des Auslandes“, von

⁵⁸¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 3. KSA 3*, S. 374ff.: [...] Die gemeine Natur ist dadurch ausgezeichnet, dass sie ihren Vortheil unverrückt im Auge behält und das diess Denken an Zweck und Vortheil selber stärker, als die stärksten Triebe in ihr ist: [...] Im Vergleich ist die höhere Natur die unvernünftiger: – denn der Edle, Grossmüthige, Aufopfernde unterliegt in der That seinen Trieben, und in seinen besten Augenblicken pausirt die Vernunft. [...]

⁵⁸² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 3. KSA 3*, S. 375: „[...] Der Geschmack der höheren Natur richtet sich auf Ausnahmen, auf Dinge, die gewöhnlich kalt lassen und keine Süßigkeit zu haben scheinen: die höhere Natur hat ein singuläres Werthemaass. [...]

⁵⁸³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 55. KSA 3*, S. 417f.

⁵⁸⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 22. KSA 3*, S. 394f.

⁵⁸⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 39. KSA 3*, S. 406f.: „[...] Dass diese Einzelnen aber anders empfinden und »schmecken«, das hat seinen Grund in einer Absonderlichkeit ihrer Lebensweise, Ernährung, Verdauung, vielleicht in einem Mehr oder Weniger der anorganischen Salze in ihrem Blute und Gehirn, kurz in der Physis: [...]“ Vgl. Wissen als Schmecken: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 170. KSA 2*, S. 448f.

⁵⁸⁶ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 (französisch: ders., *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975).

ähnlicher Tragweite wie der Ehebruch als Verrat an der gesicherten Nachkommenschaft (in einer Kultur des Patriarchats), und deshalb ähnlich drastisch bestraft wurde.⁵⁸⁷

Trieb oder Instinkt sind bei Nietzsche nicht unbedingt abwertend zu verstehen, sondern als Konstanten und Notwendigkeiten, die vom Denker anerkannt und einbezogen werden müssen – mehr noch, sie sind die eigentlichen *Regulative* des Lebens, während das menschliche Bewusstsein als ein „spätes Organ“ in der evolutionären Entwicklung des Menschen nicht völlig ausgereift sei und deshalb meist zu falschen Schlüssen und Urteilen komme, besonders über seine eigene Bedeutung als „Kern“ des Individuums. Aber in dieser Selbstüberschätzung des Bewusstseins erkennt Nietzsche noch einen Vorteil, der dem Bewusstsein eine langsame Entwicklung erlaubte, indem es mehr scheint als es ist, nämlich nur die „Verleiblichung der Irrtümer“, und von dem er zu hoffen wagt, dass es sich zu einer „Verleiblichung des Wissens“ weiterentwickeln werde, einer Anreicherung der Erkenntnis als Instinkt.⁵⁸⁸

Die „fröhliche“ Wissenschaft beinhaltet aber noch andere Bedeutungsfelder: so träumt Nietzsche von einer umfassenden historischen Studie des menschlich-allzumenschlichen Daseins, zum Beispiel der Leidenschaften, Sitten, Moral, Ernährung, Lebensführung, etc., um die Vielfalt der so genannten „Existenz-Bedingungen“ aufzuzeigen und zu begründen und eine Karte der „moralischen Klimata“ der Menschheit zu zeichnen. (Vgl. 2.2 Kulturstufen „medizinische Geographie“)⁵⁸⁹ Aber diese „Wissenschaft“ des Menschlichen soll nicht nur Beschreibung, Analyse und Kritik liefern, sondern Nietzsche spekuliert auf den nächsten, synthetischen Schritt, hin zu einer neuen Ethik, die mit den Mitteln von Versuch und Experiment nicht nur kritisch zerstört, sondern projektiv und produktiv arbeitet, und so vielleicht die „Cyclophen-Bauten“ der Wissenschaft errichten wird.⁵⁹⁰ (Vgl. 2.2 „Cyclophen-Bauten der Cultur“)⁵⁹¹ Weil er aber von einer Gesamtsymmetrie der Emotionen ausgeht, fordert er, dass die „Wissenschaft“ ihr Forschungsgebiet sowohl auf Seiten der „Lust“ als auch auf Seiten der „Unlust“ ausweitere, also das positivistische Ziel einer objektiven, kalten, stoizistischen Wissenschaft als Leidensverringerung und „Schmerzlosigkeit“ gegen ein Leitbild der Wissenschaft als „grosse Schmerzbringerin“ eintausche, um im Ausgleich zu neuen „Sternenwelten der Freude“ zu gelangen.⁵⁹² Damit präsentiert Nietzsche seine *fröhliche* Wissenschaft nur als die andere Seite der Medaille einer gefährlichen, leidensvollen und ‚bösen‘ Wissenschaft: die eine ist ohne die andere für ihn nicht zu haben. Aber bereits die Erfindung der „Wissenschaft“ selbst ist für Nietzsche ein Anzeichen von Bosheit und Misstrauen des Menschen gegenüber seiner Umwelt, ein Produkt der Furcht, weswegen er den modernen Menschen auch als das „misstrauische Thier“ bezeichnet, der im Gegensatz zum leichtgläubigen Götter- und Weltvertrauen des älteren, antiken Menschen stehe.⁵⁹³

Der Einzelne

Eine mögliche Erklärung für das Phänomen des „grossen Menschen“ sieht Nietzsche in den ererbten Eigenschaften einer älteren Kulturstufe, quasi einem genetischem „Atavismus“, welche den heutigen Träger durch seine Andersartigkeit „toll und einsam“ und damit möglicherweise auch „gross“ gemacht haben. Die Entstehung dieser Art „Grösse“ bedingt die

⁵⁸⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 43. KSA 3, S. 409f.*

⁵⁸⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 11. KSA 3, S. 382f.* „[...] Es ist immer noch eine ganz neue und eben erst dem menschlichen Auge aufdämmernde, kaum noch deutlich erkennbare Aufgabe, das Wissen sich einzuverleiben und instinctiv zu machen [...]“

⁵⁸⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 188. KSA 2, S. 634f.*

⁵⁹⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 7. KSA 3, S. 378ff.*

⁵⁹¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 275, KSA 2, S. 671f.*

⁵⁹² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 12. KSA 3, S. 383f.*

⁵⁹³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 33. KSA 3, S. 404.* „»[...] warum sollte der Mensch jetzt misstrauischer und böser sein?« – »Weil er jetzt eine Wissenschaft hat, – nöthig hat!«“

soziale Stabilität der konservativen Klassen, in der sich, gemäß Nietzsches kultur-genetischen Modell, Triebe und Eigenschaften ansammeln, erhalten und fortpflanzen können – in einer Aristokratie des leidenschaftlichen und langsamen Geistes.⁵⁹⁴ Nietzsches Zeichnung eines idealisierten Adels hat auch mit seinen Betrachtungen zur „Macht“ als treibendem Faktor menschlicher Beziehungen und Bindungen zu tun: demgemäß schenke das handelnde Subjekt Wohlwollen oder Lustgewinn nur Menschen, die sich bereits im Machtbereich des Subjektes befinden, um die Verbundenheit untereinander zu stärken; hingegen seien Schmerz zufügen oder Unlust erhöhen Maßnahmen zur Ausweitung des eigenen Machtbereichs, welche auch Gefahr und Unlust für das handelnde Subjekt selbst bergen. Lediglich bei Mitgliedern „ritterlicher Kasten“ sieht Nietzsche ein aus Stolz genährtes Verlangen nach „starken Feinden“ und schwierigen Aufgaben bzw. schwer zu erwerbendem Besitz. Und im Unterschied zum Wohlwollen gegen Abhängige in den anderen Schichten darf in „ritterlichen Kasten“ nur das unabhängige und gleichstarke Individuum mit Wohlwollen rechnen, was Nietzsche als „Höflichkeit“ bezeichnet.⁵⁹⁵ Hingegen das Mitleid stehe in direkter Opposition zur ritterlich-aristokratischen Höflichkeit, denn es bezeichne eine „Tugend der Schwachen“, nämlich den Versuch der Machtausweitung an bereits Leidenden. Auch die Liebe führt Nietzsche auf instinktive Machtverhältnisse zurück, auf den Trieb, den eigenen Machtbereich auszudehnen: „Lieben“ bedeute nichts anderes als „besitzen-wollen“, ob in Bezug auf Menschen oder Dinge, wie beispielsweise Wahrheit oder Wissen (Vgl. der Philosoph als der Liebende), gleichzeitig verringere sie sich durch das Erreichen ihres Zieles, durch den Besitz des Gewollten. Nietzsches analytischer Blick seziert die „Geschlechtsliebe“ zwischen Mann und Frau als extreme Form der Habsucht und Ungerechtigkeit, weil diese Ausschließlichkeit verlange, also die absolute Herrschaft über die geliebte Person anstrebe. Dass die Liebe dennoch so hohen Stellenwert genießt und verherrlicht wird, führt Nietzsche auf die Prägung des Begriffs durch die Begehrenden, die nach ihr Verlangenden, zurück, auf die unerfüllt Liebenden, somit indirekt auf ihre Seltenheit und ihre Unbeständigkeit. Und doch billigt Nietzsche der Liebe – also dem Trieb der Herrsch- und Habsucht – die Möglichkeit zu, in ein gemeinsames, höheres Ideal überzugehen, das den Wunsch nach Besitz transzendiere – in das Ideal der *Freundschaft*.⁵⁹⁶

Sitte und Moral, die das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft durch altruistische Tugendlehren regeln, entblößt Nietzsche als Doppelmoral: da die Gesellschaft Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft nur predigt, um die Früchte der Aufopferung Einzelner zu genießen, siegt der Eigennutz der Gemeinschaft perfide durch das tugendhaften Verhalten Einzelner: „die Motive zu dieser Moral [des Altruismus] stehen im Gegensatz zu ihrem Principe!“⁵⁹⁷ Wiederum attackiert Nietzsche die Erziehung, da sie den der „Trieb zur Tugend“ im Einzelnen anpflanze, damit dieser – als unbewusster Trieb – sich später gegen Vernunft und Lebenswille durchsetze, wodurch der Einzelne als Werkzeug der Gesellschaft „verbraucht“ werde.⁵⁹⁸ Tugend und Moral, als allgemeine Regeln zur Organisation und Sicherung der

⁵⁹⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 10.* KSA 3, S. 281f.

⁵⁹⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 13.* KSA 3, S. 384ff: „[...] Nur für die reizbarsten und begehrlichsten Menschen des Machtgefühls mag es lustvoller sein, dem Widerstrebenden das Siegel der Macht aufzudrücken; [...]“

⁵⁹⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 14.* KSA 3, S. 386f.; zur Freundschaft siehe auch: *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 16*, S. 388f.; *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 61*, S. 425.

⁵⁹⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 21.* KSA 3, S. 391ff.

⁵⁹⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 21.* KSA 3, S. 392: „[...] Es ist also einmal die Werkzeug-Natur der Tugenden, die eigentlich gelobt wird, wenn die Tugenden gelobt werden, und sodann der blinde in jeder Tugend waltende Trieb, welcher durch den Gesamt-Vortheil des Individuums sich nicht in Schranken halten lässt: kurz: die Unvernunft in der Tugend [...]. Die Erziehung verfährt durchweg so: sie sucht den Einzelnen durch eine Reihe von Reizen und Vortheilen zu einer Denk- und Handlungsweise zu bestimmen,

Gemeinschaft und Herrschaft, stehen so notwendig im Konflikt mit der Individualität. Erst die Griechen, allen voran Sokrates, hätten eine „Moral für Individuen trotz der Gemeinde“ erfunden, die sich von der asiatischen Kultur der „Fürsten und Gesetzgeber“ unterscheidet⁵⁹⁹ – gemeint sind hier weniger die Inder, Perser oder Assyrer, sondern das „asiatische“ Christentum. Aber Nietzsche wittert bereits im Begriff des „Menschen“ ein Vorurteil, weil dieser nur durch eine Verallgemeinerung und Nivellierung des Individuellen – also durch die Vernichtung des Einzigartigen, Hervorragenden und Unterscheidenden des Einzelwesens, durch die Auslöschung der Differenz – gewonnen werden kann. Stattdessen fordert er eine alternative Lesart des Menschen, nicht als summarisches Gattungswesen, sondern als Experiment der Überwindung der Gattung: „sollte nicht umgekehrt jedes Individuum der Versuch sein, eine höhere Gattung als den Menschen zu erreichen, vermöge seiner individuellsten Dinge?“⁶⁰⁰ Von hier scheint es nur ein kleiner Schritt zu der Idee des *Übermenschen*, der erstmals am Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* aufleuchtet.

Ansonsten ein scharfer Kulturkritiker, vermag Nietzsche in den Anzeichen des Verfalls der Gesellschaft seiner Zeit, der allgemeinen „Corruption“,⁶⁰¹ nicht nur Schlechtes zu erkennen: so erscheint ihm der Aberglauben, als „Corruption des Glaubens“, als eine Befreiung, bei der sich der Einzelne über die klerikale Dogmatik erhebe und sich ein „Recht der Wahl“ des Kultus vorbehalte. Ebenso sei die „Corruption der Kraft“, die „Erschlaffung“ der militärischen Tugenden, nur ein oberflächliches Vorurteil, da der Kampf um Macht und Einfluss sich vom staatlichen Handeln in das Private zurückgezogen habe, wie auch die Abnahme der körperlichen Grausamkeit nur auf die „Verfeinerung“ der Gewaltmittel, auf eine „Lust an der Bosheit“, auf eine Internalisierung der Macht, aber eben nicht auf „mildere Zeiten“ schließen lasse. Zuletzt erscheint Nietzsche die „Corruption des Staates“ in Form der Tyrannis als Übergangsphase in der Evolution von der Masse zum Individuum, deren Vorläufer oder „Erstlinge“ sich zum einen im Tyrannen selbst, zum anderen in den „Cultur-Menschen“ am Hof des Tyrannen finden lassen, weil sie dort ein geeignetes Umfeld mit äußerer Ruhe, mäzenatischer Förderung und „Privatmoral“ vorfänden, um wachsen zu können.⁶⁰² Mit anderen Worten: die „Corruption“ – in einem Fragmenten sogar die Steigerungsform der Anarchie⁶⁰³ – wird von Nietzsche als historische Notwendigkeit interpretiert, da der Verfall der Gesellschaft und Moral erst den Freiraum zur Entwicklung des Individuums öffnet, ein Gedanke, der sich bei Burckhardts Beschreibung der italienischen Renaissance und deren politischem Hintergrund der oberitalienischen Condottiere und Gewaltherrscher finden lässt.⁶⁰⁴ Andererseits hält Nietzsche fest, dass Kultur nichts anderes sei, als der Ausdruck des Genusses der eigenen Stärke und des persönlichen Glückes eines Individuums, dass im Vollbesitz seiner Kräfte ist, oder dass Kultur nur die Summe individueller Lebensentwürfe sei, und folglich nur eine durch und durch individualisierte

welche, wenn sie Gewohnheit, Trieb und Leidenschaft geworden ist, wider seinen letzten Vortheil, aber »zum allgemeinen Besten« in ihm und über ihn herrscht. [...]“

⁵⁹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1880. IV [77]*. KSA 9, S. 118f.

⁶⁰⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [158]*. KSA 9, S. 237; Fortsetzung: „Meine Moral wäre die, dem Menschen seinen Allgemeincharakter immer mehr zu nehmen und ihn zu spezialisieren, bis zu einem Grade unverständlicher für die anderen zu machen (und damit zum Gegenstand der Erlebnisse, des Staunens, der Belehrung für sie)“.

⁶⁰¹ *corruptio, -onis*, lat. Verderbtheit, Verkehrtheit, Verführung; Bestechung.

⁶⁰² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 23*. KSA 3, S. 395ff.

⁶⁰³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [27]*. KSA 9, S. 452: „Wir treten in das Zeitalter der Anarchie: – dies aber ist zugleich das Zeitalter der geistigsten und freiesten Individuen. Ungeheuer viel geistige Kraft ist in Umschwung. [...]“

⁶⁰⁴ Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1860; hier besonders: „Erster Abschnitt. Der Staat als Kunstwerk“.

Gesellschaft zu höherer Kultur fähig ist.⁶⁰⁵ (Vgl. 2.1 „Hundert-Männer-Schaar“) Nietzsche rechtfertigt den diagnostizierten Übergang von einer statischen, reglementierten und unpersönlichen Stände-Gesellschaft der „Herden-Menschen“ zur chaotischen, momentanen Individualexistenz auch mit einer geschichtsteleologischen Metapher: die Individuen seien die reifen Äpfel des Baumes der Gesellschaft, um deren willen der Baum überhaupt existiere:

„[...] Die Zeiten der Corruption sind die, in welchem die Aepfel vom Baume fallen: ich meine die Individuen, die Samenträger der Zukunft, die Urheber der geistigen Colonisation und Neubildung von Staats- und Gesellschaftsverbänden. Corruption ist nur ein Schimpfwort für die Herbstzeiten eines Volkes.“⁶⁰⁶

Ob diese Metapher der „Herbstzeit des Volkes“ weitergedacht werden kann, dass dem Herbst auch ein Winter, ein Erlöschen oder Ruhen des Staates, auf den erst der Frühling mit dem Aufgehen der neuen Saat der Individuen folgen, als ein Aufwachsen einer neuen Gesellschaft, bleibt von Nietzsche hier unausgesprochen, aber in zahlreichen anderen Stelle verknüpft er die vegetabile Metapher des Baumes bzw. des Gartens immer wieder mit der Hoffnung auf eine ‚kommende Gesellschaft‘. (Vgl. 2.2 Fruchtbaum der Menschheit; „Zeitalter der Cyclopen-Bauten“; Epikurs Garten)

Trotzdem beharrt Nietzsche aber auf die Verhältnismäßigkeit von Ausnahme und Regel, denn die Menschheit benötige zum Fortbestand einen Konsens allgemeinverbindlicher Regeln und Urteile. Dabei geht es ihm nicht um „Wahrheit“, sondern um Gesetzmäßigkeit, um eine „tugendhafte Dummheit“, einen „langsamen Geist“ gesellschaftlicher Stetigkeit, gerade weil die Ausnahmeexistenzen der Forscher, Denker und Künstler das Fremde, Andere und Alternative allein wegen der Neuartigkeit und Unkonventionalität in solchem Maße überschätzen, dass daraus die Gefahr der absoluten Beliebigkeit, Willkür und des Irrsinns entstehe.⁶⁰⁷ Nietzsche besteht also auf eine breite, regelkonforme, langsame und streng kontrollierte (von wem?) Entwicklung des allgemeinen Typus, von dem gesondert eine freie, „fröhliche“ aber auch gefährlich-gefährdete Ausnahmeexistenz des Einzelnen möglich sein soll, die er für sich in Anspruch nimmt und reserviert.

Die treibenden Kraft der Wissenschaft – die Unzufriedenheit – unterscheidet Nietzsche grundsätzlich in zwei Arten: in eine „männliche“, die nach Lebenssicherung strebt und vergleichsweise einfach zu befriedigen ist, und in eine „weibliche“, die sich nach Verschönerung und Vertiefung des Lebens sehnt, und deshalb auch nach „Schwärmerei“ und Täuschung verlangt, aber die nicht dauerhaft gestillt werden kann. Gerade in dieser zweiten Art, in der „weiblichen“ grenzenlosen intellektuellen Unzufriedenheit, erblickt Nietzsche die Ursache für die europäische Fähigkeit zur „Verwandlung“, also den Antrieb zu Kritik, Veränderung und Entwicklung, der sich aus einem Leiden, aus einer Krankheit am Leben heraus speist.⁶⁰⁸ So setzt Nietzsche das oftmals kritisierte „Weibliche“ an der Kultur zwar wiederum mit (Er-)Leiden, Krankheit und Verfeinerung gleich und stellt es bipolar gegen eine männlich apostrophierte Sicherheit, Dauer und Stärke, aber gleichzeitig krönt er – selbst am Schmerz geschult – gerade das von ihm als „weiblich“ charakterisierte Kränkliche und Schwache zum *Agens* der historischen Entwicklung der europäischen Aufklärung. Im selben

⁶⁰⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880. III [161]. KSA 9*, S. 98ff.

⁶⁰⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 23. KSA 3*, S. 398:

⁶⁰⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 76. KSA 3*, S. 431f: „[...] Wir Anderen sind die Ausnahme und die Gefahr, – wir bedürfen ewig der Vertheidigung! – Nun, es lässt sich wirklich etwas zu Gunsten der Ausnahme sagen, vorausgesetzt, dass sie nie Regel werden will.“

⁶⁰⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 24. KSA 3*, S. 398f: „[...] Europa ist ein Kranker, der seiner Unheilbarkeit und ewigen Verwandlung seines Leidens den höchsten Dank schuldig ist; diese beständigen neuen Lagen, diese ebenso beständigen neuen Gefahren, Schmerzen, und Auskunftsmittel haben zuletzt eine intellectuale Reizbarkeit erzeugt, welche beinahe so viel, als Genie, und jedenfalls die Mutter alles Genie’s ist.“; auf die Implikation von „weiblich“ als „unstillbar verlangend“ möchte ich nur am Rande hinweisen.

Zusammenhang fällt auch das Stichwort der „Romantik“, auf die Nietzsches Topos der Gleichsetzung von Verfeinerung mit Schmerz, von Entwicklung mit Leiden und Verwandlung mit Krankheit zurückverweist, und die er an dieser Stelle ausnahmsweise nicht verurteilt. (Vgl. 2.2 Aussagen zu Wagners Romantik, Schwärmerei der Künstler und Dichter) So ist es wenig erstaunlich, dass Nietzsche sowohl den Künstler als auch den kontemplativen Intellektuellen, ja, jede Art von „productiven Wesen“, unter die „weiblichen“ oder „mütterlichen“ Charaktere zählt.⁶⁰⁹ (Vgl. 3.4: Künstler als weiblich) Eine andere Ebene der „männlichen“ Unzufriedenheit der Lebenssicherung findet sich in Nietzsches Vorstellung, dass das Leben eigentlich eine stete Überwindung des Sterbens, ein töten des Todes sei – also ein kritischer Ausnahmezustand, der fortgesetzter Anstrengung, Aufwand und Kampf bedarf, vielleicht sogar als ein Verbrechen, als eine Art ‚Mord‘ am Absterbenden, Kränklichen, Schwachen zu sehen sei, und nicht auf jene Selbstverständlichkeit im Fortbestehen beruhe, mit der es die Menschen für gewöhnlich behandeln.⁶¹⁰ Wie bereits beim Apollinischen und Dionysischen steht das Männliche und Weibliche bei Nietzsche somit weniger für biologische, soziale oder kulturelle Unterschiede, als für oppositionelle Kräfte oder Triebe, die er mit diesen Begriffen anzunähern versucht.

Im Unterschied zur „militärischen Cultur“ bezeichnet Nietzsche das Fehlen der „grossen Einzelnen“ in der „industriellen Cultur“ des Kapitalismus als ein strukturelles Problem der modernen Gesellschaft, da die „Unterworfenen“ nur durch Geld an die Person des Fabrikanten gebunden seien, welche sämtliche Anzeichen „höherer Rasse“ entbehren würde, also nicht durch eine „angeborene“ Vornehmheit sich vom gewöhnlichen Arbeiter unterscheidet, sondern vielmehr mittels ihres „zufälligen“ Reichtums herrscht.⁶¹¹ Nietzsche glaubt so eine physiognomischen und kulturellen Differenz zwischen der Aristokratie, die über Generationen kultiviert zum „Befehlen geboren“ erscheine, und der neu aufgestiegenen Groß-Bourgeoisie der Industriellen des ausgehenden 19. Jahrhunderts erkannt zu haben, was auf ältere Vorstellung von erblich erworbenen Eigenschaften idealisierter Kasten rekurriert. Diese fehlenden Herrschaftsanzeichen hält Nietzsche mitverantwortlich für das Aufkommen des Sozialismus; weshalb er nicht im gesellschaftlichen Unterbau wie Besitz, Teilhabe, Arbeitsrechte, Mitbestimmung, Machtverhältnisse oder Entfremdung die Ursachen für die ‚soziale Frage‘ vermutet, sondern im symbolisch-psychologischen und hierarchisch-sozialen Bereich: in der Folge kritisiert er nicht das System des Kapitalismus, sondern lediglich dessen Repräsentanten, und verweist auf die aristokratische Struktur absoluter Unterordnung der Priester- und Militärkaste als archaisches Urbild des Staatswesens.⁶¹² (Vgl. 2.1)

Nietzsches Bild des „grossen Einzelnen“ wird durch die Beobachtung getrübt, dass zur Berühmtheit vor allem die „Komödie“ gehöre, dass der Berühmte sich mit allen Facetten seiner Umgebung schmücke und den Eigenschaften seiner Freunde und Verbündeten nur eine Bühne liefere, während er seinen scheinbar reichen und vielfältigen „Charakter“ nur von ihnen borge, sie sich anverwandle, verbrauche und sie wieder von sich abstoße, und nur dadurch wachse, dass ständig neue Menschen und Eigenschaften ihm zustreben. Nietzsche verdächtigt den „grossen Einzelnen“, nur ein *Schauspieler* zu sein, oder mehr noch, wie

⁶⁰⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 72. KSA 3, S. 430.*

⁶¹⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 26. KSA 3, S. 400*: noch deutlicher: „[...] Leben – das heisst also: ohne Pietät gegen Sterbende, Elende und Greise sein? Immerfort Mörder sein? – Und doch hat der alte Moses gesagt: »Du sollst nicht tödten!«“; siehe auch: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [154]. KSA 9, S. 236*: „[...] die Menschheit muß sich immer häuten.“

⁶¹¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 40. KSA 3, S. 407f.*

⁶¹² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [104]. KSA 9, S. 339*: „Das vornehme Aussehen entsteht dadurch, daß der Körper, mehrere Geschlechter hindurch, Muße hatte, um allen Anforderungen des Stolzes gemäß sich zu bewegen: [...] Wenn der Stolz sehr hoch gieng, ins Geistige, so entsteht englische Majestät, Güte und Größe gemischt: denn der höchste Stolz versteht sich väterlich und gütig zu den Anderen und versteht sich nicht anders als herrschend und fürsorgend.– [...]“

„grosse Städte“, nur eine *Bühne* für andere Schauspieler,⁶¹³ was als Seitenhieb auf Wagner und den Bayreuther Kreis zu werten ist. (Vgl. 2.3. *Der Fall Wagner*) Zusätzliche Nahrung für diesen Verdacht gegen den „grossen Einzelnen“ entnimmt Nietzsche den legendären Sterbensworten des Cesar Augustus – „Plaudite amici, comoedia finita est!“⁶¹⁴ – der so im letzten Moment sich als Komödien-Schauspieler entlarvte, und damit sein Lebenswerk – die Sicherung der Macht, Friede, Wiederherstellung der Sitte – durch einen Satz „zu viel“, durch „Histrionen-Schwatzhaftigkeit“, verraten habe.⁶¹⁵ Im Gegensatz zur Schauspielerei des Caesar erinnert Nietzsche an die Vornehmheit des Philosophen, der wie Sokrates schweigend sterbe. – In Passagen wie dieser ist der Typus des Schauspielers mitsamt den zugeschriebenen Eigenschaften der Schwatzhaftigkeit, Charakterschwäche und Unstetigkeit eindeutig negativ konnotiert, ebenso wie „Maske“ und „Bühne“ als Synonyme für Täuschung, Schein, Fälschung und Verblendung stehen, während andere Textstellen diese ironisch gebrochen als eigentliche „Wahrheit“ lesen, hinter der es keine andere Wahrheit gebe – oder wenn doch, dann eine, die der menschlichen Erkenntnis nicht zugänglich sei.⁶¹⁶

Von der Wahrheit des Scheins

Es gibt aber auch Ansätze einer alternativen Lesart von der selbstgenügsamen Anschauung der Oberfläche, bezeichnenderweise in einer Sentenz, die Epikur gewidmet ist: Nietzsche umschreibt dessen Philosophie als mediterrane Nachmittagsstimmung, als das ruhige Auge eines Leidenden vor einem still gewordenen „Meer des Daseins“, als das Glück und den Genuss – gesteigert bis zur *Wollust* (Vgl. 3.7 *Wollust*) – der Betrachtung dieser ruhenden Oberfläche als Haut – und nichts weiter.⁶¹⁷ Die erotische Konnotation von Nietzsches Metapher des epikureischen ruhigen Meeres wird noch durch der Erscheinung der „geisterhaften, stillen, schauenden, gleitenden, schwebenden Mittelwesen“ gesteigert, die für das traumhafte *Bild* der Frauen in der Vorstellungswelt der Männer stehen, deren Leben den dunklen Hintergrund aus Sturm und Lärm bilde.⁶¹⁸ Wie so oft, wenn Nietzsche eine Interpretation anderer Denker liefert, spricht er eigentlich von sich selbst, von Gedanken, die er anverwandelt und einverleibt hat, oder die er bei anderen nur deshalb wieder erkennen konnte, weil er sie selbst bereits „gefunden“ hatte – und so folgt die Erklärung von der Wahrhaftigkeit des Scheins, von der Einsicht in die Unmöglichkeit der Erkenntnis, noch im selben ersten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*: Von der biologischen Evolutionstheorie der Ontogenese als Phylogenese – also der Wiederholung der Stammesentwicklung in den Entwicklungsstadien des Individuums, das sich so als Erbe und Produkt der gesamten Evolutionsgeschichte konstituiert, – schlägt Nietzsche eine direkte Brücke zur kulturellen Evolution, und beschreibt seine plötzliche Einsicht in das *Dasein als Traum*, wie er überrascht

⁶¹³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 30. KSA 3*, S. 401f: „[...] darin gleichen sie [die Berühmten] den grossen Städten. Ihr Ruf ist fortwährend im Wandel wie ihr Charakter, denn ihre wechselnden Mittel verlangen diesen Wechsel, und schieben bald diese bald jene wirkliche oder erdichtete Eigenschaft hervor und auf die Bühne hinaus [...].“

⁶¹⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 36. KSA 3*, S. 405: „Letzte Worte. –“ (Schlussformel des römischen Theaters; angebliche Todesworte des Kaisers Augustus, nach Sueton).

⁶¹⁵ Ebd.; *histrion*, *-onis* lat. Schauspieler.

⁶¹⁶ Vgl. weiter Textstellen: § 39, *KSA 3*, S. 406, „intellektuelle Maskerade“;

⁶¹⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 45. KSA 3*, S. 411: „[...] – ich sehe sein [Epikur] Auge auf ein weites weissliches Meer blicken, über Uferfelsen hin, auf denen die Sonne liegt, während grosses und kleines Gethier in ihrem Lichte spielt, sicher und ruhig wie diess Licht und jenes Auge selber. Solch ein Glück hat nur ein fortwährend Leidender erfinden können, das Glück eines Auges, vor dem das Meer des Daseins stille geworden ist, und das nun an seiner Oberfläche und an dieser bunten, zarten, schauernden Meeres-Haut sich nicht mehr satt sehen kann: es gab nie eine solche Bescheidenheit der Wollust.“

⁶¹⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 60. KSA 3*, S. 424f: aber hier findet sich auch die Gleichsetzung der Frau mit Tod, Traum und Stille.

begreift, dass er durch jenes Erbe „gedacht wird“ und nicht von oder durch ein selbstständiges Bewusstsein. Doch dem Hereinbrechen des Determinismus folgt nicht eine fatalistische Erklärung des Seins als einer allumfassenden Simulation, sondern Nietzsche verficht – im Sinne seiner ‚Umwertung‘ – die Akzeptanz und Affirmation des „Scheins“ als einzig erkennbarer Wahrheit, als das „Wirkende und Lebende selber.“ Die Aufdeckung und Bloßstellung des bewussten Lebens als einem kontinuierlichen Traum, mündet daher weder im aufklärerischen Appell zum Aufwachen, noch in einer Ideologiekritik der Verblendungszusammenhänge, sondern Nietzsche subsumiert selbst noch die ironische Autoreflexion des Denkers als *Träumenden* und *Tanzenden* unter die Mittel, die den Traum (und damit das Dasein) verlängern. Für ihn hat der zu Bewusstsein gelangte Lebensträumer höchstens die Aufgabe, eine „Allgemeinheit“ und „Allverständlichkeit der Träumenden“ durch die Vernetzung und Verbreitung seiner Einsicht herzustellen, also an der Konstruktion eines kollektiven Bewusstseins der Träumenden, an einer Rechtfertigung und poetischen Verschönerung des Traumes mitzuwirken.⁶¹⁹ Im Nachlass findet sich ein Ansatz zur Herleitung von „Wahrheit“ und „Schein“ auf rein logischer Basis: selbst wenn die Sinne trügen und sich der Erkenntnis entziehen, wie Nietzsche annimmt, muss der Denker, der darüber reflektiert, real sein, woraus sich das Problem ergibt, warum die Existenz (als das Wahre, Wirkliche) des Scheines bedarf, was entweder bedeute, dass der Schein über das Leiden am wahren Sein hinwegtäuschen soll (Pessimismus) oder dass der Schein die „Lust des Seins“ an sich selbst ausdrücken möchte – als eine Form der Lebenssteigerung, wie die Kunst.⁶²⁰

Entgegen früherer Aussagen bescheinigt Nietzsche der Literatur- und Kunstrichtung des *Realismus* nun, nur unter eine der zahllosen Hüllen des Scheines zu blicken und somit lediglich eine Variante des Traumes, der sich menschliches Leben nennt, darzustellen. Er hält die „Nüchternheit“ der Realisten für Anmaßung und Hochmut, welche auf die Unkenntnis der Struktur der menschlichen Wahrnehmung und deren Geschichte als Interpretationsapparat zurückzuführen sei.⁶²¹ Für ihn hingegen steht die Wahrnehmung unter ständigem Einfluss der

⁶¹⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 54. KSA 3*, S. 416f.: „[...] Ich habe für mich entdeckt, dass die alte Mensch- und Thierheit, ja die gesammte Urzeit und Vergangenheit alles empfindenden Seins in mir fortverdichtet, fortliebt, forthatst, fortschliesst, – ich bin plötzlich mitten in diesem Traum erwacht, aber nur zum Bewusstsein, dass ich eben träume und dass ich weiterträumen muss, um nicht zu Grunde zu gehen [...]. Was ist mir jetzt »Schein«! Wahrlich nicht der Gegensatz irgend eines Wesens, – was weiss ich von irgend welchem Wesen auszusagen, als eben nur Prädikate des Scheins! Wahrlich nicht eine todte Maske, die man einem unbekanntem X aufsetzen und auch wohl abnehmen könnte! Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber, das soweit in seiner Selbstverspottung geht, mich fühlen zu lassen, dass hier Schein und Irrlicht und Geistertanz und nichts Mehr ist, – dass unter allen diesen Träumenden auch ich, der »Erkennende«, meinen Tanz tanze, dass der Erkennende ein Mittel ist, den irdischen Tanz in die Länge zu ziehen und insofern zu den Festordnern des Daseins gehört, und dass die erhabene Consequenz und Verbundenheit aller Erkenntnisse vielleicht das höchste Mittel ist und sein wird, die Allgemeinheit der Träumerei und die Allverständlichkeit aller dieser Träumenden unter einander und eben damit die Dauer des Traumes aufrecht zu erhalten.“

⁶²⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880 bis Herbst 1881. X [E93]. KSA 9*, S. 434f.: „[...] Wie kann die das Wahre Wahrhafte die Ursache der Trugwelt sein? – Es muß sie nöthig haben: vielleicht ist das Wahre gequält wie ein Künstler und sucht eine Erlösung in lustvollen Vorstellungen und Bildern, eine Abziehung – die Wahrheit ist vielleicht der Schmerz, und der Schein ist eine Milderung, der Wechsel des ist das Sichherumwerfen des schwer Leidenden, der eine bessere Lage sucht. Vielleicht aber auch ist das Wahre voller Lust und strömt über in Phantasien wie ein Künstler (Geburt der Tragödie) Die Welt ein aesthetisches Phänomen, eine Reihe von Zuständen am erkennenden Subjekt: eine Phantasmagorie nach dem Gesetze der Causalität. [...]“

⁶²¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 57. KSA 3*, S. 421f.; siehe auch: *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [46]. KSA 9*, S. 326: „Der Realism in der Kunst eine Täuschung. Ihr gebt wieder, was euch am Dinge entzückt, anzieht – diese Empfindung aber werden ganz gewiß nicht durch die realia geweckt! Ihr wißt es nur nicht, was die Ursache der Empf[indungen] ist! Jede gute Kunst hat gewährt, realistisch zu sein!“

Gefühle und Leidenschaften, weshalb der Mensch unmöglich „objektiv“ sein kann, sondern sich zur „Wirklichkeit“ immer wie ein „Verliebter“ verhält, wie ein Künstler. Die Weigerung des Menschen, die wirkliche Natur, Mechanik, Physiologie, etc. wahrzunehmen, deutet Nietzsche als Folge der jahrtausendealten Einübung und Gewöhnung an die Phantasmagorie von Liebe, Seele und Gott.⁶²² Außerdem folgt die fehlerhafte Wahrnehmung aus der Struktur der Sprache: die Willkürlichkeit in der Bezeichnung der Dinge, eine Konstante in Nietzsches Denken, im ersten Moment nur ein fremdes „Kleid“, wird durch Gewohnheit zum Ding selbst, „wächst“ heran und hinein zum „Leib“ des Dinges, der Schein wird zum „Wesen“; – doch die Aufklärung und Kritik ändert noch nichts an diesem Irrtum, erst der Schritt zu einer aktiven (Neu-)Benennung, einer neuen Wertsetzung des „Schaffenden“, die den Schein durch neuen Schein ersetzt, lässt auch neue Wirklichkeiten entstehen.⁶²³ (Vgl. 2.3 „Umwertung“)

Deshalb glaubt Nietzsche, dass sich durch die alltägliche Sprache und den konventionellen Umgang der Menschen untereinander, oder deren Spiegelbild in Literatur und Kunst, die Empfindungen und Empfindlichkeiten verändern, und zwar nicht nur psychisch, sondern auch physisch, weshalb er Kühle, Maß und Höflichkeit statt rhetorischer Leidenschaftlichkeit verlangt.⁶²⁴ Angesichts der hypothetischen Wechselwirkung von Sprachklang, Umgangsform und Charakter muss Nietzsche das seiner Zeit um sich greifende preußische „Offizierdeutsch“ alarmieren, hinter dem er eine geschmacklose Anmaßung und Militarisierung der Gesellschaft wittert: der allgemeine ‚Kasernenton‘ transformiere die ganze Gesellschaft zur Armee.⁶²⁵ Im Umkehrschluss von Schein und Sein deutet er die pessimistische Philosophie als eine Folge der zivilisatorischen Entwöhnung von körperlichen und seelischen Schmerzen, wie beispielsweise durch die Abschaffung von Körperbestrafung und Überwindung mittelalterlichen Höllenvorstellungen, die zu einem Grad der Verfeinerung geführt habe, bei dem die modernen „Mückenstiche der Seele und des Leibes“ als grausam und unerträglich, und somit das Leben als sinnloses Leiden eingestuft werde. Ganz im Sinn der Symmetrie von Gut und Böse greift Nietzsche zur Rosskur: „mehr Not tut Not.“⁶²⁶

Im Gegensatz zu Aristoteles und Plato wagt Nietzsche nun die Prämisse von der Kunst als bewusster Künstlichkeit, die nicht die Nachbildung der Natur (Mimesis), sondern gerade den stolzen Widerspruch zur Natur thematisiere. Die Absicht des griechischen Theaters habe also nicht in der Darstellung und Entladung der Affekte gelegen (Aristoteles), sondern in der Vorführung „schöner Reden,“ im intellektuellen Genuss der unplausiblen Wortgewandtheit und ausdrucksstarken Gebärde in Momenten höchster Leidenschaftlichkeit oder noch im Angesicht des Sterbens und Untergangs. So erklärt sich Nietzsche auch die Beschränkung der inszenatorischen Mittel im griechischen Theater – ein kleine, flache Szene, der „maskenhafte Popanz“ der *persona*, und man müsste noch hinzufügen: die Begrenzung der Handlung auf die Variation über ein bekanntes Thema – um die Aufmerksamkeit rein auf das gesprochene Wort zu lenken.⁶²⁷ Der Mensch erhebe sich mit der Konstruktion der Kunst über die

⁶²² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 59. KSA 3, S. 422ff.* „[...] »ich will davon, dass der Mensch noch etwas anderes ist, ausser Seele und Form, Nichts hören!« »Der Mensch unter der Haut« ist allen Liebenden ein Greul und Ungedanke, eine Gottes- und Liebeslästerung. [...] Wir Künstler! Wir Verhehler der Natürlichkeit! Wir Mond- und Gottessüchtigen! Wir todenstillen unermüdenlichen Wanderer, auf Höhen, die wir nicht als Höhen sehen, sondern als unsere Ebenen, als unsere Sicherheiten!“

⁶²³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 58. KSA 3, S. 422.* „[...] Nur als Schaffende können wir vernichten! – Aber vergessen wir auch diess nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf Länge hin neue »Dinge« zu schaffen.“

⁶²⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 47. KSA 3, S. 412f.*

⁶²⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 104. KSA 3, S. 460ff.*

⁶²⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 48. KSA 3, S. 413f.*

⁶²⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 80. KSA 3, S. 435ff.* „[...] Diese Art Abweichung von der Natur ist vielleicht die angenehmste Mahlzeit für den Stolz des Menschen; ihretwegen überhaupt liebt er die

Beschränkungen der Natur, und, ganz analog zum Worttheater, interpretiert Nietzsche die Oper als reine Kunstform des Tones und der Melodie. Somit redet er einer klassischen Trennung der Ausdrucksmittel und Disziplinen (Lessing) sowie einer bewusst artifiziellen Kunst (Ästhetizismus) das Wort, die strukturell auf Unnatürlichkeit oder Maskierung (!) beruhe, und einer Konventionalität oder Volkstümlichkeit des Ausdrucks bedürfe, um als kulturelles Produkt verstanden zu werden; der „gewählte Geschmack“ hingegen bleibe immer gesucht und unverständlich, – somit nicht *antik*.⁶²⁸ (Vgl. 2.2 Stil, Convention) Die implizite Kritik an „Zukunftsmusik“ und „Gesamtkunstwerk“ des Wagnerschen Musikdramas seiner Zeit bekommt eine zusätzliche Pointe, wenn Nietzsche sie als eine Ersatzbefriedigung bezeichnet, als eine narkotisierende Simulation von Handlungen, Gedanken und Leidenschaften für ein bürgerliches Publikum, das eben alle drei vermissen lasse.⁶²⁹

Aber die Unnatürlichkeit der Künste steht nicht notwendigerweise im Widerspruch zu ihrer Nützlichkeit, wenn man den Nützlichkeitsüberlegungen Nietzsches zu den Ursprüngen der Poesie folgen will: so vermutet er den Nutzen der poetischen Sprache und ihres Rhythmus in einer besseren Merkfähigkeit und größeren Reichweite des Gesagten, der durch eine rhythmische Zwangswirkung auf die Füße (Tanz) und auf die Seele (Zustimmung) gesteigert werde. Dabei führt er Rhythmus der Poesie auf die magischen Beschwörungsformeln und Orakelsprüche, zurück ganz analog zum Rhythmus in der Musik, der sich von der orgiastischen Entladung im kultischen Tanz ableite, – und scheint hier mit der „Urgestalt“ des Rhythmus an das Erklärungsmodell des exzessiven, rauschhaft-sexuellen Dionysischen anzuknüpfen. (Vgl. 2.1; 2.3 *Zarathustra* Rhythmus, Tanz; vgl. 3.7 Rhythmus) Zudem beobachtet Nietzsche eine Kontinuität des (Aber-)Glaubens an die Nützlichkeit der Poesie bis in die Moderne: ein als Dichterspruch gefasster Gedanke erscheint durch die rhythmisch prägnante Form „wahrer,“ als die gleiche Einsicht in Prosa formuliert,⁶³⁰ – eine Kritik, die angesichts der aphoristisch rhythmischen Form seiner eigenen Schriften, die zusätzlich von Gedichten durchsetzt sind, doch erstaunlich ist.⁶³¹ Und der Hinweis, wie man die Anwendung dieses Satzes auf Nietzsche selbst zu machen hat, folgt wenig später: beschreibt er doch die direkte Wechselwirkung von Prosa und Poesie, die als These und Antithese sich zu gegenseitigen Steigerung antreiben, als höchste Herausforderung an das Können des Schriftstellers, als eine notwendige Bedingung zur Meisterschaft:

„[...] fürwahr man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, dass ständig der Poesie ausgewichen wird; [...] – und so giebt es tausend Vergnügungen des Krieges, die Niederlagen mitgezählt, von denen die Unpoetischen, die sogenannten Prosa-Menschen, gar Nichts wissen: – [...] Der Krieg ist der Vater aller guten Dinge, der Krieg ist auch der Vater der guten Prosa! – [...]“⁶³²

Kunst, als den Ausdruck einer hohen, heldenhaften Unnatürlichkeit und Convention. [...] Hier soll eben der Natur widersprochen werden! Hier soll eben der gemeine Reiz der Illusion einem höheren Reize weichen! [...]“⁶²⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 77. KSA 3, S. 432f.*

⁶²⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 86. KSA 3, S. 443f.*; Ziel der Angriffe ist Richard Wagner: „[...] Was braucht der Begeisterte den Wein! Vielmehr blickt er mit einer Art Ekel auf die Mittel und Mittler hin, welche hier eine Wirkung ohne zureichenden Grund erzeugen sollen, – eine Nachäffung der hohen Seelenfluth! [...] Menschen, deren Leben keine »Handlung«, sondern nur Geschäft ist, sitzen vor der Bühne und schauen fremdartigen Wesen zu, denen das Leben mehr ist, als ein Geschäft? [...] Die stärksten Gedanken und Leidenschaften vor Denen, welche des Denkens und der Leidenschaften nicht fähig sind – aber des Rausches! [...]“

⁶³⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 84. KSA 3, S. 439ff.*; *melos* als Besänftigungsmittel, nicht direkt, sondern durch die Entladung der Affekte.

⁶³¹ so beginnt beispielsweise das Buch der Fröhlichen Wissenschaft mit den 63 Gedichten „Scherz, List und Rache.« Ein Vorspiel in deutschen Reimen.“

⁶³² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 92. KSA 3, S. 447f.*

Als Beispiel für die Übertragung Heraklits in das Feld der Dichtung führt Nietzsche, wie so oft, die Werke Goethes an. – So vermag er gerade in den Charakteristika des Scheins und der Unnatürlichkeit die Vorzüge der Kunst im Zeitalter der Wissenschaft zu sehen, denn sie erlaube dem Denker einen „Cultus des Unwahren“ zu pflegen, einen Ausgleich gegenüber der Erkenntnis vom Irrtum als Ursprung der modernen Existenz, Gesellschaft und Kultur zu finden, über die Verzweiflung den „guten Willen zum Schein“ zu bewahren. Nietzsche kehrt bewusst zu einer Variation des Schlüsselsatzes aus der *Tragödienschrift* zurück, wenn er schreibt: „Als ästhetisches Phänomen ist unser Dasein immer noch erträglich“,⁶³³ wobei es nun weniger um eine metaphysische Rechtfertigung des Leidens an der Existenz, als eher um ein psychologisches Ventil oder eine Kompensation, um eine Art Lebensweisheit geht, die sich nicht einmal vor dem Anstrich des Kompromisses schämt. Es ist nicht mehr das „Ur-Eine des Weltwillens“, das mit der ephemeren menschlichen Existenz spielt, sondern der Mensch selbst soll sich zum Spieler, zum Bildner seiner selbst aufschwingen, sich über seinen Ernst, seine Moral und seine Wissenschaftlichkeit erheben, über sich selbst lachen – und dazu verhilft ihm die Distanz der Kunst und die Torheit des Narren: „[...] – wir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert. [...]“⁶³⁴

Es geht um eine zeitweilige Aufhebung der Last der Wissenschaft und Kritik, von der diese zweite Schaffensphase Nietzsches so geprägt ist, die aber nun auch als nur eine der möglichen Perspektiven des Lebens durchschaut wird, und in deren Ernsthaftigkeit und Schwere er eine Gefahr für den Denker erkennt. Die Forderung nach der leichten, heiteren, spielerischen Kunst des Scheines, Tanzes und Schwebens, der Affirmation der Oberfläche um ihrer selbst willen, ohne nach dem Dahinter zu fragen, eine (selbst-)ironische Kunst im Zeichen der Narrenkappe und Maske, – eine *halkyonische* Kunst – wie sie sich hier abzeichnet, wird im Denken der dritten Phase einen der beiden Pole von Nietzsches Ästhetik bilden. Der andere Pol, die Kunst der monumentalen Präsenz, klingt in einer kurzen Bemerkung über den Ursprung der Kunstwerke an, die als „Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente“ von den Festen der Menschheit künden.⁶³⁵ – Und doch: auch bei dieser monumentalen Variante der Kunst ist eine Auflösung und Verflüchtigung der Werke denkbar – hin zum ephemeren und performativen Ereignis selbst, dem Fest.⁶³⁶ (Vgl. Semper: „Karnevalskerzendunst“; Vgl. van de Velde: *Amo Hydepark*)

Glaube und Irrtum

Bis dato hatte sich Nietzsche auf die Kritik an den „falschen“ – weil allzumenschlichen – Grundannahmen der herrschenden Sitte, Moral und Religion konzentriert. Die provokante Verkündung vom Tod Gottes steht lapidar in einem Nebensatz, wird als ein Faktum ohne

⁶³³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 107. KSA 3*, S. 464f; vgl.: ders., *Die Geburt der Tragödie. KSA 1*, S. 47: „[...] nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.“

⁶³⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 107. KSA 3*, S. 464f: „[...] Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen; wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unserer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen sind, so thut uns Nichts so gut als die Schelmenkappe: wir brauchen sie selber.“

⁶³⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 89. KSA 3*, S. 446. Zusammenhang zur Vorstellung von Gottfried Semper? Vgl. Neumeyer (2001)

⁶³⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880. I [81]. KSA 9*, S. 25: „Einstmals muß die Kunst der Künstler ganz in das Festbedürfniß der Menschen aufgehen: der einsiedlerische und sein Werk ausstellende Künstler wird verschwunden sein: sie stehen dann in der ersten Reihe derer, welche in Bezug auf Freuden und Feste erfinderisch sind.“ Siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [170]. KSA 9*, S. 506: „Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die Erfindung von Festen.“

weitere Erklärung behandelt.⁶³⁷ Nietzsches Aufmerksamkeit gilt weiterhin den Folgen des christlichen Glaubens, die er noch bis in die Personalisierung der Natur und des Weltalls verfolgt: die Vorstellung von der Welt als Maschine erklärt er für ebenso falsch wie die kosmische Analogie des „Organischen“, weil beide Vorstellung – die animistische und die mechanische – von einem Aufbau oder Ziel ausgehen, wohingegen er die Welt nur als Ausnahme, als Zustand oder Ort einer befristeten Ordnung innerhalb der ansonsten chaotischen Struktur des Universums zu denken vermag.⁶³⁸ Auch der Begriff „Naturgesetz“ widerstrebt ihm, da dieser einen Richter, eine kodifizierte Konvention (das Gesetz) oder einen Zweck impliziert, und so die Naturvorgänge anthropomorphisiert. Selbst das „Leben“ möchte Nietzsche nur noch als eine „seltene Art des Todten“ verstanden wissen, nicht als dessen Gegensatz.⁶³⁹ Ebenso dekonstruiert er das Kausalitätsprinzip der Logik, indem er es einerseits als Folge ungenauer Beobachtungsweise erklärt, die spezifische, kontinuierlich prozessuale, komplexe Zusammenhänge in einzelne, abgeschlossene, vergleichbare Elemente zerlege und so ein Abbild der menschlichen Vorstellung statt der Wirklichkeit konstruiere,⁶⁴⁰ andererseits, indem er es auf die magisch-religiösen Vorstellungswelt zurückführt, in der alles Geschehen durch ein wollenden Dämon oder Gott erklärt wurde und in der jede Wirkung einen göttlichen Willen zur Ursache haben musste, wobei sich auch der Mensch mit einem „freien Willen“ ausgestattet sah.⁶⁴¹ „Kausalität“ bedeutet in beiden Fällen aber nichts anderes als eine Folge von Anthropomorphisierung und Aberglaube. (Vgl. 2.1; 2.2 Sprachkritik)

Bereits in den *Basler Schriften* findet Nietzsche zu der Einsicht, dass die längste Zeit der Geschichte der Glaube an Irrtümer das menschliche Leben regiert habe, ebenso wie auch Wissenschaft, Logik und Erkenntnis auf diesen Irrtümer beruhen, weshalb ihre Entwicklung nur im Rahmen des Lebens,⁶⁴² also der ererbten, „einverlebten“ Irrtümer möglich war, ja dass sogar die Suche nach der Wahrheit wiederum selbst ein Trieb, ein instinktiver, „einverleibter“ Teil des Lebens werden musste, um überhaupt ausgebildet und vererbt zu werden.⁶⁴³ Zwar beobachtet Nietzsche einen direkten Zusammenhang von menschlichen Grundirrtümern mit „Humanität“ und „Menschenwürde“,⁶⁴⁴ dennoch hält er die Zeit für gekommen, dass der erstarkte „Trieb zur Wahrheit“ die althergebrachten Grundirrtümer herausfordere, dass es also in *einem* Menschen zum Kampf zwischen der Lebensmacht der Wahrheit und der Lebensmacht der Sitte komme, zu einer Entscheidung in der Frage nach der Möglichkeit der „Einverleibung“ der Wahrheit durch die „Experimentalexistenz“ des Denkers.⁶⁴⁵ In diesen Gedankengang zieht Nietzsche mehrere Themenstränge zusammen: die

⁶³⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 108. KSA 3, S. 467.*

⁶³⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 109. KSA 3, S. 467ff.*: „[...] Die astrale Ordnung, in der wir leben, ist eine Ausnahme; diese Ordnung und die ziemliche Dauer, welche durch sie bedingt ist, hat wieder die Ausnahme der Ausnahmen ermöglicht: die Bildung des Organischen. Der Gesamt-Charakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Notwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heissen. [...]“

⁶³⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 109. KSA 3, S. 467ff.*

⁶⁴⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 112. KSA 3, S. 472f.*: „[...] Wir operieren mit lauter Dingen, die es nicht giebt, mit Linien, Flächen, Körpern, Atomen, theilbaren Zeiten, theilbaren Räumen –, wie soll Erklärung auch nur möglich sein, wenn wir Alles erst zum Bilde machen, zu unserem Bilde!“

⁶⁴¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 127. KSA 3, S. 482f.*

⁶⁴² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 111. KSA 3, S. 471f.*: „[...] An und für sich ist schon jeder hohe Grad von Vorsicht im Schliessen, jeder skeptische Hang eine grosse Gefahr für das Leben. [...]“

⁶⁴³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 110. KSA 3, S. 469ff.*: „[...] die Kraft der Erkenntnisse liegt nicht in ihrem Grade von Wahrheit, sondern in ihrem Alter, ihrer Einverleibtheit, ihrem Charakter als Lebensbedingung. [...]“

⁶⁴⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 115. KSA 3, S. 474.*

⁶⁴⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 110. KSA 3, S. 469ff.*: „[...] Der Denker: das ist jetzt das Wesen, in dem der Trieb zur Wahrheit und jene lebenserhaltenden Irrthümer ihren ersten Kampf kämpfen,

historisch-psychologische Kritik an Religion, Moral und Sitte als Produkte von Irrtum und Aberglaube, das Problem vom Wert der Wahrheit für das Leben, und der Gedanke der „fröhlichen Wissenschaft“ als eben jenem Experiment, das Leben als einen Versuch oder Spiel zu nehmen. Zugleich deuten sich neue Themen an: die Lektüre des Menschen als Schlachtfeld des Machtkampfes der Triebe weist bereits auf das Konzept des „Willens zur Macht“ hin, ebenso wie die Überlegung, an einem Entscheidungspunkt der Evolution angelangt zu sein, die Möglichkeit einer neuen, höheren Existenzform in den Händen (oder Körpern) zu halten – der „Übermensch“ steht ante portas.⁶⁴⁶ Nietzsche prophezeit, mit Blick auf die mühsame Geburt des wissenschaftlichen Denkens aus einzelnen „bösen“ Trieben und Instinkten, eine weitere Synthese von Wissenschaft, Kunst und Lebenspraxis zu einem „höheren organischen System“ des zukünftigen Menschen,⁶⁴⁷ und noch beschränkt sich der leidenschaftliche Wunsch des Denkers darauf, selbst die Summe aller bisherigen Menschen zu sein, die Vielfältigkeit der Individuen einmal zusammenfassend erleben zu können.⁶⁴⁸ (Vgl. 2.2 *kulturelle* Ontogenese als Phylogenese) Doch radikalisiert sich zunehmend der Ton von Nietzsches Ablehnung der althergebrachten Ordnung: Moral und Religiosität werden als „Heerden-Instinct“ denunziert,⁶⁴⁹ und es melden sich anti-semitische Untertöne zurück, wenn er das Jüdische und Orientalisch-Asiatische am Christentum karikiert und mit dem antikeidnischen und germanischen Kulturerbe Europas kontrastiert.⁶⁵⁰

Zudem tritt ein weiteres elementares Problem in den Gesichtskreis Nietzsches, das sich anfangs noch unter Metaphern der ‚Unendlichkeit des Meeres‘, der ‚Nacht‘ oder der ‚Leere des Horizontes‘ versteckt: das Gespenst des Nihilismus.⁶⁵¹ Bezeichnenderweise schildert er den Tod Gottes in einer Parabel vom „tollen Menschen“, wobei Nietzsches Position im Vexierspiel der Ironie (noch) unklar bleibt: er lässt den „tollen“, also den verrückten, närrischen Menschen die Nachricht vom Tode Gottes auf dem Markt verkünden, lässt ihn die Menschheit des Mordes bezichtigen, lässt ihn sich über die Tat ebenso wie über deren Folgen rätseln, und doch zur Größe der Tat gratulieren.⁶⁵² Auf das Unverständnis der anderen Bürger

nachdem auch der Trieb zur Wahrheit sich als eine lebenerhaltende Macht bewiesen hat. Im Verhältniss zur Wichtigkeit dieses Kampfes ist alles Andere gleichgültig: die letzte Frage um die Bedingung des Lebens ist hier gestellt, und der erste Versuch wird hier gemacht, mit dem Experiment auf diese Frage zu antworten. Inwieweit verträgt die Wahrheit die Einverleibung? – das ist die Frage, das ist das Experiment.“

⁶⁴⁶ Selbst der Begriff des „Uebermenschen“ fällt in diesem Buch der fröhlichen Wissenschaft, wenn auch noch in einer ganz anderen Bedeutung in einer Aufzählung über die Götter, Halbgötter, Heroen und Fabelwesen des Polytheismus, den Nietzsche als Idealisierung und vorbereitenden Schritt zur Individualisierung liest, siehe: Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 143. KSA 3, S. 490f.*

⁶⁴⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 113. KSA 3, S. 474ff., auch. FW § 149. KSA 3, S. 493f.*

⁶⁴⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 249. KSA 3, S. 515.*

⁶⁴⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 116-117. KSA 3, S. 473f.*

⁶⁵⁰ siehe: Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 135-137. KSA 3, S. 486ff., auch: FW § 139-141. KSA 3, S. 488f., vgl.: FW § 143. KSA 3, S. 490f. und: FW § 146. KSA 3, S. 492.*

⁶⁵¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 124-125. KSA 3, S. 480ff.;* auf die Bedeutung des Horizonts als Notwendigkeit für die Orientierung und Entwicklung des Menschen in den Schriften Nietzsches sei nur kurz hingewiesen.

⁶⁵² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 125. KSA 3, S. 480ff.* „[...] »Wohin ist Gott? Rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet, – ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir die Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts vom Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besass, es ist unter unseren Messern verblutet, – wer

reagiert der „tolle Mensch“ mit prophetischen Ankündigungen und elitären Selbstgesprächen, – Elemente, die zusammen mit dem hymnischen Ton und der Erzählform der Parabel, welche auch metaphernreiche direkte Rede enthält, stilistisch bereits Merkmale des *Zarathustra* vorwegnehmen. Und doch: der „tolle Mensch“ bleibt lächerlich, sein Handeln absurd, und Nietzsche überlegt, ob die dramatische Handlung nach dem Tod der Götter überhaupt noch ein tragisches Ende ermöglichen, oder nicht vielmehr eine „komische Lösung“ angebracht sei.⁶⁵³ Dennoch: Nietzsche empfindet die Destruktion von Metaphysik und Religion als ein philosophisches Problem, das durch die psychologische Aufklärung der allzumenschlichen Wurzeln dieser jenseitigen Weltentwürfe nur bedingt geschmälert werden kann. Trotz aller Kritik an Sitte, Moral und Religion bleibt sein Denken, zumindest in dieser Phase, auf die Entwicklung neuer Sinnzusammenhänge, Wertmaßstäbe und Ordnungssysteme ausgerichtet,⁶⁵⁴ oder anders gesagt: der Tod Gottes wird von Nietzsche weniger als Möglichkeit absoluter Freiheit und Selbstbestimmung freudig begrüßt, sondern vielmehr als eine Leerstelle, als ein Vakuum, als eine Frage der autonomen Existenz jenseits der tradierten Wertesysteme und traditionellen Ontologie begriffen.

amor fati

Das vierte Buch der *fröhlichen Wissenschaft* wird durch einen eigenen Untertitel samt Widmungsgedicht an „Sanctus Januarius“, einen frühchristlich neapolitanischen Märtyrer aus dem 4. Jahrhundert, dessen Hagiographie mit einer Blutreliquie im Dom zu Neapel verknüpft ist und der als Schutzgott gegen Vulkanausbrüchen verehrt wird (!), eröffnet.⁶⁵⁵ Aber Nietzsche spielt wahrscheinlich auch auf *Ianus*, den doppelgesichtigen römischen Gott des Ursprunges und Anfangs an, der gleichzeitig in die Zukunft und Vergangenheit blickt, nicht ohne Grund: er spürte wohl, dass dieser vorerst letzte Teil der *fröhlichen Wissenschaft* (das 5. Buch ist eine nachträgliche Ergänzung zur 2. Auflage von 1887) einen Wendepunkt im Werk markiert.⁶⁵⁶ Nochmals versammelt Nietzsche die Themen der kritischen Periode um sich: Wissenschaft, Kunst und Lebenspraxis, sogar ein harmonischer Ausgleich scheint möglich, doch die Sprache wird bereits expressiver, reicher an Metaphern, Parabeln und gleichnisartigen Reden, die analytische Klarheit und der Esprit der Sentenzen dieser kritischen Etappe des Denkers lösen sich zu Gunsten eines persönlicheren pathetischen Stils auf, der Anleihen bei einem altväterlichen Bibelton macht und durchsetzt ist von poetischen Anspielungen. Und: am Abschluss dieses vierten Bandes der *fröhlichen Wissenschaft* stehen die beiden Aphorismen zum „Gedanken der ewigen Wiederkehr“ und zum „Untergang des

wischt diess Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnefeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser That zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine grössere That, – und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser That willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war!« [...] »Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Diess ungeheure Ereigniss ist noch unterwegs und wandert, – es ist noch nicht zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Thaten brauchen Zeit, auch nachdem sie gethan sind, um gesehen und gehört zu werden. Diese That ist ihnen immer noch ferner, als die fernsten Gestirne, – und doch haben sie dieselbe gethan!« [...]

⁶⁵³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 153. KSA 3, S. 496.*

⁶⁵⁴ Siehe z.B.: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1881. XII [23]. KSA 9, S. 580*: „Dieser einsamste der Einsamen, der Mensch, sucht nun nicht mehr einen Gott, sondern einen Genossen. Dies wird der mythenbildende Trieb der Zukunft sein. Er sucht den Freund des Menschen.“

⁶⁵⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. KSA 3, S. 521*: „Der du mit dem Flammenspeere / Meiner Seele Eis zertheilt, / Dass sie brausend nun zum Meere / Ihrer höchsten Hoffnung eilt: / Heller stets und stets gesunder, / Frei im liebevollen Muss: – / Also preist sie deine Wunder, / Schönster Januarius! / Genua im Januar 1882.“

⁶⁵⁶ der vordergründige Anlass der Widmung ist die Fertigstellung des Vierten Buches im Januar 1882 in Genua.

Zarathustra“ als janusköpfige Grenzwächter eines neuen Denkabschnittes. An seine Leser gerichtet stellt Nietzsche klar, dass seine Schriften nur Erinnerungen an selbstständige Erfahrungen wachrufen können, dass sie sich an Eingeweihte richten, die ihre eigenen *Morgenröthe* bereits erlebt haben, aber dass sie nicht als Ersatz für dieses Erleben zu verstehen oder gar eine magische Verwandlung zu erwarten sei.⁶⁵⁷ Dabei scheint ein doppeldeutiges Spiel zwischen dem Aufbruchssymbol der Aurora und Nietzsches Buch mit dem gleichen Titel durch, was zugleich andeutet, dass er diese Phase bei sich für abgeschlossen und überwunden hält und von einer anderen Warte aus retrospektiv betrachtet. (Vgl. 2.2 *Morgenröthe*)

Von nun an wünscht und fordert er ein neues Verhältnis zu den Dingen: *amor fati*, die Liebe zum Schicksal. Noch in den *Morgenröthen* gestand Nietzsche, dass er in Momenten der Verzweiflung mit einem Stoßgebet sich sein Leben als der Erkenntnis geweiht in Erinnerung ruft: „Schicksal ich folge dir! Und wollt ich nicht, ich müsst' es doch und unter Seufzern thun!“⁶⁵⁸ Damit meint er nicht eine blinde oder resignierende Ergebenheit, sondern den aktiven Akt des Anders-Sehens einer erkannten Notwendigkeit als „schön“.⁶⁵⁹ Er denkt an eine ‚positive‘ Tugend, die Dinge durch das Bejahen zu verschönern, ein individuelles Gut-Tun statt dem ‚negativen‘ Kritiküben und Klagen, Verneinen und Verzichten.⁶⁶⁰ Ziel ist nicht die stoizistische Ruhe, Leidenschaftslosigkeit und Unerschütterlichkeit, sondern mehr ein epikureischer Rückzug auf eine individuelle Verfeinerung, Auswahl und ein Auslassen alles Übrigen.⁶⁶¹ Zu diesem ‚Auslassen-Können‘ soll auch der Gedanke an den Tod, das *memento mori*, als einzige Zukunftssicherheit des menschlichen Lebens gehören, an dessen Stelle Nietzsche die Gedanken und den Genuss des Lebens stellen möchte.⁶⁶² Diese Übung im positiven Denken steht auf wackligen Beinen, denn wie die Nachlassfragmente zeigen, beginnt er Zweifel am Wert der Wahrheit und Erkenntnis zu hegen, und das menschliche Sein als unvernünftig und unzweckmäßig einzuschätzen, aber sich dennoch ein pessimistisches Urteil zu verbieten: das Kunststück besteht darin, das Leben als „dumm und unmoralisch“ anzunehmen, ja sogar zu lieben, und dennoch nach Erkenntnis zu streben.⁶⁶³

⁶⁵⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 286. KSA 3, S. 528*: „Zwischenrede. – Hier sind Hoffnungen; was werdet ihr aber von ihnen sehen und hören, wenn ihr nicht in euren eigenen Seelen Glanz und Gluth und Morgenröthen erlebt habt? Ich kann nur erinnern – mehr kann ich nicht! Steine bewegen, Thiere zu Menschen machen – wollt ihr das von mir? Ach, wenn ihr noch Steine und Thiere seid, so sucht euch erst euren Orpheus!“

⁶⁵⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 195. KSA 3, S. 168*.

⁶⁵⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 276. KSA 3, S. 521*: „[...] Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: – so werde ich Einer von Denen, welche die Dinge schöner machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!“

⁶⁶⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 304. KSA 3, S. 542f*.

⁶⁶¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 306. KSA 3, S. 544*; siehe auch: *FW § 326. KSA 3, S. 553f*: „[...] ist dieses unser Leben wirklich schmerzhaft und lästig genug, um mit Vortheil eine stoische Lebensweise und Versteinerung einzutauschen? Wir befinden uns nicht schlecht genug, um uns auf stoische Art schlecht befinden zu müssen!“

⁶⁶² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 278. KSA 3, S. 523*.

⁶⁶³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1880 bis Frühjahr 1881. X [B37]. KSA 9, S. 420*: „[...] Unsere Meinungen über das Fatum sind Fatum. Die Welt als Ganzes ein Stück der unzweckmäßigen vernunftlosen Welt. 1. Wollten wir das wirkliche Dasein intellektuell oder 2. moralisch abschätzen: so erscheint es als niedrig intellektuell und niedrig moralisch. Und es wäre ein Ekel zu leben! Thun wir also diese Prädikate heraus aus der Welt! [...] Also entweder zu Grunde gehen wollen! oder loben und tadeln verlernen. Indifferenz [...]“

Die Erkennenden

In der *fröhlichen Wissenschaft* ist Nietzsches idealer Typus des „freien Geistes“ aus *Menschliches, Allzumenschliches* von einer anderen Art der „höheren Menschen“ abgelöst worden: den Erkennenden. Rein auf der sprachlichen Ebene betrachtet geht damit eine Bedeutungsverschiebung von dem Unterscheidungsmerkmal der Unabhängigkeit (von Sitte, Moral und Religion) hin zu einer gedanklich-visuellen Einsicht in die Wahrheit der Dinge einher, ein Anspruch auf die Fähigkeit oder Verpflichtung zu Verständnis, Wissen und Erfahrungen (deshalb das Gerundivum), der auch mit einem esoterischen Führungsanspruch verbunden ist, welcher vielleicht noch deutlicher wird, wenn man den lateinische Begriff der „Erkennenden“ verwendet: *intelligentia* – bzw. dem heute (sprachlich) verbreiteten Bezeichnung für soziale Gruppen, den *Intellektuellen* oder der *Intelligenz*, wie sie im marxistischen Umfeld verwendet wurde – was von Nietzsche eventuell mitgedacht, wenn auch nicht explizit ausgesprochen wird. Zugleich knüpft er an seine früheren Gedanken zur Bildung, im Unterschied zur Gelehrtheit, an. (Vgl. 2.1 Bildung/Erziehung) Im Kontext von Nietzsches Denken und Schreiben ist nicht nur der Austausch des Begriffs an sich signifikant, sondern in gleichem Maße die damit verbunden Phrasen und Metaphern, bei denen sich ebenfalls eine Verschiebung vom Bild des nomadischen Wanderers oder freien Vogels als Ausdruck von Ablösung und Befreiung, auch eines ruhelosen, menschenabgewandten, kühl beobachtenden Suchens, hin zu aktiveren und aggressiveren Bildern zeigt, die von den „Leidenschaften“,⁶⁶⁴ „Eroberungen“ und „Herrschaftsfeldern“ des Geistes sprechen. Überdeutlich tritt der neue Ton hervor in der Opposition zwischen dem zurückgezogen eremitischem Lebensideal der Denker, die sich „wie Hirsche in Wäldern“ verstecken, und der Beschwörung einer kommenden Herrschaft der Erkennenden, die unter dem Schlagwort „gefährlich Leben“ traurige Berühmtheit erlangt hat.⁶⁶⁵ Nietzsche skizziert eine kommende

⁶⁶⁴ Siehe z.B.: Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 249. KSA 3, S. 515*: „»Oh über meine Habsucht! In dieser Seele wohnt keine Selbstlosigkeit, – vielmehr ein Alles begehrendes Selbst, welches durch viele Individuen wie durch seine Augen sehen, und wie mit seinen Händen greifen möchte, – ein auch die ganze Vergangenheit noch zurückholen Selbst, welches Nichts verlieren will, was ihm überhaupt gehören könnte! Oh über diese Flamme meiner Habsucht! Oh, dass ich in hundert Wesen wiedergeboren würde!« – Wer diesen Seufzer nicht aus Erfahrung kennt, kennt auch die Leidenschaft des Erkennenden nicht.“

⁶⁶⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 283. KSA 3, S. 526f.* „Vorbereitende Menschen. – Ich begrüße alle Anzeichen dafür, dass ein kriegerisches Zeitalter anhebt, das vor allem die Tapferkeit wieder zu Ehren bringen wird! Denn es soll einem noch höheren Zeitalter den Weg bahnen und die Kraft einsammeln, welche jenes einmal nöthig haben wird, – jenes Zeitalter, das den Heroismus in der Erkenntniss trägt und Kriege führt um der Gedanken und ihrer Folgen willen. Dazu bedarf es für jetzt vieler vorbereitender tapferer Menschen, welche doch nicht aus dem Nichts entspringen können – und ebensowenig aus dem Sand und Schleim der jetzigen Civilisation und Grossstadt-Bildung: Menschen, welche es verstehen, schweigend, einsam, entschlossen, in unsichtbarer Thätigkeit zufrieden und beständig zu sein: Menschen, die mit innerlichem Hange an allen Dingen nach dem suchen, was an ihnen zu überwinden ist: Menschen, denen Heiterkeit, Geduld, Schlichtheit und Verachtung der grossen Eitelkeiten ebenso zu eigen ist, als Grossmuth im Siege, und Nachsicht gegen alle kleinen Eitelkeiten aller Besiegten: Menschen mit scharfen und freien Urtheile über alle Sieger und über den Antheil des Zufalls an jedem Siege und Ruhme: Menschen mit eigenen Festen, eigenen Werktagen, eigenen Trauerzeiten, gewohnt und sicher im Befehlen und gleich bereit, wo es gilt, zu gehorchen, im Einem wie im Anderen gleich stolz, gleich ihrer eigenen Sache dienend: gefährdetere Menschen, fruchtbarere Menschen, glücklichere Menschen! Denn, glaubt es mir! – das Geheimniss, um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit Euresgleichen und mit euch selber! Seid Räuber und Eroberer, so lange ihr nicht Herrschende und Besitzer sein könnt, ihr Erkennenden! Die Zeit geht bald vorbei, wo es euch genug sein durfte, gleich scheuen Hirschen in Wäldern versteckt zu leben! Endlich wird die Erkenntniss die Hand nach dem ausstrecken, was ihr gebührt: – sie wird herrschen und besitzen wollen, und ihr mit ihr!“ siehe auch: *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. IX [11]. KSA 9, S. 411f.* „[...] damit der Mensch höher mächtiger fruchtbarer kühner ungewöhnlicher und seltener werde – damit die Menschheit an Zahl abnehme und an Werth wachse.“

Generation, die kriegerisch-aristokratische Eigenschaften mit Genuss – oder Intensivierung – des Lebens und Erkenntnis(trieb) verbindet, und die als „Vorbereitende Menschen“ die Dinge prüft, „was an ihnen zu überwinden ist“, die also „Schaffende“ in seinem Sinne sind: Herausforderer, Erforscher, Zerstörer und Bauende an einer höheren Menschheit. Die Verknüpfung von Fruchtbarkeit, Genuss und Gefahr, verdichtet in der Metapher von den Städten am Vesuv (*Sanctus Januarius!*), wendet die ältere Erkenntnis von der höheren Intensität der Kunst und Kultur im Angesicht des Unterganges (*Abendröthe der Kunst*) nun auf das Leben der Denker direkt an, die durch ein Bewusstsein der permanenten Gefährdung zu einer *heroischen* Lebensform gelangen sollen, und zwar sowohl durch Selbstexperiment als auch durch Streben nach Herrschaft – zu einer Avantgarde der Erkennenden.⁶⁶⁶ Die Denkfigur der Erkennenden steht in Opposition zur urbanen bürgerlich kapitalistischen „Civilisation“, das Individuelle soll durch die Extremsituation des Lebensversuchs herausgetrieben werden und sich expressiv entfalten, während Nietzsche hinter den Schlagworten von Gleichheit und Demokratie nur Gleichmacherei und Einebnung, das Zermahlen zu gesellschaftlichem „Sand“ durch Uniform, Rolle und Beruf wittert⁶⁶⁷ – aus dem kein großartiger und dauerhafter gesellschaftlicher Bau entstehen könne, wie er ihn immer wieder mit Verweis auf die Antike imaginiert. (Vgl. 2.1; 2.2 Schauspieler versus Baumeister) Selbst den Klassizismus, noch in der Abgrenzung gegenüber Barock oder Romantik als Stilideal von Zucht, Maß und Ordnung in Stellung gebracht, empfindet Nietzsche nun in dessen Streben nach einer „absoluten Norm“ als Zeichen von anti-individualistischer Nivellierung und Unterwerfung, die es zu überwinden gelte.⁶⁶⁸ (Vgl. 2.2 Genua)

In einem Nachlassfragment verknüpft Nietzsche den Begriff der Erkennenden mit der „tragischen Entdeckung“ der Lüge und Verstellung an der Basis von Menschlichkeit und Kultur – und es klingt bereits die Frage nach Wert und Bedeutung der Wahrheit für das (Über-)Leben mit an – um zu schließen, dass für den jetzigen Erkennenden „Freudigkeit“ nur in „Resignation und Lust am Trotz und am Siege“ zu erreichen sei, in einem „Krieg“ mit den alten Wahrheiten. Während früher Nietzsches Denker eine epikureische Nische suchte, und die bisher herrschenden Irrtümer mied, hebt er nun ein kriegerisches „Gefühl von Macht“ hervor, das mit dem kritischen Denken verbunden sein muss.⁶⁶⁹ In der paradoxalen „Seeligkeit des Unglücks der Erkenntniß“ verdichtet sich diese Vorstellung von einem lustvollen Leiden und heroischen Begehren, die den Erkennenden immer weiter, sogar bis zur Selbstzerstörung, treibe.⁶⁷⁰ Da ist es nicht verwunderlich, dass der „große Erkennende“

⁶⁶⁶ die Charakteristika des „Vorbereitenden“, des „Unsichtbaren“, und doch Überlegenen, die Struktur aus Befehl und Gehorsam und vieles mehr deuten auf die Idee der politischen Avantgarde hin, die aber bei Nietzsche nicht zur proletarischen Revolution, sondern zur Herrschaft der höheren Menschen, zur Geistesaristokratie führen soll.

⁶⁶⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [47]. KSA 9*, S. 392f: „Nach der Civilisation verlangen die, welche sehr in Angst sind. [...] Gleichheit als Ziel, endlich als Zustand. Der Sand. [...]“ siehe auch: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der verkleinernden Tugend 2. KSA 4*, S. 214: „Rund, rechtlich und gütig sind sie [das Volk] miteinander, wie Sandkörnchen rund, rechtlich und gütig mit Sandkörnchen sind.“

⁶⁶⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [14]. KSA 9*, S. 386: „der Klassicism und die Forderung der Gleichheit, die Lust der Unterwerfung unter eine absolute Norm: zur Zeit des Augustus: Rückkehr zu den griechischen alten Mustern. (Moralischer Klassicism: Rückkehr zu Socrates und Stoa.) Christus als absolute Norm. Der Hof [Louis XIV]. Alles auf die Ewigkeit gebaut. Vergil – Homer. Alle gleich unter Einem Herrn. Das neue ridiculum: »anders als Alle sein!« Letzter Grund: die Individuen haben sich ausgetobt und der Hochmuth wendet sich gegen sich innerlich (Pascal)(auch Goethe)“; siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [34]. KSA 9*, S. 390: „Mein Zweifel an der Civilisation: sie nimmt die Gefahren, die große Passion, die Nothwendigkeit großer Menschen – [...]“

⁶⁶⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [274]. KSA 9*, S. 268f.

⁶⁷⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [165]. KSA 9*, S. 350f: „[...] Ich will keine Erkenntniß mehr ohne Gefahr: immer sei das tückische Meer, oder das erbarmungslose Hochgebirge um den Forschenden.“

Nietzsches sich weniger durch einzelne Resultate oder die stringente Methodik seines Denkens und Forschens auszeichnet, als vielmehr durch Umfang, Zusammenhang und plastische Durchbildung des Denkens zu einer ‚organischen Einheit‘: ‚das Beherrschen großer Massen, das mit neuen Augen Ansehen – des Alten.‘⁶⁷¹ (Vgl. 2.2 Anders Sehen)

Wichtiger Teil in Nietzsches Neubewertung der gesellschaftlichen Stellung der Denker bildet die Architektur als Ausdruckskunst innerer Befindlichkeit. Im Zusammenhang mit Nietzsches Architekturvorstellung wird häufig der Aphorismus ‚Architektur der Erkennenden‘ genannt, so bereits im Index zur Großoktavausgabe von 1926. Oftmals wird die Forderung nach den ‚weitgedehnten Orten zum Nachdenken‘ als Vorgeschmack einer modernen humanistischen Stadtarchitektur verstanden, die Anleihen bei klassisch mediterranen Vorbildern, wie den Höfen und Palästen Genuas oder den Arkaden Turins mache. (Vgl. Interpretation Tilmann Buddensieg,⁶⁷² Fritz Neumeyer⁶⁷³). Aber trotz der scheinbar harmlosen Forderung nach einer anderen Architektur, die ihre vornehme Kontemplativität gegen kapitalistischen Handel und Treiben der Stadt ebenso abgrenzt wie gegen die alte Dominanz der Kirche über die Rückzugsorte (um nicht zu sagen: über die *Heterotopien*), und vielleicht sogar den Anspruch auf Partizipation aller Bürger als eine historische Errungenschaft urbaner Kultur andeutet, wird im Zusammenhang mit dem oben Gesagten klar, dass Nietzsches Erkennende nicht gleichzusetzen sind mit bürgerlichen ‚Urbaniten‘ oder metropolitanen Intellektuellen. Auch eine Auslegungstradition, welche auf die beiläufige Wahrnehmung von gebauter Architektur des in der modernen Anonymität der Großstadt spazierenden Individuum verweist und ideengeschichtliche Anknüpfungen zu der Figur des Flaneurs bei Walter Benjamin, Charles Baudelaire oder dem Surrealismus sucht, wird dem Bedeutungsgehalt der ‚Erkennenden‘ im Kontext der *fröhlichen Wissenschaft* nicht gerecht. Nietzsches ‚Architektur der Erkennenden‘ muss vielmehr als eine direkte Herausforderung an die Kirche (und die geschäftige Bourgeoisie) und als ein Machtanspruch einer neuen Elite gelesen werden, die ihre architektonische Präsenz innerhalb der bestehenden städtischen Gesellschaft (und nicht mehr an zurückgezogen Orten) einfordert:

‚Architektur der Erkennenden. – Es bedarf einmal und wahrscheinlich bald einmal der Einsicht, was in unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken. Die Zeit ist vorbei, wo die Kirche das Monopol des Nachdenkens besass, wo die *vita contemplativa* immer zuerst *vita religiosa* sein musste: und Alles, was die Kirche gebaut hat, drückt diesen Gedanken aus. Ich wüsste nicht, wie wir uns mit ihren Bauwerken, selbst, wenn sie ihrer kirchlichen Bestimmung entkleidet würden, genügen lassen könnten, diese Bauwerke reden einen viel zu pathetische und befangene Sprache als Häuser Gottes und Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs, als dass wir Gottlosen hier unsere Gedanken denken könnten. Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.‘⁶⁷⁴

In diesem Aphorismus bringt Nietzsche das Konzept einer physiologisch-psychologischen Architektur zum Ausdruck, die eine geistige Haltung oder Lebensstil – den er mit dem scholastischen Begriff der *vita contemplativa* benennt, aber den er zugleich von der religiösen

⁶⁷¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [136]. KSA 9*, S. 492.

⁶⁷² Tilmann Buddensieg, ‚Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building‘ in: *Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, S. 259–284.

⁶⁷³ Fritz Neumeyer, *Der Klang der Stein. Nietzsches Architekturen*, Berlin: Gebrüder Mann, 2001.

⁶⁷⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 280. KSA 3*, S. 524f.

Konnotation zu reinigen versucht – in eine architektonisch körperliche Form übersetzen will, – genauer: nicht eine direkte Übersetzung schwebt ihm vor, sondern eine Übereinstimmung des „Ausdrucks“ der Architektur und den Eigenschaften der Erkennenden wie Ruhe und Erhabenheit. Ziel ist ein „In-sich-spazieren-gehen“ der Erkennenden, also der Einklang von geistiger Innenwelt und architektonischer Außenwelt, von Mensch und Objekt, von Gedanke und Form. Nietzsche beweist mit der Kritik an den kirchlichen Bauwerke eine sensible architektonische Wahrnehmung (oder ein Vorurteil), zugleich kann man ablesen, wie er sich diese „Übersetzung“ vorstellt: er verwendet die Analogie der Sprache, was darauf hinweist, dass er die formale Bedeutungen der Architektur nicht abstrakt oder absolut, sondern auf kulturelle Konventionen basierend denkt, als ein komplexeres Wechselspiel von Publikum und Künstler über die Verständigung der Tradition.⁶⁷⁵ Es genügt Nietzsche also nicht, beispielsweise den Kreuzgang eines aufgehobenen Klosters als Wandelgang oder Park umzunutzen, dem widerspräche allein die Pathosformen der ecclestischen Architektur, die das freie (gottlose) Denken stören könnte, sondern im Sinne der „Erkennenden“ als einer kommenden Geistesaristokratie verlangt sein Konzept der *Transkription* die Herstellung visuell und körperlich erfahrbarer Räume, die aus dem geschäftigen Treiben der Großstadt ausgeschlossen, aber in die städtische Struktur als Figur des Anderen eingewebt sind, und die typologisch an Wandelgang, Halle und (umschlossenen) Garten anknüpfen. – Zwischen den Zeilen scheinen Spuren von Nietzsches damaligen Aufenthaltsort auf: Genua.⁶⁷⁶

Genua

Ein deutlicheres Bild der skizzierten Wechselwirkung von aristokratischem Individuum und architektonischer Form zeigt Nietzsches Lektüre der Paläste, Villen und Gärten Genuas:

„Genua. – Ich habe diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muss ich sagen: ich sehe Gesichter aus vergangenen Geschlechtern, – diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbtherrlicher Menschen übersät. Sie haben gelebt und haben fortleben wollen – das sagen sie mit ihren Häusern, gebaut und geschmückt für Jahrhunderte und nicht für die flüchtige Stunde: sie waren dem Leben gut, so böse sie oft gegen sich gewesen sein mögen. Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allem fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt: Alles diess will er seinem Plane einfügen und zuletzt zu seinem Eigenthum machen, dadurch dass es ein Stück desselben wird. Diese ganze Gegend ist mit dieser prachtvollen unersättlichen Selbstsucht der Besitz- und Beutelust überwachsen; und wie diese Menschen in der Ferne keine Grenze anerkannten und in ihrem Durste nach Neuem eine neue Welt neben die alte hinstellten, so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder eroberte sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. Im Norden imponirt das Gesetz und die allgemeine Lust an Gesetzlichkeit und Gehorsam, wenn man die Bauweise der Städte ansieht: man erräth dabei jenes innerliche Sich-Gleichsetzen, Sich-Einordnen, welches die Seele aller Bauenden beherrscht haben muss. Hier aber findest du, um jede Ecke biegender, einen Menschen für sich, der das Meer, das Abenteuer und den Orient kennt, einen Menschen, welcher dem Gesetz und dem Nachbar wie einer Art von Langeweile abhold ist und der alles schon Begründete, Alte mit neidischen Blicken misst: er möchte, mit einer wundervollen Verschmitztheit der Phantasie, diess Alles mindestens im Gedanken noch einmal neu gründen, seine Hand darauf-, seinen Sinn hineinlegen – sei es auch nur

⁶⁷⁵ Vgl. auch „Der Stein ist mehr Stein als früher.“ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I: § 218. KSA* 2, S. 178f.

⁶⁷⁶ siehe: Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien. Städte, Gärten, Paläste. Kapitel II.*, Berlin: Wagenbach, 2002, S. 27–57.

für den Augenblick eines sonnigen Nachmittags, wo seine unersättliche und melancholische Seele einmal Satttheit fühlt, und seinem Auge nur Eigenes und nichts Fremdes mehr sich zeigen darf.“⁶⁷⁷

Im Typus des Genueser Patriziers scheint Nietzsches „höherer Mensch“ bereits Form geworden: Seefahrt und Krieg, Reise, Entdeckung und Bildung durch Erleben, das sich selbst Gesetz geben und die vorgefundene Welt als Schaffende umzuformen, neu zu erfinden, – alles Charakteristika der Erkennenden. Zugleich liest sich dieses Loblied auf einen aristokratischen Individualismus, der das Ensemble von Haus und Garten zu einem autonomen Herrschaftsbereich, zu einem Mikrokosmos des großen Einzelnen umzuwandeln verstand, wie ein historisches Vorbild für die „Architektur der Erkennenden“ und folgt diesen nur wenige Seiten später. Trotzdem liegt ein psychologisch-physiologischer Unterschied zwischen den architektonischen Vorstellungen eines In-sich-Spazierens in Außenräumen, die Interieur-Charakter haben⁶⁷⁸ (Wandelgang, Halle und eingefasster Garten) und dem physiognomischen vis à vis des Palastes oder der Villa, welche sich dem Betrachter solitär entgegenstellen und ein Kraftfeld um sich aufspannen. Die Verwandtschaft von Körper und Haus ist seit den mythologischen Anfängen der Architektur kulturhistorisch weit verbreitet, die Analogie von Gesicht und Aufriss wird besonders im französischen Begriff der *façade* deutlich. Das Konzept einer architektonischen Physiognomie, eines anthropomorphen Ausdrucks scheint entfernt an den Begriff des *caractère* der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts zu erinnern, wobei aber unklar bleibt, in wie weit Nietzsche mit diesem Diskurs vertraut war. (Vgl. Jacob Burckhardt; Vgl. 5.3: Physiognomie Nietzsches für Nietzsche-Monument) Zudem zeigen sich Parallelen zur frühen psychologischen kunsthistorischen Interpretation von Architektur und Raum, wie sie wenig später von Heinrich Wölfflin formuliert werden sollten.⁶⁷⁹

Doch trotz des Reizes der Beschreibung der psychologischen Wirkung der Genueser Villenlandschaft und Paläste, die Überlegungen zur Architektur als Ausdruck individueller Eroberungslust, anarchischer Gesetzgebung und autonomer Herrschaft weisen bereits in Richtung einer späteren Definition der Architektur als „Machtberedsamkeit in Formen“, wie sie Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* formuliert. Die Betrachtung der Paläste und Villen Genuas, die größtenteils aus dem Manierismus und dem Barock stammen(!), macht Nietzsche vielleicht erst auf die Möglichkeit einer Zukunft der Architektur aufmerksam, die unabhängig vom sakralen Motiven zu einem allgemein verständlichen Vokabular und säkularer Vornehmheit findet, und die für ihn mit dem betonten Ausdruck von Autonomie und Individualität im Gegensatz zu Unterordnung, Gleichmacherei, Gehorsam der nordischen (lies: deutschen) Stadtarchitektur steht.

Bei aller Bewunderung und Zufriedenheit mit Stadt und Meer scheint sich der Begriff des „Melancholischen“ in Nietzsches Genua-Erlebnis eingeschlichen zu haben: nicht nur seine Einfühlung in den Augenblick der Satttheit des adligen Erbauers über das Erreichte, auch der Gedanke an Tod und Leben beginnt mit dem „melancholischen Glück“ bei der Betrachtung der belebten Gässchen der Stadt.⁶⁸⁰ Und schon in *Menschliches, Allzumenschliches* findet sich eine Reflexion über das abendliche Glockenspiel Genuas, das an den Betrachter des dämmernden Meeres heranreicht, als Symbol der menschlichen Existenz, deren Unersättlichkeit Nietzsche kurz hinterfragt, um sie mit dem durch Loos bekannten „trotzdem“

⁶⁷⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 291. KSA 3, S. 531f.*

⁶⁷⁸ in der antiken Rhetorik diente die Vorstellung eines Spazierganges durch die verschiedenen Räume eines großen Hauses als Merkhilfe für das Memorieren einer Rede, vgl. Marcus Tullius Cicero, *De oratore / Über den Redner. II. LXXXVI, S. 351–361.*

⁶⁷⁹ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: [ohne Verlag], 1886.

⁶⁸⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 278. KSA 3, S. 523.*

um so kräftiger zu Bejahen.⁶⁸¹ In einem nachgelassenen Fragment aus dieser Zeit zeichnet sich Nietzsches paradoxes Empfinden über den Glockenklang Genuas noch deutlicher ab: die Glocken lösen ein wehmutsvoll-schauriges Empfinden aus, was ihn an kindliches Spiel und Ernst des Lebens mahnt.⁶⁸² Die Glocke Genuas scheint bei Nietzsche eine Wahrnehmung der Zeit und Vergangenheit auszulösen, weniger im christlichen Sinn oder symbolischen Sinn der Totenglocke, sondern als eine archetypische Erinnerung an vergangene Tage der Kindheit, die durch den Klang plötzlich aus der Tiefe des Gedächtnisses hervorgerufen werden und so den Verlust der Zeit erst spürbar machen, dem Unsichtbaren eine Gestalt – oder vielmehr einen Ton – geben, vielleicht nicht unähnlich den in Tee getränkten Madeleins bei Proust, aus denen sich die verloren gedachte Zeit in der Erinnerung wieder entfaltet.

Aber zurück zum Vierten Buch der *fröhlichen Wissenschaft*, das bereits durch das Motto aus dem Januar 1882 auf den Aufenthaltsort Genua hinweist: überraschenderweise dient Nietzsche das Bild der Genueser Landschaft als Illustration zu der Feststellung, dass die Meisterschaft in Kunst und Musik sich weniger durch den Höhepunkt, als durch den gelungenen Abschluss kennzeichne: „in stolzem, ruhigen Gleichmaasse in's Meer ab[zufallen], wie zum Beispiel das Gebirge bei Porto fino – dort, wo die Bucht von Genua ihre Melodie zu Ende singt.“⁶⁸³

Am Meer

Nietzsche bleibt, trotz aller Bewunderung für den Mikrokosmos aus Haus und Garten als Ausdruck eines einzelnen starken Willens im italienischen Patrizierbau, auf kritischer Distanz zum Eigenheim. In dieser Ablehnung manifestieren sich wahrscheinlich die Bedenken gegen die Verpflichtungen, Sesshaftigkeit und Dauerhaftigkeit des Hauses, besonders wenn man von einer Übersetzung der Persönlichkeit in Stein ausgeht – quasi ein Akt der Kristallisation – und nicht umsonst kontrastiert er das wechselhafte, flüssige, unheimliche und gefährliche Wesen des Meeres mit dem Heim:

„Am Meere. – Ich würde mir kein Haus bauen (und es gehört selbst zu meinem Glücke, kein Hausbesitzer zu sein!). Müsste ich aber, so würde ich, gleich manchem Römer, es bis in's Meer hineinbauen, – ich möchte schon mit diesem schönen Ungeheuer einige Heimlichkeiten gemeinsam haben.“⁶⁸⁴

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Denker und dem Meer spricht Nietzsche an anderer Stelle differenzierter aus: er erkennt sein eigenes „Wollen“ im Spiel der Brandungswellen gegen die felsige Küste wieder, im stürmisch drängenden Durchsuchen der Höhlen und Klüfte, und dem langsameren, schweigsamen, geheimnisvollen Zurückziehen in die Tiefe, das den Beobachter im Unklaren über die gefundenen und mitgeführten Schätze lässt.⁶⁸⁵ Anders

⁶⁸¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. 9. Der Mensch mit sich allein*. § 628. KSA 2, S. 354; zu Loos siehe Adolf Loos, „Das Entscheidende geschieht trotzdem. Nietzsche“, als Vorwort zur Erstausgabe, in: ders., *Trotzdem. 1900-1930*, Innsbruck: Brenner Verlag, 1931.

⁶⁸² Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Frühling-Sommer 1877. XXII [45]*. KSA 8, S. 386f: „Kindisch und schaurig und wehmutsvoll / klang die Weise der Zeit mir oft: / sehet nun sing ich ihr Lied? / hört, ob das Glockenspiel / nicht sich verwandelt in Glockenernst / oder ob es klingt / hoch herab wie vom Genua-Thurm / Kindisch jedoch ach schaurig / Schaurig und wehmutsvoll.“; eine mögliche Erklärung für das Motiv des Glockenklanges findet sich an einer anderen, späteren Stelle: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [290]*. KSA 9, S. 271f: „[...] Das »Bedürfnis« ist das Resultat, nicht der Ursprung. Durch Mangel an Befriedigung kann es absterben! So giebt es ein Bedürfnis, das Glockenläuten zu hören, welches mit dem ursprünglichen Zweck des Glockenläutens gar nichts zu thun hat. – [...]“

⁶⁸³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 281. KSA 3, S. 525.

⁶⁸⁴ siehe auch: Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch*. § 240. KSA 3, S. 513; vielleicht Anspielung auf Plinius den Jüngeren?

⁶⁸⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 310. KSA 3, S. 546: vgl. Welle im Französischen *vague*.

gesagt, Nietzsche identifiziert sich mit der ruhelosen Dynamik der Wellen ebenso wie mit der Opazität und unsicheren Tiefe des Meeres, die nur scheinbar oberflächlich, durchsichtig und schwach wirkt. Eine Variante zur Analogie von der Natur des Denkers mit der des Meeres formuliert er in der Metapher von der tiefen Innenwelt des Philosophen als einem „ungeheuren Weltraume,“ der nicht einem mechanischen Ordnungssystem, sondern „Chaos und Labyrinth des Daseins“ folge.⁶⁸⁶ Nietzsche scheint so auf den strukturellen Zusammenhang von innerlicher Komplexität und Unendlichkeit des Denkens mit dem Kosmos anzusprechen, in dem die Inseln der Ordnung nur seltene Ausnahmen bedeuten.

Lebensmodi

Weil Nietzsche auffiel, dass die philosophische Rechtfertigung der persönlichen Lebenspraxis auf jeden Menschen so wohltuend wie die Wärme der Sonne wirke, schließt er, dass eine persönliche Philosophie für *jede* Lebenshaltung gefunden werden muss; zum einen, weil damit jeder Einzelne auf seine Art glücklich werden kann, zum anderen, weil ein glücklicher „Böser“ oder „Ausnahme-Mensch“ für die Gesellschaft verträglicher sei, als ein unglücklicher. Nach dem Tode Gottes kann keine philosophische Richtung mehr alleinseligmachende Wirkung beanspruchen, weshalb er die Kontinente und Meere der „moralischen Erde“ neu entdecken und vermessen möchte – wie die Seefahrer aus Genua: „Auf die Schiffe, ihr Philosophen!“⁶⁸⁷ Die falschen Karten der „moralischen Erde“ sind für Nietzsche eine Folge des Monotheismus, den er als Relikt des Gattungsdenkens bezeichnet, während er in der Antike eine parallele Evolution von Polytheismus und Individualität erblickt. Doch nicht das Allgemeine und Gleiche, sondern das Veränderliche, Individuelle, die Abweichung von der Norm zeichne den Menschen aus, den Nietzsche als das Tier ohne „ewige Horizonte und Perspektiven“ betitelt.⁶⁸⁸

In einer Variation kommt Nietzsche auf die Analogie von Garten und Charakter zurück und bewundert die Fähigkeit, die Gegebenheit und wilde Natürlichkeit der Persönlichkeit durch künstlerische Kraft und Ausdauer wie in der Gartengestaltung zu unterwerfen, zum Werk umzuschaffen, zu stilisieren, sich selbst zu *kultivieren*.⁶⁸⁹ Das gute Gefühl des „vollkommenen Menschen“, der sich selbst Gesetze und Form gibt und sich an der Einhaltung und Durchbildung dieser erfreut, bezeichnet er als eine „kunstvoll gebändigte und umgedeutete Natur“, die nicht in Folge einer einmaligen Bauanstrengung, sondern als „schwebender Garten“ nur über einen langen Zeitraum heranwachse.⁶⁹⁰ Doch akzeptiert er nun auch bereitwillig die Antithese zur Kultivierung des Selbst, die „freie Natur“ des Charakters, der sich der „Gebundenheit des Stils“ widersetzt, widersetzen muss, um er selbst zu sein: „Denn Eins ist Noth: dass der Mensch seine Zufriedenheit mit sich erreiche – sei es nun durch diese oder jene Dichtung und Kunst: nur dann erst ist der Mensch überhaupt erträglich anzusehen!“⁶⁹¹ Denn an sich, so Nietzsche weiter, sei „die Natur“ weder gut noch böse, sondern erst Furcht und Scham als Folge falscher moralischer Vorstellungen haben den Menschen wirklich „böse“ und „wenig vornehm“ gemacht.⁶⁹² Während er also an früherer Stelle mit der Metapher des Gartens die Regelmäßigkeit betonte, richtet sich nun seinen Blick auf die individuelle Differenzierung. (Vgl. 2.2 *Morgenröthe* Gartenmetapher⁶⁹³)

⁶⁸⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 322. KSA 3, S. 552*; siehe auch: *FW § 335. KSA 3, S. 560ff.*

⁶⁸⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 289. KSA 3, S. 529f.*

⁶⁸⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. § 143. KSA 3, S. 490f.*

⁶⁸⁹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 290. KSA 3, S. 530.*

⁶⁹⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [204]. KSA 9, S. 251.*

⁶⁹¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 290. KSA 3, S. 530.*

⁶⁹² Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 294. KSA 3, S. 534f.*

⁶⁹³ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 560. KSA 3, S. 326.*

Exemplarisch dafür kann man Nietzsches Selbsteinschätzung lesen, ein Mensch der „kurzen Gewohnheiten“ zu sein, die es ihm erlauben, viele Dinge für eine begrenzte Zeit bis in ihre „Süßen und Bitterkeiten“ zu versuchen, kennen zu lernen und befriedigt auszukosten, weil sie für ihn trotz der Kürze „jenen Glauben der Leidenschaft, den Glauben an die Ewigkeit“ besitzen, bis ihn eines Tages doch die Sättigung zu einer neuen, „kurzen Gewohnheit“ treibe. Die dauernde Gewohnheit hingegen, der beständige Charakter, der „feste Ruf“ sind für ihn Anzeichen der Fremdherrschaft und des „Heerden-Instinctes,“ der den Einzelnen nach dessen Verlässlichkeit einschätze und zum Werkzeug für die (bürgerliche) Gesellschaft reduziere:

„[...] So geht es mir mit Speisen, Gedanken, Menschen, Städten, Gedichten, Musiken, Lehren, Tagesordnungen, Lebensweisen. – Dagegen hasse ich die dauernden Gewohnheiten und meine, dass ein Tyrann in meinen Nähe kommt und dass meine Lebensluft sich verdickt, wo die Ereignisse sich so gestalten, dass dauernde Gewohnheiten daraus mit Nothwendigkeit zu wachsen scheinen: zum Beispiel ein Amt, durch ein beständiges Zusammensein mit den selben Menschen, durch einen festen Wohnsitz, durch eine einmalige Art Gesundheit. [...]“⁶⁹⁴

Kaum verdeckt polemisiert Nietzsche gegen bürgerliche Werte, wie Beruf, Besitz, Ehe und Ehre, aber gerade in seiner unbeständigen Gesundheit erkennt er einen Vorteil und Garantien für seinen Lebensstil der „kurzen Gewohnheiten,“ weil sie ihn vor sich her getrieben und in immer neue Lebensumstände gezwungen habe. In dieselbe Richtung der Umdeutung der eigenen Kränklichkeit zu einer Auszeichnung, zu einer notwendigen Bedingung seiner Experimentalexistenz, führen Überlegungen zur „Weisheit des Schmerzes“, den er als ein „prophetisches Signal“ des Körpers interpretiert, das den Leidenden entweder zur Schonung seiner Kräfte oder zur heroischen Stimmung reize, und deshalb eine „arterhaltende Kraft ersten Ranges“ wie die Lust sei.⁶⁹⁵ (Vgl. 2.3: *Ecce homo*; vgl. 4.1: Krankheit als Aufgabe)

Weil Nietzsche die Krankheit zum elementaren Teil seiner Persönlichkeit verklärt, zu einer philosophischen oder prophetischen Berufung, gewinnt seine Argumentation gegen das Mitleid noch zusätzlich Bedeutung: es muss als eine grobe Vereinfachung und Anmaßung des Helfenden wirken, der nicht den Kontext des Schmerzes des Leidenden kennt, sondern nur auf schematische Tröstung und langfristige Abschaffung des Schmerzes zielt. Nietzsches Welt zeichnet sich hingegen durch eine Symmetrie von Lust und Schmerz, von Glück und Unglück aus, was bedeutet, dass nur ein Leben in Gefahr und Schmerz auch reich an Glück sein kann, oder umgekehrt, dass die Verringerung des Leidens zu einer stumpfen „Religion der Behaglichkeit“ führe, – gemeint sind sowohl Christentum, Buddhismus als auch Schopenhauers Pessimismus – während sich der Denker seiner persönlichen Aufgabe stellen muss, die keine Ablenkung, aber auch keine Schonung vertrage.⁶⁹⁶ (Vgl. 2.2 Symmetrie gut

⁶⁹⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 295-296. KSA 3, S. 535ff.*

⁶⁹⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 316, 318. KSA 3, S. 549f.* beachte Nietzsches Erklärungszusammenhang von Elektrizität, Schmerz und Furcht, der dem damaligen Wissenstand der Forschung entsprach.

⁶⁹⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 338. KSA 3, S. 565ff.*: „[...] Das, woran wir am tiefsten und persönlichsten leiden ist fast allen Anderen unverständlich, und unzugänglich [...] Die gesammte Oekonomie meiner Seele und deren Ausgleichung durch das »Unglück«, das Aufbrechen neuer Quellen und Bedürfnisse, das Zuwachsen alter Wunden, das Abstossen ganzer Vergangenheiten – das Alles, was mit dem Unglück verbunden sein kann, kümmert den lieben Mitleidigen nicht: er will helfen und denkt nicht daran, dass mit und dir Schrecken, Entbehrungen, Verarmungen, Mitternächte, Abenteuer, Wagnisse, Fehlgriffe so nöthig sind, wie ihr Gegentheile, ja dass, um mich mystisch auszudrücken, der Pfad zum eigenen Himmel immer durch die Wollust der eigenen Hölle geht. [...] – Wie ist es nur möglich, auf seinem Wege zu bleiben! [...] Und, um hier Einiges zu verschweigen: so will ich doch meine Moral nicht verschweigen, welche zu mir sagt: Lebe im Verborgenen, damit du dir leben kannst! Lebe unwissend über Das, was deinem Zeitalter das Wichtigste dünkt! Lege zwischen dich und heute wenigstens die Haut von drei Jahrhunderten! Und das Geschrei von heute, der Lärm der Kriege und Revolutionen, soll dir ein Gemurmel sein! Du wirst auch helfen wollen: aber nur Denen,

und böse) Der Ethik des Mitleids stellt Nietzsche eine Praxis der Mitfreude unter Freunden entgegen, aber relativiert aus Furcht vor der Ablenkung von seiner „Aufgabe“ den Anspruch der Erkennenden auf Herrschaft und Macht – zumindest noch für sich und seine Zeit – um der persönlich näheren epikureerischen Losung des „Lebe im Verborgenen“ zu huldigen.

Nietzsche weist wiederholt auf die fehlende Selbstreflexion der Menschen über ihr Denken und ihr moralisches Urteilen hin: während die Meisten das „bewusste Denken“ als Gegenpol der Triebe und Instinkte betrachten, lokalisiert er den Grossteil des Denkens im Unbewussten und Irrationalen, im „Kampf der Triebe“, von dem nur ein kleiner Bruchteil überhaupt zu Bewusstsein gelangt, was auch bedeutet, dass das Erkennen ein *Produkt* der Triebe sein muss.⁶⁹⁷ Deshalb setzt Nietzsches Kritik der moralischen Urteilskraft an dessen Grundlage an: während die meisten Menschen das Gewissen als (von Gott?) „gegeben“ betrachten und dessen Urteilen einfach glauben, fordert er dazu auf, das Gewissen als historisch geworden oder „entstanden“ zu verstehen, sich der Evolution und der vielfältigen Einflüsse bewusst zu werden. Ebenso streng geht Nietzsche mit Kants *kategorischem Imperativ* ins Gericht, dessen Absolutheitsanspruch er als „Selbstsucht“ geißelt, da die Annahme vergleichbarer oder gleicher Handlungen eine Illusion sei, denen die Einmaligkeit und Determination jeder einzelnen Handlung als Folge komplexer innerer und äußerer Zusammenhänge, einer verborgenen, „unnachweisbaren Mechanik“ entgegenstehe. (Vgl. 2.1 Willensfreiheit) So bleibt dem Denker vorerst nichts Anderes übrig als sich moralischer Urteilen zu enthalten und eine präzise (Selbst-)Beobachtung, wie die eines Naturwissenschaftlers, um sich als individuell und trotzdem notwendig zu begreifen:

„Wir aber wollen Die werden, die wir sind – die Neuen, die Einmaligen, die Unvergleichbaren, die Sich-selber-Gesetzgebenden, die Sich-selber-Schaffenden! Und dazu müssen wir die besten Lerner und Entdecker alles nothwendigen in der Welt werden: wir müssen Physiker sein, um, in jenem Sinn Schöpfer sein zu können, – während bisher alle Wertschätzungen und Ideale auf Unkenntniss der Physik oder im Widerspruch mit ihr aufgebaut waren. Und darum: Hoch die Physik! Und höher noch das, was uns zu ihr zwingt, unsre Redlichkeit!“⁶⁹⁸

Aber nicht nur beobachten, sondern auch handeln – sichtbar handeln – und zwar mehr nach ästhetischen als nach moralischen oder funktionalen Gesichtspunkten.⁶⁹⁹ Wenn der Denker seine Natur als *vita contemplativa* bezeichnet, allein weil er seine Beobachtungsgabe als seine wesentlichste Eigenschaft wahrnehme, die sein Leben ständig erweitere, sowohl in die Höhen und Tiefen, sowohl zur „Lust“ als auch „Unlust“, verkennt dieser Nietzsche zufolge, dass er der eigentlich Handelnde, im Sinne von „der Schaffende“ oder „der Gesetz-Gebende“ ist, dass die Lebensweise des Denkers vielmehr als *vis creativa* zu bezeichnen sei. Deshalb ist für Nietzsche der Denker eher der Dichter des Lebensdramas, der Erfinder der Handlungen, die von den Menschen der Tat – *vita activa* – nur als Werke aufgeführt werden, die als *seine* Schauspieler fungieren. (Vgl. 2.2 Typus des Schauspielers) Erst durch die künstlerische Interpretation, durch den *poetischen* Akt des „Werthsetzens“ der „Denkend-Empfindenden“ erhält die Natur Form, wird bedeutungsvoll als „menschliches Leben“.⁷⁰⁰

deren Noth du ganz verstehst, weil sie mit Dir ein Leid und eine Hoffnung haben – deinen Freunden: und nur auf die Weise, wie du dir selber hilfst: _ ich will sie muthiger, aushaltender, einfacher, fröhlicher machen! Ich will sie Das lehren, was jetzt so Wenige verstehen und jene Prediger des Mitleids am wenigsten: – die Mitfreude!“

⁶⁹⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 333. KSA 3, S. 558f.*

⁶⁹⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 335. KSA 3, S. 560ff.*

⁶⁹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1881. XII [89]. KSA 9, S. 592: „[...] sondern jede kleine und große Handlung so erhaben und schön wie möglich ausführen! Die Art und Weise soll uns unterscheiden!“*

⁷⁰⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 301. KSA 3, S. 539f.: „[...] Dabei aber bleibt ein Wahn sein beständiger Begleiter: er meint, als Zuschauer und Zuhörer vor das grosse Schau- und Tonspiel gestellt zu sein, welches das Leben ist: er nennt seine Natur eine contemplative und übersieht dabei, dass er*

Exemplarisch für die Reduktion kapitalistischer Erwerbstätigkeit auf „Schauspielerei“ ist für Nietzsche der amerikanische Arbeitsstil, den er als das „eigentliche Laster der neuen Welt“ bezeichnet, welcher die „antike Scham vor dem Tätigsein“ durch Gier, Hast und Geistlosigkeit des Beschäftigtseins verdrängt habe, mit fatalen Folgen für Bildung, Geschmack, Kommunikation und die Künste, die der Muße bedürfen, um Form und „Gefühl für Form“ zu entwickeln.⁷⁰¹ Sogar in der Philosophie glaubt Nietzsche, in Anspielung auf Sozialismus und Pessimismus, die Auswirkung der Betriebsamkeit auszumachen, die zu einem „desperaten“ Urteil über den Wert des Lebens geführt habe, ganz im Gegensatz zu griechischer Muße und der daraus entspringenden Lebenshaltung.⁷⁰² Deshalb ruft Nietzsche nicht den amerikanischen Businessmann, sondern die Künstler als Vorbilder und Lehrer der Erkennenden aus, weil man bei ihnen eine Vielzahl poetischer Techniken findet, die Dinge „schön zu machen, [...] wenn sie es nicht sind“, aber im Gegensatz zu den Künstlern sollen sie nicht nur Werke, sondern das ganze Leben als Dichtung zu gestalten.⁷⁰³ (Vgl.: 2.2 Liebe zu den nächsten Dingen) Diese Kombination der Methoden aus Wissenschaft und Kunst in Anwendung auf das individuelle Leben des Denkers entspricht erst jene *Fröhliche Wissenschaft*, die das Buch im Titel führt: das Leben auf Versuch, das Leben als Experiment, „das Leben ein Mittel der Erkenntnis“.⁷⁰⁴ Das eigene Leben für die Erkenntnis aufs Spiel zu setzen, beobachten, interpretieren und erdichten, gewinnen und verlieren, „gefährlich leben“, das gebe dem Leben Fröhlichkeit, Leichtigkeit und Anmut, statt des Ernstes und der Schwere der Vergangenheit. Nur: Nietzsche weiß auch, dass die Existenz der Schönheit bzw. Anmut allein noch nicht ausreicht, um wahrgenommen werden, sondern dass sie des Zufalls bedarf, oder genauer: dass der Moment höchster Schönheit sich nur unter dem richtigen Blickwinkel und bei einer zur Anschauung gesteigerten Aufmerksamkeit des Betrachters entschleiert, um dann vielleicht genossen zu werden. Andererseits, so gibt Nietzsche zu bedenken, liege gerade im (vergeblichen) Suchen und Werben um Schönheit und Leben ein stärkerer Reiz, ein *agens* zum Weiterleben, als in der Erfüllung selbst:

„[...] Ich will sagen, dass die Welt übervoll von schönen Dingen ist, aber trotzdem arm, sehr arm, an schönen Augenblicken und Enthüllungen dieser Dinge. Aber vielleicht ist diess der stärkste Zauber des Lebens: es liegt ein golddurchwirkter Schleier von schönen Möglichkeiten über ihm,

selber auch der eigentliche Dichter und Fortdichter des Lebens ist, – dass er sich freilich vom Schauspieler diese Drama's, dem sogenannten handelnden Menschen, sehr unterscheidet, aber noch mehr von einem blossen Betrachter und Festgaste vor der Bühne. Ihm, als dem Dichter, ist gewiss vis contemplativa und ein Rückblick auf sein Werk zu eigen, aber zugleich und vorerst die vis creativa, welche dem handelnden Menschen fehlt, [...] Wir die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort Etwas machen, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspectives, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen. [...] Was nur Werth hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach – die Natur ist immer wertlos: – sondern dem hat man einen Werth einmal gegeben, geschenkt, und wir waren diese Gebenden und Schenkenden! Wir erst haben die Welt, die den Menschen Etwas angeht, geschaffen! – [...]“

⁷⁰¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 329. KSA 3, S. 556f. „[...] Und so wie sichtlich alle Formen an dieser Hast der Arbeitenden zu Grunde gehen: so geht auch das Gefühl für die Form selber, das Ohr und Auge für die Melodie der Bewegungen zu Grunde. [...]“

⁷⁰² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880. I [78]*. KSA 9, S. 24.

⁷⁰³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 299. KSA 3, S. 538.: „[...] Sich von den Dingen entfernen, bis man Vieles von ihnen nicht mehr sieht und Vieles hinzusehen muss, um sie noch zu sehen – oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen – oder sie so stellen, dass sie sich theilweise vorstellen und nur perspectivische Durchblicke gestatten – oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröthe anschauen – oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat: [...] Denn bei ihnen [den Künstlern] hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; wir aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichen zuerst.“

⁷⁰⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch*. § 324. KSA 3, S. 552f., siehe auch: *FW* § 319. KSA 3, S. 550f. und: *FW* § 327. KSA 3, S. 554.

verheissend, widerstrebend, schamhaft, spöttisch, mitleidig, verführerisch. Ja, das Leben ist ein Weib!⁷⁰⁵

Parallel zu der Charakterisierung des Lebens als einer Verführerin – als *vita femina* – wächst in Nietzsche ein leiser Zweifel am hochgehaltenen Vorbild der griechischen Kultur: denn in den überlieferten Todesworten des Sokrates liest er Anzeichen von Pessimismus (als der Krankheit am Leben), die sich unter dessen „Tapferkeit und Weisheit“ versteckt habe, was ihn in Nietzsches Augen zu einem „Schauspieler“ degradiert – und womit er die frühere Gegenüberstellung von Augustus vs. Sokrates entwertet. (Vgl. 2.2 Schauspieler⁷⁰⁶) In einer Paraphrasierung eines bekannten Ausspruches des Boëthius folgert Nietzsche, dass Sokrates besser geschwiegen hätte, und schließt überraschend: „Ach Freunde, wir müssen auch noch die Griechen überwinden!“⁷⁰⁷

Der Gedanke der Ewigen Wiederkunft

Am Übergang zum Spätwerk kehrt Nietzsche zum Modell der polare Opposition zurück: sobald sich die neu gefundenen Leichtigkeit und Fröhlichkeit der Experimentalexistenz, die allen Ballast der Moral, Sitte, Religion und Metaphysik, sogar der pessimistischen Philosophie abgeworfen hat, am Horizont abzeichnet und sich versöhnlich in der Zusammenführung von Wissenschaft und Kunst, von Kritik und historischer Argumentation, von Praxis, Theorie und Leben zeigt, stellt er diese sofort wieder in Frage mit dem anderen Extrem, dem Gedanken der ewigen Wiederkunft, betitelt als „das grösste Schwergewicht“:

„Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso dieses Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!« – Würdest du dich nicht niederwerfen und mit Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: »du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!« Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem »willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?« würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts mehr zu verlangen, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? –“⁷⁰⁸

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass Nietzsche diesen Gedanke als Hypothese, als Einflüsterung eines nachgeschlichenen Dämons in der (nächtlichen) Einsamkeit schildert, und er sich weniger über das wahr oder falsch der These der „ewigen Wiederkehr“, als vielmehr mit der psychologischen Wirkung des Gedankens auf den Erkennenden beschäftigt.⁷⁰⁹ Die

⁷⁰⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 339. KSA 3, S. 568f*; siehe auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [69]. KSA 9, S. 467*: „[...] Einen Berg hinuntersteigen, die Gegend mit den Augen umarmen, eine ungestillte Begierde dabei. Die leidenschaftlich Liebenden, welche die Vereinigung nicht zu erreichen wissen (– bei Lucrez) Der Erkennende verlangt nach Vereinigung mit den Dingen und sieht sich abgeschieden – dies ist Leidenschaft. Entweder soll sich alles in Erkenntniß auflösen oder er löst sich in die Dinge auf – dies ist seine Tragödie [...]“

⁷⁰⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Erstes Buch. § 36. KSA 3, S. 405*

⁷⁰⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 340. KSA 3, S. 569f.*

⁷⁰⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 341. KSA 3, S. 570.*

⁷⁰⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [141]. KSA 9, S. 523*: „Prüfen wir, wie der Gedanke, daß sich etwas wiederholt, bis jetzt gewirkt hat [...] Wenn die Kreis-Wiederholung auch nur eine Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit ist, auch der Gedanke einer Möglichkeit kann uns erschüttern und umgestalten, nicht nur Empfindungen und bestimmte Erwartungen! [...]“

Parallelen zu der Liebe zum Schicksal – *amor fati* – sind offensichtlich: es geht um ein heroisches Annehmen, Durchstehen und Verehren dessen, wer und was man ist, um den *Moment* des Glücks auch die völlige Determination zu wollen, aber nicht im Sinne einer göttlichen Bestimmung, Offenbarung oder Vorhersehung, die sich im Gefühl, dass einen alle Ereignisse bereichern, von tiefstem Nutzen sind, zeigt. Diesen Wahn einer ‚persönlichen Providenz‘ führt Nietzsche auf eine „Geschicklichkeit im Auslegen und Zurechtlegen der Ereignisse“ zurück, die unbemerkt oder unbewusst beim geübten Erkennenden arbeite.⁷¹⁰

Vielfach wurde vorgeschlagen, dass Nietzsche mit der Formulierung dieses Gedankens das teleologische Modell der abendländischen Philosophie durch ein zyklisches Weltbild ersetze, also der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ als Antithese zu Hegels Fortschrittsapothese zu verstehen sei. Es scheint aber, dass der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ gerade eine radikale Revision der früheren Kritik des „historischen Sinns“ formuliert, als dessen ultimative Konklusion: Nicht mehr die Fixierung auf den Widerspruch zwischen Historie und Leben, sondern die Integration der Historie in das individuelle Leben und Empfinden des zukünftigen Menschen. Das Gefühl, die kollektive Geschichte der gesamten Menschheit als eigene Geschichte zu empfinden, sie in jeder Generation und jedem Individuum nochmals zu durchleben (kulturelle Ontogenese als Phylogenese), sich als ihr Erbe und zugleich ihr Versprechen wahrzunehmen, ihre Last zu spüren, sie auf sich zu nehmen und *trotzdem* dem Leben in seiner Reichhaltigkeit gewogen bleiben, das schwebt Nietzsche als das größte Glück der zukünftigen Menschheit vor, er nennt es „Menschlichkeit“:

„[...] wer die Geschichte der Menschen insgesamt als eigene Geschichte zu fühlen weiss, der empfindet in einer ungeheuren Verallgemeinerung allen jenen Gram des Kranken, der an die Gesundheit, des Greises, der an den Jugendtraum denkt, des Liebenden, der der Geliebten beraubt wird, des Märtyrers, dem sein Ideal zu Grunde geht, des Helden am Abend der Schlacht, welche Nichts entschieden hat und doch ihm Wunden und den Verlust des Freundes brachte –; aber diese ungeheure Summe von Gram aller Art tragen, tragen können und nun doch ein Held sein, der beim Anbruch der eines zweiten Schlachttages die Morgenröthe und sein Glück begrüsst, als der Mensch eines Horizontes von Jahrtausenden vor sich und hinter sich, als der Erbe aller Vornehmheit alles vergangenen Geistes und der verpflichtete Erbe, als der Adeligste aller alten Edlen und zugleich der Erstling eines neuen Adels, dessen Gleichen noch keine Zeit sah und träumte: diess Alles auf seine Seele nehmen, Aeltestes, Neuestes, Verluste, Hoffnungen, Eroberungen, Siege der Menschheit: diess Alles endlich in Einer Seele haben und in Ein Gefühl zusammendrängen: – diess müsste doch ein Glück ergeben, das bisher der Mensch noch nicht kannte, – eines Gottes Glück voller Macht und Liebe, voller Thränen und voll Lachens, ein Glück, welches, wie die Sonne am Abend, fortwährend aus seinem unerschöpflichen Reichthume wegschenkt und in’s Meer schüttet und, wie sie, sich erst dann am reichsten fühlt, wenn auch der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert! Dieses göttliche Gefühl hiesse dann – Menschlichkeit!“⁷¹¹

Die neue Herausforderung liegt für Nietzsche in der Frage der Vereinbarkeit von Leben und Erkenntnis, also in einem Nachweis, dass der Konflikt zwischen den lebensnotwendigen Irrtümern und einer kompromisslosen Suche nach der Wahrheit in einem Menschen auszuhalten sei, oder genauer, dass die Suche nach Erkenntnis nicht notwendigerweise zu einer Verurteilung und Vernichtung des Lebens führen muss.⁷¹² Nietzsche versucht nach dem

⁷¹⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 277. KSA 3, S. 521f.*

⁷¹¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 337. KSA 3, S. 564f.*

⁷¹² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [141]. KSA 9, S. 494ff.* „[...] in summa abwarten, wie weit Wissen und Wahrheit sich einverleiben können – und wieweit eine Umwandlung des Menschen eintritt, wenn er endlich nur noch lebt, um zu erkennen. – [...] – Wie wird dies Leben in Bezug auf seine Summe von Wohlbefinden sich ausnehmen? [...] – Nun kommt aber die schwerste Erkenntniß und macht alle Arten Lebens furchtbar bedenkenreich: ein absoluter Überschuß an Lust muß nachzuweisen sein, sonst ist die Vernichtung unser selbst in Hinsicht auf die Menschheit als Mittel der Vernichtung der Menschheit zu wählen. Schon dies: wir haben die Vergangenheit, unsere und die aller Menschheit auf die Wage zu setzen und

von ihm verkündeten Tod Gottes, nach dem Ende metaphysischer Spekulation und der Offenlegung der irrationalen Grundlagen von Vernunft, Sitte und Moral der bürgerlichen Gesellschaft einen neuen absoluten Maßstab zu finden, um das Leben zu „wiegen“, um also eine Antwort auf die Frage zu finden, ob das Sein dem Nicht-Sein vorzuziehen sei, ob die Existenz, vor allem seine eigene Existenzweise des Erkennenden, einen Wert habe oder nicht. Nietzsche glaubt mit dem „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ ein Maß gefunden zu haben, mit dem er das Leben messen und gewichten kann – Gewicht als Wichtigkeit – ganz im Sinne des „Schaffenden“ als „Gesetz-Gebenden,“ wie er stolz im Nachlass festgehalten hat:

„[...] 5. Das neue Schwergewicht: die ewige Wiederkunft des Gleichen. Unendliche Wichtigkeit unsres Wissen's, Irren's unsrer Gewohnheiten, Lebensweisen für alles Kommende. Was machen wir mit dem Reste unseres Lebens – wir, die wir den grössten Theil desselben in der wesentlichsten Unwissenheit verbracht haben? Wir lehren die Lehre – es ist das stärkste Mittel, sie uns selber einzuverleiben. Unsrer Art Seeligkeit, als Lehrer der grössten Lehre.

Anfang August 1881 in Sils-Maria
6000 Fuss über dem Meere und viel höher über allen
menschlichen Dingen! –⁷¹³

Dabei bewegt sich Nietzsche in einem schwierig zu durchdringenden philosophischen Komplex, da er als strenger Determinist das individuelle Leben in jeder einzelnen Handlung durch die Konstellationen der Geschichte, Kontext, Triebe und Erziehung festgelegt denkt, andererseits das Leben sowohl als ein unschuldiges Spiel zur kontemplativen Anschauung des Denkers als auch als ein Experiment des Erkennenden definiert – der somit eine „Frage“ an das Leben richtet, die Engagement, Interesse und Risiko an die Stelle der distanzierten Beobachtung setzt – und zu alle dem den Einzelnen mit dem „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ mit absoluter Eigenverantwortung konfrontiert, die jede einzelne Handlung, jeden Gedanken, durch die Vorstellung der endlosen Wiederholbarkeit zu einem Urteil über den Wert des Lebens erhebt. Man kann diesen Gedankenansatz als radikal individualistisch lesen, da der Erkennende seine Entscheidung ohne externen Bezug zu Gesellschaft oder Metaphysik treffen muss; trotzdem bezieht die Formulierung des „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ auch die Menschheit als Ganzes mit ein: sei es, dass jeder Einzelne für die Menschheit steht, die Definition des Menschen neu setzt, wie bereits in der Kongruenz von Individual- und Menschheitsgeschichte angedeutet; sei es, dass der Einzelne als Mikrokosmos für die Ganzheit der Welt steht, die durch ihren Doppelcharakter aus ewiger Bewegung (oder sogar „Kampf“) der Kräfte bei gleich bleibender Gesamtstärke der Kräfte über einen unendlichen Zeitraum charakterisiert ist – woraus Nietzsche „naturwissenschaftlich“ schließt, dass jede Konstellation, jeder mögliche Zustand der Welt im unendlichen Zeitraum der Vergangenheit bereits existiert haben muss. Und, um die Sache auf die Spitze zu treiben, spekuliert er, dass selbst der Augenblick der Bewusstwerdung des „Gedankens der ewigen Wiederkunft“ wiederkehre, als geschlossener „Ring“ immer wiederkehren muss: (Vgl. 5.2.1: Gestaltung *Zarathustra*; vgl. 5.2.1 Kreisbewegung, *motif organe*)

„[...] Die Welt der Kräfte kommt also nie in ein Gleichgewicht, sie hat nie einen Augenblick der Ruhe, ihre Kraft und ihre Bewegung sind gleich groß für jede Zeit. Welchen Zustand die Welt auch nur erreichen kann, sie muß ihn erreicht haben und nicht einmal, sondern unzählige Male. [...] Dieser Ring, in dem du ein Korn bist, glänzt immer wieder. Und in jedem Ring des Menschen-Daseins überhaupt giebt [es] immer eine Stunde, wo erst Einem, dann Vielen, dann Allen der

auch zu überwiegen – nein! dieses Stück Menschheitsgeschichte wird und muß sich ewig wiederholen, das dürfen wir aus der Rechnung lassen, darauf haben wir keinen Einfluß: [...] Auch das Elend der zukünftigen Menschheit soll uns nichts angehn. Aber ob wir noch leben wollen, ist die Frage: und wie!“

⁷¹³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [141]. KSA 9, S. 494.*

mächtige Gedanke auftaucht, der von der ewigen Wiederkunft aller Dinge – es ist jedes Mal für die Menschheit die Stunde des Mittags.“⁷¹⁴

In Nietzsches Gedankengang bildet der Begriff der „Kraft“ die Brücke zwischen der inneren und äußeren Seite, – zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos – und was den Einzelnen beherrscht, regelt die Welt auch als Ganzes: unendliche Dauer, ewige Wiederkehr, endloser Fluss der Kräfte heben die Kategorien Kants aus den Angeln, und Nietzsche verkündet neben dem Tod Gottes auch noch das Ende der Mathematik so wie der Begriffe des Dings, der Substanz, der Zeit, des Raumes und der Kausalität,⁷¹⁵ kurz: aller Qualitäten und Formen, die für ihn nur weitere menschliche Grundirrtümer, ähnlich wie Religion und Moral, sind. Nietzsche glaubt, und man sieht die Anklänge an Heraklit, das es kein Sein, sondern nur unendliches Werden, nur Fließen und Widerstreben der Kräfte und Energien gebe, einen ewigen chaotischen Kreislauf, der nicht mit menschlichen Begriffen wie Ziel, Zweck oder Vernunft zu beschreiben sei.⁷¹⁶ Trotzdem unterscheidet Nietzsche beim „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ sehr wohl zwischen einer Wiederholung der gleichen Konstellation der Kräfte, die zur Einstellung eines gleichen Zustandes, eines „gleichen Wurfes“ führe, und einer identischen Gleichheit, die er mit dem Argument ablehnt, dass absolute Identität auch gleiche Eigenschaften und eine gleiche Geschichte bis in alle Ewigkeit erfordern würde, die allein durch den Vektor der Zeit unmöglich sei.⁷¹⁷ Sowohl die Welt als auch die Existenz entziehen

⁷¹⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [148]. KSA 9, S. 498.*

⁷¹⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [149]. KSA 9, S. 499; auch: XI [151] KSA 9, S. 499f.; XI [155]. KSA 9, S. 500: „Unsere Sinne zeigen uns nie ein Nebeneinander sondern stets ein Nacheinander. Der Raum und die menschlichen Gesetze des Raumes setzen die Realität von Bildern Formen Substanzen und deren Dauerhaftigkeit voraus, d.h. unser Raum gilt einer imaginären Welt. Vom Raum, der zum ewigen Fluß der Dinge gehört, wissen wir nichts.“; siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1880. VI [413]. KSA 9, S. 304: „[...] Wir selbst als erkennende Wesen sind eine immer neu rotierende Kraft und bringen so ein Nacheinander hervor, auch bei festen Objekten. Wir sind die Bewegten, welche sich um die Dinge bewegen. [...]“; und weiter VI [418]. KSA 9, S. 305: „Wir erkennen nur die negative Seite aller wirkenden Dinge, gleichsam wie den Abdruck und Eindruck derselben auf uns: nicht das Wesen der Dinge, sondern unsere Natur allein in einer bestimmten Hemmung und Begrenzung.“**

⁷¹⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [157]. KSA 9, S. 502: „Hüten wir uns, diesem Kreislauf irgend ein Streben, ein Ziel beizulegen [...] aber es ist nicht danach zu messen, Vernünftigkeit oder Unvernünftigkeit sind keine Prädikate für das All. – Hüten wir uns, das Gesetz dieses Kreises als geworden zu denken, nach der falschen Analogie der Kreisbewegung innerhalb des Rings [...] vielmehr alles ist ewig, ungeworden: wenn es ein Chaos der Kräfte gab, so war auch das Chaos ewig und kehrte in jedem Ring wieder. Der Kreislauf ist nichts Gewordenes, er ist das Urgesetz, so wie die Kraftmenge das Urgesetz ist, ohne Ausnahme und Übertretung. Alles Werden ist innerhalb des Kreislaufs und der Kraftmenge; [...]“*

⁷¹⁷ Auch hier kann man Anklänge an das Fluss-Zeit-Gleichnis Heraklits erkennen, *Fragmente Über die Natur 49a*: „In dieselben Fluten steigen wir und steigen wir nicht: wir sind es und sind es nicht.“ siehe hierzu: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [202]. KSA 9, S. 523: „Das Maaß der All-Kraft ist bestimmt, nichts »Unendliches«: hüten wir uns vor solchen Ausschweifungen des Begriffs! Folglich ist die Zahl der Lagen Veränderungen Combinationen und Entwicklungen dieser Kraft, zwar ungeheuer groß und praktisch »unermeßlich«, aber jedenfalls auch bestimmt und nicht unendlich. Wohl aber ist die Zeit, in der das All seine Kraft übt, unendlich d.h. die Kraft ist ewig gleich und ewig thätig: – bis diesen Augenblick ist schon eine Unendlichkeit abgelaufen, d.h. alle möglichen Entwicklungen müssen schon dagewesen sein Folglich muß die augenblickliche Entwicklung eine Wiederholung sein und so die, welche sie gebär und die, welche aus ihr entsteht und so vorwärts und rückwärts weiter! Alles ist unzählige Male dagewesen, insofern die Gesamtlage aller Kräfte immer wiederkehrt. Ob je, davon abgesehen, irgend etwas Gleiches dagewesen ist, ist ganz unerweislich. Es scheint, daß die Gesamtlage bis in's Kleinste hinein die Eigenschaften neu bildet, so daß zwei verschiedene Gesamtlagen nichts Gleiches haben können. Ob es in Einer Gesamtlage etwas Gleiches geben kann, z.B. zwei Blätter? Ich zweifle: es würde voraussetzen daß sie eine absolut gleiche Entstehung hätten, und damit hätten wir anzunehmen, daß bis in alle Ewigkeit zurück etwas Gleiches bestanden habe, trotz aller Gesamtlage-Veränderungen und Schaffung neuer Eigenschaften – eine unmögliche Annahme.“; siehe auch: XI [245]. KSA 9, S. 534: „[...] d.h. es bewegt sich alles Werden in der Wiederholung einer bestimmten Zahl vollkommen gleicher Zustände. [...] denn die ungeheure Masse von Fällen vorausgesetzt, ist die zufällige Erreichung des gleichen Wurfes wahrscheinlicher als die absolute Nie-Gleichheit.“; siehe auch: XI [311]. KSA*

sich den menschlichen Vorstellungen, Begriffen und Urteilen, und sind mit diesen weder beschreib- noch fassbar; sondern Wahrnehmung, Denken und Sprache verhalten sich wie ein Spiegel der Dinge, mit dem letztlich nur Aussagen über die Relationen der Spiegelbilder und Spiegel selbst getroffen werden können, während die Realität, das Urbild, verborgen bleibe.⁷¹⁸ Nicht nur die Sprache, sondern die gesamte Wahrnehmung, die „Welt“ ist eine Erfindung des Menschen.⁷¹⁹ Das individuelle Bewusstsein, das auf diesen Irrtümern beruhe, ist somit der Spiegel der Spiegel, „eine Summe von bewussten Empfindungen und Urtheilen und Irrtümern,“ eine Vorstellungswelt, die nur entfernt, als Abbild und Erscheinung, mit dem eigentlichen „Lebens-system“ des Einzelnen zu tun hat. Weil das Individuum für Nietzsche ein Sonderfall, eine späte Folge der Gesellschaftsentwicklung der Spezies Mensch ist, und dialektisch aus dieser hervorgeht,⁷²⁰ hat es alle evolutionären Irrtümer internalisiert, weswegen der Erkennende auch seine Individualität noch zu überwinden habe: „Über »mich« und »dich« hinaus! Kosmisch empfinden!“⁷²¹ (Vgl. 2.2 Kosmisches Bewusstsein) Aber ebenso, wie er das individuelle Urteil ablehnt, kritisiert Nietzsche auch die so genannte „objektive“ oder „wissenschaftliche Betrachtung“, die sich der Leidenschaften versagt, als „unpersönlich“ und somit schwach, wenn nicht gar wertlos, da „Sinn“ nur im Bezug auf empfindende Menschen entstehen kann. Alternativ fordert er eine überpersönliche, eine multi-persönliche Sicht auf die Dinge, die *perspektivische* Denkweise, die eine Vielzahl an Standpunkten einnimmt und zusammenträgt, treu der Erkenntnis, dass auch das Individuum selbst nur ein Augenblicksbild einer Multiplizität in dauernder Bewegung ist.⁷²² Doch diese Einsichten will er nicht als „bitter“ oder pessimistisch verstanden wissen, sondern es geht ihm gerade um das Aushalten der Widersprüchlichkeit der Existenz, mit der Hilfe der Kunst:

9, S. 560: „[...] Aber die Vielheit und Unordnung der uns bisher bekannten Welt widerspricht, es kann nicht eine solche universale Gleichartigkeit der Entwicklung gegeben haben [...] Sollte aus der Kraft Verschiedenes entstehen können? Beliebiges? [...]“

⁷¹⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [429]. KSA 9, S. 308*: „Alle die Relationen, welche uns so wichtig sind, sind die der Figuren auf dem Spiegel, nicht die wahren. Die Abstände sind die optischen auf dem Spiegel, nicht die wahren. »Es giebt keine Welt, wenn es keinen Spiegel giebt« ist Unsinn. Aber alle unsere Relationen, mögen sie noch so exakt sein, sind Beschreibungen des Menschen, nicht der Welt: [...] Es ist nicht Schein, nicht Täuschung, sondern eine Chiffreschrift, in der eine unbekante Sache sich ausdrückt, – für uns ganz deutlich, für uns gemacht, unsere menschliche Stellung zu den Dingen. Damit sind uns die Dinge verborgen.“

⁷¹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1881. XIV [8]. KSA 9, S. 624f*: „[...] Wie die Sprache das Urgedicht eines Volkes ist, so ist die ganze anschauliche empfundene Welt die Urdichtung der Menschheit [...]“

⁷²⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [130]. KSA 9, S. 488*: „Unsere Triebe und Leidenschaften sind ungeheure Zeiträume hindurch in Gesellschafts- und Geschlechtsverbänden gezüchtet worden (vorher wohl in Affen-Heerden): so sind sie als sociale Triebe und Leidenschaften stärker als als individuelle [...] Die Zelle ist zunächst mehr Glied als Individuum; das Individuum wird im Verlauf der Entwicklung immer complicirter, immer mehr Gliedergruppe, Gesellschaft. Der freie Mensch ist ein Staat und eine Gesellschaft von Individuen. – [...]“; siehe auch: *XI [156] KSA 9, S. 501ff*: „[...] Die Gattung ist der gröbere Irrthum, das Individuum der feinere Irrthum, es kommt später. [...]“

⁷²¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [7]. KSA 9, S. 442f*; siehe auch: *XI [21]. KSA 9, S. 450f*: „[...]Uns von den Dingen besitzen lassen (nicht von Personen) und von einem möglichst großen Umfange wahrer Dinge! Was daraus wächst, ist abzuwarten: wir sind Ackerland für die Dinge. Es sollen Bilder des Daseins aus uns wachsen: und wir sollen so sein, wie diese Fruchtbarkeit uns nöthigt zu sein: unsere Neigungen, Abneigungen sind die des Ackerlandes, das solche Früchte bringen soll. Die Bilder des Daseins sind das Wichtigste bisher gewesen – sie herrschen über die Menschheit.“

⁷²² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [65]. KSA 9, S. 466*: „Aufgabe: die Dinge sehen, wie sie sind! Mittel: aus hundert Augen auf sie sehen können, aus vielen Personen! [...]“; siehe auch: *XI [156]. KSA 9, S. 500ff*: „[...] Aber da entdeckt es [das Individuum], daß es selber etwas Wandelbares ist und einen wechselnden Geschmack hat, mit seiner Feinheit geräth es hinter das Geheimniß, daß es kein Individuum giebt, daß es im kleinsten Augenblick es etwas Anderes ist als im nächsten und daß seine Existenzbedingungen die einer Unzahl von Individuen sind: der unendlich kleine Augenblick ist die höchste Realität und Wahrheit, ein Blitzbild aus dem ewigen Flusse. [...]“

„[...] Leben ist die Bedingung des Erkennens. Irren ist die Bedingung des Lebens und zwar im tiefsten Grunde Irren. Wissen um das Irren hebt es nicht auf! Das ist nichts Bitteres! Wir müssen das Irren lieben und pflegen, es ist der Mutterschooß des Erkennens. Die Kunst als die Pflege des Wahnes – unser Cultus. [...] Dem Dasein eine ästhetische Bedeutung geben, unseren Geschmack an ihm mehren, ist die Grundbedingung aller Erkenntniß. [...]“⁷²³

So steht die Feststellung, dass die Kunst ein Kult der Täuschung und des Wahnes sei, am Anfang und am Ende der kritischen Phase von Nietzsches Denken, doch was anfangs ein böser Verdacht und Vorwurf gegen die Kunst war, hat sich am Ende zu einer Einsicht und Akzeptanz in die Welt des Scheins und der oberflächlichen Tiefe gewandelt, in welcher die unbedingte Suche nach Wahrheit als nur ein Trieb oder Wahn unter anderen entlarvt wurde, zudem noch ein für das Leben gefährlicher. Nietzsches Perspektive bewegt sich weg von einer kritischen Distanz und hin zu einer affirmativen Überhöhung des Lebens, bei der es zu einer Wiederannäherung an die Konzepte des heroischen Pessimismus und der ästhetischen Rechtfertigung des Lebens aus den *Basler Schriften* kommt, aber erweitert um neue Gedankenfiguren und Erfahrungen.

Incipit tragoedia. – (Anstatt einer Überleitung:)

„Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimath und den See Urmi und gieng in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, – und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: »Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange; aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Ueberfluss ab und segneten dich dafür. Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken, ich möchte mich verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind. Dazu muss ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! – ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugrosses Glück sehen kann! Segne den Becher, welcher überfliessen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.« – Also begann Zarathustra's Untergang.“⁷²⁴

⁷²³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [162]. KSA 9*, S. 503f.

⁷²⁴ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 342. KSA 3*, S. 571.

2.3. Dionysos als Philosoph – Zarathustra und das Spätwerk (*Also sprach Zarathustra, Jenseits von Gut und Böse, Genealogie der Moral, Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*): die voluntaristische Antwort auf das Problem des Nihilismus mit einer artistischen Selbsterschaffung und Selbstüberwindung.

Der dritte Werkabschnitt beginnt mit dem Paukenschlag des *Zarathustra* und wiederum zeigt sich eine andere Seite Nietzsches: Die mittlere Phase der moralischen, psychologischen und kulturkritischen Sentenzen verschwindet scheinbar schlagartig hinter einem hymnischen, in alttestamentarischer Sprache verfassten Offenbarungsbuch. Doch eine genauere Betrachtung zeigt, dass sich zahlreiche Anzeichen eines Stilwechsels in der *Fröhlichen Wissenschaft* bereits angekündigt hatten. Wie im vorherigen Abschnitt dargelegt, hatte Nietzsche die zentralen Elemente des *Zarathustra* bereits im 4. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* vorweggenommen – wie den Gedanken der ewigen Wiederkehr, den Tod Gottes, das Problem der Wahrheit für das Leben, die Figur des *Zarathustra*, die Überwindung des Menschen durch den Übermenschen, etc. Andererseits hat die Verkündigungsschrift des *Zarathustra* eine Sonderposition innerhalb Nietzsches Werken inne, vergleichbar den Gedichten oder Kompositionen, denn neben dieser prophetischen Schrift und den Polemiken gegen Wagner und das Christentum finden sich in seinem späten, dritten Werkabschnitt weiterhin psychologische und moralische Analysen, die direkt an die mittlere Werkphase anknüpfen, wie beispielsweise *Jenseits von Gut und Böse* (1886) oder *Zur Genealogie der Moral* (1887). Außerdem ergänzt Nietzsche 1887 die 4 Bücher der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) um ein weiteres 5. Buch, das dem Duktus der früheren folgt, und versieht anlässlich der zweiten Auflage zahlreiche seiner frühen Schriften mit einem neuen Vorwort, welches sie retrospektiv in die aktuelle Erzählung einer „Philosophie der Zukunft“ einbinden soll: in den „Willen zur Macht.“ Doch Nietzsches über Jahre verfolgtes „Hauptwerk“ ist nie über ein Strukturkonzept und eine umfangreiche Sammlung von Aphorismen hinausgelangt, wahrscheinlich, weil die Problematik einer Synthese der widerstrebenden Elemente, die Zwänge, sein Denken einem systematischen Regime zu unterwerfen, seiner bisherigen Praxis widerstrebten und die Spannungen zu groß gewesen wären. Vielleicht aber auch, weil Nietzsche spürte, dass ihm die „baumeisterliche“ Tugend, die „organische Kraft“ das Divergierende und Widerstrebende zu überformen und in ein gegliedertes Werk zu integrieren, nicht (mehr) zur Verfügung stand. Oder schlicht, weil ein neues Problem, die Frage der Europäischen Moderne und damit die Auseinandersetzung mit Nihilismus und *Décadence* gegenüber dem *Willen zur Macht* an Bedeutung gewann. Geblieben sind zahlreiche Fragmente dieses auf 4 Bücher angelegten Hauptwerkes, und die problematische Kompilation des „Willen zur Macht“ aus dem Nachlass durch Peter Gast und Elisabeth Förster-Nietzsche, welche mit dem Segen des wissenschaftlichen Beirats des Archivs in zwei unterschiedlichen Versionen 1901 und 1906 als Band XV und XVI der Großoktavausgabe bzw. Band 9 und 10 der Taschen-Ausgabe⁷²⁵ –

⁷²⁵ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche's Werke. Zweite Abteilung, Band XV (= 7. Bd. der 2. Abt.). Nachgelassene Werke: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe (Studien und Fragmente)*, [Vorw.: Elisabeth Förster-Nietzsche. Nachbericht und Anm.: Peter Gast (alias Heinrich Köselitz) sowie Ernst und August Horneffer], Leipzig: Naumann 1901; ders., *Nietzsche's Werke. Zweite Abteilung, Band XV. Nachgelassene Werke: Ecce homo. Der Wille zur Macht. Erstes und zweites Buch*, [Vorw. des Hrsg.: Otto Weiß. Nachbericht zum *Ecce homo* und Anmerkungen: Otto Weiß], 2., völlig neu gest. und verm. Ausgabe des Willens zur Macht, Leipzig: Kröner, 1912; ders., *Nietzsche's Werke. Zweite Abteilung, Band XVI (= 8. Bd. der 2. Abt.). Nachgelassene Werke: Der Wille zur Macht. Drittes und viertes Buch*, [Nachbericht und Anm.: Otto Weiß], 2., völlig neugest. und vermehrte Auflage, Leipzig: Kröner, 1912; ders., *Nietzsche's Werke. Taschen-Ausgabe. Bd. 9. Der Wille zur Macht. 1884/88: Versuch einer Umwerthung aller Werthe*. [chronologisch geordnet in zehn Bd. hrsg. von Elisabeth Förster-Nietzsche. Jeder Bd. mit einer Einl. und einem Nachbericht von Elisabeth Förster-

und somit klar erkennbar als Teil des Nachlasses und nicht des Werkes – erschienen, und seinerzeit als „authentisch“ angesehen wurden, gerade auch von den „Freunden“ des Archivs, wie Graf Kessler und van de Velde, selbst noch, nachdem Elisabeth Förster-Nietzsche später die Autorenrechte für diesen Band juristisch einklagte und erlangte, und somit den Inhalt als ihre Kompilation zu erkennen gab.

Auch auf inhaltlicher Ebene zeigt sich ein differenzierteres Bild: neben der Fortführung zahlreicher Themen, Gedanken bis hin zu Formulierungen aus der mittleren kritisch aufgeklärten Werkphase deuten sich vermehrt Rückgriffe auf die ältere Werkschicht der *Basler Schriften* an: der Begriff des „Willens zur Macht“ verweist deutlich auf Schopenhauers Voluntarismus, ebenso wie auf eine intensive Auseinandersetzung mit Darwins Evolutionstheorie, auch wenn er sich jeweils als Antithese oder Weiterentwicklung versteht; ebenso kehrt Nietzsche zu seiner Beschäftigung mit Wagner als kulturellem Phänomen zurück, die zwischen Abgrenzung, vehementer Kritik und Bewunderung schwankt. Hingegen das Ringen um den „Wert der Wahrheit“, eine zentrale Frage der mittleren Werkphase, scheint zu Gunsten des Lebens als Schein, Illusion, Wille, Trieb, Instinkt und vor allem als Kraft, Steigerung und Werden entschieden, weshalb die Renaissance des Tragischen und des griechischen Gottes Dionysos *als Philosoph* in den Schriften nur noch wenig überraschen mag. Auch ein neuer Antipode ist gefunden: das Christentum, als Synonym für Schwäche, Krankheit, Décadence, für eine Moral der Lebensverneinung.

Zarathustra

Der erste Abschnitt der Vorrede des *Zarathustra* ist eine wörtliche Wiederholung des letzten Aphorismus aus dem 4. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, was wiederum verdeutlicht, dass Nietzsche um eine Fortsetzung und Anknüpfung an seine früheren Texte bemüht war.⁷²⁶ Und doch, alles ist anders: anstatt seiner spricht die fiktive Gestalt des altpersischen Religionsstifters, der sich in direkter Rede an den Leser richtet – und seine Reden mit der titelgebenden Weise „Also sprach Zarathustra“ einleitet und beendet – unterbrochen nur von kurzen Prosaabschnitten eines die Narration tragenden personalen Erzählers. Nietzsche zeigt sich dabei weniger an der historischen Figur des Propheten und den heiligen Schriften des Avesta interessiert, als an der Symbolik und literarischen Bedeutung Zarathustras in der europäischen Geistesgeschichte seit Herodot: als Begründer der ersten monotheistischen (bzw. dualistischen) Schriftreligion und eines strengen Moralkodex. Deshalb bezieht sich Nietzsche auch nicht direkt auf die zoroastrische Überlieferung, welche er gar nicht zur Kenntnis genommen zu haben scheint,⁷²⁷ sondern auf die Offenbahrungsreligionen im Allgemeinen – Judentum, Christentum, Islam und Buddhismus – welche alle Spuren des älteren Zoroastrismus enthalten. Der historische Zarathustra stellt für Nietzsche gewissermaßen den genealogischen Anfang einer religiös fundierten Moral und Ethik dar, die sich sogar über die Säkularisierung der europäischen Aufklärung in die modernen Tugendlehren gerettet habe, weshalb er in eben dieser Figur des Zarathustra die Möglichkeit erblickt, dass dieser seinen „Irrtum“ bekenne und den Tod Gottes, das Ende von Moral und Metaphysik und die neue Lehre des Übermenschen verkünde.

Nietzsche], 2, völlig neu gest. Ausgabe, Leipzig: Naumann, 1906, ders., *Nietzsche's Werke. Taschen-Ausgabe. Bd. 10. Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwerthung aller Werthe (Fortsetzung) 1884/88. Götzen-Dämmerung 1888. Der Antichrist 1888. Dionysos-Dithyramben 1888*, [mit Titelregister für sämtliche 10 Bd.], *Der Wille zur Macht: 2, völlig neu gest. Ausgabe*, Leipzig: Naumann, 1906.

⁷²⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. I Theil. Zarathustra's Vorrede. I. KSA 4*, S. 11–12; vgl. ders., *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 342. KSA 3*, S. 571.

⁷²⁷ Vgl. Siegfried Heinrich Friedrich Hermerding, *Der Einfluss der iranischen Geisteswelt auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche*, Hannover: Universität Hannover, 1984.

Prägend für die frühe Rezeption des *Zarathustra* waren die Kommentare der Herausgeber der Großoktavausgabe des Nietzsche-Archivs: Während die Schwester des Philosophen, Elisabeth Förster-Nietzsche, in ihrem Nachwort die Figur des persischen Philosophen und Religionsstifters als eine Inkarnation des „vollkommenen Freundes“ für ihren „Bruder“ bezeichnet, welche dieser Zeit seines Lebens gesucht aber unter den Lebenden nur selten und vorübergehend gefunden habe, und den er, als fiktiven Freund, seine „höchsten und heiligsten Ziele verkünden [ließe],⁷²⁸ womit sie ihrer eigenen Legendenbildung des „Einsamen Nietzsche“ Vorschub leistet,⁷²⁹ nimmt Peter Gast (alias Köselitz), der Schüler und „Sekretär“ Nietzsches und wichtigste Mitarbeiter der Gesamtausgabe, in seiner Einführung eine dezidiert andere Haltung ein: für ihn ist der *Zarathustra* eine „Bibel für Ausnahme-Menschen“, das neue ‚Buch der Bücher‘ und Nietzsches unangefochtenes „Hauptwerk“, zu dem alle anderen Schriften in Beziehung gesetzt werden sollten, sogar das Leben Nietzsches selbst, denn für ihn fallen der Autor und seine literarische Figur *Zarathustra* untrennbar in eins:

„[...] Nietzsche ist *Zarathustra* sogar selbst. Er rang viele Jahre, dies Bild ausser sich hinstellen. Zumal die Form, in der es geschehen sollte, musste ihm, in einem Zeitalter, das allem Selbstherrlichen abhold ist, Schwierigkeiten machen, – bis er denn die jetzige Form fand, die ihm erlaubte, in der dritten Person alles Das zu sagen, was er von sich selbst zu sagen hatte. [...]“⁷³⁰

Diese Einheit von *Zarathustra*-Nietzsche, diese isomorphe Identität von Autor und fiktivem Protagonisten wird wenig später von Gast nochmals aufgegriffen und mit Nietzsches Gedanken des Vorranges des Lebens über den geschriebenen Text in Beziehung gesetzt:

„[...] Nietzsche lebte das Leben seines *Zarathustra*, in aller Wirklichkeit. Und nur so konnte er den *Zarathustrismus* (das heisst bei ihm die radikale Umwerthung des persischen *Zarathustrismus* als welcher in der von den Semiten [!] übernommenen und weitergebildeten Form noch heute die Grundlage der europäischen Moral bildet) auch lehren. [...]“⁷³¹

Zahlreiche Wiederholungen von Aussagen und Passagen aus anderen Texten Nietzsches scheinen diese Assimilation von Autor und Figur bis hin zur Personalunion zu decken, doch übersieht Gast die literarischen Möglichkeiten, die sich mit der Distanzierung Nietzsches von seinem *Zarathustra* bieten: man muss den gedanklichen Bogen vom historischen *Zarathustra* als „Erfinder“ des Monotheismus – wenn auch in Form einer Lichtgottheit – und als Autor des bis dahin ältesten menschlichen Moralkodex, welcher die Handlungen in „gut“ und „böse“ einteilt und so den „freien Willen“ des Menschen voraussetzt, dies unterscheiden zu können, zum fiktiven *Zarathustra* Nietzsches nachzeichnen, um die Ironie zu genießen, welche Nietzsche darin legt, dass er diesen Urvater aller Sitte, Moral, und Religion der europäisch-vorderasiatischen Kulturen selbst Moral und das metaphysisch-monotheistische Weltbild widerrufen lässt.⁷³² Zugleich folgt Nietzsche aber auch ein Stück weit der Lehre des

⁷²⁸ Elisabeth Förster Nietzsche, *Die Entstehung von „Also sprach Zarathustra“*, in: *Nietzsche's Werke. Band VI. Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Körner, 1912, 1923, S. 479ff: „[...] Der vollkommene Freund, der ihn ganz verstand, dem er Alles sagen konnte, war von ihm seit frühester Jugend ersehnt und in den verschiedenen Perioden seines Lebens auch gefunden worden. Jetzt aber, wo sein Pfad immer gefahrvoller und steiler wurde, fand er Niemanden mehr, der mit ihm gehen konnte; so schuf er sich selbst in der Idealgestalt des königlichen Philosophen den vollkommenen Freund und liess ihn seine höchsten und heiligsten Ziele verkünden. [...]“

⁷²⁹ Vgl. gleichnamige Biographie Nietzsches von Elisabeth Förster-Nietzsche aus dem Jahre 1914.

⁷³⁰ Peter Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VI. Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Kröner, 1912, 1923, S. 488f.

⁷³¹ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 499.

⁷³² Die Vorstellung eines Widerrufs taucht innerhalb des *Zarathustra* auch im Bezug auf Jesus auf, siehe: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom freien Tode. KSA 4*, S. 95: „[...] Wäre er [Jesus] doch in der Wüste geblieben und ferne von den Guten und Gerechten! Vielleicht hätte er leben gelernt und die Erde lieben gelernt – und das Lachen dazu! Glaubt es mir meine Brüder! Er starb zu früh; er selbst hätte seine Lehre widerrufen, wäre er bis zu meinem Alter gekommen! Edel genug war er zum Widerrufen! [...]“

Zarathustra: sollte man nicht diese Selbstaufhebung der monotheistischen Religion, Moral und Metaphysik als den Endpunkt eines der vier mythischen Weltalter begreifen, an dem sich der historische Kreis schließt und den Weg für eine andere kulturelle Evolution freimacht, für einen Kult des Lebens? Andererseits unterläuft Nietzsche mit zahlreichen Anspielungen und Persiflagen auf religiöse Textstellen (nicht nur der Bibel) das Genre des prophetischen Textes: somit stellt der *Zarathustra* weniger eine Verkündigung als einen Kommentar dar, dessen „Inhalt“ intertextuell mehrdeutig und instabil ist.

Auch Gast will den „Übermenschen“ Nietzsches nicht wörtliche gelesen wissen, sondern als ein „Symbol“, das verschiedene Deutungen zulassen kann; aber gleichzeitig reduziert er, voller kulturkritischem Ressentiment,⁷³³ Nietzsches Philosophie auf eine Lehre der Herren-Moral: der „Immoralismus“ Nietzsches sei keineswegs frei von Moral, sondern gegen die überlieferte gerichtet und etabliere eine neue (oder archaische) Moral des herrschenden, atheistischen Menschen. Für Gast bedeuten Nietzsches Schriften gesamthaft eine Ablehnung gegenüber der Massengesellschaft, der akademischer Gelehrtheit und des religiösen Glauben – das Vorrecht des Genius gegen den „Ausschuss der Menschheit.“⁷³⁴ Es ist das europäische Projekt der Aufklärung, das Gast durch Nietzsche hinterfragt und aufgehoben sieht, und er instrumentalisiert ihn gegen Altruismus und Humanität, die er nur als Quellen des „Kranken, Entarteten und Parasitischen“ bezeichnet, als *Décadence*. Nietzsches *Zarathustra* hingegen empfindet er als die Verkündigung einer frühgriechischen „Kultur“ der Stärke und Kraft des Einzelnen, welche sich noch im (wir dürfen annehmen: deutschen) Militär erhalten habe, als der „herrlichsten, straffsten, männlichen Einrichtung.“⁷³⁵ Und obwohl Gast gerade noch auf die Deutung des „Übermenschen“ als Symbol bestand, schlägt er wenig später die biologische „Höherzüchtung“ bzw. eine Eheverbot für „Kranke“ vor, und formuliert damit die philosophische Rechtfertigung für sozialdarwinistische, eugenische Programme mit Folgen für die weitere Nietzsche-Rezeption im 20. Jahrhundert.⁷³⁶ Im Konflikt zwischen produktiver Empfindung bzw. Instinkt auf der einen Seite (als Folge der Vererbung) und rational objektiver Kritik (Sokrates) auf der anderen sieht Gast das Grundproblem der Kultur, dem Nietzsche mit der Frage nach dem „Zweck der Menschheit als Ganzes“ und dem „Wert des Lebens“ nachgegangen sei: die neue Moral Nietzsche-Zarathustras liege in der Selbst-Findung und Selbst-Erziehung des „grossen Menschen“, dessen Instinkt zum aufsteigenden, zusammenfassenden Leben, zur Verkörperung von Macht und Herrschaft und gegen die Masse gerichtet sei.⁷³⁷ Im Nachbericht zur *Genealogie der Moral* ist Gast noch expliziter: hier feiert er Nietzsches Philosophie der „Umwertung aller Werthe“ als Herrschaftsanspruch der indogermanischen Rasse und legt den „Wille zur Macht“ als rassenbiologisch begründetes politisch-soziales Programm zur Weltherrschaft aus, als eine Zusammenfassung und Steigerung der Theorien Darwins, Schopenhauers, Spinozas und Empedokles.⁷³⁸

Und obwohl Gast in der Schlusselform seiner Einführung zum *Zarathustra* versucht den pathetisch-prophetischen Stil Nietzsches nachzuahmen, wird deutlich, dass ihm dessen sprachliche Möglichkeiten fehlen: sein Ton bleibt verkrampft, epigonal und eindimensional, besonders im Hinblick auf die poetischen, leichten und auch pointiert lächerlichen Sprüche

⁷³³ z.B. „das ganze technisch-maschinelle Producieren von heute, die ganze Détailwissenschaft der Sammler und Specialisten, die ganze Mitleidsarbeit zur Erhaltung alles Kranken, Invaliden, Gichtbrüchigen und Verpestenden [...]“, in: Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 510.

⁷³⁴ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 496f; 511f.

⁷³⁵ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 501.

⁷³⁶ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 502.

⁷³⁷ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 496; 512ff.

⁷³⁸ Gast, *Nachbericht*, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VII. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, Leipzig: Kröner, 1912, 1921, S. 485ff.

des Originals, die Gast biologistisch-populärdarwinistisch als Brandrede für den „Herren-Menschen“ und dessen „Weltherrschaft“ (mis)versteht:

„Kommt aber der Grosse, dann fühlt sie [die Masse] mit heiligem Schauer, was sie nie gefühlt: dass über ihr noch sieben Himmel der Uebermenschheit ausgespannt sind! dass die einzige Erlösung, die es auf Erden giebt, das Machtgefühl ist! an dem auch der Kleinste Theil haben kann und willig Theil hat... Dazu aber muss sie selbst dasein, die Macht!... als Mensch! als Genie der That und des Gedankens!

Oh dass der Geist Zarathustra's in einigen Auserwählten lebendig würde! Mit ihm wäre allem Demokratismus und Amerikanismus der Garaus zu machen! In Zarathustra kommt die selbe Urkraft herauf, die einst Familien und Rassen, Stände und Herrscher, Gesetze und Rangordnungen schuf und so aus dem Thier den Menschen züchtete!... Nur der Geist Zarathustra's kann den wachsenden Plebejismus niederwerfen: denn nur wer sich von Grund aus dem Demos unterscheidet, wird sein Herr, – wer aber auf gleichem Boden mit ihm steht, bekämpft ihn vergebens!... Und wer wahrhaft Herr der Niederen wird, erhebt sie zu seiner Höhe und führt sie höher und höher, auf jene Bergscheitel, wo Titanen und Halbgötter, mit den Göttern selbst, um die Weltherrschaft streiten... [...]“⁷³⁹

Die elitäre Verachtung der Masse, die bei Nietzsche durch die Leiden an fehlender Öffentlichkeit und mangelnder Resonanz, durch die Verzweiflung an Einsamkeit und Krankheit, und nicht zuletzt durch (selbst-)ironische Wendungen gebrochen werden, ebnet sein Schüler und Nachlassverwalter Gast ein, indem er Nietzsche mit dessen Zarathustra gleich setzt und ernst nimmt, – indem er ihn wörtlich liest, bedeutsam, tief und schwer auffasst, statt tänzerisch leicht, halkyonisch ruhig und lächerlich heiter – weshalb ihm das darin eigentlich Geschriebene entgeht.⁷⁴⁰

Doch zurück von der Rezeption zu Nietzsches Text selbst: In gewisser Weise steht der *Zarathustra* für eine Schwerpunktverschiebung vom (europäischen) Griechenland in das (orientalische) Persien, von den polytheistischen Vorsokratikern zum frühgeschichtlichen indogermanischen Monotheismus,⁷⁴¹ auch wenn dieser durch den Text einer radikalen Kritik unterzogen werden soll. Doch warum wählt Nietzsche ausgerechnet der „Erbfeind“ der Griechen, die Hochkultur und asiatische Großmacht der Perser zum Namensstifter seiner „grossen That“, seines „Geschenkes an die Menschheit“?⁷⁴² – Bereits in einem Fragment aus dem Winter 1880 deutet sich die Möglichkeit einer Absage an das griechisch-römisch-christliche Erbe des Alten Europa an, und Nietzsche richtet seinen Blick auf eine außereuropäischen Philosophie: „Ich habe den Geist Europas in mich aufgenommen – nun will ich den Gegenschlag thun!“⁷⁴³ In Nietzsche war, nach dem Eingeständnis des Scheiterns einer Neugeburt der organischen Kultur aus dem Geiste der (umgewertheten) Antike und der deutschen Musik und nach einem zweiten Anlauf in der Fortführung einer französisch geprägten Klassik mit den Mitteln der Aufklärung und so genannten Wissenschaft, der Verdacht aufgekeimt, dass auch Wissenschaft und Erkenntnis selbst Folge falscher Grundannahmen sind, die aus der europäischen Geschichte aufgewachsen sind: „Ich versuche die Grundvorurtheile der jetzigen Wissenschaft zu errathen! Es ist das Europäerthum!“⁷⁴⁴

⁷³⁹ Gast, *Einführung in den Gedankenkreis von „Also sprach Zarathustra“* (1912, 1923), S. 520f.

⁷⁴⁰ siehe: Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 175. KSA 2*, S. 454f.: „[...] Es giebt gewiss manchen kraft- und sinnvollen Leser, der hier einen guten Einwand zu machen versteht. Den Plumpen und Böswilligen halber soll es noch einmal gesagt werden, dass es hier, wie so oft in diesem Buche, dem Autor eben auf den Einwand ankommt, und das Manches in ihm zu lesen ist, was nicht gerade darin geschrieben steht.“

⁷⁴¹ Auf die Resonanz dieser Verschiebung bei Wilhelm Worringer und dessen dialektisches Modell der „Volkpsychologie“ in „Abstraktion und Einfühlung“ kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

⁷⁴² Vgl. Nietzsche, *Ecce homo. Vorwort. 4. KSA 6*, S. 259.

⁷⁴³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [77]. KSA 9*, S. 399.

⁷⁴⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. VIII [63]. KSA 9*, S. 396.

Indem er die poststrukturalistische Kritik des späten 20. Jahrhunderts am Logo- und Eurozentrismus des philosophischen und kulturellen Diskurses vorwegnimmt, könnte der *Zarathustra* ein Versuch sein, traditionelle (und damit unhinterfragte) Grundannahmen zu problematisieren, und eine außereuropäische Warte einzunehmen, die auch formal nicht mehr europäischen Mustern folgt – wie noch die Aphorismen der vorangegangenen Werke, welche an die Tradition der französischen Moralisten, an die Sentenzen Lichtenbergs, Goethes oder Schopenhauers anknüpfen. In gewisser Weise wäre dieser Schritt eine Radikalisierung der *Tragödienschrift*, in der Nietzsche den bildungsbürgerlichen Kanon der „klassischen“ griechischen Antike durch den Rückgriff auf eine archaische Evolutionsstufe problematisiert, und mit der mythologisch-psychologischen Dialektik des Apollinischen und Dionysischen einer „Umwerthung“ unterzieht. Zudem verweist gerade die Spur der von Nietzsche rehabilitierten dionysischen Kraft auf einen asiatischen Ursprung – auch so gesehen ergeben sich gedankliche Bezüge zum *Zarathustra* als einem weiteren Schritt zurück an den Ursprung der Kultur – von dem aus die Moderne radikal aufgeklärt (und umgewertet) werden soll.

Gegen diese Lesart einer außereuropäischen Perspektive spricht, dass der Text, trotz seines alttestamentarischen Stils, weiterhin die Problematik der europäischen Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts thematisiert. Vielmehr bedient sich Nietzsche in eklektischer Weise der verschiedenen Religionen und Mythen der Welt – und erweist sich damit ganz als Kind seiner Zeit des Historismus – um diese in einer Mischung aus Spott und Verkündigung einer neuen Wahrheit zu kritisieren. Nietzsche hat dabei besonders die christliche Religion im Visier, nicht umsonst wird der *Zarathustra* auch als Anti-Bibel bezeichnet. Beispielhaft für diesen synkretistischen Ansatz sind die Begleittiere Zarathustras: die Freundschaft von Schlange und Adler verweisen symbolisch auf die Vereinigung der oppositionellen Elemente von „Geist“ – der Adler als göttlich, geistig, herrschend, stolz, als Ausdruck von Licht, Luft, Macht – und „Erde“ – die Schlange als chthonisch, als Repräsentantin der Verwandlung, sinnlichen Verführung und weiblichen Weisheit, – analog zur „apollinischen Anschauung dionysischer Wahrheit“ in der *Tragödienschrift*. Doch die Tiersymbolik im *Zarathustra* kann auch als Bibel-Anspielung gelesen werden – wie beispielsweise die Tierzeichen der Evangelisten (Markuslöwe oder der Adler für Johannes) – aber mit bedeutsamen Abweichungen und Umcodierungen: so rehabilitiert Nietzsche die Schlange, im Alten Testament als „teuflich“ denunziert, als heiliges Tier Zarathustras.⁷⁴⁵ (Vgl. 5.2.1 Zarathustra-Gestaltung van de Veldes nach Vorbildern frühchristlicher und mythologischer Schriften) Die Interpretation des *Zarathustra* als Antithese oder Persiflage auf das ‚Buch der Bücher‘ würde sich auch in Nietzsches Begründung für die Wahl des Protagonisten einfügen: einerseits sind die Perser, respektive Babylonier, überlieferte Gegenspieler des jüdischen Volkes und seines Gottes, andererseits folgt Nietzsche der modernen Textkritik, wenn er die Bibel nicht als Offenbarungstext, sondern als historisches Artefakt begreift, um bei dessen religionsgeschichtlichem Vorläufer, dem monotheistischen Propheten Zarathustra (Zoroaster), anzusetzen, um ihn gegen *Altes* und *Neues Testament* in Stellung zu bringen. Und wenn Nietzsche seinen *Zarathustra* als fröhlich charakterisiert, klingt damit implizit ein Vorwurf gegen das *Neue Testament* an, dessen ‚frohe Botschaft‘ ihm nicht „froh genug“ klingt.

Eine weitere Bedeutungsspur hat sich in einem Nachgelassfragment aus der Entstehungszeit erhalten: bereits 1881 findet sich eine erste Strukturüberlegung für den *Zarathustra*, aber noch unter dem Titel „Mittag und Ewigkeit“, was direkt auf Nietzsches Gleichsetzung des „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ mit dem „Mittag der Menschheit“ verweist, sich aber durchaus auch mit den bis dahin veröffentlichten Buchtiteln vereinbaren lässt: Den *Morgenröthen* folgt dann der *Grosse Mittag*. Der Untertitel verspricht „Fingerzeige

⁷⁴⁵ Vgl. Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, S. 78f.

zu einem neuen Leben“, das Konzept ist bereits auf vier Teile oder Bücher angelegt, welche einzelne Themen verfolgen, analog zum Aufbau einer Symphonie: (Vgl. 5 Programmkunst)

„Erstes Buch im Stile des ersten Satzes der neunten Symphonie. Chaos sive natura: »von der Entmenschlichung der Natur«. Prometheus wird an den Kaukasus angeschmiedet. Geschrieben mit der Grausamkeit des Κρατος, »der Macht«.

Zweites Buch. Flüchtig-skeptisch-mephistophelisch. »Von der Einverleibung der Erfahrungen.« Erkenntnis = Irrthum, der organisch wird und organisiert.

Drittes Buch. Das Innigste und über dem Himmel Schwebendste, was je geschrieben wird: »vom letzten Glück des Einsamen« – das ist der, welcher aus dem »Zugehörigen« zum »Selbsteigenen« des höchsten Grades geworden ist: das vollkommene ego: nur erst dies ego hat Liebe, auf den früheren Stufen, wo die höchste Einsamkeit und Selbstherrlichkeit nicht erreicht ist, giebt es etwas anderes als Liebe.

Viertes Buch. Dithyrambisch-umfassend. »Annulus aeternitatis.« Begierde, alles noch einmal und ewige Male zu erleben.

Die unablässige Verwandlung – du musst in einem kurzen Zeitraume durch viele Individuen hindurch. Das Mittel ist der unablässige Kampf.

Sils-Maria 26. August 1881⁷⁴⁶

Dabei behält Nietzsche nicht nur den klassischen vierteiligen Satzbau bei, sondern verwendet kurze Charakteristika analog zu den Tempi-Angaben oder vielmehr Vortragsbezeichnungen einer Symphonie. Und zusammen mit dieser Strukturüberlegung skizziert er eine erste Version der Introduction, die er in abgewandelter Form im letzten Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* (4. Buch) verwendet hat.⁷⁴⁷ Gewissermaßen könnte der *Zarathustra* als eine Reaktion auf Nietzsches nachträgliche Selbstkritik der *Geburt der Tragödie* zu verstehen sein: als ein Versuch, nicht wissenschaftlich-argumentativ und damit rein auf dem Boden von Sprache und Begriff zu bleiben, sondern eine musikalische Ausdrucksweise zu entwickeln, quasi eine Transgression von der Sprache zum „Gesang der Seele“. ⁷⁴⁸ Gerade der prophetische Stil der Offenbarungstexte, die mit ihren redundanten Strukturen („Also sprach Zarathustra...“) und Rhythmisierungen die Merkfähigkeit der Erzähler und Begeisterung der Zuhörer stützen soll, gerade dieser Urzustand der gesprochenen (und oftmals gesungenen) Sprache, kommt als Modell für diesen Versuch in Frage. Trotz des poetischen Pathos betont Nietzsche immer wieder die Leichtigkeit seines *Zarathustra*, und wenn schon nicht stilistisch, so kann dieser Hinweis doch musikalisch verstanden werden: als eine halkyonische Heiterkeit und fröhliche Leichtigkeit von Gesang, Tanz und Rezitation – nicht umsonst enthält der *Zarathustra* eine ganze Serie an Liedern und Tänzen. Provokativ formuliert: der *Zarathustra* verkörpert die apollinische Anschauung (denn es ist immer noch ein verfasster Text) der dionysischen Wahrheit (der Musik), oder anders gesagt: er bedeutet eine Umkehrung der Programmkunst, eine Übertragung musikalischer Motive in die autonome Struktur der Sprache. (Vgl. 5.1 Programmkunst bei Nietzsche und van de Velde) So gesehen könnte man den *Zarathustra* mit gleichem Recht als eine Befreiung von Wagner interpretieren, wie auch eine Befreiung von der christlich-abendländischen Tradition.

Inhaltlich gestaltet sich die Interpretation des *Zarathustra* als äußerst schwierig und problematisch, denn der poetisch-prophetische Stil und die Rede in Gleichnissen widerstreben

⁷⁴⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [195]. KSA 9*, S. 519f.

⁷⁴⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [195]. KSA 9*, S. 519: „Mittag und Ewigkeit. / Fingerzeige zu einem neuen Leben. / Zarathustra, geboren am See Urmi, verliess im dreissigsten Jahre seine Heimat, gieng in die Provinz Aria und verfasste in den zehn Jahren seiner Einsamkeit im Gebirge den Zend-Avesta.“

⁷⁴⁸ Vgl. Nietzsche, *Versuch einer Selbstkritik (Vorwort zur Neuauflage von 1886). KSA 1*, S. 15: „ Sie hätte singen sollen, diese »neue Seele«– und nicht reden!“

eindeutigen Auslegungen – weit mehr noch, als die offene Form des Aphorismus der früheren Texte. Die Verschlüsselung hinter einer mitreißenden Sprache lag ganz in Nietzsches Absicht, wie schon der Untertitel „Ein Buch für Alle und Keinen“ zeigt,⁷⁴⁹ wobei die Schwierigkeit der Deutung keineswegs die spätere Popularität, die bedenkenlose Inanspruchnahme und den stichwortartigen Missbrauch des *Zarathustra* verhindern konnte. Wie in der Poesie, oder ganz analog zur Exegese der heiligen Schriften, würde eine vollständige Interpretation und Kommentierung weit über den Umfang des zu Grunde liegenden Textes hinausgehen, wie man exemplarisch an Heideggers Nietzsche-Interpretation sehen kann.⁷⁵⁰ Andererseits verbergen sich vielfach hinter der sperrigen sprachlichen Form, in die Nietzsche seine Aussagen im *Zarathustra* hüllt, Variationen von bereits etablierten Gedanken, Wendungen und Konzepten: so versammelt die „Vorrede“ die Motive des Gebirges, der Höhe und der Reinheit, des Lichte, des Feuers und der Erleuchtung, des Erwachten, der Einsamkeit und des Tanzes, andererseits auch den Tod Gottes, und damit die Absage an Glaube, Metaphysik und Jenseits: „Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu [...]!“⁷⁵¹ Ebenfalls in der Vorrede bringt Nietzsche das Verhältnis des einzelnen Denkers zur Menge zur Sprache, indem er das Scheitern Zarathustras gegenüber den Menschen am Markte – als Verweis auf die geschäftige, bürgerlich-kapitalistische Öffentlichkeit – schildert, welche Zarathustras Rede nicht verstehen, betont durch das mehrfach wiederholte „ich bin nicht Mund für diese Ohren“, sondern ihn verspotten, oder gar hassen und verfolgen.⁷⁵² Denn, auch dies ein Rückgriff, der „Schaffende“ gilt der Menge und den Autoritäten als Vernichter und Verbrecher,⁷⁵³ weshalb sich Nietzsches Denker nicht ans „Volk“ wenden soll, sondern an einzelne, höhere Menschen, an „die Schaffenden, die Erntenden, die Feiernden“.⁷⁵⁴ Und nicht zuletzt eröffnet Nietzsche seinen *Zarathustra* bereits mit der zentralen These des Buches: mit der Lehre vom „Übermenschen“, welcher als Gedanke an eine höhere evolutionäre Lebensform der Menschheit ein (irdisches) Ziel, einen Sinn über das Individuelle hinaus, stiften soll, und den er mit dem Gleichnis des „letzten Menschen“ kontrastiert, welches das kleinste gemeinsame Glück Aller in der anspruchslosen, alltagsklugen, behaglich vegetierenden Menge karikiert und somit die „Verkleinerung“ des Menschen durch egalitärer Ideologien, wie den Sozialismus, kritisiert.⁷⁵⁵ Denn, auch dies eine oft wiederholte Aussage im *Zarathustra*: weder Quantität oder Durchschnitt, noch die Dauer oder das Ende der historischen Entwicklung entscheiden über deren kulturellen Wert, sondern die Qualität, die Ausnahme, der „grosse Einzelne“, dessen individuelles Ringen um Selbstvervollkommnung eine Stufe auf der „Treppe des Übermenschen“ darstellt.

Blut und Gold

Im *Zarathustra* steht das „Blut“ bei Nietzsche für zwei unterschiedliche Gedankenfolgen: zum einen ist es die wertvollste, innerlichste Gabe, die ein Mensch besitzt, sein Lebenselixier, was sich auch in anderen sprachlichen Bildern vom Blut als Symbol der Wahrheit, der

⁷⁴⁹ Vgl.: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Abendmahl. KSA 4*, S. 354: „Ich bin ein Gesetz nur für die Meinen, ich bin kein Gesetz für Alle.“; vgl. auch: Ebd., *Vom höheren Menschen. KSA 4*, S. 356: „Und als ich zu Allen redete, redete ich zu Keinem.“

⁷⁵⁰ Martin Heidegger, *Nietzsche*, 2 Bd., Stuttgart: Cotta, 1961.

⁷⁵¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede 2. KSA 4*, S. 12ff., S. 15.

⁷⁵² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede. KSA 4*, S. 18, S. 20.

⁷⁵³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede 9. KSA 4*, S. 26: „[...] Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher: – das aber ist der Schaffende. Siehe die Gläubigen aller Glauben! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher: – das aber ist der Schaffende. [...]“

⁷⁵⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede 9. KSA 4*, S. 27

⁷⁵⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede. KSA 4*, S. 14–21.

Leidenschaft oder des Erbes zeigt, wie in dieser Notiz aus dem Nachlass: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Darin liebe ich das Buch.“⁷⁵⁶ Das Blut als Teil des Körpers geht über den abstrakten Gedanken weit hinaus, es inkorporiert das Geschriebene, doch Nietzsche meint damit mehr als einen persönlichen Standpunkt oder eine schwer errungene Erkenntnis: es geht um eine magische Verbindung zwischen Autor und Leser mittels des Geschriebenen, oder vielmehr, des Gesagten: „Wer in Blut und Sprüchen schreibt, der will nicht gelesen, sondern auswendig gelernt werden.“⁷⁵⁷ Die Sentenz mit Blut geschrieben unterstreicht die Entschlossenheit und Dringlichkeit, auf Leidenschaft und Schmerz, verweist aber auch auf eine natürliche Begrenzung (im Gegensatz zur unbegrenzten Druckerschwärze, und somit zur Ubiquität von Druckerzeugnissen) und somit Ausgrenzung und Selektion der Leserschaft, was wiederum auch als Kommentar zum *Zarathustra* selbst zu verstehen ist. (Vgl. 5.2.1 van de Veldes Wahl der Farben für den *Zarathustra*) Man könnte dieses erste Bedeutungsfeld auch das antik-heidnische nennen, dem eine zweite Bedeutungsebene aus der christlichen Tradition entgegensteht, welche an die Eucharistie und die zahlreichen Blutmetaphern in den beiden Teilen der Bibel erinnert – welche Nietzsche kategorisch ablehnt: „Blutzeichen schrieben sie [die Priester] auf den Weg, den sie giengen, und ihre Thorheit lehrte, dass man mit Blut die Wahrheit beweise. Aber Blut ist der schlechteste Zeuge der Wahrheit; Blut vergiftet die reinste Lehre noch zu Wahn und Hass der Herzen.“⁷⁵⁸ Auch hier steht das Blut für Leidenschaft, aber nicht für die des Autors (und seines Körpers), sondern für die des menschlichen Opfers, womit es nur als Beweis der Entschlossenheit und Intensität, aber nicht der Wahrheit dienen kann. Dieselbe Ambivalenz offenbart sich nochmals im dritten Teil des *Zarathustra*, wenn Nietzsche die irdische Leiblichkeit des Blutes und Fleisches gegenüber der abstrakte Farbe weiß, welche symbolisch für (christliche) Askese, Reinheit und Unschuld steht, kritisiert:

„Das tiefe Gelb und das heisse Roth: so will es mein Geschmack, – der mischt Blut zu allen Farben. Wer aber sein Haus weiss tüncht, der verräth mir eine weissgetünchte Seele. In Mumien verliebt die Einen, die Anderen in Gespenster; und Beide gleich feind allem Fleische und Blute – oh wie gehen Beide mir wider den Geschmack! Denn ich liebe Blut.“⁷⁵⁹

Das Gold hingegen verbindet Nietzsche im *Zarathustra* mit Licht, Feuer, Sonne, mit einem Leuchten und Strahlen, das sich „verschenkt“, so schon beispielsweise in der „Vorrede“ an die Sonne gewandt: „[...] Segne den Becher, welcher überfließen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! [...]“⁷⁶⁰ Dabei steht das Gold als Symbol des geistigen Reichtums, der Erleuchtung, welche nicht gehortet, sondern verteilt werden möchte, oder zum Ausdruck der „höchsten Tugend“ des Schenkenden, wie am Ende des ersten Buches: „[...] Sagt mir doch: wie kam Gold zum höchsten Werthe? Darum, dass es ungemein ist und unnützlich und leuchtend und mild im Glanze; es schenkt sich immer. Nur als Abbild der höchsten Tugend kam Gold zum höchsten Werthe. Goldgleich leuchtet der Blick dem Schenkenden. Goldes-Glanz schliesst Friede

⁷⁵⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [I] 15. KSA 10*, S. 189; wieder aufgenommen in: ders., *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Lesen und Schreiben. KSA 4*, S. 48: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist. [...]“

⁷⁵⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Lesen und Schreiben. KSA 4*, S. 48.

⁷⁵⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Priestern. KSA 4*, S. 119; Vgl. auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [I] 175. KSA 10*, S. 206: „Blut ist ein schlechter Zeuge für Wahrheit: Blut vergiftet eine Lehre, so daß sie ein Haß wird.“

⁷⁵⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Geist der Schwere 2. KSA 4*, S. 244.

⁷⁶⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede. KSA 4*, S. 12.

zwischen Mond und Sterne. [...]“⁷⁶¹ Bei diesem symbolischen Wert könnte man von einem Prozess der Anreicherung sprechen, den Nietzsche mit der „gesunden Selbstsucht“ zu umschreiben versucht: der Erkennende sucht Schätze, um sie zusammenzutragen, aber gleichzeitig wieder auszuteilen, ganz im Gegensatz zur „kranken Selbstsucht“ der kapitalistischen Akkumulation, die Nietzsche mit dem Begriff der „Entartung“ belegt: (Vgl. 4.1 van de Veldes Nietzsche-Bild als Moralist, Anarchist)

„[...] Das ist euer Durst, selber zu Opfern und Geschenken zu werden: und darum habt ihr den Durst, alle Reichthümer in eure Seele anzuhäufen. [...] Eine andere Selbstsucht giebt es, eine allzuarme, eine hungernde [...]. Mit dem Auge des Diebes blickt sie auf alles Glänzende; mit der Gier des Hungers misst sie Den, der reich zu essen hat; und immer schleicht sie um den Tisch des Schenkenden. Krankheit redet aus solcher Begierde, und sichtbare Entartung; von siechem Leibe redet die diebische Gier dieser Selbstsucht. Sagt mir meine Brüder: was gilt uns als Schlechtes und Schlechtestes? Ist es nicht die Entartung? – Und auf Entartung rathen wir immer, wo die schenkende Seele fehlt. Aufwärts geht unser Weg, von der Art zur Über-Art. Aber ein Grauen ist uns der entartete Sinn, welcher spricht: »Alles für mich.« [...]“⁷⁶²

Doch dieser Hymnus auf das Gold der „schenkenden Tugend“ des Erkennenden bleibt nicht unwidersprochen: das „Nachtlied“ im zweiten Buch macht auf poetische Weise deutlich, dass der Preis des strahlend austeilenden Goldes der Verlust der Dunkelheit ist, – mit anderen Worten: wie schon in der Vorrede deutet Nietzsche an, dass der Erkennende eine Sehnsucht nach Mitteilung, dass der Schenkende eine Sehnsucht nach Nehmenden, dass der einsame Denker eine Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung spürt.⁷⁶³ (Vgl. 3.10 van de Velde)

Die symbolische Reihe von Gold zum Licht zur Sonne zur Erkenntnis wird noch um eine weitere Stufe erweitert: um die Liebe und das Leben. Die *Morgenröthe*, Titel der mittleren Schaffensperiode, erhalten retrospektiv eine weitere Bedeutung, über den Anbruch von etwas Neuem hinaus, wenn Nietzsches Zarathustra sie mit der Begierde der Erkenntnis, mit der Liebe zum Leben gleichsetzt: „[...] Denn schon kommt sie [die Morgenröthe], die Glühende – ihre Liebe zur Erde kommt! Unschuld und Schöpfer-Begier ist alle Sonnen-Liebe! [...] Wahrlich, der Sonne gleich liebe ich das Leben und alle tiefen Meere. Und diess heisst mir Erkenntniss: alles Tiefe soll hinauf – zu meiner Höhe! [...]“⁷⁶⁴ Doch das Gold kommt nicht nur aus der Höhe, aus dem Licht der Sonne; auch die Erde selbst trägt eine Form der Erkenntnis, zumindest deutet Nietzsches Zarathustra dies an, wenn er zwischen dem Umsturzlärm der politischen Forderungen der Anarchisten und Revolutionäre und den leisen, leichten und lachenden Veränderung der *Schaffenden*, welche in der Selbstvervollkommnung und Umwertung liegt, als dem Setzen und Leben neuer Werte, unterscheidet:

„[...] so höre von einem andern Feuerhunde: [...] Gold haucht sein Athem und goldigen Regen: so will's das Herz ihm. [...] Lachen flattert aus ihm wie buntes Gewölke; [...] Das Gold aber und das Lachen – das nimmt er aus dem Herzen der Erde: denn dass du's nur weisst, – das Herz der Erde ist von Gold. [...]“⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend I. KSA 4*, S. 97; siehe auch: *Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 3. KSA 4*, S. 249: „[...] sterbend will ich meine reichste Gabe geben! Der Sonne lernte ich Das ab, wenn sie hinabgeht, die Überreiche: Gold schüttet sie da in's Meer aus unerschöpflichem Reichthume, – – also, dass der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert! Diess sah ich einst und wurde der Thränen nicht satt im Zuschauen. –“

⁷⁶² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend I. KSA 4*, S. 98.

⁷⁶³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Nachtlied. KSA 4*, S. 136–138.

⁷⁶⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der unbefleckten Erkenntniss. KSA 4*, S. 158f.

⁷⁶⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den grossen Ereignissen. KSA 4*, S. 170.

Leib und Tanz

Im *Zarathustra* relativiert Nietzsche die Bedeutung des Geistes gegenüber dem Körper und kehrt die klassische Hierarchie um: nicht mehr die geistige Vernunft ist der Ausgangspunkt philosophischer Spekulation, sondern der Leib als die primäre, „grosse Vernunft“ herrscht über den Geist als einem unter vielen Organen, zudem einem spät und unzureichend entwickelten: das bewusste „Ich“ des Verstandes überschätze seine Bedeutung und Fähigkeiten, die Nietzsche als späte Folge und in direkter Abhängigkeit des unbewussten „Selbst“ des Leibes sieht.⁷⁶⁶ Gegenüber der (zu) großen Beweglichkeit des Geistes, die zu Fehlleistungen wie Metaphysik und Religiosität führte, setzt er die „Redlichkeit“ als Tugend des Leibes und lässt Zarathustra die individuellen Triebe und Leidenschaften des Leibes als Ausgangspunkt der persönlichen Tugenden verkünden, Tugenden, die nicht aus der Tradition sondern aus der Selbstüberwindung stammen, aus dem Mensch selbst als Kampfplatz der Tugenden (somit Triebe), als einem Schlachtfeld des „Willens zur Macht“.⁷⁶⁷ (Vgl. 2.2 Trieb und Bewusstsein) Doch diese Re-Korporalisierung des Denkens bedeutet gerade nicht eine Reduktion auf Sinneswahrnehmungen oder gar eine Annäherung an den marxistischen Materialismus, im Gegenteil, exemplarisch wird das veränderte Verhältnis zwischen Leib und Geist sichtbar in der Demythologisierung der Empfindsamkeit und des romantischen Idealismus, die Nietzsches Zarathustra an der „reinen“ oder „unbefleckten Erkenntnis“ vornimmt: die Anschauung unter völligem Verzicht einer subjektiven Perspektive, das Ideal einer „interesselosen“ Objektivität der Betrachters bezeichnet Zarathustra als „Heuchelei“, als eine Fiktion des körperlosen Blicks, als ein Begehren, dass sich des Begehrens schämt – und sich somit als Erbe der christlichen Leibesverachtung zu erkennen gibt.⁷⁶⁸ Doch nicht in der Körperlosigkeit respektive dem Verzicht auf Begehren liegt die „Reinheit“ und „Unschuld“ der Betrachtung, sondern gerade im schöpferischen, körperlichen Begehren, in der „Liebe zur Erde“ der *Schaffenden*: (Vgl. 2.2 das „reine Sehen“; Vgl. 2.3 *Freundschaft und Liebe*)

„[...] Wo ist Unschuld? Wo der Wille zur Zeugung ist. Und wer über sich hinaus schaffen will, der hat mir den reinsten Willen. Wo ist Schönheit? Wo ich mit allem Willen wollen muss; wo ich lieben und untergehen will, dass ein Bild nicht nur ein Bild bleibe. Lieben und Untergehen: das reimt sich seit Ewigkeiten. Wille zur Liebe: das ist, willig auch sein zum Tode. [...]“⁷⁶⁹

Dass Wagner im Denken Nietzsches weiterhin präsent bleibt, zeigt diese Paraphrasierung des *Tristan*, doch nimmt Nietzsches Zarathustra diese nur als Ausgangspunkt für eine umfassender Vorstellung des menschlichen Geistes, dem er Körper, Organe und Triebe zurückgibt, und sogar seiner Seele noch einen Leib zuspricht, einen der Sonne zugewandten nackten Leib ohne Scham und Sünde, ein bukolisch- paradiesischer Urzustand nach ihrer Genesung vom „Gedanken der ewigen Wiederkunft“.⁷⁷⁰ (Vgl. 2.3 *Gedanke der ewigen Wiederkunft*)

Eng mit der Frage der Überwindung des Geist-Körper Gegensatzes verbunden ist die Metapher des Tanzes und Lachens: Wie schon im vorangegangenen Werkabschnitt, so steht der Tanz auch im *Zarathustra* für die Leichtigkeit und den Genuss der Kraft, für ein Potential, das nicht ausgeschöpft zu werden braucht, eine Bewegung, von der (scheinbar) alle Anstrengung abgefallen ist. (Vgl. 2.2 Tanz) Doch radikalisiert Nietzsche diesen Gedanken, indem er den Tanz zum Ausdruck des „Ja-Sagens“ zum Leben, zur voluntaristischen Überwindung des Pessimismus und Nihilismus erklärt: „[...] Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde. Und als ich meinen Teufel sah, da fand ich ihn ernst,

⁷⁶⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den Verächtern des Leibes. KSA 4*, S. 39ff.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der unbefleckten Erkenntnis. KSA 4*, S. 156–159.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 157.

⁷⁷⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der grossen Sehnsucht. KSA 4*, S. 278.

gründlich, tief, feierlich: es war der Geist der Schwere, – durch ihn fallen alle Dinge. [...]“⁷⁷¹ Und während Nietzsche früher die Metapher des Tanzes im Zusammenhang mit der Disziplinierung künstlerischer Mittel verwendete, der Leichtigkeit in der Meisterung der strengen Form – dem „Tanzen in Ketten“ –, so stellt er im *Zarathustra* einen Zusammenhang zwischen Tanz und Krieg her, als exzessiver Steuerungsformen des Lebens: „[...] Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewaltsam – so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann. [...]“⁷⁷² Der Krieg ist generell eine Leitmetapher des *Zarathustra*, weil Nietzsche hier den Menschen als Übergang zwischen Tier und Übermensch vorstellt, als ein zu Überwindendes, das sich im Kampf mit sich, seinen Tugenden und Leidenschaften, entweder selbst vollendet, – oder untergeht. Zugleich stehen Kampf und Krieg auch als Metaphern für Werden und Vergehen, für das Gesetz der Wandlung und des Schaffens, das immer ein Zerstören beinhaltet; was andererseits auch bedeutet, dass es Nietzsche nicht um den modernen Krieg zwischen Nationen, um eine ‚nationale Erhebung‘ oder ‚befreiende Reinigung‘, um ein ‚Stahlgewitter‘ geht, sondern er den Krieg im übertragenen Sinn als gesteigerten physiologischen Zustand, als eine kämpferisch-stolze Einstellung zum Leben thematisiert, wie er es im dritten Teil des *Zarathustras* verdeutlicht:

„Dem würdigeren Feinde, oh meine Freunde, sollt ihr euch aufsparen: darum müsst ihr an Vielem vorübergehen, – [...] Geht eure Wege! Und lasst Volk und Völker die ihren gehen! – dunkle Wege, wahrlich, auf denen auch nicht eine Hoffnung mehr wetterleuchtet! Mag da der Krämer herrschen, wo Alles, was noch glänzt – Krämer-Gold ist! Es ist die Zeit der Könige nicht mehr: was sich heute Volk heisst, verdient keine Könige. [...] das Beste soll herrschen, das Beste will auch herrschen! Und wo die Lehre anders lautet, da – fehlt es am Besten.“⁷⁷³

Eine weitere Bedeutung des Tanzes zeigt sich im „Tanzlied“ des zweiten Buches des *Zarathustra*: hier stellt Nietzsche eine Verbindung zwischen dem Tanz und dem Spott her, der Ausdruck der Leichtigkeit, des lachenden Ja-sagens und somit des Lebens ist.⁷⁷⁴ Diese Hervorhebung des Spottes, Scherzes und Gelächters weist einerseits auf den Genre des *Zarathustra* als Parodie religiöser Texte hin, andererseits aber auch auf die Bedeutung der Leichtigkeit und Fröhlichkeit als Mittel zur Überwindung von Metaphysik und Nihilismus, als Mittel des (Über-)Lebens. (Vgl. 2.2 *Fröhliche Wissenschaft*) So sagt Zarathustra wenig später von sich: „[...] Still ist der Grund meines Meeres; wer erriete wohl, dass er scherzhafte Ungeheuer birgt! Unerschütterlich ist meine Tiefe; aber sie glänzt von schwimmenden Räthseln und Gelächtern. [...]“⁷⁷⁵ Es ist die Überwindung alles Angestregten und Gewollten, die sich im Tanze offenbart, die Leichtigkeit und Anmut als letzte und größte Herausforderung an den „Helden“.⁷⁷⁶

Signifikanterweise betont Zarathustra, dass es sich um ein Spottlied auf den „Geist der Schwere“, auf den „Teufel“ und „Herrn der Welt“ handelt, zu dem dann junge Mädchen und *Cupido* tanzen. Damit knüpft Nietzsche wieder an seine frühere dionysische Werkschicht an, an Exzess, Rausch und Musik, und nicht umsonst taucht hier der antike Gott der Liebe (oder

⁷⁷¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Lesen und Schreiben. KSA 4*, S. 49; siehe auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1882. III [1] 137. KSA 10*, S. 69; siehe auch ders., *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [1] 160. KSA 10*, S. 205. „Hast du deinen Teufel gesehen?“ – »Ja, schwer ernst tief gründlich pathetisch: so stand er da, recht als genius gravitationis, durch den alle Wesen und Dinge – fallen.«

⁷⁷² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Lesen und Schreiben. KSA 4*, S. 49.

⁷⁷³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 21. KSA 4*, S. 262f.

⁷⁷⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Tanzlied. KSA 4*, S. 139–141.

⁷⁷⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Erhabenen. KSA 4*, S. 150.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 152: „[...] Aber gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge Schwerstes. Unerringbar ist das Schöne allem heftigen Willen. [...] Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt in’s Sichtbare: Schönheit heisse ich solches herabkommen. [...]“



vielmehr des Verliebten) als mythischer Begleiter auf, aber in seiner römischen Inkarnation. – Indem Zarathustra den Tanz so auch sexuell konnotiert, verweist er auf die metaphorische Weiblichkeit des Lebens und der Weisheit, auf ihre sinnliche Anziehung auf den (männlichen) Erkennenden. Der Tanz als Versinnbildlichung des erotischen Begehrens steht somit auch für das Begehren nach Erkenntnis und Leben, wobei die Begierde selbst dem Leben dient, das Leben „lobt“.⁷⁷⁷

Mit der Aufwertung des Leibes als der „grossen Vernunft“ gegenüber dem Geist sucht Nietzsches Zarathustra auch nach alternativen Ausdrucksformen zum begrifflichen Denken, und an die Stelle der Metaphysik der Musik aus der *Tragödienschrift* scheint nun der Tanz als umfassendes Medium des Leibes getreten zu sein, das nicht mehr vom „Ureinen des Willens“ sondern von den „höchsten Dingen“ des Individuums spricht, wie beispielsweise von den „Gräbern der Jugend“ im zweiten Buch: „[...] Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichniss zu reden: – und nun blieb mir mein höchstes Gleichniss ungeredet in meinen Gliedern! Ungeredet und unerlöst blieb mir die höchste Hoffnung! Und es starben mir alle Gesichte und Tröstungen meiner Jugend! [...]“⁷⁷⁸ Dieses Grablied hat kurz vor der Jahrhundertwende Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da Nietzsche seine Traumvision der *Gräberinsel* zu einer Zeit niederschrieb, als Arnold Böcklin an den Varianten seiner *Toteninsel* arbeitete, was zu zahlreichen Spekulationen über eine „Geistesverwandtschaft“ zwischen Nietzsche und Böcklin führte. (Vgl. *Pan*; Tagebuch Harry Graf Kessler).

[**Abbildung 4:** Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, in fünf verschiedenen Versionen zwischen 1880–86 gemalt, hier: 1. Version, Kunstmuseum Basel; aus: *Arnold Böcklin – Eine Retrospektive*, Heidelberg: Edition Braus, 2001, S. 261]

Schauspieler

Bereits in der „Vorrede“ attackiert Nietzsche die moderne Massengesellschaft als „Markt“ der oberflächlichen Meinungen und des Schauspiels, welche Zarathustras Geschenk der Wahrheit nicht zu erkennen vermag und deshalb auch nicht anzunehmen bereit ist. In der Figur des „Possenreißers“, der einerseits den Tod des Seiltänzers verursacht, aber später Zarathustra vor den Autoritäten warnt, enthüllt sich das doppelte Gesicht der Komödie des „Marktes“, der Wahrheit nur in der Maske des Narren erträgt. Ebenso wie das am Markt versammelte Volk (also die bürgerliche Öffentlichkeit) den Denker nicht versteht, ist auch der Markt schlecht für den Denker: „[...] Wo die Einsamkeit aufhört, da beginnt der Markt; und wo der Markt beginnt, da beginnt auch der Lärm der grossen Schauspieler und das Geschwirr der giftigen Fliegen. [...]“⁷⁷⁹ Nietzsche rekurriert damit auf seine frühere Unterscheidung zwischen dem Typus des „Schauspielers“ und dem Typus des „bauenden Geistes“, den „Schaffenden“, wie sie im *Zarathustra* heißen, und er rät, wie bereits in der *Fröhlichen Wissenschaft*, nicht zum Widerstand, sondern zum Beiseite-Treten, zum Rückzug in die Berg-Einsamkeit, zur Langsamkeit der eigenen Aufgabe: „[...] Abseits vom Markte und Ruhme begiebt sich alles Grosse: abseits vom Markte und Ruhme wohnten von je her die Erfinder neuer Werthe. [...]“⁷⁸⁰ Aus dieser Stilisierung der politisch-wirtschaftlichen und sozialen Unabhängigkeit des Denkers folgt die Ablehnung des modernen Staates, den Zarathustra als „neue Götze“ und „Tod der Völker“ tituliert, weil er ihn als Instrument der Masse, der „Viel-zu-Vielen“ und „Überflüssigen“ empfindet, die von „Schauspielern“ geblendet sich regieren lassen, oft auf

⁷⁷⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Tanzlied. KSA 4*, S. 140: „Und als ich unter vier Augen mit meiner wilden Weisheit redete, sagte sie zornig: »Du willst, du begehrest, du liebst, darum allein lobst du das Leben!«“

⁷⁷⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Grablied. KSA 4*, S. 144.

⁷⁷⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den Fliegen des Marktes. KSA 4*, S. 65ff.

⁷⁸⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den Fliegen des Marktes. KSA 4*, S. 66.

Kosten der „Schaffenden“.⁷⁸¹ Zarathustras wirft dem Staat vor, einerseits ein säkularisiertes „Gift des Glaubens“ – in Form des Nationalismus – zu verbreiten, andererseits für drei moderne „Krankheiten“ verantwortlich zu sein: für „Bildung“, welche die Hervorbringnisse Einzelner oder ganzer Völker „stiehlt“ und entwertet, für die „Zeitung“ als „erbrochene Meinung“, und für das Geld als „Brecheisen der Macht“. Im *Zarathustra* radikalisiert Nietzsche also seine Kulturkritik an Bildung, Presse, Öffentlichkeit, Parteien, Macht und Kapital zu einem grundsätzlichen Konflikt zwischen der als pathologisch empfundenen Organisationsform des Staates und der alternativen Lebensform des „Schaffenden“ – mit weit reichenden Wirkungen auf Gesellschaftsutopien und Individualismus der Lebensreform: (Vgl. 3.1 van de Veldes Kritik an Staat und Gesellschaft, Nietzsche als Anarchist?)

„[...] Frei steht grossen Seelen auch jetzt noch die Erde. Leer sind noch viele Sitze für Einsame und Zweisame, um die der Geruch stiller Meere weht. Frei steht noch grossen Seelen ein freies Leben. Wahrlich, wer wenig besitzt, wird um so weniger besessen: gelobt sei die kleine Armuth! Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Nothwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise. Dort, wo der Staat aufhört, – so seht mir doch hin, meine Brüder! Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brücken des Übermenschen? – Also sprach Zarathustra.“⁷⁸²

Aus dem reziproken Verhältnis von Schauspieler und Publikum, das wiederum sich selbst spielt, also auch nicht ‚authentisch‘ ist, schließt Nietzsche, dass Vervollkommnung und Erkenntnis nur dem Einzelnen offen stehen, der sich aus der *Gesellschaft des Spektakels*, wie Guy Debord die moderne bürgerlich-kapitalistische Lebensform in einer Steigerung der von Nietzsche verwandten Theatermetapher kritisch bezeichnet hat, zurückzieht. Und nicht nur aus dem Lärm der Gesellschaft, ihren Bühnen und Hinterbühnen, ihren Schauspielern und Zuschauern, ihren Bildern und Stars, sondern der freie Geist muss auch noch seinen „Lehrer“, seinen „Erzieher“ und Glauben an die Lehre überwinden, um sich selbst zu finden, wie Zarathustra am Ende des ersten Buches an seine Jünger gerichtet darlegt: „Ihr verehrt mich; aber wie, wenn eure Verehrung eines Tages umfällt? Hütet euch, dass euch nicht eine Bildsäule erschlage! Ihr sagt ihr glaubt an Zarathustra? Aber was liegt an Zarathustra! Ihr seid meine Gläubigen: aber was liegt an allen Gläubigen!“⁷⁸³

Diese Aufforderung an die *Schaffenden*, auf der Suche nach sich selbst keinem Vorbild zu vertrauen, keinen „Glauben“ zu entwickeln, sondern nur Weisheit durch eigene Erfahrung zu sammeln, erinnert deutlich an einen Kernsatz Buddhas, der ähnlich seine Jünger vor seinem Vorbild gewarnt hat: „Wenn du Buddha auf dem Wege triffst, töte ihn!“ Nietzsche geht es mit dem *Zarathustra* somit nicht um eine Offenbarung, sondern um eine Kritik an allen Offenbarungen, an allen Heilslehren und Lebensregeln. Deshalb bezeichnet er sich (und seinen Zarathustra) als immoralisch, nicht, weil es keine Moral mehr gebe, sondern weil die *allgemeingültige* Moral einer Vielzahl von individuellen Versuchen und Lebenspraktiken weichen soll. Was aber nicht heißt, dass sich Zarathustra (oder sein Autor Nietzsche) gleichgültig gegenüber Manipulation oder Entstellung ihrer Lehre verhalten würden, wie die Klage über die falschen Jünger Anfang des zweiten Buches zeigt.⁷⁸⁴ (Vgl. 2.3 *Ecce homo*)

Wenn die moderne Gesellschaft das Theater von Schauspieler und Publikum, die Verstellung und nivellierende Gleichheit internalisiert hat, so muss sich der „Schaffende“ von diesen Bindungen befreien, zu einer Authentizität des Lebens, Handelns, Empfindens und Denkens zurückfinden, was ihn gleichzeitig aus der (urbanen) Gesellschaft ausschließt. Was

⁷⁸¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom neuen Götzen. KSA 4*, S. 61ff.

⁷⁸² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom neuen Götzen. KSA 4*, S. 63f.

⁷⁸³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend 3. KSA 4*, S. 101.

⁷⁸⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Kind mit dem Spiegel. KSA 4*, S. 105–108.

bleibt sind die erhabenen Rückzugsorte der Wüste, des Waldes und des Gebirges, die vorzivilisatorischen Orte in der Gesellschaft, die erst durch die Romantik entdeckt wurden:

„[...] Aber wer dem Volke verhasst ist wie der Wolf den Hunden: das ist der freie Geist, der Fessel-Feind, der Nicht-Anbeter, der in Wäldern Hausende. [...] Frei vom Glück der Knechte erlöst von Göttern und Anbetungen, furchtlos und fürchterlich, gross und einsam: so ist der Wille des Wahrhaftigen. [...]“⁷⁸⁵

Dieser Rückgriff auf archaische Lebensweisen des Erkennenden, mit Anleihen beim Typus des Eremiten oder Brahmanen, und die Verachtung von Stadt, Volk und Markt zeigen, dass der „höhere Mensch“ – und somit auch der Übermensch – einer antiurbanen Lebensweise entspringen, wodurch Nietzsche als Vorläufer suburbaner oder antiurbaner Utopien der Moderne in Architektur und Städtebau der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint, als Kündiger des Unterganges der Großstadt.⁷⁸⁶ (Vgl. 3.1 Landhaus versus Großstadt)

Die mangelnde Authentizität, Originalität und kulturelle Inferiorität des Eklektizismus seiner Zeit prangert Nietzsche wiederholt an, spätestens seit der Kritik an der „Jahrmarkts-Buntheit“ in den *Unzeitgemässen Betrachtungen*⁷⁸⁷ hat er einen inneren Zusammenhang zwischen historistischer Architektur, bürgerlichen Lebensgewohnheiten und akademischer Bildung hergestellt, auf den er auch im *Zarathustra* zurückgreift, um ihn in der Metapher der „buntgesprenkelten Gegenwärtigen“ polemisch zuzuspitzen: (Vgl. 2.1 „Jahrmarkts-Buntheit“)

„[...] Mit fünfzig Klexen bemalt an Gesicht und Gliedern: so sasset ihr da zu meinem Staunen, ihr Gegenwärtigen! Und mit fünfzig Spiegeln um euch, die eurem Farbenspiele schmeichelten und nachredeten! Wahrlich, ihr könntet gar keine bessere Maske tragen, ihr Gegenwärtigen, als euer eignes Gesicht ist! Wer könnte euch – erkennen! Vollgeschrieben mit den Zeichen der Vergangenheit, und auch diese Zeichen überpinselt mit neuen Zeichen: also habt ihr euch gut versteckt vor allen Zeichendeutern! [...] Aus Farben scheint ihr gebacken und aus geleimten Zetteln. Alle Zeiten und Völker blicken bunt aus euren Schleiern; alle Sitten und Glauben reden bunt aus euren Gebärden. [...]“⁷⁸⁸

Obwohl die Figur des Zarathustra selbst eine Verstellung, eine Maske seines Autors ist, ein historischer Überwurf, und der Text ein buntes Dickicht aus Zitaten, Anspielungen, Persiflagen und poetischen Paraphrasierungen eigener Thesen, so argumentiert Nietzsche trotzdem gegen Eklektizismus, Historismus und falsche Oberfläche. Dieses Beharren auf Echtheit, Wahrheit und Tiefe muss überraschen, da Nietzsches Zarathustra andernorts vor Ernst, Schwere und Tiefe warnt, doch reiht sich dieser Vorwurf in die Kritik der modernen bürgerlichen Gesellschaft als „Schauspiel“ ein, der dialektisch eine alternative Lebensweise der „Schaffenden“ gegenübersteht: es geht um nicht weniger, als eine Richtungsentscheidung zwischen der Orientierung an der Vergangenheit (Sitte, Moral, Religion, Werte, Formen), die er als „unfruchtbar“ deklariert, und dem Versprechen auf eine kommende, authentische, schöpferische Zukunft, die aber den radikalen Bruch und die (Selbst-)Überwindung erfordere: „[...] Unfruchtbar seid ihr: darum fehlt es euch an Glauben. Aber wer schaffen musste, der hatte auch immer seine Wahr-Träume und Stern-Zeichen – und glaubte an Glauben!“⁷⁸⁹ Gegenüber Relativität, Verstellungen und Posen des Schauspielers würdigt Nietzsche sogar die Kraft des Glaubens, wenn auch weniger des Glaubens an Religion oder Autoritäten, als an die Verwirklichung von Vorstellungen, als den Glauben zur Tat. Dass sich Nietzsche dieser

⁷⁸⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den berühmten Weisen. KSA 4*, S. 132.

⁷⁸⁶ Vgl. beispielsweise hierzu die durch den *Zarathustra* inspirierten Architekturphantasien Tauts von 1918-20 in: Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur*, Hagen: Folkwang, 1920.

⁷⁸⁷ Vgl. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss. KSA 1*, S. 163.

⁷⁸⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Vom Lande der Bildung. KSA 4*, S. 153f.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 154.

fließenden Grenze bewusst ist, dass er den *Zarathustra* durchaus als Teil der Maske und Verstellung, die sich Dichtung nennt, begreift, zeigt das Zugeständnis, „dass die Dichter zuviel lügen – aber auch Zarathustra ein Dichter [ist].“⁷⁹⁰ Im gleichen Zug kritisiert er sowohl die Liebeslyrik, und hier sogar Goethes „Ewig-Weibliche“ als (sexuelles) Begehren, als auch den Glauben der Dichter an Volksdichtung und Mythen. Mehr noch, Nietzsches *Zarathustra* macht die poetischen „Lügen der Dichter“ verantwortlich für die Erfindung der Götter und Übermenschen, für die Phantasiegebilde und Träumereien: „[...] denn alle Götter sind Dichter-Gleichniss, Dichter-Erschleichniss! Wahrlich, immer zieht es uns hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsere bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen: – [...]“⁷⁹¹ Damit nimmt er die These von der apollinischen Scheinwelt der Götter aus der *Tragödienschrift* wieder auf, doch reiht er nun noch – voller Selbstironie – seine eigene jüngste Erfindung, die Lehre vom „Übermenschen“, ein in die „Lügen der Dichter“. Doch in diesem Moment, wo die Dialektik von Schauspieler (beziehungsweise Dichter) und Schaffenden zusammenzubrechen droht, deutet Nietzsche an, dass auch noch der Dichter seiner „Überwindung“ harret, seiner Selbst-Aufklärung und Selbst-Reflexion: „[...] Verwandelt schon sah ich den Dichter und gegen sich selbst den Blick gerichtet. Büsser des Geistes sah ich kommen: die wuchsen aus ihnen. [...]“⁷⁹² – Vielleicht ist der *Zarathustra* als Versuch dieser Selbst-Aufklärung und Selbst-Reflexion der Dichtung durch die Dichtung zu verstehen? – Noch im selben zweiten Buch des *Zarathustra* relativiert Nietzsche seine Kritik an der Verkleidung: zwar unterstellt er immer noch die fehlende Grösse und Redlichkeit des (höheren) Menschen, um sich nackt und authentisch zu geben, aber gibt im selben Atemzug zu, selbst eine Verkleidung nötig zu haben: „[...] Und verkleidet will ich selber unter euch sitzen, – dass ich euch und mich verkenne: das ist nämlich meine letzte Menschen-Klugheit.“⁷⁹³ Zwar mag er die Moderne als theatralisch, unecht und zusammengekarrt erkannt haben, aber in dieser Hinsicht sind auch Nietzsche und sein *Zarathustra* noch „modern“ und bedürfen in Gesellschaft der Maske. (Vgl. 2.2 Maske der modernen Kleidung)

Menschen-Heerde und Heerden-Menschen

Wenn die späte Philosophie Nietzsches eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Problem des Nihilismus am Ende des 19. Jahrhunderts ist – also die Frage nach dem Wert des Lebens jenseits der Metaphysik und die Suche nach dem Wertsetzen – so könnte man auch Nietzsches elitäre Kritik an der aufkommenden Massengesellschaft als Teil dieses Problems fassen, zumindest deutet sich diese Lesart im *Zarathustra* kurz an, wenn dieser vom „Ekel“ gegenüber dem „Gesindel“ spricht, und fragt: „[...] wie? hat das Leben auch das Gesindel nöthig? [...]“⁷⁹⁴ Der diskriminierenden Begriff des „Gesindels“ (oder „canaille“) ist dabei nicht auf eine soziale randständige Gruppe (beispielsweise das neue urbane Proletariat) zu beziehen, wie oftmals von marxistischen Nietzschekritikern behauptet, sondern verweist auf die bürgerlich-liberale Gesellschaft als Ganzes, vor allem auf ihren Motor: den Kapitalismus, die Herrschaft des Geldes, das „schachern und markten um Macht“.⁷⁹⁵

⁷⁹⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Dichtern. KSA 4*, S. 163; siehe auch: *Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 2. KSA 4*, S. 247: „[...] – dass ich nämlich in Gleichnissen rede und gleich Dichtern hinke und stamme: und wahrlich, ich schäme mich, dass ich noch Dichter sein muss! – [...]“

⁷⁹¹ Ebd., S. 164.

⁷⁹² Ebd., S. 166.

⁷⁹³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Menschen-Klugheit. KSA 4*, S. 186; vgl. auch ders., *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [78]. KSA 10*, S. 136: „Eure besten Dinge taugen nichts, ohne ein Schauspiel.“

⁷⁹⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Vom Gesindel. KSA 4*, S. 125.

⁷⁹⁵ Ebd.

Doch auch umgekehrt, hinter dem „Willen zur Gleichheit“, den Nietzsches Zarathustra sowohl in den Forderungen der „Taranteln“ der Sozialisten wie in der christlichen Lehre ausmacht, vermutet er Volk und „Heerde“, ein Misstrauen gegen das Leben, eine Rache gegen höhere Menschen.⁷⁹⁶ Dem Ideal der Gleichheit hält Nietzsches Zarathustra eine andere Vorstellung von „Gerechtigkeit“ entgegen, die in der physiologischen Ungleichheit der Menschen wurzelt, in Kampf und Krieg, und die den Antagonismus als Antrieb des Strebens nach Höherem schätzt und die Geburt des „Übermenschen“ aus der Überwindung innerer und äußerer Widerstände antizipiert: „[...] Dass Kampf und Ungleiches auch noch in der Schönheit sei und Krieg um Macht und Übermacht [...]“.⁷⁹⁷ In gleicher Weise kritisiert Nietzsches Zarathustra auch die Revolutionäre und Anarchisten als „Feuerhunde“ und „Umsturz-Teufel“, die gerade durch ihre Aktionen das *Ancien Régime* stärken und erhalten:⁷⁹⁸ während der „Lärm und Rauch“ der politischen Agitation und Revolution nur von den eigentlichen „grossen Ereignissen“ ablenke, bereiten sich diese leise, heiter und hell vor: „[...] Die grössten Ereignisse – das sind nicht unsre lautesten, sondern unsre stillsten Stunden. Nicht um die Erfinder von neuem Lärm: um die Erfinder von neuen Werthen dreht sich die Welt; unhörbar dreht sie sich. [...]“⁷⁹⁹ Ein Beispiel für ein solches „Ereignis“ gibt Nietzsche am Ende des zweiten Buches:⁸⁰⁰ in der „stillsten Stunde“ hält Zarathustra Zwiesprache mit seinem Schicksal im Moment des Einschlafens, des Übertritts in den Traum, was verdeutlicht, dass auch über ihn die Stille befiehlt und regiert, sogar über „Willen“ und „Trotz“ hinaus. Und in einer Verdoppelung des Gesprochenen in der Handlung selbst kehrt die Macht des Leisen mehrmals wieder, gesprochen von der „Stille“ selbst: „»Der Thau fällt auf das Gras, wenn die Nacht am verschwiegensten ist.« [...] »Die Stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, regieren die Welt. Oh Zarathustra, du sollst gehen als ein Schatten dessen, was kommen muss: so wirst Du befehlen und befehlend vorangehen.«“⁸⁰¹ Das Schicksal, oder auch die „Aufgabe“ sind es, die über das Individuum hinausgreifen, die sogar das „Zerbrechen“ und den „Untergang“ des Individuums rechtfertigen.⁸⁰² (Vgl. 3.1; 4.2 die „Aufgabe“ in den stillsten Stunden)

Anfangs des dritten Buches, auf der Rückkehr von den „Glückseligen Inseln“ zu seinem Berg kommt Zarathustra auf das „Problem“ des gegenwärtigen Menschen zurück:

„[...] Und ein Mal sah er eine Reihe neuer Häuser; da wunderte er sich und sagte: Was bedeuten diese Häuser? Wahrlich, keine grosse Seele stellte sie hin, sich zum Gleichnisse! Nahm wohl ein blödes Kind sie aus seiner Spielschachtel? Dass doch ein anderes Kind sie wieder in seine Schachtel thäte! Und diese Stuben und Kammern: können Männer da aus- und eingehen? Gemacht dünken sie mich für Seiden-Puppen; oder für Naschkatzen, die auch wohl an sich naschen lassen. Und Zarathustra blieb stehn und dachte nach. Endlich sagte er betrübt: »Es ist Alles kleiner geworden!« [...]“⁸⁰³

Als Ursache für diese Verkleinerung benennt Nietzsches Zarathustra die herrschende (christlich-bürgerliche) Tugendlehre, in der sich der moderne Mensch „behaglich“ und

⁷⁹⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Taranteln.* KSA 4, S. 129–131.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 131.

⁷⁹⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von grossen Ereignissen.* KSA 4, S. 169: „[...] Im Schlamme der Verachtung lag die Bildsäule: aber das ist gerade ihr Gesetz, dass ihr aus Verachtung wieder Leben und lebende Schönheit wächst! Mit göttlicheren Zügen steht sie nun auf und leidendverführerisch; und wahrlich! sie wird euch noch Dank sagen, dass ihr sie umstürztet, ihr Umstürzer! Diesen Rath aber rathe ich Königen und Kirchen und Allem, was alters- und tugendsschwach ist – lasst euch nur umstürzen! Dass ihr wieder zum Leben kommt, und zu euch – die Tugend! – [...]“

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Die stillste Stunde.* KSA 4, S. 187–190.

⁸⁰¹ Ebd., S. 188; 189.

⁸⁰² Ebd., S. 188: „»Was liegt an dir, Zarathustra! Sprich dein Wort und zerbrich!«“

⁸⁰³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der verkleinernden Tugend.* KSA 4, S. 211.

„bescheiden“ eingerichtet habe, eine Tugend, nicht aus Leidenschaft oder Willen, sondern aus Lüge, Heuchelei, Feigheit und Mittelmäßigkeit, die sich in Domestizierung und Anpassung an das Schicksal erschöpft, statt das Schicksal noch zu „wollen“: „Ihr werdet immer kleiner, ihr kleinen Leute! Ihr bröckelt ab, ihr Behaglichen! Ihr geht mir noch zu Grunde – an euren vielen kleinen Tugenden, an euren vielen kleinen Unterlassen, an eurer vielen kleinen Ergebung!“⁸⁰⁴ Aber die Miniaturisierung des Menschen wächst zum Problem des Denkers heran: vor dem Hintergrund des „Gedankens der ewigen Wiederkunft“ wird Zarathustra von einem Ekel gepackt bei der Vorstellung, „dass kleine Leute nöthig sind.“⁸⁰⁵ Wie soll Zarathustra das Leben und das Schicksal lieben, wenn er noch unter seinen Anhängern, unter seinen Jüngern die Eigenschaften der „Heerde“ vorherrschend findet, die seine Lehre durch ihre Halbheit und Unentschlossenheit verwässern: „– Ach! Immer sind ihrer nur Wenige, deren Herz einen langen Muth und Übermuth hat; und solchen bleibt auch der Geist geduldsam. Der Rest aber ist feige. Der Rest: das sind die Allermeisten, der Alltag, der Überfluss, die Viel-zu-Vielen – [...]“⁸⁰⁶ Wie so oft, ist es auch hier das Leitmotiv des „Unzeitgemässen“, das Nietzsche anstimmt und die ausbleibende Rezeption der Gegenwart als „Beweis“ für die Dekadenz seiner Zeit wertet. Umgekehrt stilisiert er die selbst gesuchte Einsamkeit zur wahren Heimat des Denkers, demgegenüber Zarathustra unter den Menschen – als den Zu-Kleinen, den Viel-zu-Vielen, den lärmend Beschäftigten – sich fremd und verlassen fühlt,⁸⁰⁷ sich von sich selbst entfremdet und verkleidet. Doch diese Verkleidung, diese Anpassung des Einzelnen an die Gruppe, bedeutet auch einen Verlust an Redlichkeit und Wahrheit, an Härte und Heiterkeit des Denkers: „Im Schonen und Mitleiden lag immer meine grösste Gefahr; und alles am Menschenwesen will geschont und gelitten sein.“⁸⁰⁸ So fordert die Verkleinerung des Menschen das Mitleid des Denkers heraus und gefährdet seine „Aufgabe“, was als Prophezeiung (oder Querverweis) auf die Handlung des 4. Buches zu verstehen ist, in dem Zarathustra zum Mitleid mit dem „höheren Menschen“ verführt werden wird. (Vgl. 2.3 *Höhere Menschen*)

Die Schaffenden

Aber die Anklage gegen die „Überflüssigen“, die „Heerde“, gegen Öffentlichkeit, Schauspieler und Publikum ist nur die eine Seite, die andere ist Nietzsches Suche nach einer neuen Elite des Geistes: An die Stelle des „Freien Geistes“ aus der wissenschaftlichen Periode tritt im *Zarathustra* die Figur der „Schaffenden“: sie sind es, zu denen Zarathustra spricht, sie sind es, für die das Buch verfasst ist. Und nicht umsonst beginnen die „Reden Zarathustras“ mit dem Gleichnis „Von den drei Verwandlungen“, welches von den Enzwicklungsstadien des Geistes handelt: so ist eine Geistigkeit der Ausdauer und Stärke, symbolisiert durch das Kamel, eine Grundlage, der die Befreiung des Geistes, symbolisiert durch den Löwen, folgt, aber erst mit dem dritten Schritt, mit dem Neubeginn nach der Befreiung, mit dem Sich-Selbst-Gesetzgeben, symbolisiert durch das Kind, erreicht der befreite Geist Autonomie, die Stufe der „Schaffenden“: „[...] Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein

⁸⁰⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der verkleinernden Tugend 3.* KSA 4, S. 216.

⁸⁰⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der verkleinernden Tugend 2.* KSA 4, S. 212.

⁸⁰⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von den Abtrünnigen.* KSA 4, S. 226f.

⁸⁰⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Die Heimkehr.* KSA 4, S. 231: es spricht die Einsamkeit: „»Oh Zarathustra, Alles weiss ich: und dass du unter den Vielen verlassen warst, du Einer, als je bei mir! »Ein Anderes ist Verlassenheit, ein Anderes Einsamkeit: Das – lernst du nun! Und dass du unter Menschen immer wild und fremd sein wirst: »– wild und fremd auch noch, wenn sie dich lieben: denn zuerst von Allem wollen sie geschont sein!“

⁸⁰⁸ Ebd., S. 233; diese Definition des Menschen als schonen und geschont werden wird später von Heidegger wieder aufgenommen, siehe: Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, in: Otto Bartning (Hrsg.), *Das Darmstädter Gespräch 1951*, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952.

Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. [...]“⁸⁰⁹ Doch dieser „Weg des Schaffenden“ beruht gerade nicht auf ein aktives Wollen und Streben des Einzelnen,⁸¹⁰ und ist schon gar kein Ziel, das man einmal erreicht und dann besitzt, sondern ein Suchen nach sich und über sich selbst hinaus, eine Überwindung des bürgerlichen Leistungsethos und gesellschaftlicher Hierarchien. Vielleicht könnte man es als eine irdische Transzendenz beschreiben, die nicht zu einem metaphysisch Anderen, sondern zu einem anderen Diesseits die Brücke bildet: „»[...] wer zum Kinde werden will, muss auch noch seine Jugend überwinden.«“⁸¹¹ Oder um die Metapher des Kunstwerkes aufzugreifen: der „Schaffende“ bildet sich selbst, aber weniger um sich zu verschönern, sondern um sich zu vervollkommen und letztlich zu überwinden. Als Preis für den Weg der Eigengesetzlichkeit warnt Nietzsches Zarathustra vor der Einsamkeit und vor der Gefahr des Scheiterns an sich selbst, vor dem Untergang.⁸¹² Auch soll der „Schaffende“ nicht nur sein Leben selbst bilden, sondern ebenso seinen Tod – entweder im Kampf, oder als Fest für die Lebenden, als Ansporn, es ihm gleich zu tun und über ihn hinaus zu schaffen.⁸¹³

Nietzsche knüpft so im *Zarathustra* an die These der „Experimentalexistenz“ des Denkers an, der den Wegfall metaphysischer Systeme und die Befreiung von traditioneller Tugend und Moral nutzt, um „auf Versuch“ zu leben, neue Lebensformen zu generieren. Im *Zarathustra* bettet Nietzsche diese Individualpraktik in eine Gesamtbetrachtung der Entwicklung der Menschheit ein, die im Konzept des „Übermenschen“ gipfelt: (Vgl. 2.3 Übermensch)

„[...] Ja, ein Versuch war der Mensch. Ach, viel Unwissen und Irrthum ist an uns Leib geworden! Nicht nur die Vernunft von Jahrtausenden – auch ihr Wahnsinn bricht an uns aus. Gefährlich ist es, Erbe zu sein. Noch kämpfen wir mit dem Riesen Zufall, und über der ganzen Menschheit waltete bisher noch der Unsinn, der Ohne-Sinn. Euer Geist und eure Tugend diene dem Sinn der Erde, meine Brüder: und aller Dinge Werth werde neu von euch gesetzt! Darum sollt ihr Kämpfende sein! Darum sollt ihr Schaffende sein! Wissend reinigt sich der Leib; mit Wissen versuchend erhöht er sich; dem Erkennenden heiligen sich alle Triebe; dem Erhöhten wird die Seele fröhlich. [...] Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden, ihr sollt einst ein Volk sein: aus euch, die ihr euch selber auswähltet, soll ein auserwähltes Volk erwachsen: – und aus ihm der Übermensch. [...]“⁸¹⁴

Aus diesem Segen Zarathustras am Ende des ersten Buches wird deutlich, dass Nietzsche durchaus an eine bewusst gesteuerte Evolution des Menschen denkt, aber nicht in einem rassistischen Sinn zum „arischen Herrenmenschen“, wie von Peter Gast oder anderen Epigonen unterstellt, sondern in einem kulturellen Sinn, quasi als eine Anreicherung der Erkenntnis über Generationen. Die „Schaffenden“ kreieren sich selbst und geben sich mit der stufenweisen Vervollkommnung ein irdisches Ziel, das Leben wird zu einem künstlerischen Artefakt, zu einer Überwindung der Geworfenheit, um einen Begriff Heideggers zu verwenden, der Mensch übernimmt für sich und seine Zukunft selbst Verantwortung:

„Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen. Alsda wird sich der Untergehende selber segnen, dass er ein Hinübergehender sei; und die Sonne seiner Erkenntniss wird ihm im Mittage stehn. »Todt sind

⁸⁰⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den drei Verwandlungen. KSA 4*, S. 31.

⁸¹⁰ Siehe auch: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Wanderer. KSA 4*, S. 194: „[...] Wer aber mit den Augen zudringlicher ist als Erkennender, wie sollte der von allen Dingen mehr als ihre vorderen Gründe sehn! Du aber, oh Zarathustra, wolltest aller Dinge Grund schau und Hintergrund: so musst du schon über dich selber steigen, – hinan, hinauf, bis du auch deine Sterne noch unter dir hast! [...]“

⁸¹¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Die stillste Stunde. KSA 4*, S. 189.

⁸¹² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Wege des Schaffenden. KSA 4*, S. 80–83.

⁸¹³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom freien Tode. KSA 4*, S. 93–96.

⁸¹⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend 2. KSA 4*, S. 100f.

alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe.« – dies sein einst am grossen Mittag unser letzter Wille! – Also sprach Zarathustra.⁸¹⁵

Hinter dieser Vorstellung steht natürlich die Revolution des Menschenbildes durch Darwin, dessen ungerichteter Evolution durch Zufall und Selektion (Fortpflanzungserfolg) Nietzsche einerseits akzeptiert, aber andererseits als Herausforderung an den Geist begreift, eben diesen Zufall durch einen bewussten Prozess abzulösen – und der Menschheit wieder ein Ziel in sich selbst zu geben, um Nihilismus und Pessimismus der Moderne zu überwinden.

Ebenso eine Fortführung früherer Gedanken ist die Umkehrung der klassischen philosophischen Dialektik zwischen Sein und Werden, die er vor dem Hintergrund des Konzeptes des „Schaffenden“ neu verhandelt. Während Religion und Metaphysik das vergängliche irdische Leben in Gegensatz zum ewigen Leben oder zur absoluten Wahrheit (der Ideen) setzten, fordert Nietzsches Zarathustra eine Philosophie der Verwandlung, der Vergänglichkeit, der Werdens und Zerstörens, die den „Schaffenden“ und seine expansive „Zeuge- und Werde-Lust“ des Erkennens legitimiert:

„[...] Aber von Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit! Schaffen – das ist die grosse Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu thut Leid noth und viel Verwandlung. [...]“⁸¹⁶

Das Leben als begrenzt, aber stets veränderbar und dadurch formbar aufzufassen, und daraus die Eigenverantwortlichkeit und „Aufgabe“ der Lebensgestaltung abzuleiten, stellt eine Kernthese des *Zarathustra* dar, die innerhalb der 4 Bücher in Variationen wiederholt wird, wie beispielsweise in der Metapher des Menschen als eines Fragmentes, als eines unfertigen Werkes, als einer Art bildhauerischen Materials, als einem Stein:

„[...] Aber zum Menschen treibt er [der Wille Zarathustras] stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, dass es im härtesten Steine schlafen muss! Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängniss. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das? Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir – aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir! Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch – die Götter an! – Also sprach Zarathustra.“⁸¹⁷

Der Mensch soll sich selbst als Rohmaterial begreifen, das seiner Vollendung (durch ihn selbst) noch harrt. Um der Bearbeitung aber eine Richtung zu geben, führt Nietzsche das Bild des „Übermenschen“ ein (Vgl. 2.3 Übermensch), wahrscheinlich bewusst undeutlich („Schatten“), um einer endgültigen Festlegung zu entgehen. Dabei verschweigt Nietzsche nicht das rohe und gewaltsame seiner Metapher, im Gegenteil, er hebt das Zerstörerisch-Grausame noch hervor. Diese Umwertung der Erkenntnis von der gelehrten Theorie zu einer kreativen Praxis, von der *vita contemplativa* zur *vita activa*, übte in Folge eine große Anziehung auf die Künstlerkreise der Jahrhundertwende aus, die sich in Metaphern wie dieser wieder erkannten, und sich so von den gelehrten und verwaltenden Berufen des Bürgertums durch ihre Produktivität abzusetzen hofften.⁸¹⁸ (Vgl. 3.1 Kritik der Bourgeoisie) Und obwohl sich im *Zarathustra* die „Härte der Schaffenden“ metaphorisch auf die Ablehnung des

⁸¹⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend* 3. KSA 4, S. 102.

⁸¹⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Auf den glückseligen Inseln*. KSA 4, S. 110.

⁸¹⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Auf den glückseligen Inseln*. KSA 4, S. 111f.

⁸¹⁸ Siehe hierzu auch die Stelle aus dem Nachlass: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [I] 9*. KSA 10, S. 188: „Ich will wissen, ob du ein schaffender oder ein umsetzender Mensch bist, in irgend einem Betrachte: als Schaffender gehörst du zu den Freien, als Umsetzender bist du deren Sklave und deren Werkzeug.“

Mitleides bezieht,⁸¹⁹ kann diese Charaktereigenschaft auch direkt auf die bildhauerische Arbeit bezogen werden.

Im *Zarathustra* hallt auch leicht verfremdet ein Echo auf die Ablehnung der christlichen Gebäude in der „Architektur der Erkennenden“ nach:⁸²⁰ auch wenn Zarathustra eine prinzipielle Verwandtschaft zwischen ihm, dem persischen Religionsstifter und Philosophen, und den Priestern anzuerkennen bereit ist, und deshalb die Priester geschont wissen möchte, so kann er den ecclestischen Bau nur als Ruine genießen, als pittoreske Landschaft frei vom rhetorisch künstlerischen Kleid: (Vgl. 3.10 zunehmende Kritik am Vorbild der Gotik wegen der christlichen Ideologie)

„[...] Oh seht mir doch diese Hütten an, die sich diese Priester bauten! Kirchen heissen sie ihre süsduftenden Höhlen. Oh über diess verfälschte Licht, diese verdampfte Luft! Hier, wo die Seele zu ihrer Höhe hinauf – nicht fliegen darf! [...] Und erst wenn der reine Himmel wieder durch zerbrochene Decken blickt, und hinab auf Gras und rothen Mohn an zerbrochenen Mauern, – will ich den Stätten dieses Gottes wieder mein Herz zuwenden. [...]“⁸²¹

Aus einem Nachlassfragment wird deutlich, dass Nietzsche zwar die Bauten der Kirche (und auch des Staates) zerstört sehen möchte, aber gleichzeitig vor einem Abräumen der Ruinen warnt und eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem Christentum ablehnt, welches er mit der Verkündigung vom Tod Gottes als erledigt betrachtet: „Ruinen soll man nicht zerstören: Gras und Rosen und winzige Kräuter und was immer schmückt von Lebendigem, das Alles zerstört auch das Todte.“⁸²² Nietzsche betrachtet also die Überreste des christlichen Glaubens als Humus für ein neues, wildes Leben. Auf dieses Bild der Rückeroberung der Kirchenbauten durch die lebendige Natur kommt Nietzsche im zweiten Buch des *Zarathustra* nochmals zurück, wenn er den Bruch mit „den Gelehrten“ beschreibt: „[...] Gerne liege ich hier, wo die Kinder spielen, an der zerbrochenen Mauer, unter Disteln und rothen Mohnblumen. Ein Gelehrter bin ich den Kindern noch und auch Disteln und rothen Mohnblumen. Unschuldiger sind sie, selbst noch in ihrer Bosheit. [...]“⁸²³ So wie die Kinder sowohl für die Zukunft als auch freien Geister stehen, so deutet die Nähe der verfallene Kirche zu den „Schafen“ der Gelehrten eine Verbindung von Wissenschaft und Religion an – und darin liegt vielleicht Nietzsches Verdacht gegen die Wissenschaft als Erbin der Scholastik, seine Abwendung von der „wissenschaftlichen“ mittleren Werkperiode begründet. Dass die Gelehrten hingegen als trocken, staubig, kleingeistig und unfruchtbar, aber als ebenso geschickt, klug und geduldig beschrieben werden,⁸²⁴ greift auf bereits bestehende Vorurteile gegen eine positivistische Naturwissenschaft und philologische Geisteswissenschaft zurück, wie sie Nietzsche bereits seit den *Unzeitgemässen* geäußert hat, weshalb er eine andere, eine lustvolle, wollende, fruchtbare und umfassende Erkenntnis der „Schaffenden“ evoziert: „Wollen befreit: denn Wollen ist Schaffen: so lehre ich. Und nur zum Schaffen sollt ihr lernen.“⁸²⁵ (Vgl. 3.1: Kritik an den „unfruchtbaren“ Gelehrten) Dies Misstrauen gegen die etablierten Gelehrten, gegen Kritiker und akademischen Betrieb geht so weit, dass sich Zarathustra seiner Mundart des Volkes rühmt, und sein Schreiben eher noch als „Schmierer“, als ein Anbringen närrischer Sprüche und Karikaturen verstehen möchte: „Mein Mundwerk – ist des Volkes: zu grob und herzlich rede ich für die Seidenhasen. Und noch fremder klingt mein Wort allen Tinten-Fischen und Feder-Füchsen. Meine Hand – ist

⁸¹⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Mitleidigen. KSA 4*, S. 116: „[...] Alle Schaffenden aber sind hart. – [...]“

⁸²⁰ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 280. KSA 3*, S. 524f.

⁸²¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Priestern. KSA 4*, S. 118.

⁸²² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [275]. KSA 10*, S. 185.

⁸²³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Gelehrten. KSA 4*, S. 160.

⁸²⁴ Ebd., S. 161.

⁸²⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 16. KSA 4*, S. 258

eine Narrenhand: wehe allen Tischen und Wänden, und was noch Platz hat für Narren-Zierath, Narren-Schmierath! [...]“⁸²⁶ Ob dies Überzeihen aller „Tische und Wände“ mit „Narren-Schmierath“ als Legitimation für einen ornamentalen Jugendstil, oder für die ästhetische Revolution der Moderne, herangezogen werden kann,⁸²⁷ ist jedoch zu bezweifeln.

Freundschaft und Liebe

Die These Elisabeth Förster-Nietzsches, die in der Figur des Zarathustra einen fiktiven, idealisierten Freund ihres Bruders erblickt, ist nicht von der Hand zu weisen, wie man an der Einschätzung der Freundschaft als höchstem Gut sieht, die im Text immer wieder zu finden ist. Dabei vertritt Nietzsche eine eigenwillige Definition der Freundschaft als einerseits veredelter Feindschaft, andererseits als ein Spiegel der eigenen Sehnsüchte und Wünsche, und nicht zuletzt als „Erlösung“ aus der individuellen Beschränkung, wie ein Nachlassfragment nahe legt, das Grundlage für Zarathustras Rede „Vom Freunde“ gewesen sein dürfte.⁸²⁸

„Der Freund als der beste Verächter und Feind. Wie wenig sind würdig! Das Gewissen des Freundes sein. Jede Erniedrigung bemerken. Gewissen nicht nur moralisch zu nehmen: auch Geschmack, auch als Verbleiben in seinen Grenzen. Der Freund als Dämon und Engel. Sie haben für einander das Schloß zur Kette. In ihrer Nähe fällt eine Kette ab. Sie erheben sich einander. Und als ein Ich von Zweien nähern sie sich dem Übermenschen und jauchzen über den Besitz des Freundes, weil er ihnen den zweiten Flügel giebt, ohne den der eine nichts nützt.“⁸²⁹

Von besonderer Bedeutung ist die Unterscheidung Nietzsches zwischen Freundschaft und Liebe, wobei er die letztere – speziell die heterosexuelle Liebe – mit Tyrannei und Sklaverei, also mit extrem ungleichen Machtverhältnissen, vergleicht, weil sie nach Besitz, Macht und Ausschließlichkeit strebe, während die Freundschaft auf Gleichberechtigung – was auch heißt: Gegenschlagfähigkeit, vielleicht muss der Hinweis auf den „guten Feind“ im Freund so gedeutet werden – beruhe, die zwischen Mann und Frau nicht gegeben waren (sind?).⁸³⁰ Die Liebe steht im Verdacht, eine Flucht aus der Einsamkeit, aus der „schlechten Selbstliebe“ zu sein. Der Freund hingegen hilft dem Freunde nicht nur *auf* dem Weg zum Übermenschen, sondern fordert durch sein Beispiel zur Selbstüberwindung und Selbstvervollkommnung heraus. (Vgl. 2.1 freundschaftlicher Neid der Griechen) Dieses hohe Ideal des Freundes als Erzieher, Gegner und Geschenk, wie es Nietzsche im Zarathustra zeichnet, ist selten, – so selten, dass es nicht im Nächstbesten, sondern nur im Fernsten, in der Zukunft oder in der Vorstellung gefunden beziehungsweise erschaffen werden kann. Im Bild des „schaffenden Freundes“, des Freundes mit dem „überevollen Herzen“, findet Zarathustra denn auch einen Vorgeschmack auf das Ziel der Menschheit: „[...] Der Freund sei euch das Fest der Erde und ein Vorgefühl des Übermenschen. [...]“⁸³¹

In einer der bekanntesten und umstrittensten Passagen des *Zarathustra* kommt Nietzsche auf das Problem der geschlechtlichen Liebe zurück, indem er das Zwiegespräch Zarathustras mit einem „alten Weibe“ (der Wahrheit?) über die „Weiblein“ schildert:⁸³² während Zarathustra die völlig verschiedenen Charaktere und Interessen der Geschlechtspartner betont, welche er holzschnittartig im tiefen, kraftvollen doch ebenso verspielten „Krieger“ gegenüber dem oberflächlich-stürmischen, gehorchend liebenden, sich über den Mann beziehungsweise

⁸²⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Geist der Schwere I*. KSA 4, S. 241.

⁸²⁷ Vgl. Tillmann Buddensieg, „Wehe allen Tischen und Wänden“, in: *Du*, Heft 4, 1995, S. 51–56.

⁸²⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Freunde*. KSA 4, S. 71ff.

⁸²⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [211]*. KSA 10, S. 170f.

⁸³⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Vom Freunde*. KSA 4, S. 72–73.

⁸³¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der Nächstenliebe*. KSA 4, S. 78.

⁸³² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den alten und jungen Weiblein*. KSA 4, S. 84–86; bereits in der für van de Velde wichtigen Übersetzung der Zarathustra Fragmente der *Société Nouvelle* von 1892 enthalten, S. 393–395.

die Schwangerschaft definierenden „Weib“ anlegt, bedeutet die „kleine Wahrheit“, welche Zarathustra vom „alten Weibe“ als Antwort auf seine Rede erhält, das eigentliche Skandalon: „»Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!«⁸³³ Nietzsche schildert diese „kleine Wahrheit“ als unbequem, als „ungebärdig wie ein junges Kind“, und distanziert sich so doppelt – durch diese Nebenbemerkungen ebenso wie durch das „alte Weib“ als Sprecherin. Andererseits verdichten sich Hinweise, dass Nietzsche in dieser Phase (vielleicht auf Grund seiner Erfahrungen mit der gebildeten, unabhängigen Lou von Salomé?) zu einem ‚orientalischen‘ Frauenbild tendiert,⁸³⁴ was in gewisser Weise auch zur Figur des Zarathustra passen würde. Ohne tiefer in die Debatte der verschiedenen Auslegungen und in die feministische Nietzschekritik einzutauchen, geht es in dieser Textstelle doch auch um eine Verstärkung des Kontrastes der geschlechtlichen Liebe zum Ideal des „Freundes“, besonders, wenn man die kurz danach folgende Rede „Von Kind und Ehe“⁸³⁵ mit in Betrachtung zieht, in der Nietzsche wiederum die geschlechtliche Liebe als tierischen Trieb, Selbstflucht und Dummheit charakterisiert. Außerdem sieht Nietzsches Zarathustra in den unglücklich Verheirateten eine wesentliche Quelle der Unlust am Leben, einen Grund für die Verleumdung des Lebens als Leiden, weshalb er zur „Redlichkeit“, Langsamkeit und Verantwortung in der Ehe mahnt und sie von heißblütigen Leidenschaften getrennt wissen möchte.⁸³⁶ Einzig der Verbindung von Liebe und Freundschaft, geschlossen von „Schaffenden“, um über sich selbst „hinauszulieben“, um über sich selbst „hinauszuschaffen“, um in der Liebe eine weitere Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, sie zu einem „Garten“ des „Übermenschen“ anzulegen, gibt Nietzsche durch Zarathustra seinen Segen.⁸³⁷ Gerade weil die Vergangenheit Trieb und Zufall überlassen war, gilt Zarathustra auch Ehe und Reproduktion als eine „Aufgabe“, der sich der Erkennende stellen muss. Nicht weniger als die Rechtfertigung und Überwindung der Vergangenheit und Gegenwart durch eine Sinnstiftung der Zukunft verlangt er von den „Schaffenden“: „[...] So liebe ich allein noch meiner Kinder Land, das unentdeckte, im fernsten Meere: nach ihm heisse ich mein Segel suchen. An meinen Kindern will ich es gut machen, dass ich meiner Väter Kind bin: und an aller Zukunft – diese Gegenwart!“⁸³⁸ (Vgl. 3.1; 3.10: Metapher des Kindes: Zukunft und Neubeginn)

Doch Nietzsches Zarathustra bedient sich der Reproduktion auch auf metaphorischer Ebene, wenn es um die „Kinder Zarathustras“ geht, um die Liebe zu seinen Jüngern, gar um die Jünger selbst, denn: „Gefährten suchte einst der Schaffende und Kinder seiner Hoffnung: und siehe, es fand sich, dass er sie nicht finden könne, es sei denn, er schaffe sie selbst

⁸³³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den alten und jungen Weiblein.* KSA 4, S. 86.

⁸³⁴ Vgl. auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 238. KSA 5, S. 175: „[...] Ein Mann hingegen, der Tiefe hat, in seinem Geiste, wie in seinen Begierden, auch jene Tiefe des Wohlwollens, welche der Strenge und Härte fähig ist, und leicht mit ihnen verwechselt wird, kann über das Weib immer nur orientalisches denken: er muss das Weib als Besitz, als verschliessbares Eigenthum, als etwas zur Dienstbarkeit Vorbestimmtes und in ihr sich Vollendendes fassen, – er muss sich hierin auf die ungeheure Vernunft Asiens, auf Asiens Instinkt-Überlegenheit stellen: [...]“; vielleicht war Adolf Loos ein viel gewissenhafterer Nietzsche-Leser, als heute angenommen wird, wenn man an die „orientalischen“ Motive seiner Boudoirs, wie beispielsweise in der Villa Müller in Prag denkt.

⁸³⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von Kind und Ehe.* KSA 4, S. 90–92.

⁸³⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 24. KSA 4, S. 264.

⁸³⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von Kind und Ehe.* KSA 4, S. 90; 92: „[...] Ich will, dass dein Sieg und deine Freiheit sich nach einem Kinde sehne. Lebendige Denkmale sollst du bauen deinem Siege und deiner Befreiung. [...] Ehe: so heisse ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen. Ehrfurcht vor einander nenne ich Ehe als vor den Wollenden eines solchen Willens. [...] Über euch hinaus sollt ihr einst lieben! So lernt erst lieben! Und darum musset ihr den bitteren Kelch eurer Liebe trinken. Bitternis ist im Kelch auch der besten Liebe: so macht sie Sehnsucht zum Übermenschen, so macht sie Durst dir, dem Schaffenden! [...]“

⁸³⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Vom Lande der Bildung.* KSA 4, S. 155.

erst.⁸³⁹ Welche Art von „Kindern“ dieser Autopoiesis entspringen, wird deutlich, wenn Nietzsches Zarathustra fortfährt in seinem Selbstgespräch: „Denn von Grund aus liebt man nur sein Kind und Werk; und wo grosse Liebe zu sich selber ist, da ist sie der Schwangerschaft Wahrzeichen: [...]“.⁸⁴⁰ Mit der Parallele von dem Schaffendem und seinem Werk zu Mutter und Kind bedient Nietzsche einerseits einen Topos des Geniekultes der Romantik, doch verbindet ihn mit einer weiteren Mahnung zur Selbstvervollkommnung – den eigenen Kindern zu liebe. Hier taucht auch der Garten Epikurs wieder auf, doch nicht mehr als Hort philosophischer Zurückgezogenheit, sondern als Garten der Ehe, in dem die „Kinder“ (die wirklichen und metaphorischen) gesetzt werden.⁸⁴¹ (Vgl. 2.2: Metapher des Gartens; Vgl. 3.4: Metapher der Schwangerschaft)

Große Menschen

Im zweiten Buch lässt Nietzsche Zarathustra sich über den „grossen Menschen“ äußern, die er als „umgekehrte Krüppel“ bezeichnet, womit er die einseitige Begabung, die eindimensionale Ausrichtung des „Genies“ mit einer Art Verstümmelung und Fragmentierung vergleicht: „[...] Diess ist meinem Auge das Fürchterliche, dass ich den Menschen zertrümmert finde und zerstreut wie über ein Schlacht- und Schlächterfeld hin. [...]“⁸⁴² Zwar greift Nietzsche damit auf seine bisherige kritische Haltung gegenüber dem spätrömantischen Geniekult – speziell Wagner – als pathologische Deformation zurück, wie sie sich auch in *Menschliches, Allzumenschliches* finden lässt,⁸⁴³ doch radikalisiert und erweitert er sie im *Zarathustra* durch die Generalisierung und die Einbindung in die Evolutionstheorie: der Mensch, als „Krankheit“ der „Haut der Erde“⁸⁴⁴ ist ein Produkt des blinden Zufalls (der Triebe), ein Würfelspiel der Leidenschaften und daher ein Kampfplatz und Schlachtfeld. In einem Fragment von 1882/83 hält Nietzsche seinen furchtbaren Verdacht gegen die Evolution fest: was, wenn sie nicht progressiv oder „blind“, sondern ein Rückschritt, eine Entwicklung hin zur „Entartung“ wäre?⁸⁴⁵

Ebenso, wie Tradition, Sitte und Moral Residuen eines älteren „Willens zur Macht“ sind (Vgl. 2.3: *Wille zur Macht*), so ist der einzelne Mensch determiniert durch sein Erbe – wobei Nietzsche im *Zarathustra* sowohl das genetische als auch das soziale und kulturelle Erbe als Determinanten im Sinn hat. Die Lehre vom „Übermenschen“ soll den (höheren) Menschen aus dieser Kausalität befreien, ihn zur Annahme des Erbes und zur Verantwortung für das Erbe der Zukunft (in der Gegenwart) leiten, wie eine längere Selbstreflexion Zarathustras zeigt:

„[...] Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft – und ach, auch noch gleichsam Krüppel an dieser Brücke: das alles ist Zarathustra. Und auch ihr fragtet euch oft: »wer ist uns Zarathustra? Wie soll er uns heissen?« Und gleich mir selber gabt ihr euch Fragen zur Antwort. Ist er ein Versprechender? Oder ein Erfüller? Ein Eroberer? Oder ein Beerbender? Ein Herbst? Oder eine Pflugschar? Ein Arzt? Oder ein Genesender? Ist er ein Dichter?

⁸³⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der Seeligkeit wider Willen. KSA 4*, S. 203.

⁸⁴⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der Seeligkeit wider Willen. KSA 4*, S. 204.

⁸⁴¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 24. KSA 4*, S. 264.

⁸⁴² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Erlösung. KSA 4*, S. 178.

⁸⁴³ Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 260. KSA 2*, S. 214.

⁸⁴⁴ Siehe: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von grossen Ereignissen. KSA 4*, S. 168.

⁸⁴⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [177]. KSA 10*, S. 163: „Geschichte = Entwicklung der Zwecke in der Zeit: so daß immer höhere Formen aus den niedrigeren Wachsen. Zu erklären, warum immer höhere Formen des Lebens entstehen müssen. Darüber sind ja die Teleologen und die Darwinisten eins, daß es geschieht. Aber das Ganze ist eine Hypothese, auf Grund von Wertschätzungen – und zwar neuerer Werthschätzungen. Das Umgekehrte, daß Alles bis zu uns herab Verfall ist, ist ebenso beweisbar. Der Mensch und gerade der Weiseste als die höchste Verirrung in der Natur und Selbstwiderspruch (das leidendste Wesen): bis hierher sinkt die Natur. Das Organische als Entartung.“

Oder ein Wahrhaftiger? Ein Befreier? Oder ein Bändiger? Ein Guter? Oder ein Böser? Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue. Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück und Räthsel und grauser Zufall. Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Räthselrath und der Erlöser des Zufalls wäre! Die Vergangnen zu erlösen und alles »Es war« umzuschaffen in ein »So wollte ich es!« – das hiesse mir erst Erlösung! Wille – so heisst der Befreier und Freudebringer; also lehrte ich euch, meine Freunde! Und nun lernt diess hinzu: der Wille selbst ist noch ein Gefangener. [...]“⁸⁴⁶

Aus dieser Gefangenschaft des *Willens* in die Eindimensionalität des Zeitvektors, in die Einbahnstrasse der Vergangenheit der Evolution, welche unabänderbar ihre Wirkung in der Gegenwart entfaltet, entspringe, so Nietzsches Zarathustra, der Wunsch des Willens, nicht (mehr) zu wollen, also der Pessimismus und die religiösen Jenseitslehren von der Erlösung des Seins (ob christlich oder buddhistisch). Es sei die Rache des Willens, das Leben nicht retrospektiv beeinflussen und bestimmen zu können, welche zur Vorstellung des Lebens als Leiden oder Strafe geführt habe.⁸⁴⁷ Wie schon im Gleichnis „Von den drei Verwandlungen“ soll der Wille aber nicht nur aus der Determination der Vergangenheit befreit werden, sondern Nietzsche trachtet im Zarathustra nach mehr, nach der Versöhnung des Willens mit der (verlorenen) Zeit, mit der Ewigkeit: „Höheres als alle Versöhnung muss der Wille wollen, welcher Wille zur Macht ist – : doch wie geschieht ihm das? Wer lehrte ihn auch noch das Zurückwollen?“⁸⁴⁸ Um die Befreiung des Willens auch auf die Vergangenheit auszuweiten, um das irdische Sein auch in der Retrospektive noch zu loben, um diese Annahme des Schicksals als Aufgabe, um dieses ultimative So-und-nicht-Anders-Wollen des Lebens zu erreichen, führt Nietzsche im dritten Teil des Zarathustra den „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ ein, der aber, wie eine Stelle aus dem Nachlass zeigt, durchaus auch als eine lebendige Präsenz der Vergangenheit und als eine Zusammenfassung durch das individuelle Nacherleben verstanden werden kann: „Vieles erleben: Vieles Vergangene dabei miterleben; Vieles eigene und fremde Erleben als Einheit erleben: dies macht die höchsten Menschen; ich nenne sie »Summen«.“⁸⁴⁹

Übermensch

Bereits im Vorwort des *Zarathustra* stellt Nietzsche die „Lehre des Übermenschen“ in das Zentrum seines Buches: Er fordert eine neue Rangordnung und Wertschätzung, die nicht das Wohl Aller, sondern die Vervollkommnung einzelner Mensch ermöglicht, da er den „hohen“ oder „grossen Menschen“ als „Brücke zum Übermenschen“ versteht, als eine „Stufe“ in der „Treppe des Übermenschen“. Die Wegmetapher der Stufe oder Brücke kehrt im *Zarathustra* regelmäßig wieder, und soll die willentliche, bewusste Evolution versinnbildlichen, aber bereits die alternative atmosphärische Metapher des Sonnenaufgangs oder des Regenbogens zeigen, dass es sich auch um ein Lichtphänomen, eine Erscheinung, eine Illusion handeln könnte, dass der „Übermensch“ vielleicht eine Deutung, ein Wunschbild, eine Dichtung seines Künders und Sehers ist, der noch die vollkommensten der gegenwärtigen Menschen als zu sehr Tier oder Fragment empfindet: „Niemals noch gab es den Übermenschen. Nackt sah ich Beide, den grössten und den kleinsten Menschen: – Allzuzähnlich sind sie noch einander. Wahrlich, auch den Grössten fand ich – allzumenschlich!“⁸⁵⁰

⁸⁴⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Erlösung. KSA 4*, S. 179.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 180f.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 181.

⁸⁴⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [I] 30. KSA 10*, S. 191.

⁸⁵⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Priestern. KSA 4*, S. 119.

Im Gegensatz zu einigen seiner Epigonen macht Nietzsches Zarathustra deutlich, dass er mit dem „Übermensch“ nicht eine ‚rassische Züchtung‘, den ‚arischen Herrenmenschen‘, vor Augen hat, schon gar nicht etwas bereits existierendes (oder in der verklärten Vergangenheit des „Volkes“ begründetes): sein „Übermensch“ ist noch nicht von dieser Welt, mehr eine Zusammenfassung der bisherigen Konzepte des „Freien Geistes“, des „Schaffenden“, aber auch des Gewaltmenschen der Renaissance, denn er soll in seiner Umfänglichkeit „jenseits von Gut und Böse“ sein, also über die bisherigen Grenzen, Leidenschaften und Triebe des Menschen hinausreichen:

„[...] Wahrlich, es giebt auch für das Böse noch eine Zukunft! Und der heisseste Süden ist noch nicht entdeckt für den Menschen. [...] So fremd seid ihr dem Grossen mit eurer Seele, dass euch der Übermensch furchtbar sein würde in seiner Güte! Und ihr Weisen und Wissenden, ihr würdet vor dem Sonnenbrande der Weisheit flüchten, in dem der Übermensch mit Lust seine Nacktheit badet! [...] Ein Grausen überfiel mich, als ich diese Besten [höchsten Menschen] nackend sah: da wuchsen mir die Flügel, fortzuschweben in ferne Zukünfte. In fernere Zukünfte, in südlichere Süden, als je ein Bildner träumte: dorthin, wo Götter sich aller Kleider schämen! [...]“⁸⁵¹

Dieser heiße Süden der Menschheit, dieser unentdeckte Kontinent, den Nietzsches Zarathustra prophezeit, eine Metapher die im Gedanken der Klimazonen der Menschheit und den philosophischen Sehfahrern und Entdeckern angelegt ist (Vgl. 2.2), aus diesen „fernen Zukünften“ stammt auch der Gedanke des „Übermenschens“, oder vielmehr nur das *Wort*: „Dort war’s auch, wo ich das Wort »Übermensch« vom Wege aufas, und dass der Mensch etwas sei, das überwunden werden müsse, –“⁸⁵² So lapidar die Aussage im ersten Moment sein mag, dass der „Übermensch“ eine Vision – sogar eine rauschhafte⁸⁵³ – die poetische Verdichtung eines Konzeptes, Bildes, Gedankens zu einem „Wort“ ist, so könnte in dem Akt des Auflesens auch angedeutet sein, dass Nietzsche den „Übermensch“ als Zitat verstanden wissen möchte, als etwas Fremdes, das er aufgehoben und sich angeeignet hat. Wörtlich genommen besteht eine Ähnlichkeit zum „homme supérieur“ des von Nietzsche geschätzten Helveticus, von dem wieder eine etymologische Spur zum „homo superior“ mittelalterlicher Autoren zurückgeht: doch soll man den Übermenschen wirklich als Erbe des „Heiligen“ verstehen, nicht vielmehr als dessen Gegenspieler, als eine irdische Vision der Erlösung der Menschheit? – Ein Nachlassfragment stützt diese Lesart des „Übermenschens“ als Zielsetzung einer ihrer selbst zu Bewusstsein gekommenen Menschheit, als Kritik an biblischer Schöpfung, Fügung und Apokalypse, als Gegenthese zum idealistischen „Fortschritt“ oder „Ende der Geschichte“, ⁸⁵⁴ als Antwort auf Zufall und blinde Selektion in Darwins Evolutionstheorie: „Die Menschheit hat noch kein Ziel: sie kann sich auch ein Ziel geben – nicht für das Ende, nicht die Art erhalten, sondern sie aufheben.“⁸⁵⁵ Im „Übermenschens“ kristallisiert sich Nietzsches Traum eines Übergangs von der Gattung zum Individuum.

Nietzsche betreibt schon länger den eigenwilligen Gebrauch der Präposition „über“ in zusammengesetzten Worten und Begriffen, von denen der „Übermensch“ nur das bekannteste Beispiel ist. Bereits 1876 gibt er Einblick in Überlegungen, die er mit dieser räumlichen Präposition verbindet: „»Über den Dingen.« – Wer die Präposition »über« ganz begriffen hat, der hat den Umfang des menschlichen Stolzes und Elends begriffen. Wer über den Dingen ist,

⁸⁵¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Menschen-Klugheit.* KSA 4, S. 185f.

⁸⁵² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 3.* KSA 4, S. 248:

⁸⁵³ Vgl. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [75].* KSA 10, S. 134: „Der Übermensch hat aus Überfülle des Lebens jene Erscheinungen der Opiumraucher und den Wahnsinn und den dionysischen Tanz: er leidet nicht an den Nachwehen. Zu Vielem führt die Krankheit jetzt, was an sich nicht Symptom der Krankheit ist: zur Vision.“

⁸⁵⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [171].* KSA 10, S. 162: „Der Gegensatz des Übermenschens ist der letzte Mensch: ich schuf ihn zugleich mit jenem.“

⁸⁵⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [20].* KSA 10, S. 114.

ist nicht in den Dingen – also nicht einmal in sich! Das letztere kann sein Stolz sein.⁸⁵⁶ So könnte der „Übermensch“ auch als Ausdruck von Nietzsches Höhenmetapher gedeutet werden, von seinem Streben nach Überblick, Überwindung und einem „Unter-sich“ der Menschheit. Im Nachlass gesteht Nietzsche dem „Übermenschen“ mehrfach den Charakter einer Erfindung und Denkfigur zu, die dem Menschen nach dem Verlust der Sinnstiftung durch Metaphysik und Religion ein neues Ziel geben und eine Menschheit trösten soll, die sich nicht mehr als „Krone der Schöpfung“ verstehen darf.⁸⁵⁷ Aber am deutlichsten plädieren die Fragmente über den „Übermenschen“ für eine Tat der Verzweiflung des Autors selbst,⁸⁵⁸ für das Produkt seiner unerfüllten Liebe zu den Menschen, welche dem Zarathustra-Nietzsche aus der Nähe so wenig liebenswert scheinen: „Ich gieng in die Einsamkeit, weil ich den Menschen lieben wollte, aber immer hassen mußte. Endlich liebte ich den Übermenschen – seitdem ertrage ich die Menschen. Ich will ihnen neue Hoffnung bringen! Und eine neue Furcht – sagte Zarathustra.“⁸⁵⁹ Es ist der Dualismus von unbegrenzter Menschenliebe (oder dem „Willen“ dazu) und dem Ekel am alltäglichen, kleinen, real existierenden Menschen, den Nietzsche mit der Vorstellung, mit dem Bild des „Übermenschen“ zu kompensieren sucht, ein Akt der Idealisierung, wie bei allen Liebenden, der auch das Verhältnis des Autors zu seinem eigenen Menschsein als Defizitexistenz einschließt.⁸⁶⁰ So kann man den „Übermenschen“ als ein dem Menschen eingeschriebenes Potential der Entwicklung lesen, dass nur latent, als Vorstellung des Betrachters (also Nietzsche selbst) vorhanden ist, wie die Metapher des im menschlichen Stein gefangenen Bildes, das der Freilegung durch den Menschen-Bildhauer harrt, nahe legt. (Vgl. 2.3 *Die Schaffenden*) Als bildliche Vorstellung ist der Gedanke des „Übermenschen“ wahrhaft künstlerisch, indem er als ästhetischer Schein das Leben rechtfertigt.

Wille zur Macht

Der Begriff des „Willens zur Macht“ ist nicht nur wegen des vermeintlichen Hauptwerks äußerst problematisch, sondern hat selbst für umstrittene Bezugnahmen auf Nietzsche geführt. Schon Peter Gast setzt ihn – zusammen mit dem Gedanken des „Übermenschen“ – in die Nähe einer sozialdarwinistischen Rassentheorie der Stärke, und bereitet damit den Boden für die Instrumentalisierung Nietzsches durch den Faschismus. Dabei scheint das Konzept aus einer ganz anderen Überlegung entsprungen zu sein: der Mensch als ein Zufallsprodukt der Vergangenheit, als ein „Wurf“, verfügt über eine unausgewogene Zusammenstellung der Triebe und Leidenschaften, die in Wirklichkeit über den Menschen regieren. Nietzsche entwirft damit eine Kritik am rationalistischen Menschheitsbild des 19. Jahrhunderts, eine Vorstellung des Unterbewussten, wie es wenig später von Sigmund Freud ausgearbeitet wird: nicht mehr der Geist bestimmt, sondern die „Triebe“ agieren, mehr noch, sie machen den Menschen zu einem Kampfplatz unterschiedlicher Leidenschaften. Ein erster Hinweis auf

⁸⁵⁶ Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Sommer 1876. XVII [33]. KSA 8, S. 303.*

⁸⁵⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [80]. KSA 10, S. 137: „[...] 5. Den Übermensch schaffen, nachdem wir die ganze Natur auf uns hin gedacht, denkbar gemacht haben. / 6. Wir können nur etwas uns ganz Verwandtes lieben: wir lieben am besten ein erdachtes Wesen. Gegen sein Werk und ein Kind braucht die Liebe nicht befohlen zu werden. Vortheil des Übermenschen.“*

⁸⁵⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [198]. KSA 10, S. 167: „Ziel: auf einen Augenblick den Übermenschen zu erreichen. Dafür leide ich alles! Jene Dreiheit!“ Vgl. ders., *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [265]. KSA 10, S. 183: „Meine Richtung der Kunst: nicht dort weiter dichten, wo die Grenzen sind! sondern die Zukunft des Menschen! Viele Bilder müssen da sein, nach denen gelebt werden kann!“**

⁸⁵⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [110]. KSA 10, S. 147.*

⁸⁶⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [81]. KSA 10, S. 137: „Ich will das Leben nicht wieder. Wie habe ich’s ertragen? Schaffend. Was macht mich den Anblick aushalten? der Blick auf den Übermenschen, der das Leben bejaht. Ich habe versucht, es selber zu bejahen – Ach!“*

diese Vorstellung von ihrem Ringen um Herrschaft in einem Menschen findet sich bereits in Nietzsches letzter der *Unzeitgemässen Betrachtungen* über Wagner:

„Wagner’s Musik als Ganzes ist ein Abbild der Welt, sowie diese von dem grossen ephesischen Philosophen [Heraklit] verstanden wurde, als eine Harmonie, welche der Streit aus sich zeugt, als die Einheit von Gerechtigkeit und Feindschaft. Ich bewundere die Möglichkeit, aus einer Mehrzahl von Leidenschaften, welche nach verschiedenen Richtungen hin laufen, die grosse Linie einer Gesamtleidenschaft zu berechnen.“⁸⁶¹

Der Begriff des „Willens zur Macht“ wird hingegen erst Ende des Jahres 1880 zum ersten Mal in einem Fragment erwähnt, wobei auch hier der Kontext der Notizen zeigt, dass Nietzsche ihn aus Überlegungen zur Konkurrenz der Triebe und Leidenschaften destilliert, doch nun auch als Motor der gesellschaftlichen Entwicklung, wie Sitte, Moral und Wertschätzungen begreift, und dessen Wirkung bis auf die Erkenntnis ausdehnt. Zum zweiten wird deutlich, dass er das Konzept des „Willens zur Macht“ mit der Kultur des antiken Athen verknüpft, beziehungsweise als Gegenbild zur Gegenwart aufbaut. Ob hier noch die idealisierende Vorstellung einer frühgriechischen Antike als Kultur der Stärke aus der *Tragödienschrift* nachhallt, welche das Streben nach Kraft, nach Herrschaft (auch und gerade über sich selbst) und nach Vollkommenheit zu Tugenden erklärt, oder auf den Wettkampf und „guten Neid“ der Griechen anspielt, bleibt ungewiss.⁸⁶² Umgekehrt deutet Nietzsche die mönchische Lebensweise als Verzicht auf den „Willen zur Macht“ und bekräftigt so eine Vermischung des Kampfes der Leidenschaften innerhalb eines Menschen mit der Frage der Macht im zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Bereich.

Im *Zarathustra* schliesslich kommt es zu einer weiteren Entwicklung und Entfaltung des Konzeptes: obwohl der Begriff des „Willens zur Macht“ mehrfach an früheren Stellen auftaucht, wird er erst im zweiten Buch umfänglich eingeführt und als der „unerschöpfte zeugende Lebens-Wille“ definiert,⁸⁶³ der sogar noch im Erkenntnisinteresse des Denkers herrscht, sich die Welt „denkbar zu machen“, um sie so zu erobern und seinem Willen zu unterwerfen (Vgl. 2.3 *Die Schaffenden*). Andererseits sind die gesellschaftlichen Werte nur Residuen eines älteren „Willens zur Macht“, Ausdruck früherer Eroberung, Herrschaft und Unterwerfung. Für Nietzsches *Zarathustra* ist diese Maxime der Herrschaftsausübung direkt in das Leben selbst eingeschrieben: „Alles Lebendige ist ein Gehorchendes.“⁸⁶⁴ Der Unterschied bestehe lediglich zwischen dem Gehorsam gegenüber sich selbst und dem Gehorsam gegenüber Anderen, wobei *Zarathustra* betont, dass im Befehlen eine größere Last liege, als im Gehorchen. Im Wechselspiel aus Befehl, Macht und Gehorsam folgen, so *Zarathustra* weiter, die Handelnden nur dem Urprinzip des Lebens selbst: „»Siehe [...] ich bin das, was sich immer selber überwinden muss.«“⁸⁶⁵ Konfrontiert mit der Evolutionstheorie Darwins stellt Nietzsche im *Zarathustra* nicht den Selbsterhaltungstrieb, das Überleben des Individuums an erster Stelle, sondern postuliert einen konkurrierenden

⁸⁶¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth*. KSA I, S. 49; Der Verweis auf Heraklit, wenn auch undeutlich nur mit der Geburtsstadt, ist hier von besondere Wichtigkeit, weil die Dialektik des Lebens als Werden und Sein und das polare Denken ein eminenten Faktor in Nietzsches Werken bilden, wobei die Gegenüberstellung der Pole erst durch ein verborgenes gemeinsames Drittes seine Bedeutung erhält.

⁸⁶² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VII [207]*. KSA 9, S. 360: „Vom Willen zur Macht wird kaum mehr gewagt zu sprechen: anders zu Athen!“, auch: *Nachgelassene Fragmente. Winter 1880-81. IX [14]*. KSA 9, S. 412f. „Der Mönch, der sich entweltlicht, durch Armut Keuschheit Gehorsam, der namentlich mit der letzteren Tugend, aber im Grunde mit allen dreien auf den Willen zur Macht Verzicht leistet: er tritt nicht sowohl aus der »Welt« als vielmehr aus einer bestimmten Cultur heraus, welche im Gefühl der Macht ihr Glück hat. Er tritt in eine ältere Stufe der Cultur zurück, welche mit geistigen Berausungen und Hoffnungen den Entbehrenden Ohnmächtigen Vereinsamten Unbeweitbten Kinderlosen schadlos zu halten suchte.“

⁸⁶³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Selbst-Ueberwindung*. KSA 4, S. 147.

⁸⁶⁴ Ebd.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 148.

Trieb zur Ausweitung der Macht, zum Werden und zur Fortpflanzung, der auch Aufopferung und Vernichtung miteinschließt. Und mit einer spitzen Nebenbemerkung wischt er Schopenhauers pessimistischen Voluntarismus vom Tisch – „Der traf freilich die Wahrheit nicht, der das Wort nach ihr schoss vom »Willen zum Dasein«: diesen Willen giebt es nicht!“⁸⁶⁶ – die aber doch zeigt, wie Schopenhauers blinder Drang zum Leben (und damit zur Fortsetzung des Leidens) für den „Willen zur Macht“ Pate stand. Die Theorie des nach Herrschaft strebenden Willens erklärt auch die fortgesetzte Suche nach anderen Werten, denn jede Macht, jede Wertsetzung strebt nach ihrer Überwindung, fordert ein neue Macht und neue Werte heraus:

„[...] Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich der muss ein Vernichter erst sein und Werthe zerbrechen. Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische. – [...] Und mag doch Alles zerbrechen, was an unseren Wahrheiten zerbrechen – kann! Manches Haus giebt es noch zu bauen!“⁸⁶⁷

Die In-Frage-Stellung der Werte, also das von der Gesellschaft als „Böse“ bezeichnete Verhalten, das „Brechen und Verbrechen“ gleichsetzt, ist andererseits die Quelle des Neuen, Schöpferischen und Aufbauenden: das „Gute“ entsteht aus dem Wertebrech beziehungsweise die „Guten“, welche die Einhaltung gesellschaftlicher Werte verteidigen, sind zur kulturellen Verödung verurteilt. Auch hier greift Nietzsche auf ältere Gedanken zurück, etwa das Doppelgesicht von Werden und Zerstören in der *Tragödienschrift*, auf die „kritische Historie“ des Vergessens, um Raum für das Neue zu schaffen aus der zweiten *Unzeitgemässen* oder die Dialektik des Typus des Schauspielers und des Baumeisters der mittleren Werkperiode. (Vgl. 2.2 Schauspieler und Baumeister)

Gut und Böse

Bereits im ersten Buch des *Zarathustra* kommt Nietzsche auf die Historizität der gesellschaftlichen Werte der Völker zurück, auf ihre Konstruktion und Evolution, die er einerseits als Distinktionsmerkmal gegenüber dem Nachbarvolke, andererseits als Ausdruck eines volksspezifischen „Willens zur Macht“ liest, der sich in einem schwierigen und seltenen Verhalten manifestiert, das wegen seiner Schwierigkeit und Seltenheit zur *Überwindung* herausfordert, und dadurch zur „Größe“ eines Volkes führt.⁸⁶⁸ Doch gerade weil der Wertekanon eine soziokulturelle Konvention und Konstruktion ist, muss er als veränderlich gedacht werden, auch durch den Einzelnen: „[...] Werthe legt erst der Mensch in die Dinge, sich zu erhalten, – er schuf erst den Dingen Sinn, einen Menschen-Sinn! Darum nennt er sich »Mensch«, das ist: der Schätzende. Schätzen ist Schaffen: hört es, ihr Schaffenden! [...]“⁸⁶⁹ Dieser Aufruf Zarathustras richtet sich an den Einzelnen, den „Schaffenden“, weil die tradierten Werte den Willen der „Heerde“ ausdrücken, also einer spezifischen Gruppe (der Schwachen), nicht einen Universalwillen, während die moderne Frage nach dem „Wert des Daseins“ an die Menschheit als Ganzes gerichtet ist, wie bereits ein frühes Fragment verdeutlicht,⁸⁷⁰ und nach dem „Ziel der Menschheit“ jenseits der Metaphysik fragt, wie es Nietzsche im Bild des „Übermenschen“ zeichnet. (Vgl. 2.3 Übermensch)

⁸⁶⁶ Ebd., siehe auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer-Herbst 1882. III [1] 43. KSA 10, S. 58*: „Wille zum Leben? Ich fand an seiner Stelle immer nur Wille zur Macht.“

⁸⁶⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Selbst-Ueberwindung. KSA 4, S. 149.*

⁸⁶⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von tausend und Einem Ziele. KSA 4, S. 74.*

⁸⁶⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von tausend und Einem Ziele. KSA 4, S. 75.*

⁸⁷⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [199]. KSA 10, S. 167*: „Ist das Glück dieser Vielen nicht eine verächtliche Sache und keine Rechtfertigung des Daseins? Der Sinn deines Lebens sei, das Dasein zu rechtfertigen – und dazu mußst du nicht nur des Teufels Anwalt, sondern sogar der Fürsprecher Gottes vor dem Teufel sein.“

Im dritten Teil des *Zarathustra* illustriert Nietzsche diese Gleichsetzung des Schaffens mit Wertsetzen und Schätzen beispielhaft durch den Traum Zarathustras vom „Wiegen der Welt“. Die Welt, welche sich dem Denker darbietet und über welche er Kraft seines Willens zu verfügen meint, erscheint ihm nicht als Jammertal und Leiden, sondern als ein „menschlich gutes Ding“. Um diesen Eindruck zu prüfen, lässt Nietzsche seinen Zarathustra die „bösen“, „bestverfluchtesten Dinge“ der Menschheit, für die er, in Anlehnung an drei der sieben katholischen Todsünden, Wollust, Herrschsucht und Selbstsucht hält, als Gegenstände seines „Wiegens“ wählen, um sie mit ebenfalls drei „schweren Fragen“ zu messen: „Auf welcher Brücke geht zum Dereinst das Jetzt? Nach welchem Zwange zwingt das Hohe sich zum Niederen? Und was heisst auch das Höchste noch – hinaufwachsen?“⁸⁷¹ Gerade das, was die bürgerlich-christliche Moral als „Sünde“, als das „Böse“ abstempelt, erscheint Nietzsches Zarathustra als die stärksten Kräfte zum Leben, als die Verheißung irdischen Glücks: (Vgl. 3.7/3.8/3.10 Wollust als stärkste Kraft des Lebens)

„Wollust: allen busshemdigen Leib-Verächtern ihr Stachel und Pfahl, und als »Welt« verflucht bei allen Hinterweltlern: denn sie höhnt und narrt alle Wirr- und Irr-Lehrer. Wollust: dem Gesinde das langsame Feuer, auf dem es verbrannt wird; allem wurmichten Holze, allen stinkenden Lumpen der bereite Brunst- und Brodel-Ofen. Wollust: für die freien Herzen unschuldig und frei, das Garten-Glück der Erde, aller Zukunft Dankes-Überschwang an das Jetzt. Wollust: nur dem Welken ein süsslich Gift, für die Löwen-Willigen aber die grosse Herzstärkung, und der ehrfürchtige geschonte Wein der Weine. Wollust: das grosse Geheimniss-Glück für höheres Glück und höchste Hoffnung. Vielem nämlich ist die Ehe verheissen und mehr als Ehe, – – Vielem, das fremder sich ist, als Mann und Weib: – und wer begriff es ganz, wie fremd sich Mann und Weib sind! [...] Herrschsucht: die Glüh-Geissel der härtesten Herzensharten; die grause Marter, die sich dem Grausamsten selber aufspart; die düstere Flamme lebendiger Scheiterhaufen. Herrschsucht: die boshafte Bremse, die den eitelsten Völkern aufgesetzt wird; die Verhöhnlerin aller ungewissen Tugend; die auf jedem Rosse und jedem Stolze reitet. Herrschsucht: das Erdbeben, das alles Morsche und Höllichte bricht und aufbricht; die rollende grollende strafende Zerbrecherin übertünchter Gräber; das blitzende Fragezeichen neben vorzeitigen Antworten. [...] Herrschsucht: die aber lockend auch zu Reinen und Einamen und hinauf zu selbstgenugsamen Höhen steigt, glühend gleich einer Liebe, welche purpurne Seligkeit lockend an Erdenhimmel malt. Herrschsucht: doch wer hiesse es Sucht, wenn das Hohe hinab nach Macht gelüftet! Wahrlich, nichts Sieches und Süchtiges ist an solchem Gelüsten und Niedersteigen! Dass die einsame Höhe sich nicht ewig vereinsame und selbst begnüge; dass der Berg zu Thale komme und die Winde der Höhe zu den Niederungen: – Oh wer fände den rechten Tauf- und Tugendnamen für solche Sehnsucht! »Schenkende Tugend« – so nannte das Unnennbare einst Zarathustra.⁸⁷² Und damals geschah es auch, – und wahrlich, es geschah zum ersten Male! – dass sein Wort die Selbstsucht selig priess, die heile, gesunde Selbstsucht, die aus mächtiger Seele quillt: – aus mächtiger Seele, zu welcher der hohe Leib gehört, der schöne, sieghafte, erquickliche, um den herum jedwedes Ding Spiegel wird: – der geschmeidige überredende Leib, der Tänzer, dessen Gleichniss und Auszug die selbst-lustige Seele ist. Solcher Leiber und Seelen Selbst-Lust heisst sich selber »Tugend.« Mit ihren Worten von Gut uns Schlecht schirmt sich solche Selbst-Lust wie mit heiligen Hainen; mit den Namen ihres Glückes bannt sie von sich alles Verächtliche. [...]“⁸⁷³

Hinter diesem Abwägen der „guten“ und „bösen“ Wirkungen und Folgen der Wollust, Herrschsucht und Selbstsucht steht auch Nietzsches Modell der Ungleichheit der Menschen, die Zurückweisung von allgemein verbindlichen Regeln und Tugenden.⁸⁷⁴ Was des einen

⁸⁷¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von den drei Bösen 1. KSA 4*, S. 236.

⁸⁷² Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend. KSA 4*, S. 97–102.

⁸⁷³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von den drei Bösen 2. KSA 4*, S. 237f.

⁸⁷⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Geist der Schwere 2. KSA 4*, S. 243: „[...] Der aber hat sich selbst entdeckt, welcher spricht: Das ist mein Gutes und Bösen: damit hat er den Maulwurf und Zwerg stumm gemacht, welcher spricht »Allen gut, Allen bö.« [...]“

Tugend, ist des anderen Untergang, weshalb die Einteilung in „Gut“ und „Böse“ nur eine Konvention, eine historische Konstruktion der Gesellschaft als „Heerde“ sei, zum Nachteil des starken Individuums. Dagegen fordert Nietzsches Zarathustra die Schaffenden auf, sich selbst Geschmack, Tugenden und Werte zu erfinden, jenseits von „Gut“ und „Böse“ zu leben, und eine „heilende und gesunde Liebe“ zu sich selbst zu lernen, welche dem Menschen schon von Kinde an aberzogen wurde.⁸⁷⁵ Auch hier knüpft Nietzsche an ältere Textschichten an: die Kritik an der sozialen, kulturellen und historischen Konstruktion der Werte und Sprache vertritt er bereits seit der kurzen Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* aus der ersten Werkperiode. Doch worauf Nietzsches Zarathustra mit dem Wiegen der Welt hinaus will ist eine *Umwerthung* des Wertes des Daseins, eine Umbenennung der Welt in „die Leichte“.⁸⁷⁶ weder als irdisches Zwischenspiel einer ewigen Seele, noch als Zustand des Begehrens und Leidens möchte er das Leben geschätzt wissen, sondern als ein individueller Weg zu sich selbst: (Vgl. 2.3: *Leib und Tanz*)

„Unselig heisse ich auch Die, welche immer warten müssen, – die gehen mir wider den Geschmack: alle Zöllner und Krämer und Könige und andere Länder- und Ladenhüter. Wahrlich, ich lernte das Warten auch und von Grund aus, – aber nur das Warten auf mich. Und über Allem lernte ich stehen und gehen und laufen und springen und klettern und tanzen. Das aber ist meine Lehre: wer einst fliegen lernen will, der muss erst stehn und gehn und laufen und klettern und tanzen lernen: – man erfliegt das Fliegen nicht! [...] Auf vielerlei Weg und Weise kam ich zu meiner Wahrheit; nicht auf Einer Leiter stieg ich zur Höhe, wo mein Auge in meine Ferne schweift. Und ungerne nur fragte ich stets nach Wegen, – das gieng mir immer wider den Geschmack! Lieber fragte und versuchte ich die Wege selber. Ein Versuchen und Fragen war all mein Gehen: – und wahrlich, auch antworten muss man lernen auf solches Fragen! Das aber – ist mein Geschmack: – kein guter, kein schlechter, aber mein Geschmack, dessen ich weder Scham noch Hehl mehr habe. »Das – ist nun mein Weg, – wo ist der eure?« so antworte ich Denen, welche mich »nach dem Weg« fragten. Den Weg nämlich – den giebt es nicht!“⁸⁷⁷

Was Nietzsche im *Zarathustra* zu verdeutlichen sucht, dass trotz der langen Geschichte von Religion und Moral – verbrieft seit dem historischen Zoroaster – es gerade das „Gut und Böse“ ist, welches der Mensch nicht kennt und erst lernen muss, erst versuchen muss, erst sich selbst neu erschaffen muss, um sich ein Ziel und ein Maß zu geben.⁸⁷⁸ Wenn das Leben, befreit vom Gewicht der Metaphysik, zu einem Geschenk wird, so fordert Nietzsches Zarathustra den (neuen) Menschen dazu auf, das Geschenk nicht nur anzunehmen, sondern „edel“ genug zu sein, dem Leben Etwas zurückzugeben, sich als satisfaktionsfähig und würdig zu erweisen.⁸⁷⁹ Überhaupt ist es ein neuer Adel, den Nietzsches Zarathustra von den Schaffenden fordert, ein Gesinnungsadel, der sich nicht aus der Abkunft, Geschichte oder Nation, schon gar nicht aus dem Ökonomischen herleitet, sondern aus der Zukunft, aus dem „Kinder Land“,⁸⁸⁰ ebenso wie eine neues Volk ein Gesinnungsvolk sein wird.⁸⁸¹ Doch dieser

⁸⁷⁵ Ebd., S. 242: „Man muss sich selber lieben lernen – also lehre ich – mit einer heilen und gesunden Liebe: dass man es bei sich selber aushalte und nicht umherschweife. [...] Und wahrlich, kein Gebot für Heute und Morgen, sich selber lieben lernen. Vielmehr ist von allen Künsten diese die feinste, listigste, letzte und geduldsamste. Für seinen Eigner ist nämlich alles Eigene gut versteckt; und von allen Schatzgruben wird die eigene am spätesten ausgegraben, – [...]“; zum Begriff des „Eigners“ vgl. Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig: Wigand, 1845.

⁸⁷⁶ Ebd., S. 242.

⁸⁷⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Geist der Schwere 2. KSA 4, S. 244f.*

⁸⁷⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 2. KSA 4, S. 246f.*: „[...] was gut und böse ist, das weiss noch Niemand: – es sei denn der Schaffende! – das aber ist Der, welcher des Menschen Ziel schafft und der Erde ihren Sinn giebt und ihre Zukunft: Dieser erst schafft es, dass Etwas gut und böse ist. [...]“

⁸⁷⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 5. KSA 4, S. 250.*

⁸⁸⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 11-12. KSA 4, S. 254f.*: „Darum, oh meine Brüder, bedarf es eines neuen Adels, der allem Pöbel und allem Gewalt-Herrischen

Kontinent der Zukunft muss erst noch entdeckt, erst erforscht werden, und dazu muss sich der Schaffende von dem sicher geglaubten Festland des moralisch „Guten“ lösen, muss das „Gute und Böse“ überwinden, muss sich auf unsichere „stürmische Meere“ einschiffen, mit nicht viel mehr als der „grossen Sehnsucht“ nach dem Neuen: „Aber wer das Land »Mensch« entdeckte, entdeckte auch das Land »Menschen-Zukunft«.“⁸⁸² (Vgl. 2.2 Metapher der Entdecker, Forscher, Seefahrer)

Zarathustra fordert die Zerstörung der „alten Tafeln“ der Moral, die „ewigen Gesetze“ des Gut und Böse (des Dekalogs), die gerade nicht ewig, sondern geworden sind, und die einem neuen Werden Platz machen sollen, wie er mit Blick auf Heraklit sagt: „Alles ist im Fluss.“⁸⁸³ Zudem hindert die bestehende Moral den Menschen an der Wahrheitssuche, indem sie Glauben als „Gut“, aber Wissen oder Wissens-Wollen als „Böse“ brandmarkte: „Alles was den Guten böse heisst, muss zusammen kommen, dass Eine Wahrheit geboren werde: [...] Das verwegene Wagen, das lange Misstrauen, das grausame Nein, der Überdruß, das Schneiden in's Lebendige – wie selten kommt das zusammen! Aus solchem Samen aber wird – Wahrheit gezeugt!“⁸⁸⁴ Die sexuelle Metapher der Wahrheitssuche als Zeugung spielt zugleich auf eine weitere Verleumdung der herrschenden Moral an, der Zarathustra Unschuld und Genuss der Zeugung des Schaffenden entgegenhält, die Lust am Leben und Erkennen. Und ebenso, wie die Wahrheit den alten Gesetzen als „böse“ galt, wurde im Dekalog auch das Leben selbst verleumdet, das Leben als ein „Rauben und Todtschlagen.“⁸⁸⁵ Aber nicht nur die alten, religiösen, auch die neuen Tafeln von „Gut und Böse“ will Zarathustra zerbrochen sehen: die Tafeln der Pessimisten, der Schwärmer, der Müden, der Asketen, der Frommen oder Anderer, die „am Leben leiden“ – deren Ansichten auf einen „verdorbenen Magen“ des Geistes schließen lassen. Denn auch für „Gut und Böse“ gilt die physiologische Grundannahme Nietzsches, dass der Körper die „grosse Vernunft“ ist, und das Leben „ein Born der Lust.“⁸⁸⁶ Eine Konsequenz dieser körperlichen Vorstellung ist die Warnung an die Schaffenden als „Erstlinge“ vor den inkorporierten Residuen des alten Glaubens, welche sie zum Selbstopfer treiben,⁸⁸⁷ oder vor den „Schmarotzern“ der Seele, die gerade von der

Widersacher ist und auf neuen Tafeln neu das Wort schreibt »edel«. Vieler Edlen nämlich bedarf es und vielerlei Edlen, dass es Adel gebe! Oder, wie ich einst im Gleichniss sprach: »das eben ist Göttlichkeit, dass es Götter, aber keinen Gott giebt!« Oh meine Brüder, ich weihe und weise euch zu einem neuen Adel: ihr sollt mir Zeuger und Züchter werden und Säemänner der Zukunft, – wahrlich, nicht zu einem Adel, den ihr kaufen könntet gleich den Krämern und mit Krämer-Golde: denn wenig Werth hat Alles, was seinen Preis hat. Nicht woher ihr kommt, mache fürderhin eure Ehre, sondern wohin ihr geht! Euer Wille und euer Fuss, der über euch selber hinaus will, – das mache eure neue Ehre! [...] Oh meine Brüder, nicht zurück soll euer Adel schauen, sondern hinaus! Vertriebene sollt ihr sein aus allen Vater- und Urväterländern! Eurer Kinder Land sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, – das unentdeckte, im fernsten Meere! [...]“

⁸⁸¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 25. KSA 4, S. 265: „Und wer das ruft: »Siehe hier ist ein Brunnen für viele Durstige, Ein Herz für viele Sehnsüchtige, Ein Wille für viele Werkzeuge«: – um den sammelt sich ein Volk, das ist: viel Versuchende. [...] Die Menschen-Gesellschaft: die ist ein Versuch, so lehrte ich's, – ein langes Suchen: sie sucht aber den Befehlenden! –“

⁸⁸² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 28. KSA 4, S. 267.

⁸⁸³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 8. KSA 4, S. 252; eine Pointe im Zarathustra: um das Beharren der „Guten und Gerechten“ auf „ewige Gesetze“ anzuklagen, zitiert Nietzsche Jesus: ebd., *Von alten und neuen Tafeln* 26. KSA 4, S. 266: „Oh meine Brüder, den Guten und Gerechten sah Einer einmal ins Herz, der da sprach: »es sind Pharisäer.« Aber man verstand ihn nicht.“

⁸⁸⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 7. KSA 4, S. 251.

⁸⁸⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 10. KSA 4, S. 253

⁸⁸⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 16. KSA 4, S. 258.

⁸⁸⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln* 6. KSA 4, S. 250f.: „Oh meine Brüder, wer ein Erstling ist, der wird immer geopfert. Nun aber sind wir Erstlinge. Wir bluten Alle an geheimen Opfertischen, wir brennen und braten Alle zu Ehren alter Götzenbilder. Unser Bestes ist noch jung: das reizt alle alten Gaumen. Unser Fleisch ist zart, unser Fell ist nur Lamm-Fell: – wie sollten wir nicht alte Götzenpriester reizen! In uns selber wohnt er noch, der alte Götzenpriester, der unser Bestes sich zum Schmause brät. [...]“

umfassenden, weiten, steigenden Seele angezogen werden.⁸⁸⁸ (Vgl. van de Velde: Metapher des Schmarotzers in *Déblaiement d'art*)

Der Zerstörung der alten mosaïschen und neuen philosophischen Tafeln von „Gut und Böse“ stellt Zarathustra eine Tafel jenseits von Gut und Böse entgegen: „werdet hart!“⁸⁸⁹ Damit sind sowohl die Gefahr des Mitleids mit als auch die Gefahr des Ekels vor den Anderen angesprochen, aber auch die Schwierigkeit, seinem Schicksal nicht nur zu folgen, zu ihm bereit zu sein und es zu „wollen“, sondern noch selbst ein „Schicksal zu sein“, sein Schicksal noch zu einem „grossen Sieg“ umzuwandeln.⁸⁹⁰ (Vgl. *Dionysos Dithyramben*)

Ewige Wiederkunft

Genau genommen handelt das ganze dritte Buch des Zarathustra von nichts anderem als dem „Gedanken der ewigen Wiederkunft des Gleichen“: Nietzsches Erzähler schildert, wie schon am Ende des 2. Buches Zarathustra von seinem Schicksal, von seiner Aufgabe, heimgesucht wird, aber noch vor seinem „schwersten Gedanken“ zurückweicht, an ihm scheitert.⁸⁹¹ Wenn das Problem des schaffenden Willens – als einem „Willen zur Macht“ – in der Unabänderbarkeit des Vergangenen liegt, wenn sich der Mensch als Fragment und Zufallsprodukt seiner Vorfahren und deren kulturellen Konstruktionen erkennt, und deshalb Gefahr läuft, am Leben zu verzweifeln, an ihm Rache nehmen zu wollen, dann muss der Mensch lernen, auch noch seine Vergangenheit zu „wollen“, den Zufall noch sein Eigen nennen, das Leben als Wanderer nehmen, der noch über sich selbst hinwegsteigt:

„[...] Und was mir auch noch als Schicksal und Erlebniss komme, – ein Wandern wird darin sein und ein Bergsteigen: man erlebt endlich nur noch sich selber. Die Zeit ist abgeflossen, wo mir noch Zufälle begegnen durften; und was könnte jetzt noch zu mir fallen, was nicht schon mein Eigen wäre! Es kehrt nur zurück, es kommt mir endlich heim – mein eigen Selbst, und was von ihm noch lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zufälle. [...]“⁸⁹²

Wegen der Reziprozität von Höhe und Tiefe, wegen der Größe der Frage jenseits von „Gut“ und „Böse“, muss der Wanderer nicht nur über sich hinwegsteigen, sondern auch

⁸⁸⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 19. KSA 4*, S. 261: „Die Seele nämlich, welche die längste Leiter hat und am tiefsten hinunter kann: wie sollten nicht an der die meisten Schmarotzer sitzen? – die umfänglichste Seele, welche am weitesten in sich laufen und irren und schweifen kann; die nothwendigste, welche sich aus Lust in den Zufall stürzt: – die seiende Seele, welche in's Werden taucht; die habende, welche in's Wollen und Verlangen will: – die sich selber fliehende, die sich selber im weitesten Kreise einholt; die weiseste Seele, welche die Narrheit am süssesten zuredet: – die sich selber liebendste, in der alle Dinge ihr Strömen und Wiederströmen und Ebbe und Fluth haben: – oh wie sollte die höchste Seele nicht die schlimmsten Schmarotzer haben?“

⁸⁸⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 29. KSA 4*, S. 268.

⁸⁹⁰ Ebd.: „Die Schaffenden nämlich sind hart. Und Seligkeit muss es euch dünken, eure Hand auf Jahrtausende zu drücken wie auf Wachs, – Seligkeit auf dem Willen von Jahrtausenden zu schreiben wie auf Erz, – härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart ist allein das Edelste.“ Und weiter in: *Von alten und neuen Tafeln 30. KSA 4*, S. 269f.: „Oh du mein Wille! Du Wende aller Noth du meine Nothwendigkeit! Bewahre mich vor allen kleinen Siegen! Du Schickung meiner Seele, die ich Schicksal heisse! Du-In-mir! Bewahre und spare mich auf zu Einem grossen Schicksale! Und deine letzte Grösse, mein Wille, spare dir für dein Letztes auf, – dass du unerbittlich bist in deinem Siege! Ach, wer unterlag nicht seinem Siege! Ach, wessen Auge dunkelte nicht in dieser trunkenen Dämmerung! Ach, wessen Fuss taumelte nicht und verlernte im Siege – stehen! – Dass ich einst bereit und reif sei im grossen Mittage: bereit und reif gleich glühendem Erze, blitzschwangerer Wolke und schwellendem Milch-Euter: – bereit zu mir selber und zu meinem verborgensten Willen: ein Bogen brünstig nach seinem Pfeile, ein Pfeil brünstig nach seinem Sterne: – ein Stern bereit und reif in seinem Mittage, glühend, durchbohrt, selig von vernichtender Sonnen-Pfeilen: – eine Sonne selber und ein unerbittlicher Sonnen-Wille, zum Vernichten bereit im Siegen! [...]“

⁸⁹¹ Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Die stillste Stunde. KSA 4*, S. 187–190.

⁸⁹² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Wanderer. KSA 4*, S. 193.

hinabsteigen, „untergehen“, ⁸⁹³ was heißt, dass die Überwindung der Vergangenheit sowohl ein Problem der „Gipfelhöhe“ der Erkenntnis als auch der „Tiefe“ des lebendig Unbewussten, des Furchtbaren, des Traumes ist, die im *Zarathustra* metaphorisch durch das Meer respektive den Abgrund repräsentiert sind.

Wie die Figur des Zarathustra wurde auch der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ bereits im 4. Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* von Nietzsche eingeführt. ⁸⁹⁴ Doch während dort der Gedanke als Einflüsterung eines Dämons erscheint, – als Frage, ob man einen Augenblick erlebt habe, an dem man den Gedanken einer Wiederholung des eigenen Lebens bis in alle Einzelheiten annehmen und bejahen könne, – ein Gedanke, der nur lose in die Abfolge der Aphorismen eingefügt ist, wird dieser Gedanke im *Zarathustra* zum narrativen Höhepunkt eines imaginierten Zwiegesprächs („Gesicht“) zwischen dem „Geist der Schwere“ und dem einsamen Wanderer Zarathustra am Anfang des dritten Buches, also auch am Höhepunkt des vierteiligen Werkes: um den Druck der Müdigkeit und Hoffnungslosigkeit des „Geistes der Schwere“ – der für den Pessimismus steht ⁸⁹⁵ – zu überwinden, greift Zarathustra zu seinem eigenen „schwersten Gedanken“, den er als Gleichnis des Thorweges formuliert, an dem Vergangenheit und Zukunft sich in der Gegenwart kreuzen:

„[...] »Sie diesen Thorweg! Zwerg [der Geist der Schwere]! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende. Die lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorweges steht oben geschrieben: »Augenblick«. Aber wer Einen von ihnen weiter gienge – und immer weiter und immer ferner; glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen? [...] Siehe sprach ich weiter, diesen Augenblick! Von diesem Thorwege Augenblick läuft eine lange ewige Gasse rückwärts: hinter uns liegt eine Ewigkeit. Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? Und wenn Alles schon dagewesen ist: was hältst du Zwerg von diesem Augenblick? Muss auch dieser Thorweg nicht schon – dagewesen sein? Und sind nicht solchermaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick alle kommenden Dinge nach sich zieht? Also – – sich selber noch? Denn was laufen kann von allen Dingen: auch in dieser langen Gasse hinaus – muss einmal noch laufen! – Und diese langsame Spinne, die im Mondschein kriecht, und dieser Mondschein selber, und ich und du im Thorwege, zusammen flüsternd, von ewigen Dingen flüsternd – müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen? –« [...]“ ⁸⁹⁶

Noch ist dieses „Gesicht“ nur ein Teil des „Gedankens der ewigen Wiederkunft des Gleichen“, mehr eine logische Herleitung über Zufall und Schicksal angesichts der

⁸⁹³ Ebd., bezeichnend ist, wie Nietzsche die naturwissenschaftliche Forschung seiner Zeit integriert: S. 195: „Woher kommen die höchsten Berge? So fragte ich einst. Da lernte ich, dass sie aus dem Meere kommen. Die Zeugnis ist in ihr Gestein und in die Wände ihrer Gipfel geschrieben. Aus dem Tiefsten muss das Höchste zu seiner Höhe kommen.“

⁸⁹⁴ Vgl. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 341. KSA 3*, S. 570.

⁸⁹⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Gesicht und Räthsel 1. KSA 4*, S. 199: „[...] Der Mensch aber ist das muthigste Thier: damit überwand er noch jeden Schmerz; Menschen-Schmerz aber ist der tiefste Schmerz. Der Muth schlägt auch den Schwindel todt an Abgründen; und wo stünde der Mensch nicht an Abgründen! Ist Sehen nicht selber – Abgründe sehen? Muth ist der beste Todtschläger: der Muth schlägt auch das Mitleiden todt. Mitleiden ist der tiefste Abgrund: so tief der Mensch in das Leben sieht, so tief sieht er auch in das Leiden. Muth aber ist der beste Todtschläger, Muth, der angreift: der schlägt noch den Todt todt, denn er spricht: »War das das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal!« [...]“; im letzten Satz ist bereits der Gedanke der ewigen Wiederkunft angedeutet.

⁸⁹⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Gesicht und Räthsel 2. KSA 4*, S. 199f.

Dimension der Zeit⁸⁹⁷ und eine Frage, die noch nicht den *Wert* dieser Betrachtung über die Determination von Vergangenheit und Zukunft („verknötet“) für das Leben erklärt. Aber der „schwerste Gedanke“ erfüllt seinen Zweck und vertreibt den „Geist der Schwere“ – die Determination und Iteration des Schicksals scheint „schwerer“ zu wiegen als dessen pessimistische „Einflüsterung“ von der Zwecklosigkeit des Handelns. Hingegen der zweite Teil des Gedankens, die willentliche Annahme des Schicksals, die Wertsetzung durch die Wiederholung, verbirgt sich in einem zweiten „Gesicht“ der Einsamkeit, noch als „Räthsel“:

„[...] Und, wahrlich, was ich sah, desgleichen sah ich nie. Einen jungen Hirten sah ich, sich windend, würgend, zuckend, verzerrten Antlitzes, dem eine schwarze schwere Schlange aus dem Munde hieng. Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf Einem Antlitze? Er hatte wohl geschlafen? Da kroch ihm die Schlange in den Schlund – da biss sie sich fest. Meine Hand riss die Schlange und riss: – umsonst! sie riss die Schlange nicht aus dem Schlunde. Da schrie ich: »Beiss zu! Beiss zu! Den Kopf ab! Beiss zu!« – so schrie es aus mir, mein Grauen, mein Hass, mein Ekel, mein Erbarmen, all mein Gutes und Schlimmstes schrie mit Einem Schrei aus mir. – [...] – Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm rieth; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange –: und sprang empor. – Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch, – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie er lachte! [...]“⁸⁹⁸

Diese Verheißung der Befreiung und Verwandlung des Hirten am Ende der beiden Teile des Gedankens am Anfang des 3. Buches kann eigentlich nur als Verweis auf den „Übermenschen“ gelesen werden. Doch diese Interpretation wird durch die „Genesung“ Zarathustras im letzten Drittel des dritten Teils relativiert: es ist Zarathustra selbst, der sich im Gesicht sieht, und es ist der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“, der ihn würgt⁸⁹⁹ – denn die ewige Wiederkehr des Gleichen wechselt von einem Segen zu einem Fluch, je nachdem, wie man die Gegenwart „wiegt“: wenn das Leben ein Geschenk und ein Leichtes ist, wie von Zarathustra immer wieder vorgebracht, dann ist der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ „göttlich“, doch was, wenn die Gegenwart als zu wenig groß, als zu wenig gesund, als zu wenig geistig erscheint? – Und was, wenn sich dieser Mangel ewig wiederholen würde? – Das ist Zarathustras „abgründigster“ Gedanke,⁹⁰⁰ wenn der Mensch ein Abgrund ist, in den er geschaut hat, dann ist der Ekel vor den „kleinen Menschen“,⁹⁰¹ der Ekel vor der „grossen Stadt“ (aber auch vor deren Verächtern),⁹⁰² der Ekel vor den „Jüngern“, „Schwärmern“ und „Gläubigen“⁹⁰³ das Gift der Verachtung, welches das Leben verleidet. Nicht umsonst lobt er das Glück der Rückkehr zu seiner Einsamkeit, eine Flucht vor den Menschen der Gegenwart.⁹⁰⁴ Und erst in der wiedererlangten Einsamkeit gesteht sich Nietzsches Zarathustra ein, auch „das Kleine“ und „die Überflüssigen“ noch zu „wollen“, selbst den „Geist der Schwere“ noch zu „wollen“, als einen Feind zu „wollen“, um ihn heroisch zu überwinden:

„[...] Wo alle Zeit mich ein seliger Hohn auf Augenblicke dünkte, wo die Nothwendigkeit die Freiheit selber war, sie selig mit dem Stachel der Freiheit spielte: – Wo ich auch meinen alten

⁸⁹⁷ siehe auch: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Auf dem Oelberge. KSA 4*, S. 219: „Aller guten Dinge Ursprung ist tausendfältig, – alle guten muthwilligen Dinge springen vor Lust in’s Dasein: wie sollten sie das immer nur – Ein Mal thun!“

⁸⁹⁸ Ebd., S. 201f.

⁸⁹⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende. KSA 4*, S. 273: „[...] – und wie jenes Unthier mir in den Schlund kroch und mich würgte! Aber ich biss ihm den Kopf ab und spie ihn weg von mir.“

⁹⁰⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende. KSA 4*, S. 271: „Ich Zarathustra, der Fürsprecher des Lebens, der Fürsprecher der Leidens, der Fürsprecher des Kreises – dich rufe ich, meinen abgründlichsten Gedanken!“

⁹⁰¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der verkleinernden Tugend. KSA 4*, S. 211–217.

⁹⁰² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Vorübergehen. KSA 4*, S. 222–225.

⁹⁰³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von den Abtrünnigen. KSA 4*, S. 226–230.

⁹⁰⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Die Heimkehr. KSA 4*, S. 231–234.

Teufel und Erzfeind wiederfand, den Geist der Schwere und Alles, was er schuf: Zwang, Satzung, Noth und Folge und Zweck und Wille und Gut und Böse: – Denn muss nicht dasein, über das getanz, hinweggetanz werde? Müssen nicht um der Leichten, Leichtesten willen – Maulwürfe und schwere Zwerge dasein? – –⁹⁰⁵

Doch dieses „Wo“ ist noch nicht die Welt der Gegenwart, die bürgerlich-kapitalistische urbane Moderne, sondern ein ferner Kontinent „jenseits von Gut und Böse“, zu dem die „Schaffenden“ unterwegs sind, indem sie den Menschen und seine Werte und Tugenden neu erfinden, neu gewichten. (Vgl. 2.3: *Gut und Böse*) Anders gesagt, Nietzsche führt in den „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ die Möglichkeit einer Evolution ein: auch wenn sich die Konstellationen wiederholen, so ist ein gestaltender Einfluss auf die Zukunft möglich und notwendig. – Was Zarathustra in „Gesicht und Räthsel“⁹⁰⁶ sah, war sein eigenes Leiden am Menschen, er, der nicht das Leben anklagen, sondern loben und überwinden wollte, wog den Menschen und fand ihn zu klein – zu klein in seinem „Guten“ und zu klein in seinem „Bösen“, zu klein noch in den höchsten Exemplaren, so dass der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ zu einer Gefahr und Krankheit wurde, zu einem Ekel am Menschen:

„[...] Der grosse Überdruss am Menschen – der würgte mich und war mir in den Schlund gekrochen: und was der Wahrsager wahrsagte: »Alles ist gleich, es lohnt sich Nichts, Wissen würgt.«⁹⁰⁷ [...] Allzuklein der Grösste! – Das war mein Überdruss am Menschen! Und ewige Wiederkunft auch des Kleinsten! – Das war mein Überdruss an allem Dasein!“⁹⁰⁸

Trotz Nietzsches radikal aristokratischem Gehabe erkennt er die Gefahr, die in der Misanthropie des Denkers liegt: man kann das Leben nicht lieben, wenn man seine Mitmenschen verachtet, oder anders gesagt, eine Philosophie des neuen Menschen bedarf auch der Integration des Kleinen, Allgemeinen, Alltäglichen. Ein Nachlassfragment aus der Entstehungszeit des *Zarathustra* unterstreicht ebenfalls die Identität des Hirten mit dem Propheten, verschiebt aber die symbolische Bedeutung der Schlange: nicht der Ekel am Menschen, sondern die herrschende Moral, die Gesetzestafeln von „Gut und Böse“ nehmen dem Neuen den Atem,⁹⁰⁹ womit der Biss nicht den Ekel, sondern die alte Moral enthauptet.

Doch die bekannte Formel des „Gedankens der ewigen Wiederkunft“, die als Spruch um die Jahrhundertwende weit verbreitet war – beispielsweise im George-Kreis – lässt Nietzsche nicht seinen Zarathustra, sondern dessen Begleittiere, den Adler und die Schlange, sprechen, welche die Krankheit, Verwandlung und Genesung ihres Herren kommentieren:

„»Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder: ewig bleibt sich treu der Ring des Seins. In jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.« –“⁹¹⁰

Wie sollte man diese Distanzierung Nietzsches von der eingängigen Formel des Kreises, des aus sich bewegten Rades interpretieren? Wenn Zarathustra noch seine Tiere als „Schalks-Narren und Drehorgeln“ bezeichnet und so eine direkte Übersetzung ironisch unterläuft? Ist denn der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ nicht im Sinne eines Kreislaufs aus Werden und Vergehen zu verstehen, der nur wieder auf sich selbst verweist, und so teleologische und

⁹⁰⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 2.* KSA 4, S. 248.

⁹⁰⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. III Theil. Vom Gesicht und Räthsel. 2.* KSA 4, S. 201ff.

⁹⁰⁷ Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Der Wahrsager.* KSA 4, S. 172–176.

⁹⁰⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende.* KSA 4, S. 274.

⁹⁰⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [1] 184.* KSA 10, S. 207: „So lange eure Moral über mir hing, athmete ich wie ein Erstickender. Und so erwürgte ich diese Schlange. Ich wollte leben, deshalb mußte sie sterben.“

⁹¹⁰ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende.* KSA 4, S. 272f.

theologische Modelle durchbricht? – Auch wenn Nietzsche die Symbolfigur des Rings im *Zarathustra* durchaus im Sinne der Abgeschlossenheit und Vollendung verwendet,⁹¹¹ und als Fragment sogar den Gedanken einer absoluten, mythischen und in sich zurückkehrenden Wiederholung und Gleichheit aufnotiert,⁹¹² so scheint die Lage am Ende des dritten Buches differenzierter: Nietzsche denkt mehr an eine spezifische Konstellation, die wiederkehrt, an eine Wiederholung der Umstände, einen „Knoten der Ursachen“⁹¹³ – denn schließlich soll der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ das Vergangene für den „Willen“ erschließen, auch noch den Zufall zu einem Schicksal umwerten, doch ohne an der Klippe des praktischen Pessimismus, der sich als Verachtung und Ekel zeigt, zu zerschellen. In diesem Sinne ist vielleicht auch die Spur des historischen Zoroastrismus einzuordnen, die sich in Nietzsches *Zarathustra* eingewoben hat: das Wort von den Weltaltern, vom „grossen Jahr des Werdens.“⁹¹⁴ Und so dankt am Ende des dritten Buches der genesende Zarathustra seiner Seele, die durch den „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ in die Vergangenheit erweitert und zur Zukunft befreit wurde, die zu seiner Notwendigkeit und Schicksal aufstieg, und an all seinem „goldenen“ Glück und all seiner Weisheit teilhatte, und sich nun in ihrer „Überfülle“ nach dem „Winzermesser“ sehnt,⁹¹⁵ – nach dem Tod.

Höhere Menschen

So wie der dritte Teil dem „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ gewidmet ist, verhandelt das vierte Buch des *Zarathustra* die „Thorheiten der Mitleidigen“, wie bereits das als Motto vorangestellte Zitat aus dem zweiten Teil ankündigt. Zu Beginn dieses 1885 als limitiertem Privatdruck erschienen, gegenüber den anderen Teilen abgerückten, letzten Buches⁹¹⁶ führt Nietzsche einen gealterten Zarathustra vor, der an das Gleichnis des überreifen, goldenen Weinstocks vom Ende des 3. Buches erinnert und diese Überreife und Akkumulation von Erfahrungen, Erkenntnis und Glück als Last empfindet. Deshalb gibt Zarathustra vor, sein Glück zu „verschwenden“ beziehungsweise nicht zu beachten, wie das zum Schlagwort geronnene „Was liegt an meinem Glücke! [...] Ich trachte lange nicht mehr nach Glücke, ich

⁹¹¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von den Tugendhaften. KSA 4*, S. 121: „[...] sich selber wieder zu erreichen, dazu ringt und dreht sich jeder Ring.“

⁹¹² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. V [I] 160. KSA 10*, S. 205: „Ich lehre euch die Erlösung vom ewigen Flusse: der Fluß fließt immer wieder in sich zurück, und immer wieder steigt ihr in den gleichen Fluß, als die Gleichen.“

⁹¹³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende. KSA 4*, S. 276: „Aber der Knoten von Ursachen kehrt wieder, in den ich verschlungen bin, – der wird mich wieder schaffen! Ich selber gehöre zu den Ursachen der ewigen Wiederkunft.“; doch auch hier sprechen die Tiere, und prophezeien Zarathustras Ende.

⁹¹⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende. KSA 4*, S. 276.

⁹¹⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der grossen Sehnsucht. KSA 4*, S. 278ff.: „»Oh meine Seele, ich lernte dich »Heute« sagen wie »Einst« und »Ehemals« und über alles Hier und Da und Dort deinen Reigen hinwegtanzen. [...] Oh meine Seele, ich gab dir die Freiheit zurück über Erschaffenes und Unerschaffenes: wer kennt, wie du kennst, die Wollust der Zukünftigen? [...] Oh meine Seele, ich nahm von dir alles Gehorchen und Kniebeugen und Herr-Sagen; ich gab dir selber Namen »Wende der Noth« und »Schicksal«. [...] Oh meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben: – – gedrängt und gedrückt von deinen Glücke, wartend vor Überflusse und schamhaft noch ob deines Wartens. Oh meine Seele, es giebt nun nirgends eine Seele, die liebender wäre und umfangender und umfänglicher! Wo wäre Zukunft und Vergangenes näher beisammen als bei dir? [...] Aber willst Du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermuth, so wirst du singen müssen, oh meine Seele! – Siehe, ich lächle selber, der ich dir solches vorhersage: [...] – hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn: das aber ist der Winzer, der mit diamantnem Winzermesser wartet, – – dein grosser Löser, oh meine Seele, der Namenlose – – [...]“

⁹¹⁶ Während Nietzsche die erst einzeln veröffentlichten Teile eins bis drei 1886 zusammengebunden als *Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In drei Theilen* erscheinen ließ, wurde der vierte Teil (separater Privatdruck 1885) erst mit der Gesamtausgabe zusammengeführt.

trachte nach meinem Werke⁹¹⁷ zeigt, oder wirft sein Glück als „Köder“ aus, um die Menschen zu sich heraufzulocken, statt zu ihnen „unterzugehen“⁹¹⁸ – wobei Nietzsche die biblische Metapher der Apostel als Menschenfischer ironisiert. In dieser Exposition wird zudem Nietzsches Topos der *Unzeitgemässheit* gegenüber der Gegenwart wieder aufgenommen, doch mit der entscheidenden Anpassung an den Gedanken der mythischen Weltalter des historischen Zarathustra (Zoroaster):

„Ich aber und mein Schicksal – wir reden nicht zum Heute, wir reden auch nicht zum Niemals: wir haben zum Reden schon Geduld und Zeit und Überzeit. Denn einst muss er doch kommen und darf nicht vorübergehen. Wer muss einst kommen und darf nicht vorübergehen? Unser grosser Hazar,⁹¹⁹ das ist unser grosses fernes Menschen-Reich, das Zarathustra-Reich von tausend Jahren – –“⁹²⁰

In wieweit Nietzsche hier mit dem Prophetischen kokettiert, oder in wiefern er diese Verkündung einer neuen Ära, eines mythischen „tausendjährigen Reiches“ ernst nimmt, ist für diese Untersuchung unwesentlich, hingegen von Bedeutung ist seine Bezugnahme auf die Offenbarungen der Religionsstifter (Zoroaster, Moses, Jesus, Mohammed oder Buddha).

Auf Zarathustras Locken hin sucht ihn der „Wahrsager und Verkünder der grossen Müdigkeit“ auf (eine Widergänger Schopenhauers), um ihn zum Mitleiden am „höheren Menschen“ zu verführen.⁹²¹ Doch als Zarathustra sich aufmacht, diesen „höheren Menschen“ auf einen „Nothschrei“ hin in seinen Bergen zu suchen, vermag er ihn nachträglich nur als Summe der Vielzahl von Figuren oder Charakteren erkennen, die er auf dem Weg trifft und die als Typenkarikaturen dargestellt sind: zum einen die beiden Könige auf der Flucht vor dekadentem Adel und „guter Gesellschaft“,⁹²² die sich zur Ursprünglichkeit des Bauern und

⁹¹⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Honig-Opfer. KSA 4*, S. 295.

⁹¹⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Honig-Opfer. KSA 4*, S. 297ff.: „[...] Sonderlich die Menschen-Welt, das Menschen- Meer: – nach dem werfe ich nun meine goldene Angelruthe aus und spreche: thue dich auf, du Menschen-Abgrund! Thue dich auf und wirf mir deine Fische und Glitzer-Krebse zu! Mit meinem besten Köder ködere ich mir heute die wunderbarsten Menschen-Fische! – mein Glück selber werfe ich hinaus in alle Weiten und Fernen, zwischen Aufgang, Mittag und Niedergang, ob nicht an meinem Glücke viele Menschen-Fische zern und zappeln lernen. Bis sie anbeissend an meine spitzen verborgenen Haken, hinauf müssen in meine Höhe, die buntesten Abgrund-Gründlinge zu dem boshafteigsten aller Menschen-Fischer. Der nämlich bin ich von Grund und Anbeginn, ziehend, heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, eine Zieher, Züchter und Zuchtmeister, der sich nicht umsonst einstmals zusprach: »Werde, der du bist!« [...] Hier lache, lache, meine helle heile Bosheit! Von hohen Bergen wirf hinab dein glitzerndes Spott-Gelächter! Ködere mit deinem Glitzern mir die schönsten Menschen-Fische! Und was in allen Meeren mir zugehört, mein An-und-für-mich in allen Dingen – Das fische mir heraus, Das führe zu mir herauf: dess warte ich, der boshafteigste aller Fischfänger. Hinaus, hinaus meine Angel! Hinein, hinab, Köder meines Glücks! Träufle deinen süssesten Thau, mein Herzens-Honig! Beisse, meine Angel, in den Bauch aller schwarzen Trübsal! Hinaus, hinaus, mein Auge! Oh welche vielen Meere rings um mich, welch dämmernde Menschen-Zukünfte! Und über mir – welch rosenrothe Stille! Welch entwölktetes Schweigen!“

⁹¹⁹ Persisch: tausend

⁹²⁰ Ebd. S. 298.

⁹²¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der Nothschrei. KSA 4*, S. 301: „[...] Meine letzte Sünde, die mir aufgespart blieb, – weisst du wohl, wie sei heisst?« – »Mitleiden! antwortete der Wahrsager aus einem überströmenden Herzen und hob beide Hände empor – oh Zarathustra, ich komme, dass ich dich zu deiner letzten Sünde verführe!« –“ Zu Figur des Wahrsagers vgl. Ebd.. *Zweiter Theil. Der Wahrsager. KSA 4*, S.172–176.

⁹²² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Gespräch mit den Königen. KSA 4*, S. 305: „[...] Lieber, wahrlich, unter Einsiedlern und Ziegenhirten als mit unserm vergoldeten falschen überschminkten Pöbel leben, – ob er sich schon »gute Gesellschaft« heisst, – ob er sich schon »Adel« heisst. Aber da ist Alles falsch und faul, voran das Blut, Dank alten schlechten Krankheiten und schlechteren Heil-Künstlern. Der Beste und Liebste ist mir heute noch ein gesunder Bauer, grob, listig, hartnäckig, langhaltig: das ist die vornehmste Art. Der Bauer ist heute der Beste; und Bauern-Art sollte Herr sein! Aber es ist das Reich des Pöbels, [...] Pöbel aber, das heisst Mischmasch. Pöbel-Mischmasch: darin ist Alles in Allem durcheinander, Heiliger und Hallunke und Junker und Jude und jeglich Vieh aus der Arche Noäh. Gute Sitten! Alles ist bei uns falsch und faul. Niemand weiss mehr zu verehren: dem gerade laufen wir davon. Es sind süssliche zudringliche Hunde, sie

Kriegers zurücksehen (Vgl. 3.1: van de Veldes Ideal des Bauern). Aber Nietzsches Portrait zeigt die Schwächen des *Ancien Régime* gegenüber den neuen sozialen Bedingungen des „Pöbels“ und „Marktes“, also der bürgerlich urbanen kapitalistischen Gesellschaft und Öffentlichkeit. Umgekehrt legt Nietzsche den Königen eine Herrschaft der Besten in den Mund, wie er sie an anderer Stelle im Ideal der Geistesaristokratie skizziert hat: „Der höchste Mensch nämlich soll auf Erden auch der höchste Herr sein. Es giebt kein härteres Unglück in allem Menschen-Schicksale, als wenn die Mächtigen der Erde nicht auch die ersten Menschen sind.“⁹²³ Und: im Gespräch mit den Königen finden sich gleich zwei antisemitische Sprüche.

Als zweitem begegnet Zarathustra dem „Gewissenhaften des Geistes“, einer Karikatur des empirischen Forschers und Fachidioten, dessen Wissen punktuell, isoliert und ohne Bezug zum Leben ist,⁹²⁴ der aber gewissermaßen das Wort Zarathustras von der „Redlichkeit“ und „Gewissenhaftigkeit“ des Geistes zu „ernst“ genommen hat – und so auch eine Mahnung Nietzsches an seine Leser darstellt. Auch der „Zauberer und Schauspieler“, dem Zarathustra in Folge begegnet, bezieht sich auf eine seiner Reden: auf den „Büsser des Geistes“ als ein „Dichter und Zauberer, der gegen sich selber endlich seinen Geist wendet, den Verwandelten, der an seinem bösen Wissen und Gewissen erfriert.“⁹²⁵ Er ist, quasi die andere Seite des Gewissenhaften, ein (Be-)Zauberer, der die Schauspielerei und Dichtung (als Lüge) internalisiert hat, permanent versucht einen „grossen Menschen“ darzustellen, aber sich selbst nicht überzeugt und daran seinen Glauben verloren hat (Vgl. 2.1; 2.2; 2.3: Wagner als Zauberer). Deshalb sucht der Zauberer und „Büsser des Geistes“ – ebenso wie der Gewissenhafte und die Könige – nach einer Bestätigung: „»Oh Zarathustra, ich suche einen Ächten, Rechten, Einfachen, Eindeutigen, einen Menschen aller Redlichkeit, ein Gefäss der Weisheit, einen Heiligen der Erkenntniss, einen grossen Menschen! Weisst du es denn nicht, oh Zarathustra, Ich suche Zarathustra.«“⁹²⁶ Und auch hier entspricht es der Ironie und Doppelbödigkeit des Werkes, dass Nietzsche seinen Zarathustra entgegen lässt: „Ich selber freilich – ich sah noch keinen grossen Menschen. [...] Dies Heute ist des Pöbels: wer weiss da noch, was gross, was klein ist! Wer suchte da mit Glück nach Grösse! Ein Narr allein: den Narren glückt’s.“⁹²⁷

Gewissermaßen wiederholt sich dieses Muster auch bei der Begegnung mit dem „letzten Papst“, der nach dem Tode Gottes und des letzten Frommen – einem nach Franz von Assisi gezeichneten Waldheiligen aus der Vorrede⁹²⁸ – nach Zarathustra sucht, um den „Frömmsten aller Derer, die nicht an Gott glauben“ zu finden.⁹²⁹ Zentrales Motiv für Nietzsches Spott ist hier die christliche Lehre der Nächstenliebe, denn er lässt Zarathustra und den „letzten Papst“

vergolden Palmenblätter. Dieser Ekel würgt mich, dass wir Könige selber falsch wurden, überhängt und verkleidet durch alten vergilbten Grossväter-Prunk, Schaumünzen für die Dümmeren und schlauesten, und wer heute Alles mit der Macht Schacher treibt! Wir sind nicht die Ersten – und müssen es doch bedeuten: [...]“

⁹²³ Ebd., S. 306.

⁹²⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der Bluteigel. KSA 4*, S. 311f: „[...] in Dingen des Geistes nimmt es nicht leicht Einer strenger, enger und härter als ich, [...]. Lieber Nichts wissen, als Vieles halb wissen! Lieber ein Narr sein auf eigene Faust, als ein Weiser nach fremden Gutdünken! Ich – gehe auf den Grund: – was liegt daran, ob er gross oder kleine ist? Ob er Sumpf oder Himmel heisst? Eine Hand breit Grund ist mir genug: wenn er nur wirklich Grund und Boden ist! – [...] darob warf ich alles Andere fort, darob wurde mir alles Andere gleich; und dicht neben meinem Wissen lagert mein schwarzes Unwissen. Mein Gewissen des Geistes will es so von mir, dass ich Eins weiss und sonst Alles nicht weiss: es ekelt mir aller Halben des Geistes, aller Dunstigen, Schwebenden, Schwärmerischen. Wo meine Redlichkeit aufhört, bin ich blind und will auch blind sein. Wo ich aber wissen will, will ich auch redlich sein, nämlich hart, streng, eng, grausam, unerbittlich.“

⁹²⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der Zauberer 2. KSA 4*, S. 318; vgl. auch: Ebd. *Zweiter Theil. Von den Dichtern. KSA 4*, S. 166, und hier auf S. 162: „Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.“

⁹²⁶ Ebd., S. 319.

⁹²⁷ Ebd., S. 320.

⁹²⁸ Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Zarathustra's Vorrede. 2. KSA 4*, S. 12–14.

⁹²⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Ausser Dienst. KSA 4*, S. 322.

den Tod Gottes, dessen Verborgenheit, Undeutlichkeit und Unredlichkeit sie kritisieren, aus dem Mitleid mit dem Menschen herleiten.⁹³⁰ Andererseits liefert Nietzsche mit dem Rätsel des „hässlichsten Menschen“ eine weitere Erklärung für den Tod Gottes: der hässlichste Mensch hat ihn ermordet, um Rache an der Schamlosigkeit eines Gottes zu nehmen, der allwissend und allsehend den Menschen in dessen Intimität und Abgründe folge, eine Rache an göttlichem Mitleid und Mitwissen.⁹³¹ Wiederum zeichnet Nietzsche das (christliche) Mitleiden als zudringlich und falsch, als fehlende Scham und als Tugend der „kleinen Leute“, welcher einzig die „Härte“ der Schaffenden und die Liebe über dem Mitleiden entgegenstehe. (Vgl. 2.3: *Freundschaft und Liebe*) Doch wie schon der Wahrsager prophezeit auch der „hässlichste Mensch“ Zarathustra sein Mitleiden mit den „höheren Menschen“: „warne dich selber auch vor deinem Mitleiden! Denn viele sind zu dir unterwegs, viele Leidende, Zweifelnde, Verzweifelnde, Ertrinkende, Frierende –“⁹³²

Nietzsche verdichtet die Gleichsetzung von Mitleid mit den „kleinen Leuten“ im Bild der Kuhherde, deren Wärme und Seeligkeit selbst Zarathustra anrührt,⁹³³ doch werden nicht nur der christliche Glaube, sondern auch der Buddhismus und die asketische Lehre in diesem letzten Teil des *Zarathustra* karikiert: die Figur des „Freiwilligen Bettlers“, der von den Kühen das „Glück auf Erden“ lernen möchte,⁹³⁴ bezieht sich sowohl, über den Umweg der Bergpredigt, auf Bettelorden, als auch auf Siddharta, auf dessen sagenhaften Reichtum und freiwillige Armut Nietzsche hinweist, um wiederum den zeitgenössischen Kapitalismus, die „Herrschaft des Pöbels“ – des reichen und armen – zu attackieren.⁹³⁵

Die letzte dieser Versuchungen Zarathustras, wenn man so will, bedeutet die Konfrontation mit seinem „Schatten“, die titelgebende Erzählung der zweiten Ergänzung zu *Menschliches*

⁹³⁰ Ebd. S. 324f: „Es giebt auch in der Frömmigkeit guten Geschmack: der sprach endlich »Fort mit einem solchen Gotte! Lieber keinen Gott, lieber auf eigne Faust Schicksal machen, lieber narr sein, lieber selber Gott sein!«“

⁹³¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der hässlichste Mensch. KSA 4*, S. 328ff: „»Zarathustra! Zarathustra! Rathe mein Räthsel! Sprich, sprich! Was ist die Rache am Zeugen? [...] »Ich erkenne dich wohl, sprach er mit einer erzenen Stimme: du bist der Mörder Gottes! Lass mich gehn. Du ertrugst Den nicht, der dich sah, – der dich immer und durch und durch sah, du hässlichster Mensch! Du nahmst Rache an diesem Zeugen!« [...] » [...] Dass du aber an mir vorübergiebst, schweigend; dass du erröthetest, ich sah es wohl: daran erkenne ich dich als Zarathustra. Jedweder Andere hätte mir sein Almosen zugeworfen, sein Mitleiden, mit Blick und Rede. Aber dazu – bin ich nicht Bettler genug, das erriethest du – dazu bin ich zu reich, reich an Grosseem, an Furchtbarem, am Hässlichsten, am Unausprechlichsten! Deine Scham, oh Zarathustra, ehrt mich! [...]«“

⁹³² Ebd., S.331.

⁹³³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der freiwillige Bettler. KSA 4*, S. 333: „»Was geschah mir doch? fragte er sich, etwas Warmes und Lebendiges erquickt mich, das muss in meiner Nähe sein. Schon bin ich weniger allein; unbewusste Gefährten und Brüder schweifen um mich, ihr warmer Athem rührt an meine Seele.«“ (Vgl. *Ecce homo*)

⁹³⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der freiwillige Bettler. KSA 4*, S. 334: „» [...] So wir nicht umkehren und werden wie die Kühe, so kommen wir nicht in das Himmelreich. Wir sollten ihnen nämlich Eins ablernen: das Wiederkauen. [...]«“

⁹³⁵ Ebd., S. 335f: „»Da lerntest du, unterbrach Zarathustra den Redenden, wie schwer es ist, recht geben als recht nehmen, und dass gut schenken eine Kunst ist und die letzte listige Meister-Kunst der Güte.« »Sonderlich heutzutage, antwortete der freiwillige Bettler: heute nämlich, wo alles Niedrige aufständisch ward und scheu und auf seine Art hoffärtig: nämlich Pöbel-Art. Denn es kam die Stunde, du weisst es ja, für den grossen schlimmen langen langsamen Pöbel- und Sklaven-Aufstand: der wächst und wächst. [...] Lüsterne Gier, gallichter Neid, vergrämte Rachsucht, Pöbel-Stolz: das sprang mir in's Gesicht. Es ist nicht mehr wahr, dass die Armen selig sind. Das Himmelreich aber ist bei den Kühen.« [...] »Was trieb mich doch zu den Ärmsten, oh Zarathustra? War es nicht der Ekel vor unseren Reichsten? – vor den Sträflingen des Reichthums, welche sich ihren Vortheil aus jedem Kehrrecht auflesen, mit kalten Augen, geilen Gedanken, vor diesem Gesindel, das gen Himmel stinkt, – vor diesem vergüldeten verfälschten Pöbel, dessen Väter Langfinger oder Aasvögel oder Lumpensammler waren, mit Weibern willfährig, lüstern, vergesslich: – sie haben's nämlich nicht weit zur Hure – Pöbel oben, Pöbel unten! Was ist heute noch »Arm« und »Reich! [...]«“

Allzumenschliches aufnehmend, doch hier ist die Wanderschaft und Freiheit ins negative gekehrt: der Schatten als steter Verfolger Zarathustras ist der rastlosen Wahrheitssuche und Überwindungen müde und sehnt sich nach einem endgültigen Ziel, sicheren Hafen und ruhigem Heim.⁹³⁶ Wie schon der „Gewissenhafte“ und der „Büsser des Geistes“ bezieht sich der „Schatten“ als freier Geist und Wanderer auf Kernsätze aus Nietzsches Lehre aus der zweiten Werkperiode, aber in einer grotesken, verzerrenden Form; – vielleicht kann man sie sogar als Nietzsches Rückblick auf ein überwundenes Stadium seiner Entwicklung lesen.

All diese Figuren zusammen ergeben erst den „höheren Menschen“, womit Nietzsche auf seine Interpretation des Menschen als Fragment, als Summe unterschiedlicher Irrtümer zurückkommt. Doch was die „höheren Menschen“ auszeichnet, ist ihr Zweifel und Ekel in einer Zeit, in der wahre Größe scheinbar nicht mehr möglich ist, ein Ekel vor den „Anderen“ (Gesellschaft), vor dem verlorenen Glauben, vor dem Mitleid oder vor sich selbst. Und sie suchen Zarathustra als einen, der den „grossen Ekel“ am Leben überwand, als den Verkünder der „grossen Hoffnung“⁹³⁷ (Vgl. 2.3: *Ewige Wiederkunft*), aber Zarathustra empfindet die „höheren Menschen“ als „nicht hoch genug“, verglichen mit dem „Übermenschen“:

„Ihr mögt wahrlich insgesamt höhere Menschen sein, fuhr Zarathustra fort, aber für mich – seid ihr nicht hoch und stark genug. Für mich, das heisst: für das Unerbittliche, [...]. Wer nämlich selber auf kranken und zarten Beinen steht, gleich euch, der will vor Allem [...] dass er geschont werde. Meine Arme und meine Beine aber schone ich nicht, ich schone meine Krieger nicht: wieso könntet ihr zu meinem Kriege taugen? [...] Und seid ihr auch hoch und höhere Art: Vieles an euch ist krumm und missgestalt. Da ist kein Schmied in der Welt, der euch mir zurecht und gerade schlüge. Ihr seid nur Brücken: mögen Höhere auf euch hinüber schreiten! Ihr bedeutet Stufen: so zürnt Dem nicht, der über euch hinweg in seine Höhe steigt! Aus eurem Samen mag auch mir ein ächter Sohn und vollkommener Erbe wachsen: aber das ist ferne. Ihr selber seid Die nicht, welchen mein Erbgut und Name zugehört. Nicht auf euch warte ich hier in diesen Bergen, nicht mit euch darf ich zum letzten Male niedersteigen. Als Vorzeichen kamt ihr mir nur, dass schon Höhere zu mir unterwegs sind, – nicht die Menschen der grossen Sehnsucht, des grossen Ekels, der grossen Überdrusses und Das, was ihr den Überrest Gottes nanntet. – Nein! Nein! Drei Mal Nein! Auf Andere warte ich hier in diesen Bergen und will meinen Fuss nicht ohne sie von dannen heben, – auf Höhere, Stärkere, Sieghaftere, Wohlgemuthere, Solche, die rechtwinklig gebaut sind an Leib und Seele: lachende Löwen müssen kommen! [...]“⁹³⁸

Diese „lachenden Löwen“, diese Verbindung aus Stärke, Unabhängigkeit und Leichtigkeit erhofft sich Zarathustra von seinen „Kindern“, von den Jüngern der „Glückseligen Inseln“.

⁹³⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Der Schatten. KSA 4*, S. 339ff. „[...] Ein Wandere bin ich, der viel schon hinter deinen Fersen her gieng: immer unterwegs, aber ohne Ziel, auch ohne Heim: also dass mir wahrlich wenig zum ewigen Juden fehlt, es sei denn, dass ich nicht ewig, und auch nicht Jude bin. [...] Mit dir bin ich in fernsten, kältesten Welten umgegangen, einem Gespenste gleich, das freiwillig über Winterdächer und Schnee läuft. Mit dir strebte ich in jedes Verbotene, Schlimmste, Fernste: [...] Mit dir zerbrach ich, was mein Herz verehrte, alle Grenzsteine und Bilder warf ich um, den gefährlichsten Wünschen lief ich nach – wahrlich, über jedwedens Verbrechen lief ich einmal hinweg. Mit dir verlernte ich den Glauben an Worte und Werthe und grosse Namen. Wenn der Teufel sich häutet, fällt da nicht auch sein Name ab? der ist nämlich auch Haut. Der Teufel selber ist vielleicht – Haut. »Nichts ist wahr, Alles ist erlaubt«: so sprach ich mir zu. [...] Zu Viel klärte sich mir auf: nun geht es mich Nichts mehr an. Nichts lebt mehr, das ich liebe, – wie sollte ich noch mich selber lieben? [...] »Wo ist – mein Heim?« Darnach frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht. Oh ewiges Überall, oh ewiges Nirgendwo, oh ewiges – Umsonst!«

⁹³⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Die Begrüssung. KSA 4*, S. 349: „[...] Und dass wir Verzweifelnde jetzt in deine Höhe kamen und schon nicht mehr verzweifeln: ein Wahr- und Vorzeichen ist es nur, davon, dass Bessere zu dir unterwegs sind, – denn er selber ist zu dir unterwegs, der letzte Rest Gottes unter Menschen, das ist: alle die Menschen der grossen Sehnsucht, des grossen Ekels, des grossen Überdrusses, – Alle, die nicht leben wollen, oder sie lernen wieder hoffen – oder sie lernen von dir, oh Zarathustra, die grosse Hoffnung!«

⁹³⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Die Begrüssung. KSA 4*, S. 350f.

Und wie schon in den „alten und neuen Tafeln“ des dritten Buches steht eine längere Passage „Vom höheren Menschen“ im Zentrum des vierten Teils, in dem Zarathustra seine Lehre zusammenfasst:⁹³⁹ die höheren Menschen sollen unzeitgemäß und abseits des „Marktes“ leben, den Tod Gottes als Herausforderung für den „Übermenschen“ begreifen und die „kleinen Tugenden“ des Schonens und Erhaltens überwinden,⁹⁴⁰ sie sollen einen „stolzen Muth“ haben, sie sollen sowohl im Guten als auch Bösen wachsen und durch ihr Wachstum untergehen⁹⁴¹ – denn er fordert auch „Grösse“ in Gefahr und Leiden. Doch warnt Zarathustra auch vor Ehrgeiz und Selbstüberschätzung, gerade im Bezug auf die eigenen, ererbten Tugenden und Leidenschaften, rät zur Verborgenheit der eigenen „Gründe“ und beharrt auf die Autonomie des Denkers gegenüber fremden Gedanken. Mit Rückgriff auf die Metapher der Schwangerschaft vergleicht Zarathustra den Eigennutz der Schaffenden zu ihrem Werk mit der Mutterliebe, weist aber auf die Notwendigkeit einer Reinigung des Schaffenden nach der „Krankheit“ und „Unreinheit“ der Schwangerschaft hin. In einem anderen Bild zeichnet Zarathustra das Leben als Würfelspiel, dem man mit Spott und Lachen begegnen muss, gerade wenn der eigene „Wurf missrieth“ – doch außer der Selbstironie nennt Zarathustra auch die „kleinen vollkommenen Dinge“, um Hoffnung für die „Menschen-Zukunft“ zu schöpfen.⁹⁴² (Vgl. van de Velde: die kleine Vollkommenheit als Hilfe zum Leben) Deshalb bezeichnet Zarathustra das Verbot des Lachens als „grösste Sünde“ eines „Unbedingten“, denn gegenüber dem Leben als Spiel und Zufall bleibt dem Menschen nur Lachen und Tanzen, nur die Feste der Leichtigkeit und des Ja-Sagens, nur das Überwinden der Schwere, des Ekels, der Trübsal, nur eine „Rosenkranz-Krone“ des Lachens statt der Dornenkrone des Leidens: (Vgl. 2.3: *Leib und Tanz*)

„[...] Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf. [...] Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu. Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: – Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir diese Krone auf! [...] Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, dass ihr missriethet! [...] Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern,

⁹³⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Vom höheren Menschen. KSA 4*, S. 356–368.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 357f: „Die Sorglichsten fragen heute: »wie bleibt der Mensch erhalten?« Zarathustra aber fragt als der Einzige und Erste: »wie wird der Mensch überwunden?« [...] Überwindet mir, ihr höheren Menschen, die kleinen Tugenden, die kleinen Klugheiten, die Sandkorn-Rücksichten, den Ameisen-Kribbelkram, das erbärmliche Behagen, das »Glück der Meisten« – [...]“

⁹⁴¹ Ebd., S. 359: „[...] »Der Mensch muss besser und böser werden« – so lehre ich [Vgl. *Zarathustra. Dritter Theil*, S. 274]. Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Bestem. Das mochte gut sein für jeden Prediger der kleinen Leute, dass er litt und trug an des Menschen Sünde. Ich aber erfreue mich der grossen Sünde als meines grossen Trostes. – Solches ist aber nicht für lange Ohren gesagt. Jedwedes Wort gehört auch nicht in jedes Maul. Das sind feine ferne Dinge: nach denen sollen nicht Schafs-Klauen greifen! [...] Immer mehr, immer Bessere eurer Art sollen zu Grunde gehen, – denn ihr sollt es immer schlimmer und härter haben. So allein – so allein wächst der Mensch in die Höhe, wo der Blitz ihn trifft und zerbricht: [...] Ihr leidet mir noch nicht genug! Denn ihr leidet an euch, ihr littet noch nicht am Menschen. Ihr würdet lügen, wenn ihr's anders sagtet! Ihr leidet Alle nicht woran ich litt. – –“

⁹⁴² Ebd., S. 364: „Je höher von Art, je seltener geräth ein Ding. Ihr höheren Menschen, seid ihr nicht alle – missgerathen? Seid guten Muths, was liegt daran! Wie Vieles ist noch möglich! Lernt über euch selber lachen, wie man lachen muss! [...] Und wahrlich, wie Viel gerieth schon! Wie reich ist diese Erde an kleinen guten vollkommenen Dingen, an Wohlgerathenem! Stellt kleine gute vollkommene Dinge um euch, ihr höheren Menschen! Deren goldene Reife heilt das Herz. Vollkommenes lehrt hoffen.“

werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lernt mir – lachen!⁹⁴³

Und obschon Zarathustra die Gesellschaft der „höheren Menschen“ missfällt, sogar gegen den Geschmack (oder vielmehr den Geruch) geht, und er immer wieder von ihnen vor seine Höhle an die Luft flüchtet, rettet er sie doch aus ihrem Trübsal, Schwermut und Ekel, und erlöst sie aus der „Noth“, die ihn herbeigerufen hatte. Die Anzeichen der Genesung, wenn auch töricht und grotesk, der „höheren Menschen“ machen ihn glücklich, erst recht, als der „hässlichste Mensch“ im Anschluss das Leben zum ersten Mal lobt:

„»Meine Freunde insgesamt, sprach der hässlichste Mensch, was dünket euch? Um dieses Tags Willen – ich bin's zum ersten Male zufrieden, dass ich das ganze Leben lebte. Und dass ich so viel bezeuge, ist mir noch nicht genug. Es lohnt sich auf der Erde zu leben: Ein Tag mit Zarathustra lehrte mich die Erde lieben. »War Das – das Leben?« will ich zum Tode sprechen. »Wohlan! Noch Ein Mal! [...]«⁹⁴⁴

Der Rausch an Glück, Wein und Leben der „höheren Menschen“ überträgt sich in ihrer Dankbarkeit auf Zarathustra, der das Glück der Mitternacht spürt, die Lust nach Ewigkeit, welche die „alte Glocke“ aus der Tiefe zu ihm heraufschallt und „heimlich, schrecklich, herzlich“ zu ihm das „Nachtwandler-Lied“ flüstert. (Vgl. 2.2 *Genua* Glocke am Meer) Doch diese Süße, diese Tiefe, diese Lust und dieser Schmerz, dieser „rosenselig brauner Gold-Wein-Geruch von altem Glücke“⁹⁴⁵ ist Zarathustras letzte Versuchung, sie ist seine Überreife und Müdigkeit, die nach Ewigkeit, nach dem Tod als „trunkenem Mitternachts-Sterbeglücke“, und deshalb nicht mehr nach dem Werke lechzt. Es ist das Bild des Weinstocks, das bereits am Ende des 3. Buches stand,⁹⁴⁶ und das nochmals als Gelenk in der Mitte des 4. Buches – „Mittags“⁹⁴⁷ – Zarathustra zum Schlafen und müden Träumen über die Vollkommenheit des Augenblicks verführt, der Weinstock, der aus seiner Reife und Überreife nur noch „Sein“ aber nicht mehr „Werden“ will:

„[...] Du Weinstock! Was preisst du mich? Ich schnitt dich doch! Ich bin grausam, du blutest –: was will dein Lob meiner trunkenen Grausamkeit? »Was vollkommen ward, alles Reife – will sterben!« so redest du. Gesegnet, gesegnet sei das Winzermesser! Aber alles Unreife will leben: wehe! Weh spricht: »Vergeh! Weg, du Wehe!« Aber Alles, was leidet, will leben, dass es reif werde und lustig und sehnsüchtig, – sehnsüchtig nach Fernerem, Höherem, Hellerem. »Ich will Erben, so spricht Alles, was leidet, ich will Kinder, ich will nicht mich,« – Lust aber will nicht Erben, nicht Kinder, – Lust will sich selber, will Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewig-gleich. [...] Eben ward meine Welt vollkommen, Mitternacht ist auch Mittag, – Schmerz ist auch eine Lust, Fluch ist auch ein Segen, Nacht ist auch eine Sonne, – geht davon oder ihr lernt: ein Weiser ist auch ein Narr. Sagtet ihr jemals Ja zu einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr auch Ja zu allem Wehe. Alle Dinge sind verkettet, verfädelte, verliebt, – [...] – was will nicht Lust! sie ist durstiger, herzlicher, hungriger, schrecklicher, heimlicher als alles Weh, sie will sich, sie beisst in sich, des Ringes Wille ringt in ihr, – [...] Denn alle Lust will sich selber, drum will sie auch Herzeleid! Oh Glück, oh Schmerz! Oh brich, Herz! Ihr höheren Menschen, lernt es doch, Lust will Ewigkeit, [...] Singt mir nun selber das Lied, dess Name ist »Noch ein Mal«, des Sinn ist »in alle Ewigkeit!«, singt, ihr höheren Menschen, Zarathustra's Rundgesang!
Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
»Ich schlief, ich schlief –,
»Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –

⁹⁴³ Ebd., S. 366ff.

⁹⁴⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Nachtwandler-Lied. KSA 4*, S. 396.

⁹⁴⁵ Ebd. S. 400.

⁹⁴⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der grossen Sehnsucht. KSA 4*, S. 278–281.

⁹⁴⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Mittags. KSA 4*, S. 342–345.

»Die Welt ist tief,
 »Und tiefer als der Tag gedacht.
 »Tief ist ihr Weh –,
 »Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 »Weh spricht: Vergeh!
 »Doch alle Lust will Ewigkeit –,
 »– will tiefe, tiefe Ewigkeit!«⁹⁴⁸

Wenn die Lust Ewigkeit „will“, so muss sie auch das Werden, das Missraten, den Schmerz und alle anderen Gegensätze „wollen“ – letztlich lobt selbst das Aussetzen des Willens, die Trunkenheit des Glücks, die Sterbenssehnsucht aus Überreife noch das Leben, wenn auch indirekt. Und: Vorsicht, denn die Mitternacht selbst „spricht“ durch dieses Lied.

Das Mitleid fällt von Zarathustra ab, als er früh am nächsten Morgen die Sonne grüsst, während die „höheren Menschen“ noch ihren Träumen und Trunkenheit nachhängen,⁹⁴⁹ erst sein Zorn und Stolz erlösen ihn von seiner „letzten Sünde“, das Zeichen des lachenden Löwen und Taubenschwarm tritt ein,⁹⁵⁰ vertreibt die „höheren Menschen“ und kündigt von seinem letzten Untergang:

„»[...] Das – hatte seine Zeit! Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach meinem Glücke? Ich trachte nach meinem Werke! Wohlan! Der Löwe kam, meine Kinder sind nahe, Zarathustra ward reif, meine Stunde kam: – Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf du grosser Mittag!« –“⁹⁵¹

Halkyonische Kunst

Der wolkenlose Himmel, die Morgenröte, Bergluft und Nachmittagssonne: alle sprechen die gleiche ästhetische, oder vielmehr atmosphärische Sprache von einer reinen, leichten, lichten Schönheit im *Zarathustra*, einer leisen und verhüllten Schönheit, – und das mag überraschen im Vergleich mit der Kritik an der Verkleidung und Buntheit der Gründerzeit – wie sie in Zarathustras Segen des Morgenhimmels hervortritt: „Den Gott verhüllt seine Schönheit: so verbirgst du seine Sterne. Du redest nicht: so kündest du mir deine Weisheit.“⁹⁵² Das wolkenlose Blau vor Sonnenaufgang, wenn bereits das herannahende Tageslicht die Sterne überstrahlt, interpretiert Nietzsches Zarathustra als eine neue Art der *Seelenlandschaft*, als ein Korrespondenz von Betrachter und Betrachtetem, als ein Bild des „ungeheuren, unbegrenzten Ja- und Amen-sagens“,⁹⁵³ welches sich im fernen, doch scheinbar tiefenlosen Blau offenbart, und dem das „Nein“ des Sturmes komplementär entspricht. Doch Nietzsche denkt an mehr als nur den Gegensatz zu Wolken, Nebel und Feuchte als Symbole nordischer Trübsal – „[...] dort war ich am fernsten vom wolkigen feuchten schwermüthigen Alt-Europa!“⁹⁵⁴ – an mehr, als nur ein „Ernstnehmen“ des wolkenlosen Himmels als „heiter“: einerseits verweist die Betonung des Ungeheuren und Unbegrenzten der strukturlosen Sphäre auf Kants Definition

⁹⁴⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Nachtwandler-Lied. KSA 4*, S. 401–404; vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Das andere Tanzlied. KSA 4*, S. 285f.

⁹⁴⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Zeichen. KSA 4*, S. 405: „Wohlan! sie schlafen noch, diese höheren Menschen, während ich wach bin: das sind nicht meine rechten Gefährten! [...] Zu meinem Werke will ich, zu meinem Tage: [...]“

⁹⁵⁰ Ebd., S. 406; siehe auch: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln. KSA 4*, S. 246: „[...] Wann kommt meine Stunde? – die Stunde meines Niedergangs, Untergangs: denn noch Ein Mal will ich zu den Menschen gehn. Dess warte ich nun: denn erst müssen mir die Zeichen kommen, dass es meine Stunde sein, – nämlich der lachende Löwe mit dem Taubenschwarme.“

⁹⁵¹ Ebd. 408.

⁹⁵² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vor Sonnen-Aufgang. KSA 4*, S. 207.

⁹⁵³ Ebd., S. 208.

⁹⁵⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Unter den Töchtern der Wüste. KSA 4*, S. 380.

des Erhabenen, andererseits wertet er den Himmel – traditionell Sitz der Götter – um, indem er die neu gewonnene Leere als Befreiung feiert: „über allen Dingen steht der Himmel Zufall, der Himmel Unschuld, der Himmel Ohngefähr,⁹⁵⁵ der Himmel Übermuth.«⁹⁵⁶ An Stelle der himmlischen Vorsehung, des „göttlichen Willens“, treten der Zufall und die Dinge selbst, eine Autonomie sowohl der Handelnden als auch der Gegenstände „jenseits von Gut und Böse“.

Die leichte Kunst macht es sich nicht leicht: das ist eine der zentralen Gedanken der halkyonischen Kunst, wie sie in Ansätzen seit der ersten *Wagnerschrift*⁹⁵⁷ bereits vorhanden ist, wie sie Nietzsche mit Blick auf die französische Klassik metaphorisch zu „in Ketten tanzen“ verdichtet hat,⁹⁵⁸ und wie sie als „*difficulta*“ die Ästhetik des Manierismus bestimmt (Vgl. 2.2 Genua; 2.3 Palazzo Pitti) – aber sie wirkt leicht, sie erhebt, sie ist eine Kunst der Rezeption, auch eine Kunst für Genesende, da sie das Leben lobt:

„Wie lieblich ist es, dass Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem? [...] Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleine Kluft ist am schwersten zu überbrücken. Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? [...] Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge. [...]“⁹⁵⁹

Und diesmal ist die Lüge kein Einwand gegen den Genuss, vielmehr ist der Schein notwendig:⁹⁶⁰ er erschafft erst die Schönheit, welche noch durch Singen und Tanzen, an Stelle des Redens, zur Seligkeit gesteigert wird. Vielleicht klingt auch in dieser nonverbalen halkyonischen Schönheit Nietzsches Traum vom Transfer der Musik zu Sprache und Bild aus der *Tragödienschrift* nach, vom „Singen der Seele“. (Vgl. 2.1)

Ein Beispiel für die Leichtigkeit des Schwersten liefert Nietzsches Zarathustra am Ende des dritten Buches mit dem „anderen Tanzlied“,⁹⁶¹ das mit einer Anspielung auf die Todesbarke beginnt, um in ein erotisches Fange- und Verwirrspiel zwischen Zarathustra und dem Leben (mit Attributen der Medusa!) in bukolischer Landschaft überzugehen, bis Zarathustra auf die „kleine Wahrheit“⁹⁶² des alten Weibes zurückkommt und das Leben mit der Peitsche züchtigt⁹⁶³ (Vgl. 2.3: *Freundschaft und Liebe*): „[...] Du Hexe, habe ich dir bisher gesungen, nun sollst du mir – schrein. Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schrein! Ich vergass doch die Peitsche nicht? –Nein!“⁹⁶⁴ Die Antwort des Lebens

⁹⁵⁵ Ohngefähr: die ursprüngliche Bedeutung „ohne böse Absicht, ohne Arg, ohne Hinterhalt“ klingt noch öfter im 16. Jahrhundert hindurch, aber meistens ist der Begriff schon in mannigfacher Färbung auf den des bloß Absichtslosen, Zufälligen eingeschrumpft: ohne eigenes Zuthun, ohne Willen, ohne Absicht, achtlos, zufällig, daher denn auch unversehens, unvermutet, plötzlich (nach: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854–1960, Band 13, Spalte 1219)

⁹⁵⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vor Sonnen-Aufgang. KSA 4*, S. 209.

⁹⁵⁷ Vgl. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA 1*, S. 495: „[...] die Tugend und das Gute sind leicht.“

⁹⁵⁸ Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 140. KSA 2*, S. 612.

⁹⁵⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Der Genesende 2. KSA 4*, S. 272.

⁹⁶⁰ Vgl. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [105]. KSA 10*, S. 146: „eure Dichter Bücher Schauspieler sollen euch den Mangel an Visionen unfühlbar machen – sie machen euch noch ärmer! Es sind nicht meine Visionen! Und die Dichter sollen lügen! Ich will mit der Kunst nichts zu thun haben – außer der, die einen fröhlich macht! Aus Lust und Überlust! Die Lüge in der Kunst ist das Böse aus Übermuth! [...]“

⁹⁶¹ Im zweiten Buch gab es bereits ein Tanzlied, das Zarathustra an das Leben (und die Weisheit) richtet, vgl.: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Tanzlied. KSA 4*, S. 139–141.

⁹⁶² Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von den alten und jungen Weiblein. KSA 4*, S. 86.

⁹⁶³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Das andere Tanzlied 1. KSA 4*, S. 282–284.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 284.

an Zarathustra spielt weiter mit dem „buffa“ Topos von Liebe und Eifersucht, wobei aber das „Verlassen“ der Geliebten (des Lebens) wiederum den Tod andeutet, um nach einem Geheimnis, das Zarathustra dem Leben ins Ohr flüstert, die „schwere Brumm-Glocke“ zu intonieren, die Zarathustra zur „tiefen Ewigkeit“ verlockt.⁹⁶⁵ – Was also scheinbar leicht als Komödie daherkommt, ironisch noch mit Vers und Reim spielt, handelt von Tod und ewiger Wiederkehr, vom Vergehen und der „Lust nach Ewigkeit“, welche anschließend mit dem „Ja- und Amen-Lied“ als Braut besungen wird:

„[...] oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft! Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit! Denn ich liebe Dich, oh Ewigkeit!“⁹⁶⁶

In der Mitte des vierten Buches des *Zarathustra* fügt Nietzsche eine detaillierte Beschreibung eines dieser vollkommenen Momente ein, der in seiner süßen Reife von der Sehnsucht nach tiefer Ewigkeit, von der Müdigkeit des „goldenen Glücks“ spricht.⁹⁶⁷ Und wieder ist es das Bild des überreichen, überreifen Weinstocks,⁹⁶⁸ der, um einen Baum gewunden, Zarathustra zu einem Mittagsschlaf, zum Ausstrecken seiner Seele, verführt: (Vgl. 2.3: *Ewige Wiederkunft*)

„Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch? Wie ein zierlicher Wind, ungesehen, auf getäfeltem Meere tanzt, federleicht: so – tanzt der Schlaf auf mir. [...] Er überredet mich, ich weiss nicht wie?, er betupft mich innewendig mit schmeichelnder Hand, er zwingt mich. Ja, er zwingt mich, dass meine Seele sich ausstreckt: – wie sie mir lang und müde wird, meine wunderliche Seele! [...] Sie streckt sich lang aus, lang – länger! sie liegt stille, meine wunderliche Seele. Zu viel Gutes hat sie schon geschmeckt, diese goldene Traurigkeit drückt sie, sie verzieht den Mund. [...] Oh Glück! Oh Glück! Willst du wohl singen, oh meine Seele? Du liegst im Grase. Aber das ist die heimliche feierliche Stunde, wo kein Hirt seine Flöte bläst. [...] Singe nicht, du Gras-Geflügel, oh meine Seele! Flüstere nicht einmal! Sieh doch – still! der alte Mittag schläft, er bewegt den Mund: trinkt er nicht eben einen Tropfen Glücks – – einen alten braunen Tropfen goldnen Glücks, goldenen Weins? Es huscht über ihn hin, sein Glück lacht. So – lacht ein Gott. Still! – [...] Das Wenigste gerade, das Leiseste, Leichteste, einer Eidechse rascheln, ein Hauch, ein Husch, ein Augenblick – Wenig macht die Art des besten Glücks. Still! – Was geschah mir: Horch! Flog die Zeit wohl davon? Falle ich nicht? Fiel ich nicht – horch! in den Brunnen der Ewigkeit?“⁹⁶⁹

Diese Beschreibung der Windstille des Lebens und ihres schweren, reifen Glücks findet sich bereits in *Der Wanderer und sein Schatten*, nicht zufällig ebenfalls mit „Am Mittag“ betitelt.⁹⁷⁰ (Vgl. 2.2 *Seelenlandschaften*) Und wie in der früheren Textstelle kommt auch im *Zarathustra* das Leben zu dem Ruhenden und ruhend Genießenden zurück:

„Oh Himmel über mir [...] du schaust mir zu? Du horchst meiner wunderlichen Seele zu? Wann trinkst du diesen Tropfen Thau's, der auf alle Erden-Dinge niederfiel, – wann trinkst du diese wunderliche Seele – wann, Brunnen der Ewigkeit! Du heiterer schauerlicher Mittags-Abgrund! Wann trinkst du meine Seele in dich zurück?“⁹⁷¹

⁹⁶⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Das andere Tanzlied 2-3*. KSA 4, S. 284–286.

⁹⁶⁶ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Die sieben Siegel (Oder: das Ja- und Amen-Lied)*. KSA 4, S. 287–291: der „Refrain“ wird 7 Strophen wiederholt.

⁹⁶⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Mittags*. KSA 4, S. 342–345.

⁹⁶⁸ Vgl.: Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von der grossen Sehnsucht*. KSA 4, S. 278–281.

⁹⁶⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Mittags*. KSA 4, S. 342ff.

⁹⁷⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 308. KSA 2, S. 690.

⁹⁷¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Mittags*. KSA 4, S. 344f.

Das Instrumentarium des „anderen Tanzliedes“⁹⁷² aus dem dritten Buch wird im „Nachtwandler-Lied“⁹⁷³ am Ende des vierten Teils wieder aufgenommen, bis hin zum Refrain der ewigen Wiederkunft. Wieder ist es die alte „Brumm-Glocke“ zur Mitternacht, die Zarathustra „heimlich, schrecklich, herzlich“ die Lehre von Lust, Leiden und Ewigkeit ins Ohr flüstert. Doch weder der Abgrund des *Mittags* noch die Sehnsucht der Mitternachtsglocke gehören als ästhetische Phänomene zur halkyonischen Kunst: Stille aber ohne Leichtigkeit, Tiefe statt Höhe beziehungsweise Oberfläche, das Fallen oder sich Ausstrecken an Stelle des Tanzes.

Philosophie der Zukunft

Wie kann man nach dem *Zarathustra* überhaupt weiter schreiben? – Nietzsche löst das Problem mit dem Buch *Jenseits von Gut und Böse*, welches in 9 Hauptstücke unterteilt ist und den Untertitel „Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft“ trägt. Wiederum fällt die musikalische Analogie auf – Prelude, Ouvertüre, verstärkt noch durch „Zwischenspiele“ und „Nachgesang“, welche auf ähnliche Strukturgedanken wie beim *Zarathustra* schließen lässt, doch hier kehrt Nietzsche sprachlich und stilistisch wieder zu der bewährten Form der, oft längeren, Aphorismen zurück, wie er sie in der zweiten Werkphase zuvor entwickelt hatte, nur mit einer kleinen Veränderung: Nietzsche spricht im Plural. Dieses „wir“ verweist im Zusammenhang auf die Gruppe der Philosophen, die am Übergang zu einer *Philosophie der Zukunft* stehen, doch wer außer ihm gehört dazu? Wenn ein *pluralis majestatis* oder *modestia* ausgeschlossen werden kann, so bleiben als Erklärungen nur die Anrede an seinen Leser als einen dieser „Freien Geister“ oder das Pfeifen im Walde eines Einsamen und Isolierten, schließlich erschien *Jenseits von Gut und Böse* 1886 auf Kosten des Autors. Die titelgebende „Zukunft“ erinnert natürlich an Wagners „Zukunftsmusik“ und an dessen Revolutionsschrift *Kunstwerk der Zukunft*, doch diese Spur führt vorerst ins Leere. Entscheidender ist eine inhaltliche Verwandtschaft zwischen dem *Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse*, wie sie in der Nietzsche-Forschung hervorgehoben wurde und von Nietzsche selbst in *Ecce Homo* herausgestellt wird: wenn der *Zarathustra* die Verkündigungsform einer neuen Philosophie (als Haltung zum Leben) ist, so steht *Jenseits von Gut und Böse* für die komplementäre psychologische Kritik an der modernen Gegenwart.⁹⁷⁴

Und diese Kritik setzt ganz grundsätzlich bei der Philosophie an: Anstatt nach der „Wahrheit“ oder dem „Willen zur Wahrheit“ zu fragen, problematisiert Nietzsche die Frage und den Fragenden selbst – und fragt zurück: wer oder was fragt nach der Wahrheit und warum nach Wahrheit, beziehungsweise welchen Wert hat die Wahrheit?⁹⁷⁵ Und wie hängen Schein und Wahrheit, wie Begierde und Anschauung, wie Eigennutz und Selbstlosigkeit zusammen, und was, wenn das „Böse“ das „Gute“ hervorbringt und welchen Wert hat das „Böse“ für das Leben?⁹⁷⁶ Umgekehrt: wenn der Wert der Wahrheit nicht erwiesen ist, sondern das Leben gerade der Täuschung, des „falschen Urtheils“, der Reduktion auf Sprache und Zahl bedarf, was wenn die „Unwahrheit als Lebensbedingung“ gedacht werden muss?⁹⁷⁷ Nietzsche lehnt die klassischen metaphysischen Kategorien (absolute Erkenntnis, Ding an

⁹⁷² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Das andere Tanzlied* 2-3. KSA 4, S. 284–286.

⁹⁷³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Das Nachtwandler-Lied*. KSA 4, S. 395–404.

⁹⁷⁴ Vgl. Nietzsche, *Ecce Homo. Jenseits von Gut und Böse*. KSA 6, S. 350–351.

⁹⁷⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen 1*. KSA 5, S. 15.

⁹⁷⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen 2*. KSA 5, S. 16f.

⁹⁷⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen 4*. KSA 5, S. 18, und weiter: „das heisst freilich auf eine gefährliche Weise den gewohnten Werthgefühlen Widerstand leisten; und eine Philosophie, die das wagt, stellt sich damit allein schon jenseits von Gut und Böse.“

sich) ebenso ab, wie die Vorstellung der Objektivität (oder Interesselosigkeit), weil er das (philosophische) Denken *physiologisch* auffasst, als eine Funktion der individuellen Triebe, demgegenüber das Bewusstsein nur eine nachgeordnete Funktion ausübe, eine nachträglich untergeschobene Begründung: (Vgl. 2.3: Wille zur Macht)

„Denn jeder Trieb ist herrschsüchtig: und als solcher versucht er zu philosophiren. [...] Umgekehrt ist an dem Philosophen ganz und gar nichts Unpersönliches; und insbesondere giebt seine Moral ein entschiedenes und entscheidendes Zeugniß dafür ab, wer er ist – das heisst, in welcher Rangordnung die inneren Triebe seiner Natur zu einander gestellt sind.“⁹⁷⁸

Eine Philosophie ist für Nietzsche immer persönliches Zeugnis, immer „Selbstbekenntnis“ des Autors, während philosophische Systeme dazu tendieren, sich die Realität anzupassen, nicht umgekehrt: die Philosophie „schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist der tyrannische Trieb selbst, der geistige Wille zur Macht [...]“.⁹⁷⁹ Andererseits deutet Nietzsche die seinerzeit Erfolge feiernden Naturwissenschaften (Experimentalphysik, Darwin) als eine menschliche „Welt-Auslegung“, welche komplexe Probleme und Antworten auf empirisch Wahrnehmbares reduziert, und so dem „plebejischen“ Sensualismus entgegenkomme, ohne eine „Erklärung“ der Phänomene zu liefern.⁹⁸⁰ Ebenso kritisiert er den Positivismus als philosophische Parallele des historischen Eklektizismus.⁹⁸¹ (Vgl. 2.1 Jahrmarkts-Buntheit) Und nicht zuletzt ist es die Sprache selbst, die Grammatik und Logik, die Nietzsche für die Fehlurteile der Philosophie verantwortlich macht: Subjekt und Prädikat konstruieren Kausalität⁹⁸² und Begriffe behaupten Einheit, Abgeschlossenheit, Gleichheit und Gewissheit von komplexen Vorgängen, die all das vermissen lassen, wie der Satz „ich denke“ oder der Begriff „wollen“ zeigen.⁹⁸³ (Vgl. 2.1; 2.2 Sprachkritik)

„Bei allem Wollen handelt es sich schlechterdings um Befehlen und Gehorchen, auf der Grundlage, wie gesagt, eines Gesellschaftsbaus vieler »Seelen« [innerhalb eines Menschen]: weshalb ein Philosoph sich das Recht nehmen sollte, Wollen an sich schon unter den Gesichtskreis der Moral

⁹⁷⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 6. KSA 5, S. 20.

⁹⁷⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 9. KSA 5, S. 21f; aufschlussreich wie Nietzsche hier Natur und Leben gegeneinander stellt: „»Gemäss der Natur« wollt ihr leben? Oh ihr edlen Stoiker, welche Betrügerei der Wort! Denkt euch ein Wesen, wie es die Natur ist, verschwenderisch ohne Maass, gleichgültig ohne Maass, ohne Absichten und Rücksichten, ohne Erbarmen und Gerechtigkeit, furchtbar und öde und ungewiss zugleich, denkt euch die Indifferenz selbst als macht – wie könntet ihr gemäss dieser Indifferenz leben? Leben – ist das nicht gerade ein Anders-sein-wollen, als die Natur ist? Ist Leben nicht Abschätzen, Vorziehen, Ungerechtsein, Begrenzt-sein, Different-sein-wollen?“

⁹⁸⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 14. KSA 5, S. 28f, den Platonismus hingegen sieht Nietzsche als eine „vornehme Denkweise“, weil in ihm ein „Genuss“ in der Überwindung des Augenschein liege.

⁹⁸¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 10. KSA 5, S. 23f. „Es ist Misstrauen gegen die modernen Ideen darin [in der Kritik am „Augenschein“], es ist Unglauben an alles Das, was gestern und heute gebaut worden ist; es ist vielleicht ein leichter Überdruß und Hohn eingemischt, der das bric-à-brac von Begriffen verschiedenster Abkunft nicht mehr aushält, als welches sich heute der sogenannte Positivismus auf den Markt bringt, ein Ekel des verwöhnteren Geschmacks vor der Jahrmarkts-Buntheit und Lappenhaftigkeit aller dieser Wirklichkeits-Philosophaster, an denen nichts neu und ächt ist als diese Buntheit.“

⁹⁸² Siehe auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 21. KSA 5, S. 35f: „[...] Man soll nicht »Ursache« und »Wirkung« fehlerhaft verdinglichen, wie es die Naturforscher thun [...] gemäss der herrschenden mechanistischen Tölpelei, welche die Ursache drücken und stossen lässt, bis sie »wirkt«; man soll sich der »Ursache«, der »Wirkung« eben nur als reiner Begriffe bedienen, das heisst als conventionller Fiktionen zum Zweck der Bezeichnung, der Verständigung, nicht der Erklärung. [...]“

⁹⁸³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 16. KSA 5, S. 29f, siehe auch: Ebd., 19. KSA 5, S. 31ff.

zu fassen. Moral nämlich als Lehre von den Herrschaftsverhältnissen verstanden, unter denen das Phänomen »Leben« entsteht.–⁹⁸⁴

Durch Grammatik und Begriffe determiniert die Sprache die Philosophien einer Kultur, was aber umgekehrt bedeutet, dass die verschiedenen (historischen) Philosophien einer Sprachfamilie (wie beispielsweise der indogermanischen) immer wieder zur Systematik und kulturellen Werten zurückkehren, welche in die Sprache eingeschrieben sind, was Nietzsche als „Atavismus“, als regressiven Zyklus aus „Wiedererkennen, Wiedererinnern, Rück- und Heimkehr“ beschreibt: „der Bann bestimmter grammatischer Funktionen ist im letzten Grunde der Bann physiologischer Werthurteile und Rasse-Bedingungen“,⁹⁸⁵ wobei er „Rasse“ historisch-kulturell versteht. Nietzsche nimmt sich nicht weniger als eine Kritik der Grundlagen und Grundannahmen der ganzen bisherigen (abendländischen) Philosophien, ihrer „Vorurtheile“ vor, denen er antithetisch eine „Morphologie und Entwicklungslehre des Willens zur Macht“ als *Philosophie der Zukunft* entgegenstellt, eine physiologisch-psychologische Erklärung der Phänomene des Lebens,⁹⁸⁶ wobei der „Wille zur Macht“ als Kraftentfaltung, als Trieb zur Herrschaft (über andere Triebe) gedacht ist. (Vgl. 2.3: *Wille zur Macht*) Somit ist die „Wissenschaft“, gemeint ist die Philosophie, allein schon wegen der Abhängigkeit von der Sprache eine Vereinfachung der Wirklichkeit, eine Konstruktion, eine „Dichtung“, bei der die Suche nach Wissen und Wahrheit als eine „Verfeinerung“ des „Willens zum Nicht-Wissen, zum Ungewissen, zum Unwahren“ als dem Lebensnotwendigen hervortritt.⁹⁸⁷ (Vgl. 2.2 *Von der Wahrheit des Scheins*) Nietzsche hält provozierend fest, dass die Fälschung der Welt nach den Kriterien des Geistes als einzige „Sicherheit“ der Philosophie gelten kann, was ihn zu einer „Pflicht des Misstrauens“ veranlasst, nicht nur gegen die Philosophie, sondern mehr noch gegen die binäre Logik von „falsch“ und „wahr“, oder eben von „gut“ und „böse“, von Sachverhalten, die er vielmehr als Abstufungen, als „valeurs“ verstanden wissen möchte.⁹⁸⁸

Doch wie ist in einer als *fiktional* erkannten Welt Erkenntnis überhaupt möglich? – Nietzsche beginnt seine Untersuchung mit dem „Fall Mensch“, und zwar weniger in Form der zurückgezogenen Selbstbetrachtung des Denkers, als eine Analyse der „Regel“, ein „Studium des durchschnittlichen Menschen“, seiner Triebe und Bedürfnisse, auch wenn das dem „Geschmack“ des „höheren Menschen“ widerspreche,⁹⁸⁹ womit das Motiv des „Hinab-“ oder „Untergehens“ im *Zarathustra* eine nachträgliche ‚Erklärung‘ erhält. Ein weiteres Feld der Erkenntnis bietet die Sprache selbst, denn wenn die kulturellen oder sozialen Bedingungen in die Sprache eingeschrieben sind, kann man sie auch herauslesen, kann Differenzierungen und Nuancen erkennen, wie beispielsweise das Sprachetempo mit den Ausdrucksmöglichkeiten und Denkgewohnheiten (und sogar dem Stoffwechsel) zusammenhängt, wobei Nietzsche dem Deutschen eine Unfähigkeit zum „Presto“ attestiert,⁹⁹⁰ und damit auch zu leichten, tanzenden, freigeistigen Gedanken, zu „Buffo“ und „Satyr“, ganz im Gegensatz zu den romanischen Sprachen und dem Griechischen:

⁹⁸⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 19. KSA 5, S. 33f.

⁹⁸⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 20. KSA 5, S. 34f.

⁹⁸⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Erstes Hauptstück: von den Vorurtheilen der Philosophen* 23. KSA 5, S. 38f.

⁹⁸⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 24. KSA 5, S. 41f.

⁹⁸⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 34. KSA 5, S. 52ff.

⁹⁸⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 26. KSA 5, S. 43ff.

⁹⁹⁰ Er selbst beschreibt hingegen seinen Stil als „gangasrotogati“, als die Gangart des Ganges, also schnell, stark, geschmeidig, unaufhaltsam, aber deshalb schwer verständlich unter Deutschen siehe: Ebd., 27. KSA 5, S. 45.

„[...] Und was Aristophanes angeht, jenen verklärenden, complementären Geist, um dessentwillen man dem ganzen Griechenthum verzeiht, dass es war, gesetzt, dass man in aller Tiefe begriffen hat, was da Alles der Verzeihung der Verklärung bedarf: – so wüsste ich nichts, was mich über Plato's Verborgeneheit und Sphinx-Natur mehr hat träumen lassen als jenes glücklich erhaltene petit fait: dass man unter dem Kopfkissen seines Sterbelagers keine »Bibel« vorfand, nichts Ägyptisches, Pythagoreisches, Platonisches, – sondern den Aristophanes. Wie hätte auch ein Plato das Leben ausgehalten – ein griechisches Leben, zu dem er Nein sagte, – ohne einen Aristophanes! –“⁹⁹¹

Wiederum ist es eine gedankliche Anleihe aus der Musik, die Nietzsche zur Betrachtung der Sprache, und damit der Kultur heranzieht, doch überraschender mag die deutliche Kritik am Griechischen klingen: wie sein Exkurs zu Plato zeigt, scheint er den Idealismus als proto-christlich und lebensverneinend zu denken, ein Vorwurf, der sich auch früher schon findet und bis zur *Tragödienschrift* zurückreicht. Aber die Einschätzung von Aristophanes Komödien als Verklärung, und deshalb Steigerung, des Lebens zeigt einen anderen Nietzsche, jenseits des heroisch-tragischen. (Vgl. 2.3 Halkyonische Kunst; Spott, Komödie)

Neben dem Tempo erwähnt Nietzsche auch die Perspektive eines Textes als Kriterium, wobei er die Unterscheidung zwischen exoterisch und esoterisch als „von Unten“ und „von Oben herab“ übersetzt, nicht im Sinne der sozialen Stellung, sondern der „geistigen Aristokratie“ der Philosophen der Zukunft: „Unsre höchsten Einsichten müssen – und sollen! – wie Thorheiten, unter Umständen wie Verbrechen klingen, wenn sie unerlaubter Weise Denen zu Ohren kommen, welche nicht dafür geartet sind. [...]“⁹⁹² Zugleich versucht er sich den Nimbus eines Auserwählten zu geben, der seine Mitmenschen als „Volk“, „kleine Leute“ oder „Pöbel“ bezeichnet⁹⁹³ und als ein Phänomen und Untersuchungsobjekt versteht, was aber nach ähnlichen Passagen des *Zarathustra* nicht weiter erstaunlich ist.

Die Interpretation menschlicher Handlungen bildet ein weiteres Untersuchungsobjekt, da Nietzsche sich an der Schwelle zu einer neuen Epoche der Moral sieht: während der prähistorische Mensch eine Handlung einzig von ihren Folgen her beurteilt habe, was Nietzsche als „vormoralisch“ bezeichnet, bewertet die „moralische“ Perspektive eine Handlung nach ihrer Absicht, also nach ihrer Herkunft, welche aber auf die Illusion eines Bewusstseins beruht. Eine „aussermoralische“ Perspektive hingegen würde auch das Unbewusste (wie es Freud genannt hat), Verborgene hinzuziehen:

„[...] heute, wo wenigstens unter uns Immoralisten der Verdacht sich regt, dass gerade in dem, was nicht-absichtlich an einer Handlung ist, ihr entscheidender Werth belegen sei, und dass alle ihre Absichtlichkeit, Alles, was von ihr gesehn, gewusst, »bewusst« werden kann, noch zu ihrer Oberfläche und Haut gehöre, – welche, wie jede Haut, Etwas verräth, aber noch mehr verbirgt? [...]“⁹⁹⁴

Dieses unter der Oberfläche des Bewusstseins Verborgene sind natürlich die Triebe, heutzutage ein banale Feststellung, aber 14 Jahre vor Freuds *Traumdeutung* eine radikale These, die Nietzsche noch ausreizt, indem er das Denken selbst als „Verhalten dieser Triebe zueinander“ definiert, außer denen nichts wirklich erkannt werden kann, also erst recht keine äußere Realität. Doch die einzelnen Triebe selbst möchte er noch als „Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willens“ verstehen, womit das Feld des Denkers allein

⁹⁹¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 28. KSA 5, S. 47.

⁹⁹² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 30. KSA 5, S. 48.

⁹⁹³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 30. KSA 5, S. 49: „[...] Allerwelts-Bücher sind immer übelriechende Bücher: der Kleine-Leute-Geruch klebt daran. Wo das Volk isst und trinkt, selbst wo es verehrt, da pflügt es zu stinken. Man soll nicht in Kirchen gehen, wenn man reine Luft athmen will. –“

⁹⁹⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 32. KSA 5, S. 51.

auf Erscheinungsformen und Wirkungen des „Willens zur Macht“ reduziert werden würde.⁹⁹⁵ Gewissermaßen gelangt Nietzsche so zum „Ur-Einen des Willens“ Schopenhauers zurück, aber nicht im Sinne einer Metaphysik, sondern auf dem Weg des radikalen Konstruktivismus, der keine Aussagen über die „Welt“ zulässt, sondern nur über die Binnenstruktur des Denkens, Empfindens und der Triebe. Wie eine weitere Rückbesinnung auf die *Tragödienschrift* wirkt Nietzsches Verdacht, dass die „Wahrheit“ über das Leben nicht glücklich macht, oder gar gut, sondern dass in der Erkenntnis eine Gefahr für das Leben liege, dass Wahrheit wie ein Gift nur in homöopathischen Dosen ertragen werde, bestenfalls verkleidet,⁹⁹⁶ weshalb er auch um eine Neubewertung des Scheins bemüht ist: (Vgl. 2.1 ästhetische Rechtfertigung des Lebens)

„Alles, was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Hass auf Bild und Gleichniss. Sollte nicht erst der Gegensatz die rechte Verkleidung sein, in der die Scham eines Gottes einherginge? [...] Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt.“⁹⁹⁷

Der Schein erfüllt so eine doppelte Funktion: er ist einerseits eine Abstufung der Wahrheit, und gerade nicht ihr Gegensatz, eine Mediation und deshalb zum Leben notwendig, was aber auch heißen könnte, dass es hinter der Fiktion, hinter der Konstruktion des Geistes, gar keine Wahrheit gibt; andererseits schützt die Maske, Haut und Verkleidung die Wahrheit vor falscher Zudringlichkeit, eine esoterische Ansicht, die Nietzsche sogar auf den Denker selbst, auf seine verborgene Lebensweise des Einsamen, ausweitet. Eine dritte Funktion erwähnt Nietzsche nur implizit: die Verborgeneheit der Wahrheit, ihre Verkleidung, Maskierung und (weibliche) Verschleierung steigern das Begehren, die Neugierde des Denkers.⁹⁹⁸

Nietzsche ist überzeugt, dass auch die „Philosophen der Zukunft“ zu den freien Geistern zählen werden, und knüpft so an den Anfang seiner zweiten Werkphase an (Vgl. 2.2. *Der freie Geist*), jedoch unter Vorbehalt: während damals der Begriff in der Tradition der (französischen) Aufklärung stand, bewusst an Voltaire anknüpfte, distanziert sich Nietzsche jetzt von einer Art „Freier Geister“ im Dienste der „modernen Ideen“ von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die er als „Nivellierer“ tituliert. Er bezeichnet es als ihren Grundirrtum, „in den Formen der bisherigen alten Gesellschaft ungefähr die Ursache für alles menschliche Elend und Missrathen zu sehen.“⁹⁹⁹ (Vgl. 3.1: Moralische Architektur) Denn hinter den Schlagworten Revolution, Bruch mit der Geschichte und neue (sozialen) Ordnung wittert Nietzsche die Verkleinerung des Menschen, einen Rückfall zum „Weide-Glück der Heerde“ (Vgl. 2.3 *Menschen-Heerde*), ein Nachlassen der Kräfte durch Sicherheit und Behaglichkeit, während in der Gefährlichkeit, in der Verschärfung der Konflikte, in der Ausdifferenzierung

⁹⁹⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 36. KSA 5, S. 55: „[...] so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: Wille zur Macht. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihrem »intelligiblen Charakter« hin bestimmt und bezeichnet – sie wäre eben »Wille zur Macht« und nichts ausserdem.“

⁹⁹⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 39. KSA 5, S. 56f: „[...] ja es könnte selbst zur Grundbeschaffenheit des Daseins gehören, dass man an seiner völligen Erkenntnis zu Grunde gieng, – so dass sich die Stärke eines Geistes darnach bemässe, wie viel er von der »Wahrheit« gerade noch aushielte, deutlicher, bis zu welchem Grad er sie verdünnt, verhüllt, versüsst, verdumpft, verfälscht nöthig hätte. [...]“

⁹⁹⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 40. KSA 5, S. 57f.

⁹⁹⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 45. KSA 5, S. 66: „[...] Aber eine Neugierde meiner Art bleibt nun einmal das angenehmste aller Laster, – Verzeihung! ich wollte sagen: die Liebe zur Wahrheit hat ihren Lohn im Himmel und schon auf Erden.“

⁹⁹⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 24. KSA 5, S.44. KSA 5, S. 61.

das Potential zum „höheren Menschen“ liege¹⁰⁰⁰ – ein Gedanke, den er auch in Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* bestätigt fand. (Vgl. 2.2 Gefährlich leben; 2.3 Schaffende)

Im sechsten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse* kommt Nietzsche nochmals und genauer auf den Typus seines „Philosophen der Zukunft“ zurück, um ihn gegenüber dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Gelehrten zu unterscheiden und von den Positivisten, Erkenntnisphilosophen sowie den historischen Idealisten (Hegel) des 19. Jahrhunderts abzugrenzen: der Philosoph ist für Nietzsche synthetisch, versuchend und „schaffend“, nicht analytisch, spezialisiert oder „interesselos“ objektiv, was er mit Impotenz gleichsetzt, sondern ein umfassender, höherer, aristokratischer Mensch, der sich der Wissenschaft bedient, sie subjektiv erlebt, „zeugt oder gebiert, beide Worte in ihrem höchsten Umfange genommen [...] [als] die zwei werthvollsten Verrichtungen des Menschen“,¹⁰⁰¹ ein freier Geist, der das Leben auf seinen „Wert“ hin prüft und befragt, vor allem ein Erkennender, der führt, befiehlt und herrscht,¹⁰⁰² ein „cäsarischer Züchter und Gewaltmensch der Cultur“.¹⁰⁰³ An welche Art „Gewalt“ Nietzsche dabei denkt, wird aus seiner Kritik an der philosophischen Attitüde der Kritik und Skepsis ersichtlich,¹⁰⁰⁴ der er seine These vom „Willen zur Macht“ entgegensetzt:

„[...] Es ist Ihnen [den Skeptikern], als ob sie, bei seiner Ablehnung der Skepsis, von Ferne her irgend ein böses bedrohliches Geräusch hörten, als ob irgendwo ein neuer Sprengstoff versucht werde, ein Dynamit des Geistes, vielleicht ein neuentdecktes Russisches Nihilin, ein Pessimismus bonae voluntatis, der nicht bloss Nein sagt, Nein will, sondern – schrecklich zu denken! Nein thut. [...]“¹⁰⁰⁵

Wiederum greift Nietzsche argumentativ den kulturellen Rassenbegriff auf und konstruiert eine physiologische Begründung für ein philosophisches Phänomen: Skepsis und Kritik deutet er als eine „Nervenschwäche“ oder „Willenslähmung“ in Folge der Vermischung von Rassen und Ständen in der modernen Gesellschaft, welche zu innerlich widerstrebenden Trieben führe, kurz: als eine Form der Degeneration und Entartung.¹⁰⁰⁶ Aufschlussreich ist seine Abstufung dieser „europäischen Krankheit“ zwischen der fortgeschrittenen Zivilisation Frankreichs – in der sich die Skepsis als „Objektivität«, »Wissenschaftlichkeit«, »l’art pour l’art«, »reines willensfreies Erkennen« zeigt – und einer rückständig barbarischen „Kraft“, welche er im zaristischen Russland erblickt.¹⁰⁰⁷ Ausgehend von diesem russisch-europäischen Antagonismus prophezeit Nietzsche ein kriegerisches 20. Jahrhundert, das die Europäer zu

¹⁰⁰⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zweites Hauptstück: der freie Geist* 44. KSA 5, S. 61f. „Wir Umgekehrten, die wir uns ein Auge und ein Gewissen für die Frage aufgemacht haben, wo und wie bisher die Pflanze »Mensch« am kräftigsten in die Höhe gewachsen ist, vermeinen, dass dies jedesmal unter umgekehrten Bedingungen geschehn ist, dass dazu die Gefährlichkeit seiner Lage erst in’s Ungeheure wachsen, seine Erfindungs- und Verstellungskraft (sein »Geist« –) unter langem Druck und Zwang sich in’s Feine und Verwegene entwickelt, sein Lebens-Wille bis zum unbedingten Macht-Willen gesteigert werden musste: – wir vermeinen, dass Härte, Gewaltsamkeit, Sklaverei, Gefahr auf der Gasse und im Herzen, Verborgenheit, Stoicismus, Versucherkunst und Teufelei jeder Art, dass alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubthier- und Schlangenhafte am Menschen so gut zur Erhöhung der Species »Mensch« dient, als sein Gegensatz: –“

¹⁰⁰¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 206. KSA 5, S. 133f.

¹⁰⁰² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 205. KSA 5, S. 132, 133: „[...] aber der rechte Philosoph – so scheint es uns, meine Freunde? – lebt »unphilosophisch« und »unweise«, vor Allem unklug, und fühlt die Last und Pflicht zu hundert Versuchen und Versuchungen des Lebens: – er risquirt sich beständig, er spielt das schlimme Spiel...“ [gemeint ist das Leben]

¹⁰⁰³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 207. KSA 5, S. 136.

¹⁰⁰⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 208. KSA 5, S. 137ff.; siehe auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 210. KSA 5, S. 142ff.

¹⁰⁰⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 208. KSA 5, S. 137.

¹⁰⁰⁶ Ebd., 138; siehe auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 200. KSA 5, S. 120f.

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 139.

einer Kur ihrer „Krankheit“ zwingen könnte,¹⁰⁰⁸ analog zur Einigung der antiken Hellenen angesichts der Bedrohung durch die Perser als einer anderen „asiatischen“ Großmacht.

Obwohl er an anderer Stelle von *Jenseits von Gut und Böse* eine „wissenschaftliche“ Bestandsaufnahme von Kultur und Moral einfordert (Vgl. 2.3 *Wissenschaft der Moral*), differenziert Nietzsche zwischen den „wissenschaftlichen Arbeitern der Philosophie“ – unter die er sogar Kant und Hegel rechnet – und den „eigentlichen Philosophen“, welche nicht vergangene Wertesysteme dokumentieren und systematisieren, sondern neue Werte setzen, an der Zukunft (und am Menschen) „schaffen“: „Ihr »Erkennen« ist Schaffen, ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist – Wille zur Macht. –“¹⁰⁰⁹ Wegen dieser bedingungslosen Ausrichtung auf die Zukunft, wegen dieser „Aufgabe“ der Zerstörung und Neusetzung von Werten muss Nietzsches „eigentliches Philosoph“ notwendig im Widerspruch zur Gesellschaft stehen, als „das böse Gewissen seiner Zeit“ gelten,¹⁰¹⁰ was für das späte 19. Jahrhundert bedeutet: umfängliches Wissen aus Erfahrung statt Spezialisierung, Ganzheit statt Fragmentierung, Willenskraft statt Skepsis und Objektivität, Seltenheit und Einsamkeit statt Gleichheit und „Heerde“, aristokratische (Selbst-)Beherrschung statt Tugend und Moral, „ein Mensch jenseits von Gut und Böse“.¹⁰¹¹ Diese Eigenschaften, so Nietzsche weiter, können weder erlernt noch gelehrt werden, sondern nur „erfahren“, oder besser noch ererbt und „gezüchtet“ – womit er den Philosophen als Ergebnis einer genealogischen Anreicherung und „Einverleibung“ der Tugenden und des Wissens betrachtet, welche ihn zu der Einheit von „Nothwendigkeit“ und „Freiheit“ führen, zu einer künstlerischen Geistigkeit als „etwas Leichtes, Göttliches und dem Tanze, dem Übermüthe, Nächst-Verwandtes!“¹⁰¹²

Das Problem der Religion

Doch nochmals zurück zu Nietzsches radikal zugespitztem Konstruktivismus: wenn die Erkenntnis nur die Phänomene der Triebe auf der Oberfläche des Bewusstseins, also die ‚Innenperspektive‘ als gegeben akzeptieren kann, so wird Philosophie zu einem guten Teil Psychologie. Aber gerade dieses Innenleben des Menschen ist für Nietzsche noch unentdeckt:

„Die menschliche Seele und ihre Grenzen, der bisher überhaupt erreichte Umfang menschlicher innerer Erfahrungen, die Höhen, Tiefen und Fernen dieser Erfahrungen, die ganze bisherige Geschichte der Seele und ihrer noch unausgetrunkenen Möglichkeiten: [...] Um zum Beispiel zu errathen und festzustellen, was für eine Geschichte bisher das Problem von Wissen und Gewissen in der Seele des homines religiosi gehabt hat, dazu müsste Einer vielleicht selbst so tief, so verwundet, so ungeheuer sein, wie es das intellektuelle Gewissen Pascal’s war: – und dann bedürfte es immer noch jenes ausgespannten Himmels von heller, boshafter Geistigkeit, welcher von Oben herab dieses Gewimmel von gefährlichen und schmerzlichen Erlebnissen zu übersehen, zu ordnen, in Formeln zu zwingen vermöchte.– [...]“¹⁰¹³

Nietzsche interpretiert Religiosität als ein psychologisches Problem, weil sie dem Leben, verstanden als „Wille zur Macht“, widerspreche: so deutet er das spätantike Christentum als

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 140: „[...] – ich meine eine solche Zunahme der Bedrohlichkeit Russlands, dass Europa sich entschliessen müsste, gleichermaassen bedrohlich zu werden, nämlich Einen Willen zu bekommen, durch das Mittel einer neuen über Europa herrschenden Kaste, einen langen furchtbaren eigenen Willen, der sich über Jahrtausende hin Ziele setzen könnte: – damit endlich die langesponnene Komödie seiner Kleinstaaterei und ebenso seine dynastische wie demokratische Vielwollerei zu einem Abschluss käme. Die Zeit für kleine Politik ist vorbei: schon das nächste Jahrhundert bringt den Kampf um die Erd-Herrschaft, – den Zwang zur grossen Politik.“

¹⁰⁰⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 211. KSA 5, S. 145.

¹⁰¹⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 212. KSA 5, S. 145.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 147.

¹⁰¹² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten* 213. KSA 5, S. 148.

¹⁰¹³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 45. KSA 5, S. 65f.

Opferung oder „Unterwerfung des Geistes“ unter den Glauben, bei welcher der Wille noch die Zerstörung des eigenen Körpers und Geistes genieße; es erscheint ihm als „Umwertung aller antiken Werthe“ der Nobilität, des Skeptizismus und der Toleranz durch den absoluten, unbedingten Glauben, was so viel bedeute wie ein „Sklaven-Aufstand“ gegen die antike aristokratische Moral.¹⁰¹⁴ Doch während er dem Christentum einen „orientalischen“ Charakter zuschreibt, differenziert Nietzsche bei den Europäern zwischen dem „innerlichen“ Katholizismus der „lateinischen Rassen“ und den für das Christentum „schlecht begabten“ „Barbaren-Rassen“ der „Nordländer“,¹⁰¹⁵ wobei diese Konstruktion kultureller Dispositionen zum christlichen Glauben seine kulturelles Konzept der „Rasse“ ausdrückt. (Vgl. 2.2 Kultur – Rasse, vgl.: 3.1 Religion vs. nordische Rasse) Aber die „orientalische“ Herkunft des Monotheismus ist nicht (nur) negativ zu verstehen, sondern bei Nietzsche schwingt durchaus Bewunderung für den „grossen Stil“ des alttestamentarischen Menschen mit:

„Im jüdischen »alten Testament«, dem Buche von der göttlichen Gerechtigkeit, giebt es Menschen, Dinge und Reden in einem so grossen Stile, dass das griechische und indische Schriftenthum ihm nichts zur Seite zu stellen hat. Man steht mit Schrecken und Ehrfurcht vor diesen ungeheuren Überbleibseln dessen, was der Mensch einstmals war, [...].“¹⁰¹⁶

Es ist un schwer zu erkennen, dass Nietzsche mit seinem *Zarathustra* beabsichtigte, an diese monumentale Größe der Vergangenheit anzuknüpfen, indem er eine „orientalische“ Perspektive einnahm, ein „asiatisches und überasiatisches Auge“, wie er in Abgrenzung zu Schopenhauers europäisch-indischem Pessimismus betont:

„Wer, gleich mir, mit irgend einer räthselhaften Begierde sich lange darum bemüht hat, den Pessimismus in die Tiefe zu denken, [...] wer wirklich einmal mit einem asiatischen und überasiatischen Auge in die weltverneinendste aller möglichen Denkweisen hinein und hinunter geblickt hat – jenseits von Gut und Böse, [...] – der hat vielleicht ebendamit, ohne dass er es eigentlich wollte, sich die Augen für das umgekehrte Ideal aufgemacht: für das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da capo rufend, nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schauspiele, sondern im Grunde zu Dem, der gerade dies Schauspiel nöthig hat – und nöthig macht: weil er immer wieder sich nöthig hat – und nöthig macht –“¹⁰¹⁷

Hierdurch wird nochmals das dialektische Verhältnis zwischen dem „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ und Schopenhauers Pessimismus unterstrichen, (Vgl. 2.3 *Ewige Wiederkunft*), doch darüber hinaus deutet Nietzsche noch eine ganz andere Möglichkeit an: der „Gedanke der ewigen Wiederkunft“ könnte auch als ein religiöser Gedanke, als ein neuer Glaube an das Leben beziehungsweise an den Willen abseits des christlichen Theismus, als eine irdische Religion verstanden werden,¹⁰¹⁸ schließlich gilt Zarathustra als „der Frömmste all derer, die nicht an Gott glauben.“¹⁰¹⁹

Andererseits unternimmt Nietzsche den Versuch, den „Wert“ der christlichen Religion zu bestimmen, nicht für die Erkenntnis, denn sie besitzt für ihn keinen, außer als Gegenstand psychologischer Betrachtung, sondern für die Entwicklung des Menschen (und somit des „Willens zur Macht“): auf der ‚Habenseite‘ der Religionen verbucht er ihre Rolle als Instrument der Philosophen, um den „Starken“ die Herrschaft zu sichern oder auf sie

¹⁰¹⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 46. KSA 5, S. 66f.

¹⁰¹⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 48. KSA 5, S. 69f.

¹⁰¹⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 52. KSA 5, S. 72.

¹⁰¹⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 56. KSA 5, S. 74f.

¹⁰¹⁸ Vgl. auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 54. KSA 5, S. 73.

¹⁰¹⁹ Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Ausser Dienst.* KSA 4, S. 322.

vorzubereiten, um die „Aufstrebenden“ zu erziehen und um die „gewöhnlichen Menschen“ zu beherrschen, um deren Leiden zu rechtfertigen und zu „verklären“.¹⁰²⁰ Nietzsche geht so weit, die Frömmigkeit selbst als Kunstwerk, als einen „Cultus der Oberfläche“ zu akzeptieren, der die pessimistische Wahrheit des Lebens bekleide.¹⁰²¹ (Vgl. 2.1 Apollinisch) Auch Reste der aristokratischen Verachtung der Arbeit, die sich im „Müssiggang“ der Religion erhalten haben, wertet er als positive Antithese zum modernen arbeitsamen, gleichgültigen Menschen.¹⁰²² Doch in Abrechnung dieser stabilisierenden, zivilisierenden, disziplinierenden, oder gar verfeinernden Wirkungen der Religion für eine von Nietzsche favorisierte hierarchische Ordnung der Gesellschaft steht der unweigerliche Vorwurf, die Religion selbst strebe nach Macht, diene also nicht als „Mittel“ der Interessen der Philosophen (gemeint ist die Vision einer Zucht oder Gestaltung des Menschen), sondern habe zu einer „Verschlechterung der europäischen Rasse“ beigetragen. Was Nietzsche der christliche Religion nicht verzeiht ist ihr Eintreten für die Schwachen, Kranken und Leidenden und, was für ihn noch schwerer wiegt, die Durchsetzung einer Moral des „Leidens“, welche den „Starken“ zerstöre und das Leben verleumde: „[...] Und die Starken zerbrechen, die grosse Hoffnung ankränkeln, das Glück in der Schönheit verdächtigen, alles Selbstherrliche, Männliche, Erobernde, Herrschsüchtige, alle Instinkte, welche dem höchsten und wohlgerathensten Typus »Mensch« zu eigen sind, in Unsicherheit, Gewissens-Noth, Selbstzerstörung umknicken, ja die ganze Liebe zum Irdischen und zur Herrschaft über die Erde in Hass gegen die Erde und das Irdische verkehren – das stellte sich die Kirche zur Aufgabe [...] Ich wollte sagen: das Christenthum war bisher die verhängnisvollste Art von Selbst-Überhebung. Menschen, nicht hoch und hart genug, um am Menschen als Künstler gestalten zu dürfen; [...]“¹⁰²³

Nietzsche recurriert auf biologische und sozialdarwinistische Hypothesen seiner Zeit, um sie zu Gegenargumenten zu den „modernen Ideen“ umzumünzen, zu einer Kritik an der bürgerlich-liberalen, kapitalistischen Gesellschaft, wie sie nach der französischen Revolution entstanden ist. Doch gleichzeitig imaginiert er auch eine Umkehrung des Darwinismus: nicht mehr Zufall und Schicksal sollen die Zukunft des Menschen bestimmen, sondern der Mensch soll als Schöpfer seiner selbst aus der natürlichen Evolution heraustreten und sich zu einer artifiziellen Lebensform, zu einem Kunstwerk fortentwickeln. Und hier, in dieser radikalsten aller (post)modernen Utopien, sieht Nietzsche die „Philosophen der Zukunft“ in der Pflicht:

„Der Philosoph, wie wir ihn verstehen, wir freien Geister –, als der Mensch der umfanglichsten Verantwortlichkeit, der das Gewissen für die Gesamt-Entwicklung des Menschen hat: dieser Philosoph wird sich der Religionen zu seinem Züchtungs- und Erziehungswerke bedienen wie er sich der jeweiligen politischen und wirthschaftlichen Zustände bedienen wird.“¹⁰²⁴

Wissenschaft der Moral

Während Nietzsches Auseinandersetzung mit der Moral bis anhin auf eine In-Frage-Stellung der herrschenden Wertesysteme hinauslief, ändert er seine Perspektive in *Jenseits von Gut und Böse* insofern, als dass er den Versuch einer „wissenschaftlichen“ Katalogisierung, einer historisch-komparativen Analyse, einer taxonomischen „Typenlehre“ der verschiedenen

¹⁰²⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 61. KSA 5, S. 79ff.

¹⁰²¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 59. KSA 5, S. 78.

¹⁰²² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 58. KSA 5, S. 76: „[...] ich meine den Müssiggang mit gutem Gewissen, von Alters her, von Geblüth, dem Aristokraten-Gefühl nicht ganz fremd ist, dass Arbeit schändet, – nämlich Seele und Leib gemein macht? Und dass folglich die moderne, lärmende, Zeit-auskaufende, auf sich stolz, dumm-stolze Arbeitsamkeit, mehr als alles Übrige, gerade zum »Unglauben« erzieht und vorbereitet? [...]“

¹⁰²³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 62. KSA 5, S. 82f.

¹⁰²⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen* 61. KSA 5, S. 79.

Erscheinungsformen der Moral nach dem Modell der „Naturgeschichte“ vorschlägt,¹⁰²⁵ denn die europäischen Philosophie habe zahlreiche Moralcodices hervorgebracht, ohne je an deren Grundlagen gerührt zu haben, an der Frage nach dem Wert der Moral an sich:

„[...] Gerade dadurch, dass die Moral-Philosophen die moralischen facta nur gröblich, in einem willkürlichen Auszuge oder als zufällige Abkürzungen kannten, etwa als Moralität ihrer Umgebung, ihres Standes, ihrer Kirche, ihres Zeitgeistes, ihres Klima's und Erdstriches, – gerade dadurch, dass sie in Hinsicht auf Völker, Zeiten, Vergangenheiten schlecht unterrichtet und selbst wenig wissbegierig waren, bekamen sie die eigentlichen Probleme der Moral gar nicht zu Gesichte: – als welche alle erst bei einer Vergleichung vieler Moralen auftauchen. [...]“¹⁰²⁶

Von dem Hintergrund einer Evolution des „Willens zur Macht“ betrachtet Nietzsche auch das philosophische Ringen um Werte und Moral als eine Manifestation unterschiedlicher Willen oder Triebe, als eine „Zeichensprache der Affekte“¹⁰²⁷ sowohl der individuellen Verfasser als auch der jeweiligen Epoche und Gesellschaft, und somit als Teil der größeren Geschichte des Menschen. Von diesem distanzierten Standpunkt aus erscheint der wesentliche Aspekt jeder Sitte und Moral der strukturelle Zwang zu sein: die Dauerhaftigkeit und Dominanz eines Gesetzes, seine Durchsetzung unabhängig vom Inhalt. Seine an der französischen Klassik geschulte These, dass künstlerische Freiheit aus der Unterwerfung unter strenge Regeln einer Gattung (Disziplin!) entsteht, wie beispielsweise Reim und Rhythmus in der Dichtung, weitet Nietzsche auf die Betrachtung der Moral aus, die so als (willkürliche) Tyrannis erscheint, die zu einer Verfeinerung und Ausdifferenzierung des Geistes führe,¹⁰²⁸ beziehungsweise zu einer „Reinigung und Schärfung“ der Triebe durch deren zeitweise Unterdrückung.¹⁰²⁹ Dahinter vermutet Nietzsche ein Gesetz des Lebens selbst, das der „Verengung der Perspektive“ bedarf, um zu prosperieren, auch wenn dabei viel „Geist und Kraft“ vernichtet werde, was aber der verschwenderischen ‚Natur des Lebens‘ entspreche.¹⁰³⁰

Ein Grundproblem der Moral ist für Nietzsche die Dialektik zwischen „Glauben“ und „Wissen“, die er mit „Instinkt“ und „Vernunft“ übersetzt: wenn Sitte und Moral auf Willkür und Irrationalität beruhen, so ist das Projekt der Philosophie seit Plato, eine Aussöhnung oder Konvergenz von „Glauben“ und „Wissen“ (respektive Instinkt und Vernunft), eine nachträgliche Begründung der instinktiven Werturteile zu finden, gescheitert. Stattdessen fordert er dazu auf, den eigentlichen Widerspruch zwischen Moral und Vernunft zu

¹⁰²⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 186. KSA 5, S. 105.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 106.

¹⁰²⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 187. KSA 5, S. 107.

¹⁰²⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 188. KSA 5, S. 108f: „[...] Der wunderliche Thatbestand ist aber, dass Alles, was es von Freiheit, Feinheit, Kühnheit, Tanz und meisterlicher Sicherheit auf Erden giebt oder gegeben hat, sei es nun im Denken selbst, oder im Regieren, oder im Reden und Überreden, in den Künsten ebenso wie in den Sittlichkeiten, sich erst vermöge der »Tyrannie solcher Willkür-Gesetzte« entwickelt hat; [...]. Das Wesentliche [...] ist, nochmals gesagt, dass lange und in Einer Richtung gehorcht werde: dabei kommt und kam auf die Dauer immer Etwas heraus, dessentwillen es sich lohnt, auf der Erde zu leben, zum Beispiel Tugend, Kunst, Musik, Tanz, Vernunft, Geistigkeit, – irgend etwas Verklärendes, Raffinirtes, Tolles und Göttliches. [...] diese Tyrannie, diese Willkür, diese strenge und grandiose Dummheit hat den Geist erzogen; die Sklaverei ist, wie es scheint, im gröberen und feineren Verstande das unentbehrliche Mittel auch der geistigen Zucht und Züchtung. [...]“

¹⁰²⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 189. KSA 5, S. 110.

¹⁰³⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 188. KSA 5, S. 109: „[...] (denn hier wie überall zeigt sich »die Natur«, wie sie ist, in ihrer ganzen verschwenderischen und gleichgültigen Grossartigkeit, welche empört, aber vornehm ist).“

erkennen,¹⁰³¹ – und auch die Position der Vernunft noch zu kritisieren: denn die Vernunft, ebenso wie die Wahrnehmung, unterliegen der Gewohnheit, der Vorstrukturierung (und damit Verfälschung) durch Bekanntes.¹⁰³²

Ausgehend vom Verständnis der Moral als Produkt der Triebe oder Instinkte differenziert Nietzsche zwischen zwei oppositionellen Erscheinungsformen: einerseits die „vornehme“ Moral der Unabhängigkeit, der Sinnlichkeit, der Stärke und der Leidenschaften, wie er sie in der Antike, vor allem in den frühen, archaischen und kriegerischen Phasen, erblickt; andererseits die „Heerden-Moral“, die aus der Masse der „Gehorchenden“ stammt und die kollektive Einordnung, Gleichheit und Gerechtigkeit anstrebt, um gerade die „Gefährlichkeit“ der Triebe und Leidenschaften einzudämmen.¹⁰³³ (Vgl. 2.3 *Menschen-Heerde und Heerden-Menschen*) Beide Typen liegt eine Furcht der Gemeinschaft zugrunde, doch einmal die Furcht vor äußeren Feinden, weshalb kriegerische Strenge und Stärke zum Ideal wurde, das andere Mal die Furcht vor den Befehlenden, Herrschenden, Herausragenden und Einzelstehenden, vor eben den kriegerisch-aristokratischen Menschen und ihren Leidenschaften, weshalb eine egalitäre Moral der Mäßigung (der Menschen und Triebe) auf friedfertige Zeiten, auf ein „Auflösungs-Zeitalter“, verweise.¹⁰³⁴ Hierbei denkt Nietzsche besonders an seine Gegenwart, an die europäische Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre „modernen Ideen“, welche er als „Erbschaft“ der christlichen Moral (als „Heerden-Moral“ der Antike) versteht: die liberalen, demokratischen und zuletzt auch sozialistischen Vorstellungen hätten zu einer Vereinheitlichung der Moral geführt, zu einem vermeintlichen „Wissen“ von „Gut“ und „Böse“, dessen Hegemonie auf eben jene physiologisch-psychologischen Prozesse der Angleichung und Nivellierung beruhe, welche sie einfordere.¹⁰³⁵ An diesem Kreisschluss der Herrschaft der „Heerde“ (Demokratie) und der Moral des „Heerden-Instinkts“ (Mitleid), an dieser Gleichsetzung der postchristlichen europäischen Moral mit der „Moral an sich“ setzt Nietzsche seine historisch-kritische Analyse an, um Moral als soziale Konstruktion (und letztlich Trieb beziehungsweise Furcht) zu entlarven, um einer anderen, aristokratischen Moral „jenseits von Gut und Böse“ zum Durchbruch zu verhelfen, und um letztlich den „höheren Menschen“¹⁰³⁶ zu „züchten“:

„[...] wir, denen die demokratische Bewegung nicht bloss als eine Verfalls-Form der politischen Organisation, sondern als Verfalls-, nämlich Verkleinerungs-Form des Menschen gilt, als seine Vermittelmässigung und Werth-Erniedrigung: wohin müssen wir mit unsren Hoffnungen greifen? – Nach neuen Philosophen, es bleibt keine Wahl; nach Geistern, stark und ursprünglich genug, um die Anstösse zu entgegengesetzten Werthschätzungen zu geben und »ewige Werthe« umzuwerthen, umzukehren; nach Vorausgesandten, nach Menschen der Zukunft, welche in der Gegenwart den Zwang und Knoten anknüpfen, der den Willen von Jahrtausenden auf neue Bahnen zwingt. Dem Menschen die Zukunft des Menschen als seinen Willen, als abhängig von einem Menschen-Willen zu lehren und grosse Wagnisse und Gesamt-Versuche von Zucht und

¹⁰³¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 191. KSA 5, S. 112f.

¹⁰³² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 192. KSA 5, S. 113f.

¹⁰³³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 201 KSA 5, S. 121ff; siehe: *Ebd.*, 198. KSA 5, S. 118f.; siehe auch: *Ebd.*, 199. KSA 5, S. 119f.

¹⁰³⁴ *Ebd.* S. 122f.

¹⁰³⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 202. KSA 5, S. 124ff.

¹⁰³⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral* 203. KSA 5, S. 126f. „[...] Die Umstände, welche man zu ihrer [der neuen Philosophen und Befehlshaber] Entstehung theils schaffen, theils ausnützen müsste; die muthmaasslichen Wege und Proben, vermöge deren eine Seele zu einer solchen Höhe und Gewalt aufwüchse, um den Zwang zu diesen Aufgaben zu empfinden; eine Umwerthung der Werthe, unter deren neuem Druck und Hammer ein Gewissen gestählt, ein Herz in Erz verwandelt würde, dass es das Gewicht einer solchen Verantwortlichkeit ertrüge; [...]“

Züchtung vorzubereiten, um damit jener schauerlichen Herrschaft des Unsinn und Zufalls, die bisher »Geschichte« hiess, ein Ende zu machen –¹⁰³⁷

„Zucht“ steht dabei in dialektischem Gegensatz zur „Entartung“ des Menschen, einem Begriff, wie er Ende des 19. Jahrhunderts aus der darwinistischen Evolutionstheorie in Soziologie und Philosophie migriert. Nietzsche sieht die Spezies Menschen am Ende der historischen Entwicklung und am Abgrund, aber gleichzeitig als „unausgeschöpft für die grössten Möglichkeiten“, als veränderbar und gestaltbar, unter anderem mit Hilfe der Moral als geistigem Instrument, das physiologische Wirkung zeige. Vor dem Hintergrund dieser Auffassung von einer fundamentalen Krisis der Moderne definiert Nietzsche seine „Aufgabe“, sein Programm der späten Schriften: die *Umwertung der (bisherigen) Werthe*:

Als ersten Schritt dieser *Umwertung* fordert er eine grundsätzliche Bestandsaufnahme des Menschen, eine vorurteilsfreie Analyse, Freilegung und Kritik aller kulturellen Schichten, welche die Menschheitsgeschichte angehäuft hat, um darunter den „schreckliche[n] Grundtext homo natura“ wieder herauslesen zu können, um den Menschen „zurück[zu]übersetzen in die Natur“,¹⁰³⁸ was nichts anderes als die Suche nach einer philosophischen Antwort auf Darwins Evolutionstheorie bedeutet, die den Menschen auf einen Platz im Tierreich zurückgesetzt hat.

Diese Schwellensituation, dieses Gefühl der Krisis tangiert auch Nietzsches Selbstbild: er sieht sich zugleich als „Erstling“ und „letzter Europäer“, einerseits als Kündler der ‚neuen Philosophen‘ „jenseits von Gut und Böse“, andererseits als Erbe und Enkel der Tugenden und Moral der Väter und Vorväter, welche sich, trotz der Schärfe seiner Kritik, in den inneren „Labyrinthen“ versteckt und erhalten haben¹⁰³⁹ – wobei diese Metapher der labyrinthischen Seele des modernen Menschen zurück auf die *Morgenröthe* verweist.¹⁰⁴⁰ (Vgl. 2.2 *Classische Bildung*) Ähnlich urteilt er auch über den „historischen Sinn“ als Fluch und Segen des „demokratischen Zeitalters“ des 19. Jahrhunderts, das durch die Auflösung der sozialen Strukturen der Völker und Stände den „europäischen Mischmenschen“ hervorgebracht habe, der die Geschichte zur Kompensation benötige, aber von dem er sich selbst nicht ausnimmt. Im Mangel an „Geschmack“ und „Vornehmheit“ der Abstammung sieht Nietzsche den Antrieb zu Verkleidung und Maskerade, der aber auch „Zugänge zum Labyrinth der unvollendeten Culturen und zu jeder Halbbarbarei“ verschaffe,¹⁰⁴¹ womit alle heterogenen, werdenden und verfallenden Stadien der Kultur gemeint sind. Mit reichlich Ironie skizziert er den „Karneval des grossen Stils“ als eine Möglichkeit, selbst den Mangel an Authentizität, Noblesse und Stil künstlerisch zu überformen: (Vgl. 2.1 Jahrmarkts-Buntheit; 2.3 Bunt-Gesprenkelt)

„Der europäische Mischmensch – ein leidliche hässlicher Plebejer, Alles in Allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns »nichts steht« –. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder »national« vorzuführen, in moribus et artibus: es »kleidet nicht«! Aber der »Geist«, insbesondere der »historische Geist«, ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vortheil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studirt: – wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der »Kostüme«, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, zum geistigen Faschings-Gelächter und Übermuth, zur

¹⁰³⁷ Ebd. 126

¹⁰³⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 230. KSA 5, S. 169.

¹⁰³⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 214. KSA 5, S. 151f.

¹⁰⁴⁰ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 169*. KSA 3, S. 151f.

¹⁰⁴¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 224. KSA 5, S. 157ff.

transscendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unsrer Erfindungen noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, – vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!¹⁰⁴²

Wahrscheinlich klingt in der Vorstellung des „Karnevals der grossen Stils“ ein wenig von Nietzsches Semper-Lektüre aus der Wagner-Zeit in Triebtschen nach,¹⁰⁴³ der in seinem *Stil* nicht nur die Bekleidungstheorie der Baukunst aufstellt, sondern auch erklärt, dass gerade die „Maskierung“ und der „Karnevalskerzendunst [...] die wahre Atmosphäre der Kunst“ sei.¹⁰⁴⁴ Spätestens jedoch, wenn Nietzsche über die reife, klassische, vollendete (und organische) Kultur spricht, wird deutlich, dass der Versuch eine positive Sicht auf den „historischen Sinn“ zu gewinnen nur Versuch und Versuchung bleibt und dass seine Leidenschaft und Bewunderung einer anderen Kunst und Kulturstufe gehören: (Vgl. 2.3 *Halkyonische Kunst*)

„[...] was uns Menschen des »historischen Sinns« am schwersten zu fassen, zu fühlen, nachzuschmecken, nachzulieben ist, was uns im Grunde voreingenommen und fast feindlich findet, das ist gerade das Vollkommene und Letzthin-Reife in jeder Cultur und Kunst, das eigentlich Vornehme an Werken und Menschen, ihr Augenblick glatten Meeres und halkyonischer Selbstgenugsamkeit, das Goldene und Kalte, welches alle Dinge zeigen, die sich vollendet haben. [...] wir vermögen gerade die kleinen kurzen und höchsten Glücksfälle und Verklärungen des menschlichen Lebens, wie sie hier und da einmal aufglänzen, nur schlecht, nur zögernd, nur mit Zwang in uns nachzubilden: jene Augenblicke und Wunder, wo eine grosse Kraft freiwillig vor dem Maasslosen und Unbegrenzten stehen blieb –, wo ein Überfluss von feiner Lust in der plötzlichen Bändigung und Versteinerung, im Feststehen und Sich-Fest-Stellen auf einem noch zitternden Boden genossen wurde. Das Maass ist uns fremd, [...]“¹⁰⁴⁵

Unschwer gibt sich hier wieder das Vorbild der griechischen Antike zu erkennen: ruhig, klar, vollkommen, organisch, maßvoll, streng und trotzdem leicht und heiter. Aber Nietzsche geht noch weiter: er führt den Unterschied zwischen Maske, Oberfläche und Verkleidung und Tiefe, Klarheit und Härte auf eine doppelte, antagonistische Disposition des Geistes zurück: während einerseits der „Grundwillen des Geist“ auf „Eroberung“ und „Wachstum“ aus sei – also auf Erkenntnis und „Einverleibung der »Erfahrungen«“, benötige das Leben andererseits Begrenzung und Abgeschlossenheit, bei welcher der Geist seine Macht in Verstellung, Täuschung und „Versteck“ genieße.¹⁰⁴⁶ Deshalb liegt für Nietzsche in jeder fortgesetzten, forcierten Erkenntnis nicht nur Härte, sondern Gewalt und Grausamkeit gegen den Geist, gegen die Maskenhaftigkeit des Geistes,¹⁰⁴⁷ gegen den Zwang, die Kette des Tanzenden.

Gute Europäer

Nietzsche charakterisiert sich als „guter Europäer“, der den Nationalismus, wie überhaupt jede Auseinandersetzung mit Fragen und Problemen der zeitgenössischen Politik, ablehnt.

¹⁰⁴² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 223. KSA 5, S. 157.

¹⁰⁴³ Vgl.: Fritz Neumeyer, *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*, Berlin: Gebrüder Mann, 2001, hier speziell Kapitel I. 1. und I. 2.

¹⁰⁴⁴ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik [...] Band I. Textile Kunst*, Mittenwald: Mäander 1977 (Nachdruck der Originalausgabe, Frankfurt am Main: 1860) S. 231f., Anmerkung 2.

¹⁰⁴⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 224. KSA 5, S. 159f.

¹⁰⁴⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden* 230. KSA 5, S. 167ff.

¹⁰⁴⁷ Ebd., S. 168: „[...] Diesem Willen zum Schein, zur Vereinfachung, zur Maske, zum Mantel, kurz zur Oberfläche – denn jede Oberfläche ist ein Mantel – wirkt jener sublimen Hang des Erkennenden entgegen, der die Dinge tief, vielfach, gründlich nimmt und nehmen will: als eine Art Grausamkeit des intellektuellen Gewissens und Geschmacks, [...]“

Ebenso prophezeit er, als Konsequenz der Theorie des „Europäischen Mischmenschen“, die zukünftige politische Einheit Europas. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Charakterisierung Wagners als Symptom der zeitgenössischen Deutschen, der späten Nation, an Schärfe: „Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von Vorgestern und von Übermorgen, – sie haben noch kein Heute.“¹⁰⁴⁸ Nietzsches Kritik am Deutschen Kaiserreich nach 1871, an der Macht- und Realpolitik, an der Kulturlosigkeit der Gründerzeit-Bourgeoisie, an Parlament und „öffentlicher Meinung“ ist eine Konstante in seinem Werk, weshalb seine Attitüde eines „Unpolitischen“ nicht ganz überzeugt. In seinem Denken kann man ein ständiges Ringen um die Einschätzung und Bewertung der Auswirkungen der Moderne, um die Einebnung der Unterschiede der Stände, Klassen, Regionen, Völker, und um die heraufziehende Massengesellschaft beobachten: während er sich wiederholt der antithetischen Vision einer archaischen Tyrannis hingibt, versucht er zwischenzeitlich die historische Notwendigkeit der Moderne zu theoretisieren, um den „Prozess des werdenden Europäers“ zu antizipieren.¹⁰⁴⁹ Selten hingegen versucht er die Konzepte der Modernisierung und elitären Macht zu verbinden: vielleicht legt der physiologische Prozess der Angleichung nur die Grundlage für eine neue Form der Herrschaft, für einen neuen Napoleon?¹⁰⁵⁰ Doch noch vor einer Antwort zieht Nietzsche sich auf die kritische Position zurück und attackiert die zeitgenössische englische Wissenschaft (John Darwin, John Stuart Mill, Herbert Spencer) als „tiefe Durchschnittlichkeit“, die sich allein durch Fleiß und Regelmäßigkeit auszeichne, und die er mit einer anderen Art der Erkenntnis kontrastiert: (Vgl. 2.3. Schaffende)

„[...] Zuletzt haben sie mehr zu thun, als nur zu erkennen – nämlich etwas neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werthe darzustellen! Die Kluft zwischen Wissen und Können ist vielleicht grösser, auch unheimlicher als man denkt: der Könnende im grossen Stil, der Schaffende wird möglicherweise ein Unwissender sein müssen, – [...]“¹⁰⁵¹

In seiner dialektischen Argumentationsweise (die freilich das dritte Element der Synthese vermissen lässt; vgl. 2.1 Dionysisch vs. Apollinisch) identifiziert Nietzsche zwei treibende Kräfte in Europa: die englische, die für Parlamentarismus, Demokratie, Utilitarismus und Liberalismus steht, und die französische als Repräsentantin von Noblesse, Geschmack, Geist, Zivilisation und Sitte, und der seit der mittleren Werkperiode sein Vorzug gilt, während er die Französische Revolution für einen Import, für „Anglomanie“ hält.¹⁰⁵² Die Herausbildung der Französischen Klassik führt Nietzsche auf die Gunst der Lage zurück: ihre harmonische Strenge von Zivilisation, Form und Moral sei Resultat eines Ausgleichs der kulturellen Kräfte des Nordens und Südens, zwischen dem Streben nach Formlosigkeit und halkyonischer

¹⁰⁴⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achstes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 240. KSA 5, S. 180; in die gleiche Kategorie der Betrachtung gehört die Neueinschätzung Beethovens als Ausdruck eines Überganges, als musikalische Personifikation der Revolutionszeit, siehe: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achstes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 245. KSA 5, S. 187.

¹⁰⁴⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achstes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 242. KSA 5, S. 182: „[...] hinter all den moralischen und politischen Vordergründen, auf welche mit solchen Formeln [Civilisation, Vermenschlichung, Fortschritt] hingewiesen wird, vollzieht sich ein ungeheurer physiologischer Prozess, der immer mehr in Fluss geräth, – der Prozess einer Anähnlichung der Europäer, ihre wachsende Loslösung von den Bedingungen, unter denen klimatisch und ständisch gebundene Rassen entstehen, ihre zunehmende Unabhängigkeit von jedem bestimmten milieu, das Jahrhunderte lang sich mit gleichen Forderungen in Seele und Leib einschreiben möchte, – also die langsame Herauskunft einer wesentlich übernationalen und nomadischen Art Mensch, welche, physiologisch geredet, ein Maximum von Anpassungskunst und -kraft als ihre typische Auszeichnung besitzt. [...]“

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 183.

¹⁰⁵¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achstes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 253. KSA 5, S. 197.

¹⁰⁵² Ebd., S. 197.

Ruhe.¹⁰⁵³ Ganz im Einklang mit dieser kultur-rassistischen Argumentation¹⁰⁵⁴ befindet sich seine Betrachtung zum Antisemitismus: nicht nur möchte er die „antisemitischen Schreihälse“ des Landes verweisen, sondern bescheinigt dem jüdischen Volk die „stärkste, zäheste und reinste Rasse, die jetzt in Europa lebt“ zu sein.¹⁰⁵⁵ Deshalb schlägt er pointiert eine „Züchtung einer neuen Europa regierenden Kaste“ aus jüdischem „Geist“ und adeligem preußischen Offizier vor,¹⁰⁵⁶ was Harry Graf Kessler später gegenüber Alfred Lichtwark zu der Aussage verleitete, dass Nietzsche das preußische Offizierchor schätze. Doch hinter diesen provokanten Gedankenspielen steht Nietzsches Glaube an die zukünftige Einheit Europas, an die „Synthesis“ des europäischen Menschen, die er hinter den „tieferen und umfänglicheren Menschen“ des 19. Jahrhunderts wirken sieht, zu denen er neben Napoleon, Goethe und Beethoven auch Stendhal, Heine und Schopenhauer rechnet, sogar noch Wagner, den er gegen dessen anders lautende Aussagen als Suchenden nach dem „Einen Europa“ versteht.¹⁰⁵⁷

Aristokratie

Als Gegenthese zu der prognostizierten Vermischung und Konvergenz der Völker zu einer europäischen Kultur, zu einem neuen europäischen Menschen, beharrt Nietzsche auf die „Erhöhung des Typus »Mensch«“ als Resultat streng pyramidialer Gesellschaftsordnungen und archaischer Wertvorstellungen von der Unterschiedlichkeit der Menschen,¹⁰⁵⁸ womit er vor allem eine Hierarchisierung zwischen „Herr“ und „Slave“, folglich zwischen „Herren-Moral und Sklaven-Moral“¹⁰⁵⁹ meint, also die Unterscheidung zwischen einer barbarisch-aristokratischen Moral der Wertsetzung, Selbstverherrlichung und Selbstüberwindung, die sich anderer Menschen als Mittel bedient, und einer Moral der Leidenden und Unterdrückten, welche Macht und Herrschaft als „böse“ empfinden. Vor diesem Hintergrund kann man Nietzsches Titel *Jenseits von Gut und Böse* auch als Plädoyer gegen die „modernen Ideen“ der Menschenrechte, Freiheit, Gleichheit und Demokratie und für eine „Herrenmoral“ lesen, welche lediglich zwischen „gut“ (im Sinne von vornehm, hart und stolz) und „schlecht“ (im Sinne von niedrig, verächtlich, gemein) unterscheidet, während die „Sklavenmoral“ ein Ideal des „ungefährlichen“ und nützlichen Menschen, hinstellt, und so den Menschen klein und (mit-)leidend wünsche.¹⁰⁶⁰ Nietzsche führt die Entstehung des ersten „Typus“ nicht nur auf eine aristokratische Gesellschafts- und Wertordnung, sondern auch auf „ungünstige Bedingungen“ zurück: auf permanenten Druck und Gefährdung des Adels durch Krieg und Aufstände, die zu einer Inkorporisierung und „Züchtung“ aristokratischer Tugenden über Generationen führe, während der „Einzelne“ ein Produkt des Friedens und Überflusses sei, ein Aufschließen der Verfeinerung und Monstrosität, eine Versuch zu einer individuellen Moral, aber auch ein Zeichen des Verfalls.¹⁰⁶¹ Die These vom Ursprung der Gesellschaft und

¹⁰⁵³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 240. KSA 5, S. 179f: „[...] Alles in Allem keine Schönheit, kein Süden, Nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, Nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; [...]“

¹⁰⁵⁴ siehe auch: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 264. KSA 5, S. 219: „[...] Es ist gar nicht möglich, dass ein Mensch nicht die Eigenschaften und Vorlieben seiner Eltern und Altvorderen im Leib habe: [...] Dies ist das Problem der Rasse. [...]“

¹⁰⁵⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 251. KSA 5, S. 192ff.

¹⁰⁵⁶ Ebd. S. 195.

¹⁰⁵⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 256. KSA 5, S. 202: „[...] Europa ist es, das Eine Europa, dessen Seele sich durch ihre vielfältige und ungestüme Kunst hinaus, hinauf drängt und sehnt – wohin? in ein neues Licht? nach einer neuen Sonne? Aber wer möchte genau aussprechen, was alle diese Meister neuer Sprachmittel nicht deutlich auszusprechen wussten? [...]“

¹⁰⁵⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 257. KSA 5, S. 205f.

¹⁰⁵⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 260. KSA 5, S. 208ff.

¹⁰⁶⁰ Ebd., S. 211f.

¹⁰⁶¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 262. KSA 5, S. 214ff.

Kultur aus der Unterwerfung und Hierarchisierung hat Nietzsche bereits in den *Basler Schriften* aufgestellt (Vgl. 2.1 *Die Frage der Kultur*) und seitdem oft wiederholt, doch nun bringt er sie in radikalierter Form des „Raubmenschen“ als „Träger der Kultur“¹⁰⁶² vor und betrachtet die Gesamtheit der gesellschaftlichen Kräfte unter der Prämisse des „Willens zur Macht“: „[...] Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens, Ausbeutung, [...]“¹⁰⁶³ Umgekehrt identifiziert Nietzsche Ehrfurcht und Leidenschaft als Zeichen aristokratischer Kultur, welche sich in der „Liebe als Passion“ erhalten habe und gibt nebenbei einen späten Hinweis auf die Genealogie der *Fröhlichen Wissenschaft* aus der spätmittelalterlichen Minne.¹⁰⁶⁴ (Vgl. 2.2 *Fröhliche Wissenschaft*) Doch zur Leidenschaft gehört für ihn auch eine Fähigkeit zum Leiden, ein aristokratisches Leiden am Wissen über das Leben aus persönlicher Erfahrung, das über die Not des alltäglichen Überlebenskampfes hinausreicht, und er skizziert eine „Rangordnung“ und ein „Vermögen“ des Leiden-Könnens, das der Maske bedarf.¹⁰⁶⁵ Selbst die Schriften eines Philosophen dienen dieser Maskierung und folgen einer Dialektik des Aussprechens und Verbergens, des beredeten Schweigens, das der Außergewöhnlichkeit des Erlebten geschuldet ist, denn der Philosoph empfindet seine Gedanken *als* Erlebnisse,¹⁰⁶⁶ die sich der Mittelbarkeit entziehen: „[...] Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske.“¹⁰⁶⁷ Signifikanterweise nimmt Nietzsche im Zusammenhang mit der Maske auch die Metapher der Innenwelt des Denkers als Höhle und Labyrinth wieder auf, die einen Schatz und ein Monster zu seinem Schutz beheimate.¹⁰⁶⁸ (Vgl. 2.2. *Classische Bildung*)

Folglich vermutet Nietzsche nicht nur hinter der zeitgenössischen Moral, sondern auch in der Sprache selbst ein Vorurteil gegen den aristokratischen Geist: denn Worte und Begriffe umschreiben immer nur die Teilmenge gemeinsamer Erfahrungen und Empfindungen, was bedeutet, dass sie die „Masse“, den „gemeinen“ Typus des Menschen gegenüber der Ausnahme bevorzugen. Und weil die Sprache auf Reproduktion und Iteration, auf „Abkürzungsprozesse“ für wiederkehrende Notlagen gründe, scheint sie schlecht geeignet, den spezifischen Empfindungen des einzelnen „höheren Menschen“ Ausdruck zu verleihen: er bleibt doppelt unverstanden und einsam.¹⁰⁶⁹ Das Verallgemeinernde, Abstrahierende und

¹⁰⁶² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 257. KSA 5, S. 206: „[...] Die vornehme Kaste war im Anfang immer die Barbaren-Kaste: ihr Übergewicht lag nicht vorerst in der physischen Kraft, sondern in der seelischen, – es waren die ganzeren Menschen (was auf jeder Stufe auch so viel mitbedeutet als »die ganzeren Bestien« –).“

¹⁰⁶³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 259. KSA 5, S. 207.

¹⁰⁶⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 260. KSA 5, S. 212: „[...] Hieraus lässt sich ohne Weiteres verstehn, warum die Liebe als Passion – es ist unsre europäische Spezialität – schlechterdings vornehmer Abkunft sein muss: bekanntlich gehört ihre Erfindung den provençalischen Ritter-Dichtern zu, jenen prachtvollen, erfinderischen Menschen des »gai saber«, denen Europa so Vieles und beinahe sich selbst verdankt.“

¹⁰⁶⁵ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 270. KSA 5, S. 225: „[...] dieser Stolz des Auserwählten der Erkenntnis, des »Eingeweihten«, des beinahe Geopferten [...]“

¹⁰⁶⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 285. KSA 5, S. 232: „Die grössten Gedanken und Erlebnisse – aber die grössten Gedanken sind die grössten Erlebnisse – werden am spätesten begriffen: die Geschlechter, welche mit ihnen gleichzeitig sind, erleben solche Ereignisse nicht, [...]. »Wie viele Jahrhunderte braucht ein Geist, um begriffen zu werden?« – das ist auch ein Maassstab, damit schafft man auch eine Rangordnung und Etiquette, [...]“

¹⁰⁶⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 289. KSA 5, S. 233f.

¹⁰⁶⁸ Ebd. S. 234.

¹⁰⁶⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 268. KSA 5, S. 221f.: „Was ist zuletzt die Gemeinheit? – Worte sind Tonzeichen für Begriffe; Begriffe aber sind mehr oder weniger bestimmte Bildzeichen für oft wiederkehrende und zusammen kommende Empfindungen, für Empfindungsgruppen. Es genügt noch nicht, um sich einander zu verstehen, dass man die selben Worte gebraucht: man muss die selben

damit Denaturalisierende der Sprache führt zum Verschwinden des persönlichen Gedankens hinter dem Code des Niedergeschriebenen, zur Petrifizierung des frischen, lebendigen Eindrucks durch das gedruckte Wort.¹⁰⁷⁰ (Vgl. 2.1 „Columbarium der Begriffe“)

Jenseits von Gut und Böse schließt in vielfacher Hinsicht an die frühe und mittlere Werkperiode an, und der *Nachgesang* verweist direkt auf die Spottlieder des *Zarathustra*,¹⁰⁷¹ aber eine der bedeutendsten Revisionen betrifft das Dionysische: Nietzsche gibt sich als „Jünger des Dionysos“ zu erkennen, womit die Frömmigkeit des Gottlosen aus dem *Zarathustra* eine weitere Bedeutungsebene entfaltet. Auch bezeichnet er die *Tragödienschrift* rückblickend als „Erstlingsopfer“ für seinen Gott,¹⁰⁷² zudem als ein unverstandenes. Doch Nietzsches Begriff des Dionysischen hat eine Wandlung vollzogen: Dionysos selbst sei ein Philosoph (und damit der apollinische Schein dionysischer Wahrheit?), der Gedanken *jenseits von Gut und Böse* ausspreche, wie zum Beispiel über den Fortschritt des Menschen:

„[...] »unter Umständen liebe ich den Menschen – und dabei spielte er auf Ariadne an, die zugegen war –: der Mensch ist mir ein angenehmes tapferes erfinderisches Thier, das auf Erden nicht seines Gleichen hat, es findet sich in allen Labyrinthen noch zurecht. Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser und tiefer mache als er ist. [...] stärker, böser und tiefer; auch schöner«¹⁰⁷³

Genealogie

Nietzsches Auseinandersetzung mit Sitte und Moral reicht zurück bis in die Anfänge seines philosophischen Schreibens, ebenso konstant ist seine Kritik am Christentum, am rationalen Utilitarismus, wie auch an Schopenhauers Paradigma des Altruismus, die er alle als Schwächung des Lebens bezeichnet, welche zu Krankheit, Lebensverneinung und Nihilismus führen.¹⁰⁷⁴ Nicht zuletzt deshalb forderte er in *Jenseits von Gut und Böse* eine „Wissenschaft der Moral“, die sich frei von Vorurteilen den historischen (und denkbar möglichen, also hypothetischen) Moralsystemen zuwendet, um den *Glauben* an Moral und Tugend radikal aufzuklären, um so zu einer bewussten Neusetzung von Werten zu gelangen und vielleicht auch Antwort auf die Frage nach dem Wert der Moral für das Leben zu geben.¹⁰⁷⁵ Die daran

Worte auch für die selbe Gattung innerer Erlebnisse gebrauchen, man muss zuletzt seine Erfahrungen mit einander gemein haben. [...] Die ähnlicheren, die gewöhnlicheren Menschen waren und sind immer im Vortheile, die Ausgesuchteren, Feineren, Seltsameren, schwerer Verständlichen bleiben leicht allein, unterliegen, bei ihrer Vereinzelung, den Unfällen und pflanzen sich selten fort. [...]"

¹⁰⁷⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 296. KSA 5, S. 239f.

¹⁰⁷¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Aus hohen Bergen. Nachgesang.* KSA 5, S. 241–243.

¹⁰⁷² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 295. KSA 5, S. 238: „[...] kein Geringerer nämlich, als der Gott Dionysos, jener grosse Zweideutige und Versucher Gott, dem ich einstmals, wie ihr wisst, in aller Heimlichkeit und Ehrfurcht meine Erstlinge dargebracht habe – als der Letzte, wie mir scheint, der ihm ein Opfer dargebracht hat: denn ich fand Keinen, der es verstanden hätte, was ich damals that. [...], ich der letzte Jünger und Eingeweihte des Gottes Dionysos: [...]"

¹⁰⁷³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 295. KSA 5, S. 239.

¹⁰⁷⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Vorrede 5.* KSA 5, S. 251f.

¹⁰⁷⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Vorrede 3.* KSA 5, S. 250; siehe auch: Ebd., *Vorrede 6.* KSA 5, S. 253: „[...] wir haben eine Kritik der moralischen Werthe nöthig, der Werth dieser Werthe ist selbst erst einmal in Frage zu stellen – [...] Wie? wenn im »Guten« ein Rückgangssymptom läge, insgleichen eine Gefahr, eine Verführung, ein Gift, ein Narcoticum, durch das etwa die Gegenwart auf Kosten der Zukunft lebte? Vielleicht behaglicher, ungefährlicher, aber auch in kleinerem Stile, niedriger? ... So dass gerade die Moral daran Schuld wäre, wenn eine an sich mögliche höchste Mächtigkeit und Pracht des Typus Mensch niemals erreicht würde? So dass gerade die Moral die Gefahr der Gefahren wäre? ...“ siehe auch: Ebd., *Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 17. Anmerkung* KSA 5, S. 289: „[...] Alle Wissenschaften haben nunmehr der Zukunfts-Aufgabe des Philosophen vorzuarbeiten: diese Aufgabe dahin verstanden, dass der Philosoph das Problem vom Werthe zu lösen hat, dass er die Rangordnung der Werthe zu bestimmen hat. –“

anschließende *Genealogie der Moral* von 1887 versucht diese Ansprüche auf historische Kritik, auf Aufklärung der Entstehungszusammenhänge und Verwandtschaftsbeziehungen der Moral einzulösen, wie Nietzsches Vorwort und Bemerkung – „Dem letztveröffentlichten »Jenseits von Gut und Böse« Ergänzung und Verdeutlichung“ – festhält, um diese *Streitschrift* (Untertitel) sogleich zu seinen bisherigen Moralkritiken der mittleren Periode, vor allem zu *Menschliches, Allzumenschliches*, in Beziehung zu setzen.¹⁰⁷⁶

Wie schon in *Jenseits von Gut und Böse* birgt bereits die Methode der historischen Kritik, quasi eine Archäologie der Moral, implizite Bedeutungen, denn die Frage der „Herkunft“ (Genealogie) bezeichnet Nietzsche als eine „vornehme“, eine aristokratische Frage. Und damit hat er sein Projekt bereits benannt: die Veredelung des Menschen, die „Züchtung“ eines höheren Typus, die Vervollkommnung Einzelner, auch wenn der Preis dafür die Verschlechterung der Lebensbedingungen der Allgemeinheit bedeute. Er denunziert die herrschende Moral des Altruismus als „Ressentiment“ der Schwachen und Unterdrückten, um seinerseits einer archaisch aristokratischen Moral *jenseits von Gut und Böse* wieder zum Durchbruch zu verhelfen, einer Moral der Stärke, Herrschaft, und Ungleichheit, die nur zwischen Oben und Unten, zwischen Gut und Schlecht differenziert, und die sich im Moralcode selbst genießt, als „edel“, „vornehm“ und „gut“, was bis in die Sprache reiche, die Nietzsche als Werkzeug der Mächtigen herausstellt,¹⁰⁷⁷ welche über die Wortschöpfung, als adligem Vorrecht der Namensgebung, bis hin zum Sprechakt und Versprechen Macht ausüben. Doch gegenüber früheren ähnlich Thesen spitzt Nietzsche seine *Streitschrift* polemisch zu und illustriert die von ihm diagnostizierte Opposition zwischen „Herren-Moral“ und „Sklaven-Moral“ mit dem zeitgenössischen Antisemitismus: wahlweise setzt er aristokratisch mit „arisch“¹⁰⁷⁸ oder „römisch“¹⁰⁷⁹ gleich, während er die christlich-altruistische Tradition mal als „plebejisch“,¹⁰⁸⁰ mal als „priesterlich“,¹⁰⁸¹ mal als „vorarisch“ oder dann als „jüdisch“ bezeichnet¹⁰⁸² (nicht zu vergessen: im Jahr 1887, also zwei Jahre nachdem er sich mit seiner Schwester Elisabeth wegen der Heirat mit dem antisemitischen Wagnerianer Bernhard Förster überworfen hatte). Den Höhepunkt dieses Kulturchauvinismus (zumindest aus der Warte der heutigen kritischen Nietzsche-Rezeption) bildet der Begriff der „Blonden Bestie“, den Nietzsche zur Verdeutlichung der paradoxalen Ungleichheit ein und derselben Handlung heranzieht, die je nach Betrachterstandpunkt als „gut“ im Sinne der Tugenden einer herrschenden Kriegerkaste und „böse“ aus der Perspektive der Unterworfenen, Versklavten und Erleidenden beurteilt werden kann: (Vgl. 2.1 *Frage der Kultur*; vgl. 2.2 *Staat und Gesellschaft*; *Trieb und Vernunft*; vgl. 2.3 *Gut und Böse*)

„[...] – sie sind nach Aussen hin, dort wo das Fremde, die Fremde beginnt, nicht viel besser als losgelassene Raubthiere. Sie geniessen da die Freiheit von allem socialen Zwang, sie halten sich in der Wildniss schadlos für die Spannungen, welche eine lange Einschliessung und Einfriedung in

¹⁰⁷⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Vorrede 2.* KSA 5, S. 248.

¹⁰⁷⁷ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 2.* KSA 5, S. 260: „[...] (Das Herrenrecht, Namen zu geben, geht so weit, dass man sich erlauben sollte, den Ursprung der Sprache selbst als Machtäusserung der Herrschenden zu fassen: sie sagen »das ist das und das«, sie siegeln jegliches Ding und Geschehen mit einem Laute ab und nehmen es dadurch gleichsam in Besitz.) [...]“

¹⁰⁷⁸ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 5.* KSA 5, S. 263.

¹⁰⁷⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 16.* KSA 5, S. 286f.

¹⁰⁸⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 4.* KSA 5, S. 262.

¹⁰⁸¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 6.* KSA 5, S. 264ff.

¹⁰⁸² Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 7.* KSA 5, S. 267f; und weiter: Ebd., *»Gut und Böse«, »Gut und Schlecht« 16.* KSA 5, S. 286f.

den Frieden der Gemeinschaft giebt, sie treten in die Unschuld des Raubthier-Gewissens zurück, als frohlockende Ungeheuer, welche vielleicht von einer scheusslichen Abfolge von Mord, Niederbrennung, Schändung, Folterung mit einem Übermuthe und seelischen Gleichgewichte davongehen, wie als ob nur ein Studentenstreich vollbracht sei, überzeugt davon, dass die Dichter für lange nun wieder Etwas zu singen und zu rühmen haben. Auf dem Grunde aller dieser vornehmen Rassen ist das Raubthier, die prachtvolle nach Beute und Sieg lüstern schweifende blonde Bestie nicht zu verkennen; [...] Die vornehmen Rassen sind es, welche den Begriff »Barbar« auf allen den Spuren hinterlassen haben, wo sie gegangen sind; [...].¹⁰⁸³

Auch wenn Nietzsche zugesteht, dass die christlich-altruistische Moral ein kultureller Fortschritt sei, wenn man Kultur als Übergang des Menschen vom Zustand des (Raub)Tieres zur Zivilisation definiert, so widerspricht er aufs schärfste dem Preis dieser „Zähmung“, den er in der Nivellierung und „Verkleinerung“ des Menschen bemisst, im Triumph des Mittelmaßes und Ressentiments über die herrschende Kaste(n), welcher zu allgemeiner Müdigkeit, Krankheit und Dekadenz führe, und so einer Müdigkeit des Menschen am Menschen – dem Nihilismus – Vorschub leiste.¹⁰⁸⁴ Nietzsche interpretiert die traditionelle europäische Moral jüdisch-christlicher Prägung als Schwächung des „Willens zur Macht“, als Inhibitor der Kräfte und Triebe des Lebens,¹⁰⁸⁵ für deren Entfaltung und Steigerung er auf den verbliebenen Pfeiler europäischer Kultur, die Antike, verweist. Ganz Nietzsches bipolarem Denkmuster gemäß stehen sich „Rom“ und „Judäa“ als antagonistische Werte- und Gesellschaftssysteme gegenüber.¹⁰⁸⁶ erstaunlicherweise repräsentiert hier nicht „Hellas“ sondern „Rom“ den Inbegriff aristokratischer Werte, was aber der historischen Evidenz geschuldet sein dürfte, denn der Konflikt zwischen Römern und Juden beziehungsweise Christen ist plausibler als zwischen Griechen und Juden. Seit dem Römischen Imperium konstatiert Nietzsche eine andauernde Dominanz der jüdisch-christlichen Moral in der Geschichte Europas, ausgenommen das kurze Aufflammen antiker Werte in den Phasen der Renaissance, der französischen Klassik und der Herrschaft Napoleons:

„[...] das antike Ideal selbst trat leibhaft und mit unerhörter Pracht vor Auge und Gewissen der Menschheit, – und noch einmal, stärker, einfacher, eindringlicher als je, erscholl, gegenüber der alten Lügen-Losung des Ressentiment vom Vorrecht der Meisten, gegenüber dem Willen zur Niederung, zur Erniedrigung, zur Ausgleichung, zum Abwärts und Abendwärts des Menschen die furchtbare und entzückende Gegenlosung vom Vorrecht der Wenigsten! Wie ein letzter Fingerzeig zum andren Wege erschien Napoleon, jener einzelnste und spätestgeborene Mensch, den es jemals gab, und in ihm das fleischgewordene Problem des vornehmen Ideals an sich – man überlege wohl, was es für ein Problem ist: Napoleon, diese Synthesis von Unmensch und Übermensch...“¹⁰⁸⁷

Nietzsche verwendet die Genealogie als Instrument einer fundamentalen Kritik nicht zur Vernichtung und Abschaffung moralischer Urteile, sondern er betreibt das Projekt einer *Umwertung*, indem er das herrschende System von Sitte und Moral einerseits als eine historische Konstruktion entlarvt, andererseits dessen Motive oder Quellen als Resultat partikulären Machtstrebens beziehungsweise Ressentiments denunziert, als Krankheit und Entartung brandmarkt und so für ein alternatives, entgegengesetztes Wertesystem eintritt, das

¹⁰⁸³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«* 11. KSA 5, S. 274f.

¹⁰⁸⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«* 11-12. KSA 5, S. 275–278.

¹⁰⁸⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«* 13. KSA 5, S. 279.

¹⁰⁸⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«* 16. KSA 5, S. 285ff.

¹⁰⁸⁷ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«* 16. KSA 5, S. 287f.

er am Maßstab des Lebens, der Lebenssteigerung eicht, wobei „Leben“ für Stärke, Kraft und Wirkungsentfaltung im Sinne seines „Willens zur Macht“ steht. Dabei geht er von zwei Grundannahmen aus: erstens folgt er dem dreigliedrigen organischen Modell idealisierender Geschichtsschreibung von Aufstieg, Blüte und Fall, wobei er seine Zeit unter dem Paradigma des Falls, der *Décadence*, interpretiert und ein archaisches Wachstumsideal entgegengesetzt; zweitens vertritt er ein differentielles Menschenbild, das, entgegen dem liberalen (und sozialistischen) Postulat der Gleichheit, die Unterschiedlichkeit der einzelnen Menschen, damit auch ihren unterschiedlichen Wert, betont. An Stelle der „natürlichen“ Menschenrechte spricht er von einer „natürlichen“ Aristokratie mit verschiedenen Menschenklassen, geordnet nach gesellschaftlichen Rollen, die in der Summe der Gesellschaft einzig der Hervorbringung einzelner höchster Exemplare dient: der Veredelung oder Zucht der Spezies Mensch.

„Zucht“ bedeutet für Nietzsche ein konstituierendes Moment des Menschen, im direkten wie im übertragenen Sinne, wie seine Herleitung des Gedächtnisses als Produkt lang andauernder Zucht durch Grausamkeit gegen ein „aktive Vergesslichkeit“ des Menschen, gegen das Vermögen der „kritischen Historie“ (Vgl. 2.1 *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*) zeigt.¹⁰⁸⁸ Mehr noch, Vergangenheit und Zukunft, Nachdenken, logisch Schließen und Versprechen, also die Transgressionen des Augenblicks, sind für Nietzsche Resultat leiblicher Zucht und Züchtigung, wie auch Religionen, Riten und Moral auf das Erinnern beruhen und somit archaische „Systeme von Grausamkeiten“ darstellen: „[...] – Ah, die Vernunft, der Ernst, die Herrschaft über Affekte, diese ganze düstere Sache, welche Nachdenken heisst, alle diese Vorrechte und Prunkstücke des Menschen: wie theuer haben sie sich bezahlt gemacht! wie viel Blut und Grausen ist auf dem Grunde aller »guten Dinge«!...“¹⁰⁸⁹ Das „Gewissen“ ist für Nietzsche nur der letzte Schritt in dieser Kette, als der Moment, an dem der Mensch sich seiner Verantwortlichkeit bewusst wird, sich als „souveraines Individuum“ begreift, das „Versprechen“ (also Aussagen für die Zukunft treffen) darf, und diese Souveränität als Instinkt internalisiert. Den Begriff der moralischen „Schuld“ hingegen leitet Nietzsche direkt vom materiellen Schulden ab, also von Tausch- und Vertragsverhältnissen, die nicht nur selbst auf die Fähigkeit des Erinnerns und Versprechens beruhen, welche bereits eine Vorgeschichte des „Einbrennens“ der Schuld im Gedächtnis und somit im Körper des Schuldigers bedingte, sondern bei Nichterfüllung der Verpflichtung, der offenen Schuld, den Gläubiger durch die Grausamkeit der Strafe „entschädigt“:

„[...] Die Äquivalenz ist damit gegeben, dass an Stelle eines gegen den Schaden direkt aufkommenden Vortheils (also an Stelle eines Ausgleichs in Geld, Land, Besitz irgend einer Art) dem Gläubiger eine Art Wohlgefühl als Rückzahlung und Ausgleich zugestanden wird, – das Wohlgefühl, seine Macht an einem Machtlosen unbedenklich auslassen zu dürfen, [...] Vermittelt der »Strafe« am Schuldner nimmt der Gläubiger an einem Herren-Rechte theil: [...]. Der Ausgleich besteht also in einem Anweis und Anrecht auf Grausamkeit.“¹⁰⁹⁰

Für Nietzsche beruhen also Erinnerung, Gewissen und Schuld als soziale Errungenschaften auf Körperpolitik, auf die Grausamkeit als „die grosse Festfreude der älteren Menschheit“,¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁸ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 3. KSA 5, S. 295: „[...] »Wie macht man dem Menschen-Thiere ein Gedächtniss? [...]« [...] vielleicht ist sogar nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine Mnemotechnik: »Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss« [...].“*

¹⁰⁸⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 3. KSA 5, S. 297.*

¹⁰⁹⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 5. KSA 5, S. 299f.*

¹⁰⁹¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 6. KSA 5, S. 301.*

die heute keineswegs überwunden ist, sondern sich „vergeistigt“, also vom Leib ins Innere der Psyche verlegt habe, ein Gedanke, den Foucault mit seiner Genealogie der Strafe als Prozess der Internalisierung wieder aufgenommen hat.¹⁰⁹² Die Bestrafung des Verbrechers resultiert für Nietzsche aus dem direkten Transfer der persönlichen Tauschverhältnisse auf die Ebene von Gemeinschaft und Individuum, wobei er die Strafe primär in Abhängigkeit des Gefährdungsgrades der Gemeinschaft interpretiert: während eine einfache Gemeinschaft durch Vergehen existentiell gefährdet sein kann, und deshalb mit Ausschluss des Schuldners, mit dem „Krieg“ gegen den Verbrecher vorgeht,¹⁰⁹³ kann sich ein etabliertes Gemeinwesen den Ausgleich leisten, bis hin zum freiwilligen Verzicht auf Strafe als Zeichen höchster Macht, der Gnade.¹⁰⁹⁴ Eben deshalb müssen „Gerechtigkeit“ und „Gesetz“ als Objektivität gegenüber spontanen reaktiven Gefühlen der Rache und des Ressentiments der „Gläubiger“ das Produkt einer aristokratischen „Kultur der Stärke“ sein, die dadurch wiederum Macht ausübt.¹⁰⁹⁵ Aber Nietzsche besteht darauf, dass Recht und Gerechtigkeit späte Hinzufügungen zum Komplex der Strafe sind und verallgemeinert, dass der (heutige) Zweck einer Sache Nichts über ihren historischen Ursprung auszusagen vermag, sondern nur die Methode der Genealogie erlaube, Schicht für Schicht einer historischen Entwicklung als Anpassung, Um- und Neuinterpretation lesbar zu machen – als Überwältigung und „Wille zur Macht“.¹⁰⁹⁶ (Vgl. 2.1. „Monumentalische Historie“) Zuletzt beurteilt Nietzsche die Wirkung der Strafe auf den Verbrecher nüchtern als Furcht und Klugheit, als Rückkehr zum archaischen Erinnern durch Schmerz, aber er bestreitet, dass sie das Gefühl von Schuld oder Reue induziert,¹⁰⁹⁷ denn als externer Eingriff verhindert die Strafe eine bewusste Reflexion und Identifikation mit der Tat. Das „schlechte Gewissen“ führt Nietzsche deshalb nicht auf Bestrafung, sondern auf die Triebunterdrückung im Zuge der Zivilisierung zurück:

„[...] Alle Instinkte, welche sich nicht nach Aussen entladen, wenden sich nach Innen – dies ist das, was ich die Verinnerlichung des Menschen nenne: damit wächst erst an den Menschen heran, was man später seine »Seele« nennt. [...] Jene furchtbaren Bollwerke, mit denen sich die staatliche Organisation gegen die alten Instinkte der Freiheit schützte [...] brachten zu Wege, dass alle jene Instinkte des wilden frei schweifenden Menschen sich rückwärts, sich gegen den Menschen selbst wandten. Die Feindschaft, die Grausamkeit, die Lust an Verfolgung, am

¹⁰⁹² Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

¹⁰⁹³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 9. KSA 5, S. 308: „[...] Die »Strafe« ist auf dieser Stufe der Gesittung einfach das Abbild, der Mimus des normalen Verhaltens gegen den niedergeworfenen Feind, der nicht nur jedes Rechtes und Schutzes, sondern auch jeder Gnade verlustig gegangen ist; also das Kriegerrecht und Siegesfest des vae victis! in aller Schonungslosigkeit und Grausamkeit: – woraus sich erklärt, dass der Krieg selbst (eingerechnet der kriegerischen Opferkulte) alle die Formen hergegeben hat, unter denen die Strafe in der Geschichte auftritt.“*

¹⁰⁹⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 10. KSA 5, S. 309*

¹⁰⁹⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 11. KSA 5, S. 312f: „[...] dass, vom höchsten biologischen Standpunkte aus, Rechtszustände immer nur Ausnahme-Zustände sein dürfen, als theilweise Restriktionen des eigentlichen Lebenswillens, der auf Macht aus ist, und sich dessen Gesamtzwecke als Einzelmittel unterordnend: nämlich als Mittel, grössere Macht-Einheiten zu schaffen. [...]“*

¹⁰⁹⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 12. KSA 5, S. 314: „[...] Aber alle Zwecke, alle Nützlichkeiten sind nur Anzeichen davon, dass ein Wille zur Macht über etwas weniger Mächtiges Herr geworden ist und ihm von sich aus den Sinn einer Funktion aufgeprägt hat; [...]“*

¹⁰⁹⁷ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 15. KSA 5, S. 321: „[...] Das, was durch die Strafe im Grossen erreicht werden kann, bei Mensch und Thier, ist die Vermehrung der Furcht, die Verschärfung der Klugheit, die Bemeisterung der Begierden: damit zählt die Strafe den Menschen, aber sie macht ihn nicht »besser«, – [...]“*

Überfall, am Wechsel, an der Zerstörung – Alles das gegen den Inhaber solcher Instinkte sich wendend: das ist der Ursprung des »schlechten Gewissens«. [...]«¹⁰⁹⁸

Diese Zivilisierung des Menschen, diese „gewaltsame Abtrennung von der thierischen Vergangenheit“, ¹⁰⁹⁹ kann sich Nietzsche nur als Folge einer raschen Eroberung und Unterwerfung erklären, weshalb er am Ursprung des Staates eine Tyrannis „blonder Raubthiere“ und „Gewalt-Künstler“ vermutet, ¹¹⁰⁰ welche die eroberte Bevölkerung zu einer Anpassung und Einordnung in die neue gesellschaftliche Struktur und Organisation – in eine „Form“ – zwingen, und so den Anstoß zur Internalisierung der Instinkte geben. Derselbe „Instinkt der Freiheit“, welcher die Eroberer zum Staatenbau antreibt, wendet sich bei den Eroberten nach Innen, in das „Labyrinth der Brust“, ¹¹⁰¹ wie Nietzsche mit Blick auf die Labyrinth-Metapher der modernen Seele (Vgl. 2.2 *Classische Bildung*), hinzufügt. Das „schlechte Gewissen“, wie altruistische Werte überhaupt, entschlüsselt Nietzsche so als eine Selbstunterwerfung, als eine pathologische Umlenkung des „Willens zur Macht“ nach Innen, als Lust an der Selbstverstümmelung.

Aus der Kombination von „schlechtem Gewissen“ und „Schuld“ gegenüber den Vorfahren, den Gründern eines Geschlechtes, sieht Nietzsche nicht nur grausame Kulte und Riten, Sitte und Moral aufwachsen, sondern vermutet hier den Ursprung der Götter als gesteigerte Furcht vor den Ahnherren besonders erfolgreicher, somit besonders „schuldiger“ Geschlechter. ¹¹⁰² Der weitere prähistorische Prozess der Staatenbildung durch Unterwerfung und Vereinigung der Geschlechter zu Völkern und Reichen spiegele sich im „Genealogie-Wirrwarr“ der Göttersagen, über die frühen Hochkulturen, die „Universal-Reiche“, bei denen Despotismus und Monotheismus parallel erschienen (Vgl. 2.3 *Zarathustra*), bis zu dem Punkt des christlich-jüdischen „Maximal-Gottes“, bei dem sich „schlechtes Gewissen“ und „Schuld“ ins Grenzenlose steigere, der Mensch sich als verflucht und verdammt betrachte, um nur noch durch das paradoxale Selbstopfer Gottes „erlöst“ werden zu können. Was Nietzsche mit dieser Aufklärung des Christentums verdeutlicht, ist die Verselbstständigung des nach Innen gekehrten Instinktes, der zur Selbstmarterung führt, zu einer Krankheit am Leben, weil er sich nicht mehr in der „That“ entladen kann. ¹¹⁰³ Ganz im Gegensatz dazu projiziert Nietzsche die griechischen Götter als „Wiederspiegelung vornehmer und selbtherrlicher Menschen“, welche ihre (natürlichen) Instinkte und Handlungen bis hin zu ihren Verfehlungen durch die Götter rechtfertigten. ¹¹⁰⁴ (Vgl. 2.1 *Geburt der Tragödie*)

¹⁰⁹⁸ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 16.* KSA 5, S. 322f.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 323.

¹¹⁰⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 17–18.* KSA 5, S. 324f: „[...] Ihr Werk ist ein instinktives Formen-schaffen, Formen-aufdrücken, es sind die unfreiwilligsten, unbewusstesten Künstler, die es giebt: – [...] in ihnen waltet jener furchtbare Künstler-Egoismus, der wie Erz blickt und sich im »Werke«, wie die Mutter in ihrem Kinde, in alle Ewigkeit voraus gerechtfertigt weiss. [...]“

¹¹⁰¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 18.* KSA 5, S. 325f.

¹¹⁰² Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 19.* KSA 5, S. 328: „[...] Die Furcht vor dem Ahnherrn und seiner Macht, das Bewusstsein von Schulden gegen ihn nimmt nach dieser Art von Logik nothwendig genau in dem Maasse zu, in dem die Macht des Geschlechtes selbst zunimmt, [...] – der Ahnherr wird zuletzt nothwendig in einen Gott transfigurirt. [...]“

¹¹⁰³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 21–22.* KSA 5, S. 330ff.

¹¹⁰⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 23.* KSA 5, S. 324: „[...] Dergestalt dienten damals die Götter dazu, den Menschen bis hin zu einem gewissen Grade auch im Schlimmen zu rechtfertigen, die dienten als Ursachen des Bösen – damals nahmen sie nicht die Strafe auf sich, sonder, wie es vornehmer ist, die Schuld...“

Doch betreibt Nietzsche die Archäologie der „Schuld“ und des „schlechten Gewissens“ am Ursprung des Christentums nicht als Selbstzweck, sondern ruft zur *Umwertung*, zu einer Annahme der Instinkte und Triebe, einer Stärkung des Lebens, einem neuen Menschen auf:

„[...] Es bedürfte zu jenem Ziele einer andren Art Geister, als gerade in diesem Zeitalter wahrscheinlich sind: Geister, durch Kriege und Siege gekräftigt, denen die Eroberung, das Abenteuer, die Gefahr, der Schmerz sogar zum Bedürfniss geworden ist; es bedürfte dazu der Gewöhnung an scharfe hohe Luft, an winterliche Wanderungen, an Eis und Gebirge in jedem Sinne, es bedürfte dazu einer Art sublimer Bosheit selbst, eines letzten selbstgewissen Muthwillens der Erkenntniss, welcher zur grossen Gesundheit gehört, es bedürfte, kurz und schlimm genug, eben dieser grossen Gesundheit... Ist diese gerade heute auch möglich?... Aber irgendwann, in einer stärkeren Zeit, als diese morsche, selbstzweiflerische Gegenwart ist, muss er doch kommen, der erlösende Mensch der grossen Liebe und Verachtung, der schöpferische Geist, den seine drängende Kraft aus Allem Abseits und Jenseits immer wieder wegtreibt, dessen Einsamkeit vom Volke missverstanden wird, wie als ob sie eine Flucht vor der Wirklichkeit sei –: während sie nur seine Versenkung, Vergrabung, Vertiefung in die Wirklichkeit ist, damit er einst aus ihr, wenn er wieder an's Licht kommt, die Erlösung dieser Wirklichkeit heimbringe: ihre Erlösung von dem Fluche, den das bisherige Ideal auf sie gelegt hat. Dieser Mensch der Zukunft, der uns ebenso vom bisherigen Ideal erlösen wird, als von dem, was aus ihm wachsen musste, vom grossen Ekel, vom Willen zum Nichts, vom Nihilismus, dieser Glockenschlag des Mittags und der grossen Entscheidung, der den Willen wieder frei macht, der der Erde ihr Ziel und den Menschen seine Hoffnung zurückgibt, dieser Antichrist und Antinihilist, dieser Besieger Gottes und des Nichts – er muss einst kommen...“¹¹⁰⁵

In seiner dritten genealogischen Abhandlung sucht Nietzsche nach dem Ursprung und Motiv der „asketischen Ideale“: ausgehend vom späten Wagner, besonders dessen *Parsifal*, fragt sich Nietzsche, wie man die Kehre und Umkehr Wagners von der Sinnlichkeit zur Keuschheit verstehen müsse – ob nicht gar als ironische Loslösung von der Tragödie, als Satyrstück, als Gelächter¹¹⁰⁶ – oder was hinter diesem „Sich-selbst-Verneinen“ des Künstlers stehen könnte. Wenn es nicht Wagner selbst ist, denn Nietzsche hält den Künstler für ein Medium, für den fruchtbaren „Mutterschoos“, aus dem das Werk als eigene Entität hervor wächst, oder für „Kammerdiener einer Moral oder Philosophie oder Religion“, also für kontingent, abhängig und manipulierbar,¹¹⁰⁷ so muss die Frage tiefer, bei der zugrunde liegenden Moralvorstellung Wagners ansetzen: also bei Schopenhauer und der Sonderrolle, die dieser der Musik als autonomer Kunst zuwies, als nicht darstellend, sondern Ausdruck des metaphysischen „Willens“, weshalb der Musiker sich zum Philosophen, zum „Telephon aus dem Jenseits“, zum „Bauchredner Gottes“ erhöht glaubte.¹¹⁰⁸ (Vgl. 2.1 *Geburt der Tragödie*) Doch Schopenhauers These von der zeitweiligen Aufhebung des „Willens“ durch ästhetische

¹¹⁰⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld«, schlechtes Gewissen«, Verwandtes 24.* KSA 5, S. 336.

¹¹⁰⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 3.* KSA 5, S. 342: „[...] So wäre es eines grossen Tragikers gerade würdig gewesen: als welcher, wie jeder Künstler, erst dann auf den letzten Gipfel seiner Grösse kommt, wenn er sich und seine Kunst unter sich zu sehen weiss, – wenn er über sich zu lachen weiss. [...]“

¹¹⁰⁷ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 4–5.* KSA 5, S. 344: „Ein vollkommener und ganzer Künstler ist in alle Ewigkeit von dem »Realen«, dem Wirklichen getrennt. [...] Eliminieren wir zunächst die Künstler: dieselben stehen lange nicht unabhängig genug in der Welt und gegen die Welt, als dass ihre Werthschätzungen und deren Wandel an sich Theilnahme verdiente! Sie waren zu allen Zeiten Kammerdiener einer Moral oder Philosophie oder Religion; ganz abgesehen noch davon, dass sie leider oft genug die allzugeschmeidigen Höflinge ihrer Anhänger- und Gönnerschaft und spürnasigen Schmeichler vor alten oder eben neu heraufkommenden Gewalten gewesen sind. Zum Mindesten brauchen die immer eine Schutzwehr, einen Rückhalt, eine bereits begründete Autorität: die Künstler stehen nie für sich, das Alleinstehn geht wider ihre tiefsten Instinkte. [...]“

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 346.



12384. VENEZIA - Piazza di S. Marco colle Procuratie vecchie e nuove.

Edizioni Brogi

Kontemplation übersetzt Nietzsche *physiologisch* als den Wunsch, von der persönlichen Qual des Sinnlich-Sexuellen loszukommen, also das Schöne gerade nicht „interesselos“ im Sinne Kants, sondern als Glücksversprechen im Sinne Stendhals verstanden, auch wenn „Glück“ bei Schopenhauer negativ als Erlösung von der „Tortur“ der Sinnlichkeit konnotiert bleibt,¹¹⁰⁹ als eine „Transfiguration“ des (sexuellen) Reizes,¹¹¹⁰ wobei dieser Kampf selbst zum Lebenssinn wurde.¹¹¹¹ Aus dieser Betrachtung Schopenhauers schließt Nietzsche auf den allgemeinen inneren Zusammenhang zwischen dem asketischen Ideal und dem Typus des Philosophen,¹¹¹² auf dessen instinktive Suche nach einer Nische, nach Unabhängigkeit von Alltag und Welt, nach einer „Wüste“ als günstiger und natürlicher Bedingung für geistige Produktivität:

„[...] Wenn Heraklit sich in die Freihöfe und Säulengänge des ungeheuren Artemis-Tempels zurückzog, so war diese »Wüste« würdiger, ich gebe es zu: weshalb fehlen uns solche Tempel? (– sie fehlen uns vielleicht nicht: eben gedenke ich meines schönen Studierzimmers, der Piazza di San Marco, Frühling vorausgesetzt, insgleichen Vormittag, die Zeit zwischen 10 und 12.) Das aber, dem Heraklit auswich, ist das Gleiche noch, dem wir jetzt aus dem Wege gehn: der Lärm und das Demokraten-Geschwätz der Ephesier, ihre Politik, ihre Neuigkeiten vom »Reich« (Persien, man versteht mich), ihr Markt-Kram von »Heute«, – denn wir Philosophen brauchen zu allererst vor Einem Ruhe: vor allem »Heute«. Wir verehren das Stille, das Kalte, das Vornehme, das Ferne, das Vergangene, Jegliches überhaupt, bei dessen Aspekt die Seele sich nicht zu vertheidigen und zuzuschnüren hat, – Etwas, mit dem man reden kann, ohne laut zu reden. [...] Ein Geist aber, der seiner selbst gewiss ist, redet leise; er sucht die Verborgenheit, er lässt auf sich warten. Man erkennt den Philosophen daran, dass er drei glänzenden und lauten Dingen aus dem Wege geht, dem Ruhme, den Fürsten und den Frauen: [...]“¹¹¹³

[**Abbildung 5:** Piazza di San Marco, Venedig, historische Aufnahme von Carlo Brogi um 1900, Library of Congress, Washington, Prints and Photographs Division, No. 12384]

Doch diese Bedingungen, diese schiere Möglichkeit als Philosoph zu existieren, sind für Nietzsche historisch noch viel enger mit dem asketischen Ideal verbunden, als ihre heutige Ausprägung: nicht nur, dass die fragenden und zweifelnden „Triebe“ des Philosophen einst Zeichen von Hybris und Gottlosigkeit waren (und noch sind),¹¹¹⁴ sondern dass der Philosoph aus den prähistorisch präfigurierten kontemplativen Typen hervorgegangen ist, aus dem Zauberer, dem Wahrsager und dem „asketischen Priester“.¹¹¹⁵ Um also Wagners

¹¹⁰⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 6. KSA 5, S. 348f.

¹¹¹⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 8. KSA 5, S. 356.

¹¹¹¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 7. KSA 5, S. 349f:

„[...] Unterschätzen wir es namentlich nicht, dass Schopenhauer, der die Geschlechtlichkeit in der That als persönlichen Feind behandelt hat (einbegriffen deren Werkzeug, das Weib, dieses »instrumentum diaboli«), Feinde nöthig hatte, um guter Dinge zu bleiben; [...] seine Feinde verführten ihn zum Dasein, sein Zorn war, ganz wie bei den antiken Cynikern, sein Labsal, seine Erholung, sein Entgelt, sein remedium gegen den Ekel, sein Glück. [...]“

¹¹¹² Ebd., S. 351: „[...] Was bedeuten demnach das asketische Ideal bei einem Philosophen? [...] der Philosoph lächelt bei seinem Anblick einem Optimum der Bedingungen höchster und kühnster Geistigkeit zu, – er verneint nicht damit »das Dasein«, er bejaht darin vielmehr sein Dasein und nur sein Dasein, [...]“

¹¹¹³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 8. KSA 5, S. 353f.

¹¹¹⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 9. KSA 5, S. 357:

„[...] Es steht, wie gesagt, nicht anders mit allen guten Dingen, auf die wir heute stolz sind; selbst noch mit dem Maasse der alten Griechen gemessen, nimmt sich unser ganzes modernes Sein, soweit es nicht Schwäche sondern Macht und Machtbewusstsein ist, wie lauter Hybris und Gottlosigkeit aus: [...] Hybris ist heute unsre ganze Stellung zur Natur, unsre Natur-Vergewaltigung mit Hülfe der Maschinen und der so unbedenklichen Techniker- und Ingenieur-Erfindsamkeit; Hybris ist unsere Stellung zu Gott, [...]; Hybris ist unsre Stellung zu uns, – denn wir experimentiren mit uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf: [...]“

¹¹¹⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 10. KSA 5, S. 360f.

Erlösungsphantasien zu verstehen, versucht Nietzsche mit der genealogische Kritik bis an den Ursprung des Phänomens zurückzugehen, bis an das Problem des „asketischen Priesters“, oder allgemeiner, bis zu der paradoxalen Frage, warum das Leben seine Verneinung, seinen Selbstwiderspruch „nöthig“ habe,¹¹¹⁶ oder warum der asketische Geist sich gegen sich selbst wende, gegen seine Leiblichkeit, seine Vernunft, sein „Ich“. Doch diese Verneinung ist nur „scheinbar“, der Wille zur Überwindung des Lebens wird von Nietzsche als ein Mittel „zur „Erhaltung des Lebens“ demaskiert, als ein Ziel oder Anker für „degenerierte“ und „krankhafte“ Menschen, welche Opfer des Zivilisierungsprozesses sind, der für Nietzsche immer auch eine Schwächung der physiologischen Kräfte und Instinkte bedeutet.¹¹¹⁷ Ganz allgemein bezeichnet er den Menschen als das „krankhafte Thier“, unfertig und „ewig-zukünftig“, weshalb Leiden und Degeneration die Regel, Gesundheit und Stärke die Ausnahme darstellen. Weil aber die „Kranken“ zahlenmäßig dominieren, bergen sie eine Gefahr für die Zukunft des Menschen – die nihilistische Selbstauslöschung:

„[...] Was zu fürchten ist, was verhängnisvoll wirkt wie kein andres Verhängniss, das wäre nicht die grosse Furcht [vor dem Starken], sondern der grosse Ekel vor dem Menschen; insgleichen das grosse Mitleid mit dem Menschen. Gesetzt, dass diese beiden eines Tages sich begatten, so würde unvermeidlich sofort etwas vom Unheimlichsten zur Welt kommen, der »letzte Wille« des Menschen, sein Wille zum Nichts, der Nihilismus. [...] Die Krankhaften sind des Menschen grosse Gefahr: nicht die Bösen, nicht die »Raubthiere«. [...]“¹¹¹⁸

Mit den Themen Mitleid und Ekel nimmt Nietzsche die Versuchungen und Gefahren aus den Büchern drei und vier des *Zarathustra* wieder auf, ebenso auch die Forderung nach einer *anderen* Wertschätzung (Moral) des Lebens aus der Position der Stärke und Gesundheit heraus, jedoch mit einer entscheidenden Wendung: gerade weil er von einem Konflikt und einer Distanzierung der „Gesunden“ von den „am Leben Erkrankten“ ausgeht, eröffnet sich ihm hier eine Interpretation für das Phänomen des „asketischen Priesters“: dieser ist der Leidende, der zur „Herrschaft über Leidende“ bestimmt ist, der „Heiland, Hirt und Anwalt der kranken Heerde“,¹¹¹⁹ der hilft, indem er dem Leid eine Narration, einen Sinn gibt – aber nur scheinbar, denn die Rückführung der „Schuld“ am Leiden auf den Leidenden selbst, die christliche Erbsünde, demaskiert Nietzsche als einen Akt der „Betäubung von Schmerz durch Affect“, als eine Spiegelung des „Ressentiments“ zurück auf sich selbst, um diese Gefühle zur Disziplinierung zu instrumentalisieren,¹¹²⁰ um eine Gemeinschaft der Kranken, eine „Kirche“ zu erzeugen. Hinter dem seelischen Schmerz, hinter dem Gefühl von „Sünde“ und „Schuld“ diagnostiziert Nietzsche körperliche „Müdigkeit und Schwere“, eine epidemische Depression,

¹¹¹⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 11*. KSA 5, S. 362f.: „[...] Der Gedanke, um den hier gekämpft wird, ist die Werthung unsres Lebens seitens der asketischen Priester: dasselbe wird (sammt dem, wozu es gehört, »Natur«, »Welt«, die gesammte Sphäre des Werdens und der Vergänglichkeit) von ihnen in Beziehung gesetzt zu einem ganz andersartigen Dasein, zu dem es sich gegensätzlich und ausschliessend verhält, es sei denn, dass es sich etwa gegen sich selber wende, sich selbst verneine: in diesem Falle, dem Falle des asketischen Lebens, gilt das Leben als eine Brücke für jenes andre Dasein. [...] Es muss eine Necessität ersten Ranges sein, welche diese lebensfeindliche Species immer wieder wachsen und gedeihen macht, – es muss wohl ein Interesse des Lebens selbst sein, das solch ein Typus des Selbstwiderspruchs nicht ausstirbt. [...]“

¹¹¹⁷ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 13*. KSA 5, S. 366: „[...] dieser asketische Priester, dieser anscheinende Feind des Lebens, dieser Verneinende, – er gerade gehört zu den grossen conservirenden und Ja-schaffenden Gewalten des Lebens... [...]“

¹¹¹⁸ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 14*. KSA 5, S. 368

¹¹¹⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 15*. KSA 5, S. 372

¹¹²⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale 16*. KSA 5, S. 375: „[...] die Kranken bis zu einem gewissen Grade unschädlich zu machen, [...] die schlechten Instinkte aller Leidenden dergestalt zum Zwecke der Selbstdisciplinierung, Selbstüberwachung, Selbstüberwindung auszunützen. [...]“

welche er auf Triebunterdrückung in der Zivilisation, auf „Rassen- und Ständemischung“ ebenso wie auf Milieu und Klima, auf Ernährungsfehler (Alkohol) oder auf Krankheiten des Blutes (Syphilis!) zurückführt,¹¹²¹ kurz: auf rein *physiologische* Ursachen, welche dann psychologisch und religiös-moralisch durch die asketischen Priester „gelindert“ werden, wie beispielsweise durch die Reduktion des Stoffwechsels eine Art Schlafzustand, und somit „Leidlosigkeit“, zu induzieren,¹¹²² oder durch „machinale Thätigkeit“ Ablenkung zu finden, oder durch die Gewährung von „kleinen Freuden“ der Nächstenliebe oder durch den Zusammenschluss zur Gemeinde ein Gefühl von Macht hervorzurufen.¹¹²³ Doch findet Nietzsche unter den Behandlungsmethoden des „asketischen Priesters“ nicht nur schmerzlindernde, sondern auch schmerzsteigernde, „schuldige“ Mittel: vor allem die „Ausschweifung des Gefühls“, die Betäubung der Unlust durch vorübergehende Freisetzung und Berausung an den unterdrückten Affekten, mitsamt dem anschließenden Schuldgefühl, das den Kranken noch kränker, noch bedürftiger nach Religion und Erlösung mache.¹¹²⁴ Leiden und „schlechtes Gewissen“ des Menschen, als Folge der Zivilisierung seiner tierischen Triebe, wird durch den Priester zur „Sünde“ umgedeutet, in die Verantwortlichkeit des Menschen zurückprojiziert und so zu einem erklärenden, sinnstiftenden, lustvollen Element. So etabliert die religiös-moralische Auslegung des Lebens, das asketische Ideal, ein „geschlossenes System von Wille, Ziel und Interpretation“, eine hegemoniale Ideologie, die Nietzsche verdächtigt, auch die säkularisierte, aufgeklärte und wissenschaftlich objektive Moderne zu durchdringen und dominieren:

„[...] die Wissenschaft hat heute schlechterdings keinen Glauben an sich, geschweige ein Ideal über sich, – und wo sie überhaupt noch Leidenschaft, Liebe, Gluth, Leiden ist, das ist sie nicht der Gegensatz jenes asketischen Ideals, vielmehr dessen jüngste und vornehmste Form selber. [...] wo sie nicht die jüngste Erscheinungsform des asketischen Ideals ist, [...] ist die Wissenschaft heute ein Versteck für alle Art Missmuth, Unglauben, Nagewurm, despectio sui, schlechtes Gewissen, – sie ist die Unruhe der Ideallosigkeit selbst, das Leiden am Mangel der grossen Liebe, das Ungenügen an einer unfreiwilligen Genügsamkeit. [...] Die Wissenschaft als Mittel der Selbst-Betäubung: [...].“¹¹²⁵

Der selbstverständliche *Glaube* an die Wahrheit, an das „Gute“, an das „Göttliche“ in der Wahrheit signalisiert Nietzsche die andauernde Macht und Gültigkeit des „asketischen Ideals“ in Wissenschaft (und moderner, atheistischer Philosophie), ein „Glaube an einen metaphysischen Werth der Wahrheit, einen Werth an sich der Wahrheit“,¹¹²⁶ der erst noch kritisiert und überwunden werden muss, um zu einer radikalen Freigeistigkeit zu gelangen, analog zum Wahlspruch der Assassinen: „Nichts ist wahr, Alles ist erlaubt.“¹¹²⁷

¹¹²¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 17. KSA 5, S. 378, auf die Gerüchte um Nietzsches Medikamentenmissbrauch und Syphiliserkrankung sei an dieser Stelle nur hingewiesen.

¹¹²² Ebd. S. 379ff: hier spielt Nietzsche besonders auf das Phänomen des „Heiligen“ in Christentum, Buddhismus und Brahmanismus an, aber rechnet auch Epikur dazu.

¹¹²³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 18. KSA 5, S. 382ff.

¹¹²⁴ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 20. KSA 5, S. 388

¹¹²⁵ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 23. KSA 5, S. 396f.

¹¹²⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 24. KSA 5, S. 400

¹¹²⁷ Ebd., S. 399: Nietzsche spielt auf die sagemumwobene mittelalterliche ismailitische Sekte in Syrien an, die sowohl für ihre politisch-religiösen Dolchmorde (Märtyrer) als auch für Haschisch und orgiastische Feste (Sufismus) bekannt wurde; siehe Ebd.: „Hat wohl je schon ein europäischer, ein christlicher Freigeist sich in diesen Satz und seine labyrinthischen Folgerungen verirrt? kennt er den Minotaurus dieser Höhle aus Erfahrung? [...]“ Vielleicht ein Hinweis auf Nietzsches Drogenexperimente?

Die moderne Wissenschaft ist für Nietzsche nicht nur durch die genealogische Verwandtschaft zum „asketischen Ideal“ als dessen mögliche Alternative disqualifiziert, sondern auch nicht autonom genug, also nicht in der Lage, selbst Werte zu setzen, weshalb er mehr Hoffnungen auf das Aufwachsen einer antagonistischen Kritik der Wahrheit aus dem Bereich der Kunst hegt, der Kunst als dem „Willen zur Täuschung.“¹¹²⁸ Nietzsche empfindet die Naturwissenschaften als *anti-humanistisch*, weil sie den Menschen aus dem Mittelpunkt, aus dem Fokus des Interesses verloren oder vertrieben haben,¹¹²⁹ ebenso attackiert er die Geisteswissenschaften als entweder demselben Ideal der „Objektivität“ (also Askese) verfallen, somit im gleichen Maße nihilistisch wie die positivistischen Naturwissenschaften, oder als schwärmerisch, idealistisch, „beschaulich“ oder gar anti-semitisch:¹¹³⁰ als Agitation und Berausungsmittel, dem er den Perspektivismus des freien Geistes entgegensetzt:

„[...] »Objektivität«, letztere nicht als »interesselose Anschauung« verstanden (als welche ein Unbegriff und Widersinn ist), sondern als das Vermögen, sein Für und Wider in der Gewalt zu haben und aus- und einzuhängen: so dass man sich gerade die Verschiedenheit der Perspektiven und der Affekt-Interpretationen für die Erkenntniss nutzbar zu machen weiss. [...] Es giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches »Erkennen«; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Wort kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser »Begriff« dieser Sache, unsre »Objektivität« sein. [...]“¹¹³¹

Aus dieser genealogischen Betrachtung schließt Nietzsche, dass die Wissenschaften nur ein historisches Produkt des asketischen Ideals sind, seine Verfeinerung, sein „Kern“, bei welchem die christliche Moral, die Suche nach Wahrheit, letztlich noch den christlichen Glauben an Gott als Lüge entlarvt und überwunden habe. Doch der letzte Schritt, die Überwindung des asketischen Ideals, des „Glaubens an die Wahrheit“, steht noch aus, um einem anderen Ideal, dem „Willen zur Macht“ und damit zum Leben, zum Durchbruch zu verhelfen (welches, wie sich von selbst versteht, nicht wissenschaftlich entwickelt ist):

„[...] Alle grossen Dinge gehen durch sich selber zu Grunde, durch einen Akt der Selbstaufhebung: so will es das Gesetz des Lebens, das Gesetz der nothwendigen »Selbstüberwindung« im Wesen des Lebens, [...] Dergestalt gieng das Christenthum als Dogma zu Grunde, an seiner eigenen Moral; dergestalt muss nun auch das Christenthum als Moral noch zu Grunde gehen, – wir stehen an der Schwelle dieses Ereignisses. Nachdem die christliche Wahrhaftigkeit einen Schluss nach dem andern gezogen hat, zieht sie am Ende ihren stärksten Schluss, ihren Schluss gegen sich selbst; dies aber geschieht, wenn sie die Frage stellt »was bedeutet aller Wille zur Wahrheit?«... Und hier rühre ich wieder an mein Problem, an unser Problem, meine

¹¹²⁸ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 25. KSA 5, S. 402f: „[...] dazu steht die Wissenschaft lange nicht genug auf sich selber, die bedarf in jedem Betrachte erst eines Werth-Ideals, einer wertheschaffenden Macht, in deren Dienste sie an sich selber glauben darf, – sie selbst ist niemals wertheschaffend. [...] ([...] die Kunst, in der gerade die Lüge sich heiligt, der Wille zur Täuschung das gute Gewissen zur Seite hat, ist dem asketischen Ideale viel grundsätzlicher entgegengestellt als die Wissenschaft: so empfand es der Instinkt Plato's, dieses grössten Kunstfeindes, den Europa bisher hervorgebracht hat. Plato gegen Homer: das ist der ganze, der ächte Antagonismus – dort der »Jenseitige« besten Willens, der grosse Verleumder des Lebens, hier dessen unfreiwilliger Vergöttlicher, die goldene Natur. Eine Künstler-Dienstbarkeit im Dienste des asketischen Ideals ist deshalb die eigentlichste Künstler-Corruption, die es geben kann, leider eine der allergewöhnlichsten: denn Nichts ist corruptibler, als ein Künstler.) [...]“

¹¹²⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 25. KSA 5, S. 404: „[...] alle Wissenschaft, die natürliche sowohl, wie die unnatürliche – so heisse ich die Erkenntniss-Selbstkritik – ist heute darauf aus, dem Menschen seine bisherige Achtung vor sich auszureden, [...]“

¹¹³⁰ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 26. KSA 5, S. 406ff.

¹¹³¹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 12. KSA 5, S. 364f.

unbekannten Freunde (– denn noch weiss ich von keinem Freunde): welchen Sinn hätte unser ganzes Sein, wenn nicht den, dass in uns jener Wille zur Wahrheit sich selbst als Problem zum Bewusstsein gekommen wäre? [...]“¹¹³²

Für Nietzsche steht fest, dass hinter dem asketischen Ideal die bedrohliche Frage nach dem Sinn des Lebens steht, nach dem Sinn des Leidens – nicht unbedingt nach dem Leiden selbst, weshalb der Mensch in Religion, Moral und zuletzt Wahrheit und Wissenschaft eine Antwort, ein Ziel, einen Sinn gefunden hat, auch wenn diese Sinnggebung gerade allen Instinkten, allen Aktivitäten, allen Phänomenen des Lebens zuwiderlief, so war damit ein „Wille“ zumindest gegeben, wenn auch ein Widerwille: „lieber will der Mensch das Nichts wollen, als nicht wollen...“¹¹³³ Und Nietzsche muss es wissen, sein Leben war bestimmt von Krankheit, Schmerz und Leiden, als er sich diesen Willen zur Gesundheit selbst zuschrieb. Doch gerade deshalb, aus der Position des Leidenden, des Erfahrenen im körperlichen Leiden, stößt Nietzsche auf seine „Aufgabe“, auf sein „Problem“: die Sinnfrage nach dem Tode Gottes, oder die Frage nach dem Wert der Wahrheit für das Leben, das, was er als die „Umwertung der Werthe“ bezeichnet hat. (Vgl. 4.2 Krankheit und Aufgabe)

Wagner

Im letzten bewussten Lebensjahr 1888 kommt Nietzsche gleich zweimal auf sein Verhältnis zu Wagner zurück, nachdem diesem bereits die letzte der *Unzeitgemässen Betrachtungen* von 1876 gewidmet war, mit der sich die Trennung vorzeichnete: in *Der Fall Wagner* und in *Nietzsche contra Wagner*. Und eben an diese Frage des Zeitgemässen beziehungsweise Unzeitgemässen knüpft Nietzsche wieder an, wenn er Wagner als einen „Fall“, als ein Phänomen seiner Zeit, als deren musikalische Verdichtung auffasst und analysiert, denn die Kritik an Wagner ist in erster Linie eine Kritik an den Deutschen der Gründerzeit, oder allgemeiner noch, eine Kritik an der Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, an der *Décadence*.¹¹³⁴ Dabei beansprucht Nietzsche, Wagner vom Standpunkt einer physiologischen Ästhetik heraus zu betrachten, indem er sich auf die Wirkung der Musik auf Körper und Psyche, auf Stimmung und Denken konzentriert und sie den antagonistischen Prinzipien von Krankheit versus Gesundheit, von Schwäche versus Stärkung und Steigerung des Lebens zuordnet, um durch Wagner zu einer Bewertung des „Labyrinths der modernen Seele“, zu einer exemplarischen Kritik der *Moderne* zu gelangen.¹¹³⁵ Dazu bringt Nietzsche Bizets *Carmen* als Gegenpol in Stellung, die er sich zur Kur von Wagners Musik verordnet, um überhaupt wieder „Musik hören zu können“, denn gegenüber den *Basler Schriften* war es still um die Musik geworden. Doch in Bizet glaubt er endlich die gesuchte Leichtigkeit, Struktur, Klarheit, Heiterkeit und das Tänzerische seines halkyonischen Ideals gefunden zu haben, welche das Drängende, Überwältigende, Angestregte und Berauschte Wagners überwinde, eine Musik, die veredele und „fruchtbar“ mache, eine Musik des mediterranen

¹¹³² Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 27. KSA 5, S. 410

¹¹³³ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 28. KSA 5, S. 412

¹¹³⁴ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Vorwort*, KSA 6, S. 11: „[...] Was verlangt ein Philosoph am ersten und letzten von sich? Seine Zeit in sich zu überwinden, »zeitlos« zu werden. Womit also hat er den härtesten Strauss zu bestehen? Mit dem, worin er gerade Kind seiner Zeit ist. Wohlan! Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen. Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *décadence*, – ich habe Gründe gehabt. [...]“ Der Begriff der *Décadence* taucht in der Wagnerschrift gehäuft auf, ein Hinweis auf den Ursprung folgt in: ders., *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 3, KSA 6, S. 113: „Anders verhält er [Sainte-Beuve] sich allen Dingen, wo ein feiner, vernutzter Geschmack die höchste Instanz ist: da hat er wirklich Muth zu sich, die Lust an sich, – da ist er Meister. – Nach einigen Seiten eine Vorform Baudelaire’s.“

¹¹³⁵ Ebd., S. 12.

Südens,¹¹³⁶ die sogar über die bisher idealisierte Verbindung des Nordens und Südens im Typus des „guten Europäers“ hinausgehe, wie sie Nietzsche in der französischen Klassik verwirklicht sah.¹¹³⁷ der Süden als „grosse Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnen-Verklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet.“¹¹³⁸ (Vgl. 2.3 *Halkyonische Kunst*) Nietzsche unterfüttert diese persönliche klimatisch-atmosphärische Betrachtung – Wagner als nordische Feuchte, Bizet als halkyonisch „glattes Meer“ – mit philosophischen Argumenten: während er Bizet als „Rückkehr zur Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend, Tugend“¹¹³⁹ empfindet, erscheint ihm Wagner vom „Problem der Erlösung“ besessen, welches sich diesem erst mit Schopenhauers Metaphysik völlig erschlossen habe: „Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst –“¹¹⁴⁰

Auch wenn Nietzsche zu Bedenken gibt, dass eine Krankheit das Leben stimulieren kann, betrachtet er Wagner als ein besonderes Phänomen der „Gesammterkrankung“, der „Degenerescenz“ sowohl im Körperlichen, im Psychischen („Nerven“), als auch in der Kunst und deren Wirkung, denn die Musik Wagners beschränke sich rein auf Ausdruck und Effekt,¹¹⁴¹ auf das *Schauspielerische*. Darin liegt Nietzsches größter Vorwurf: Wagner sei kein Musiker, sondern ein „Sceniker par excellence“, der sich der Musik (und Dichtung) als rhetorischem Werkzeug des Theaters bediene,¹¹⁴² die Musik auf das sinnlich Elementarische, Vor-Musikalische von Klang, Bewegung und Farbe reduziere, unfähig zu logischem und „organischem Gestalten“ und zur „höheren Gesetzlichkeit“ des Stils.¹¹⁴³ (Vgl. 2.2; 2.3 *Schauspieler versus Baumeister*)

„[...] jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums«, [...]. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung, oder Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.“¹¹⁴⁴

Diese Beschreibung von Wagners Kunst der Affekte und Effekte, der gesuchten Künstlichkeit und Unabgeschlossenheit erinnert an die ablehnende Haltung Jacob

¹¹³⁶ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 1*, KSA 6, S. 14ff. „[...] Hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel giebt? dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird? [...] Alles Gute macht mich fruchtbar. Ich habe keine andre Dankbarkeit, ich habe auch keinen andern Beweis dafür, was gut ist.“

¹¹³⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer 254*. KSA 5, S. 200: Bizet habe „ein Stück Süden der Musik entdeckt“; vgl. auch: ders., *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 2*, KSA 6, S. 15.

¹¹³⁸ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer 255*. KSA 5, S. 200, vgl. ders., *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 2–3*, KSA 6, S. 15f.

¹¹³⁹ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 3*, KSA 6, S. 16; siehe auch: Ebd., 2, S. 15: „[...] Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! [...] Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhass der Geschlechter ist! [...]“

¹¹⁴⁰ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 4*, KSA 6, S. 21

¹¹⁴¹ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 5*, KSA 6, S. 23; siehe auch: Wagner und Delacroix als Geistesverwandte, in: ders., *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer 256*. KSA 5, S. 202: „[...] allesammt Fanatiker des Ausdrucks »um jeden Preis« – ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagner’s –, allesammt grosse Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Hässlichen und Grässlichen, noch grössere Entdecker im Effekte, in der Schaustellung der Kunst, [...]“ neben Delacroix vergleicht Nietzsche Wagner auch mit Victor Hugo, Gustav Flaubert und Schiller, in: ders., KSA 6, S. 30; 34; 18.

¹¹⁴² Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 8*, KSA 6, 30.

¹¹⁴³ Ebd. S. 31.

¹¹⁴⁴ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 7*, KSA 6, S. 27.

Burckhardts gegen den Barock als Spät- und Verfallsform, wie Nietzsche sie in der mittleren Phase rezipiert, und nicht umsonst stellt er in der Nachschrift eine Beziehung von Wagner zu Bernini her.¹¹⁴⁵ Wie anders liest sich im Vergleich Nietzsches Charakterisierung der Musik Bizets als tragisch, klassisch, mediterran, architektonisch, kurz, als Beherrschung des „Stils“:

„[...] »Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen«: erster Satz meiner Aesthetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt populär – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis. Sie baut, organisirt, wird fertig: [...] Hat man je schmerzhaftere tragische Accente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des grossen Stils! [...]“¹¹⁴⁶

Doch nicht nur in Wagners Musiktheater, auch in dessen Schriften findet Nietzsche Indizien für die Instrumentalisierung der Musik: Wagners (und Liszts) Konzept der Programmmusik, die Vorstellung, dass Musik etwas „Unendliches bedeute“, also auf eine externe „Idee“ verweise, interpretiert Nietzsche nun als naiven Idealismus in der Nachfolge Hegels.¹¹⁴⁷ Und als einen weiteren Schauspielertrick, eine weitere Verführungskunst, als einen weiteren Verfall des „Geschmacks“: denn eine Kunst, die versucht zu überzeugen, zu überwältigen und zu „begeistern“, die sich auf „Darstellung“ und „Virtuosität“ beschränkt, diffamiert Nietzsche als Diener des Massen-Publikums, als Kunst der „Heerde“ und rückt sie damit in direkten Zusammenhang zum deutschen Nationalismus: „Es ist voll tiefer Bedeutung, dass die Heraufkunft Wagner’s zeitlich mit der Heraufkunft des »Reiches« zusammenfällt: beide Thatsachen beweisen Ein und Dasselbe – Gehorsam und lange Beine.“¹¹⁴⁸ Während Nietzsche die Musik (wie die Kunst überhaupt) als eine Frage des Geschmacks betrachtet, also der Konvention, Disziplin und Tradition einer kulturellen Elite, sieht er hinter Wagner, moderner Massengesellschaft und politischem System die gleichen Kräfte des Verfalls am Werk:¹¹⁴⁹ denn wenn Nietzsche „Schauspieler“ sagt, meint er den Gegensatz zum Baumeister, den Verführer, Zauberer, Lügner und Fälscher, oder im Gleichnis gesprochen: Minotaurus und Labyrinth.¹¹⁵⁰

Das Exemplarische am *Fall Wagner* bedeutet für Nietzsche die *Modernität* Wagners, die Anreicherung von Einzelphänomenen der Zeit in Werk und Person, die eine „Diagnostik der modernen Seele“ erlaube,¹¹⁵¹ oder anders gesagt: in Wagner findet Nietzsche das bevorzugte

¹¹⁴⁵ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Zweite Nachschrift*, KSA 6, S. 46: „Wenn Wagner der Name bleibt für den Ruin der Musik, wie Bernini für den Ruin der Skulptur, so ist er noch nicht dessen Ursache. Er hat nur dessen tempo beschleunigt [...]. Er hatte die Naivität der *décadence*: [...] Das Gemeinsame zwischen Wagner und »den Anderen« – ich zähle es auf: der Niedergang der organisirenden Kraft; der Missbrauch überlieferter Mittel, ohne das rechtfertigende Vermögen, das zum-Zweck; die Falschmünzerei in der Nachbildung grosser Formen, für die heute Niemand stark, stolz, selbstgewiss, gesund genug ist; die Überlebendigkeit im Kleinsten; der Affekt um jeden Preis; das Raffinement als Ausdruck des verarmten Lebens; immer mehr Nerven an Stelle des Fleisches. [...]“

¹¹⁴⁶ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. I*, KSA 6, S. 13f; vgl. auch: Ebd., 10, KSA 6, S. 37: „[...] wie könnten sie vermissen, was wir Anderen, was wir Halkyonier bei Wagnern vermissen – la gaya scienza; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmuth; die grosse Logik; den Tanz der Sterne; die übermüthige Geistigkeit; die Lichtschauer des Südens; das glatte Meer – Vollkommenheit...“

¹¹⁴⁷ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 10*, KSA 6, S. 36f.

¹¹⁴⁸ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 11*, KSA 6, S. 39.

¹¹⁴⁹ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Nachschrift*, KSA 6, S. 42: „[...] das Theater [ist] immer nur ein Unterhalb der Kunst, immer nur ein etwas Zweites, etwas Vergröbertes, etwas für die Massen Zurechtgebogenes, Zurechtgelogenes! [...] Das Theater ist eine Form der Demolatrie des Geschmacks, das Theater ist ein Massen-Aufstand, ein Plebiscit gegen den guten Geschmack [...]“

¹¹⁵⁰ Ebd., S. 45: „[...] Ah, dieser alte Räuber! Er raubt uns die Jünglinge, er raubt uns selbst noch die Frauen und schleppt sie in seine Höhle [Bayreuth]... Ah, dieser alte Minotaurus! Was er uns schon gekostet hat! Alljährlich führt man ihm Züge der schönsten Mädchen und Jünglinge in sein Labyrinth, damit er sie verschlinge, – alljährlich intonirt ganz Europa »auf nach Kreta! auf nach Kreta!«...“

¹¹⁵¹ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Epilog*, KSA 6, S. 53.

Untersuchungsobjekt seiner *physiologischen Ästhetik*, die zwischen den antagonistischen Prinzipien der *Décadence* und des Klassischen unterscheidet, und welche er wiederum mit der Dialektik der physiologischen Wertesysteme aus *Jenseits von Gut und Böse* und *Genealogie der Moral* in Verbindung setzt, als direktem Ausdruck der Lebenskräfte:

„[...] Ich gebe meinen Begriff des Modernen. – Jede Zeit hat ihr in ihrem Maass von Kraft ein Maass auch dafür, welche Tugenden ihr erlaubt, welche ihr verboten sind. [...] Die Aesthetik ist unablässlich an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es giebt eine *décadence*-Aesthetik, es giebt eine klassische Aesthetik, – ein »Schönes an sich« ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus. – In der engeren Sphäre der sogenannten moralischen Werthe ist kein grösserer Gegensatz zu aufzufinden, als der einer Herren-Moral und der Moral der christlichen Werthbegriffe: letztere, auf einem durch und durch morbiden Boden gewachsen (– die Evangelien führen uns genau die dieselben physiologischen Typen vor, welche die Romane Dostojewsky's schildern), die Herren-Moral (»römisch«, »heidnisch«, »klassisch«, »Renaissance«) umgekehrt als die Zeichensprache der Wohlgerathenheit, des aufsteigenden Lebens, des Willens zur Macht als Princip des Lebens. Die Herren-Moral bejaht ebenso instinktiv, wie die christliche verneint. [...] Die vornehme Moral, die Herren-Moral hat umgekehrt ihre Wurzel in einem triumphierenden Jagen zu sich, – sie ist Selbstbejahung, Selbstverherrlichung des Lebens, sie braucht gleichfalls sublimale Symbole und Praktiken aber nur »weil ihr das Herz voll« ist. Die ganze schöne, die ganze grosse Kunst gehört hierher: beider Wesen ist die Dankbarkeit.“¹¹⁵²

Doch die Besonderheit an Wagner, an der Moderne insgesamt, ist die Mischung dieser beiden physiologischen Kräfte, die innere Zerrissenheit und der inkorporierte Widerspruch:

„[...] Diese Unschuld zwischen den Gegensätzen, dies »gute Gewissen« in der Lüge ist vielmehr modern par excellence, man definiert beinahe damit die Modernität. Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen Widerspruch der Werthe dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in einem Athem Ja und Nein. [...] Aber wir Alle haben, wider Wissen, wider Willen, Werthe, Worte, Formeln, Moralen entgegengesetzter Abkunft im Leibe, – wir sind, physiologisch betrachtet, falsch... [...]“¹¹⁵³

Dies ist im gleichen Maße ein persönlicher Angriff auf Wagner, wie eine Selbstanklage, denn Nietzsche gibt unumwunden zu, ein *Décadent* und *Wagnerianer* zu sein, der aber zu Bewusstsein, zu einem Wunsch nach Gesundheit gekommen ist, jedoch weit entfernt, die Gesundheit zu besitzen. Bedeutsamerweise versperrt Nietzsche auch den Weg zurück in die Geschichte: die Vorstellung der Nachahmung und Wiederbelebung der Vergangenheit, ihrer Größe und Klassik, bedeutet für die Moderne nur Illusion, Täuschung und Lüge;¹¹⁵⁴ im Gegenteil, die Moderne muss sich aus sich heraus selbst überwinden, zu einem neuen Menschen, zu einer neuen Ästhetik, zu neuen Werten fortschreiten, – oder untergehen.

Es ist anzunehmen, dass van de Velde über die Wagnerkritik überhaupt auf Nietzsche aufmerksam wurde, er quasi Nietzsche von den Spätschriften her zu lesen begann, denn gerade das Ringen mit *Bohème*, *Ästhetizismus* und *Décadence* aus einer persönlichen Betroffenheit heraus kennzeichnet auch seine Situation um 1890.¹¹⁵⁵ (Vgl. 4.1)

¹¹⁵² Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Epilog*, KSA 6, S. 50ff.

¹¹⁵³ Ebd., S. 52f.

¹¹⁵⁴ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Zweite Nachschrift*, KSA 6, S. 48f: „[...] Der beste Unterricht, die gewissenhafteste Schulung, die grundsätzliche Intimität, ja selbst die Isolation in der Gesellschaft der alten Meister – das bleibt Alles nur palliativisch, strenger geredet, illusorisch, weil man die Voraussetzung dazu nicht mehr im Leibe hat: [...] Nicht Jeder hat das Recht zu jedem Lehrer: das gilt von ganzen Zeitaltern.– [...]“

¹¹⁵⁵ Friedrich Nietzsche [sic], „Le Cas Wagner“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, I Teil, Brüssel: 1892, S. 117-147.

Wie man mit dem Hammer philosophiert

Wie schon im *Fall Wagner* kehrt Nietzsche im Herbst 1888 vermehrt zu Positionen seiner Anfangsjahre zurück: teils, um sie nach allen schweifenden Versuchen und Umwegen plötzlich wieder aufzunehmen, teils um sie radikal umzukehren, sie umzuwerten. Die *Götzen-Dämmerung* greift beispielsweise das Problem des Sokrates der *Tragödienschrift* auf, um es aus der Perspektive der Genealogie und physiologischen Wertschätzung der späten Schriften (*Jenseits von Gut und Böse* und *Genealogie der Moral*) zu betrachten und zuzuspitzen: wenn die Philosophen aller Zeiten bisher schlecht über das Leben, über seinen Wert geurteilt haben, so beweise das nichts gegen das Leben, sondern gegen die Philosophen. Nietzsche verdächtigt die Philosophen als „Niedergangs-Typen“, als „décadents“, besonders Plato und Sokrates als „Verfalls-Symptome“ des griechischen Geschmacks.¹¹⁵⁶ Und diesen Niedergang versucht Nietzsche durch Rückgriffe auf zeitgenössische physiognomische Theorien *physiologisch* durch Degeneration der Rasse und des Standes zu erklären,¹¹⁵⁷ indem er Sokrates (wie auch schon Wagner) als Mensch niederer Abstammung, als „Mischung“, als inkorporierten Widerspruch auslegt, in dem sich antagonistische Instinkte bekämpfen, denen Sokrates nur mit Hilfe der Vernunft, mit einer zur Tyrannis gesteigerten Vernunft, Herr zu werden vermag. Aber darin liegt für Nietzsche die Signifikanz: während er den griechischen Geschmack auf aristokratische Zucht zurückführt, auf eine Inkorporierung der Werturteile als Instinkt, beurteilt er Vernunft, Dialektik und Moral als „pathologische“ Symptome, als eine Kur gegen die Entartung der Instinkte, welche wiederum selbst als Zeichen der Krankheit, als „Ausdruck der *décadence*“ in Erscheinung tritt.¹¹⁵⁸

Nietzsches Verdacht gegen die Vernunft ist nicht auf Sokrates beschränkt, sondern allgemein: er wirft den Philosophen einen „Glauben“ an das Seiende, Ewige, Nicht-Gewordene – einen „Ägypticismus“ – vor, welcher das Veränderliche, werdende, Multiple, Historische der Welt moralisch verurteilt, und so zur verhängnisvollen Teilung zwischen Schein und Sein, zwischen Geist und Leib, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit geführt habe, ein Glauben an den Vorrang der Vernunft, der Systeme,¹¹⁵⁹ Kategorien und Ideale an Stelle der Wirklichkeit setze:

„[...] sie [die Sinne] lügen überhaupt nicht. Was wir aus ihrem Zeugnis machen, das legt erst die Lüge hinein, zum Beispiel die Lüge der Einheit, die Lüge der Dinglichkeit, der Substanz, der Dauer... Die »Vernunft« ist die Ursache, dass wir das Zeugnis der Sinne fälschen. Sofern die Sinne das Werden, das Vergehen, den Wechsel zeigen, lügen sie nicht... Aber damit wird Heraklit

¹¹⁵⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Das Problem des Sokrates I–2*, KSA 6, S. 67f.

¹¹⁵⁷ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Das Problem des Sokrates 3*, KSA 6, S. 68f: „[...] Die Hässlichkeit ist häufig genug der Ausdruck einer gekreuzten, durch Kreuzung gehemmten Entwicklung. Im andren Falle erscheint sie als niedergehende Entwicklung. Die Anthropologen unter den Criminalisten sagen uns, dass der typische Verbrecher hässlich ist: monstrum in fronte, monstrum in animo. Aber der Verbrecher ist ein *décadent*. [...]“; dies ein Hinweis auf Cesare Lombroso?

¹¹⁵⁸ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Das Problem des Sokrates 11*, KSA 6, S. 73: „[...] Sokrates war ein Missverständniß; die ganze Besserungs-Moral, auch die christliche, war ein Missverständniß... Das grellste Tageslicht, die Vernünftigkeit um jeden Preis, das Leben hell, kalt, vorsichtig, bewusst, ohne Instinkt, im Widerstand gegen Instinkte war selbst nur eine Krankheit, eine andre Krankheit – und durchaus kein Rückweg zur »Tugend«, zur »Gesundheit«, zum Glück... Die Instinkte bekämpfen müssen – das ist die Formel für *décadence*; so lange das Leben aufsteigt, ist Glück gleich Instinkt. –“

¹¹⁵⁹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Sprüche und Pfeile 26*, KSA 6, S. 63: „Ich misstrauere allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit.“; zu Platos „Ägypticismus“ siehe auch: ders., *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke 2*, KSA 6, S. 156.

ewig Recht behalten, dass das Sein eine leere Fiktion ist. Die »scheinbare« Welt ist die einzige: die »wahre Welt« ist nur hinzugelogen...¹¹⁶⁰

Um dieses Argument zu untermauern, greift Nietzsche sogar auf die empirische Naturwissenschaft als Beweis zurück, die er als eine Rehabilitation der Sinne, eine Schärfung und (technische) Ausweitung der Sinne versteht,¹¹⁶¹ während er in Sprache und Grammatik die wesentlichen Verursacher für metaphysische, moralische und religiöse Fehltritte über das Sein identifiziert, da die Sprache einen archaischen Zustand, ein „grobes Fetischwesen“ konserviere, also ein atavistisches Element der Kultur sei.¹¹⁶² Selbst der Begriff des „Willens“, gerade noch Agens für das Projekt der „Umwethung“ zu einer neuen Auffassung des Lebens als „Wille zur Macht“, wird von Nietzsche nun als eine Kette von grammatikalischen, sprachlichen und kognitiven Fehlleistungen dekonstruiert, welche ausgehend von der Subjekt-Objekt-Prädikat-Kausalität der Grammatik auf einen Willen, auf Motive und auf ein Ich bei jeder Handlung zurückschlossen,¹¹⁶³ und so die Religion mitkonstituierten: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...“¹¹⁶⁴ Dagegen wendet Nietzsche ein, dass Motive nicht als Ursachen von Handlungen in Betracht kommen, sondern Begleitumstände, nachgeschaltete Rationalisierungen und untergeschobene Erklärungen von Handlungen, Gefühlen und Sinneseindrücken sind.¹¹⁶⁵ Aber er propagiert nicht das Regime der empirischen Wissenschaft als Mittel gegen die philosophische Vernunft, gegen die Illusion einer Welt hinter den Erscheinungen, sondern die Kunst, als Steigerung der Erscheinungen:

„[...] Dass der Künstler den Schein höher schätzt als die Realität, ist kein Einwand gegen diesen Satz. Denn »der Schein« bedeutet hier die Realität noch einmal, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Correctur... Der tragische Künstler ist kein Pessimist, – er sagt Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch...“¹¹⁶⁶

Neben Vernunft und Idealismus betrachtet Nietzsche die Moral als „Götze“, als Vorurteil und Glauben, der er mit seinem kritischen „Hammer“ zusetzt:¹¹⁶⁷ dabei unterscheidet er in gewohnter Weise zwischen zwei antagonistischen Prinzipien einer „widernatürlichen Moral“, welche Leidenschaften und Instinkte unterdrückt, vernichtet und „kastriert“, gegenüber einer natürlichen oder „gesunden Moral“, welche Begierden und Instinkt mäßigt und vergeistigt,

¹¹⁶⁰ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Vernunft« in der Philosophie 2*, KSA 6, S. 75.

¹¹⁶¹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Vernunft« in der Philosophie 3*, KSA 6, S. 76: „[...] Wir besitzen heute genau so weit Wissenschaft, als wir uns entschlossen haben, das Zeugnis der Sinne anzunehmen, – als wir sie noch schärfen, bewaffnen, zu Ende denken lernten. [...]“

¹¹⁶² Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Vernunft« in der Philosophie 4*, KSA 6, S. 77: „[...] Die Sprache gehört ihrer Entstehung nach in die Zeit der rudimentärsten Form der Psychologie: wir kommen in ein grobes Fetischwesen hinein, wenn wir uns die Grundvoraussetzungen der Sprach-Metaphysik, auf deutsch: der Vernunft, zum Bewusstsein bringen. Das sieht überall Thäter und Thun: das glaubt an Willen als Ursache überhaupt; das glaubt an's »Ich«, an's Ich als Sein, an's Ich als Substanz und projicirt den Glauben an die Ich-Substanz auf alle Dinge – es schafft erst damit den Begriff »Ding«... Das Sein wird überall als Ursache hineingedacht, untergeschoben; aus der Conception »Ich« folgt erst, als abgeleitet, der Begriff »Sein« [...]“

¹¹⁶³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die vier grossen Irrthümer 3*, KSA 6, S. 91: „[...] Der Wille bewegt nichts mehr, erklärt folglich auch nichts mehr – er begleitet bloss Vorgänge, er kann auch fehlen. Das sogenannte »Motiv«: ein anderer Irrthum. Bloss ein Oberflächenphänomen des Bewusstseins, ein Nebenher der That, das eher noch die antecedentia der That verdeckt, als dass es sie darstellt. Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: [...]“

¹¹⁶⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Vernunft« in der Philosophie 3*, KSA 6, S. 78.

¹¹⁶⁵ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die vier grossen Irrthümer 4–5*, KSA 6, S. 92f.

¹¹⁶⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Vernunft« in der Philosophie 6*, KSA 6, S. 79.

¹¹⁶⁷ Der Titel *Götzen-Dämmerung* bezieht sich nicht nur auf Vorurteile und Ideale, sondern kann auch als Anspielung auf Wagners *Götterdämmerung* verstanden werden, ebenso bezeichnet Nietzsche den Hammer sowohl als Werkzeug der Zerstörung, als auch des Schaffens (Bildhauer am Menschen!) oder sogar als analytisches Instrument, welches durch den Klang der Oberfläche die Beschaffenheit der Tiefe verrät.

wie beispielsweise die Vergeistigung der Sinnlichkeit als Liebe, oder die Vergeistigung der Feindschaft und des Krieges als Wettstreit, als Ansporn des Lebens und der (Re-)Produktivität.¹¹⁶⁸ Diese Moral bejaht und bestätigt, sie enthält sich des Urteils über das Leben – eines Urteils, das sich der Perspektive des Lebenden entzieht – sie akzeptiert den Menschen als „Fatum“, während umgekehrt Nietzsche die christliche Kirche und Moral als leibes- und lebensfeindlich, als Ausdruck „des niedergehenden, des geschwächten, des müden, des verurtheilten Lebens“ deutet, als Degeneration und *Décadence*.¹¹⁶⁹ Somit dreht er die Perspektive von Moral und Leben um: die Physiologie, die auf- und absteigenden Kräfte des Lebens, die Instinkte, zeichnen sich symptomatisch als Tugend und Moral ab, welche deshalb als Folgen und nicht als Ursachen eines glücklichen Lebens gesehen werden sollten.¹¹⁷⁰ Als Beispiel für diese Auffassung der Moral als „Semiotik“ physiologischer oder biologischer Realitäten zieht Nietzsche, wie bereits in der *Genealogie der Moral*, die Gegenüberstellung der christlich-jüdischen „Moral der Zählung“ gegenüber einer aristokratisch-rassischen „Moral der Züchtung“ heran, welche er in den indisch-hinduistischen Kastengesetzen als Ausdruck „arischer Humanität“ bewundert. Doch so sehr sich diese Wertesysteme unterscheiden, sie gleichen sich im täuschenden Anspruch auf eine „Verbesserung der Menschheit“ und in der Skrupellosigkeit und Amoral ihrer Mittel.¹¹⁷¹ In einer überraschenden Wendung plädiert Nietzsche stattdessen für eine absolute Unschuld des Menschen und spricht jeder Wertung über das Leben, jeder Religion, Ideologie und Moral die Berechtigung ab:

„[...] Niemand ist dafür verantwortlich, dass er überhaupt da ist, dass er so und so beschaffen ist, dass er unter diesen Umständen, in dieser Umgebung ist. Die Fatalität seines Wesens ist nicht herauszulösen aus der Fatalität alles dessen, was er war und sein wird. Er ist nicht die Folge einer eignen Absicht, eines Willens, eines Zwecks, [...] In der Realität fehlt der Zweck... Man ist nothwendig, man ist ein Stück Verhängnis, man gehört zum Ganzen, man ist im Ganzen, – es giebt Nichts, was unser Sein richten, messen, vergleichen, verurtheilen könnte, denn das hiesse das Ganze richten, messen, vergleichen, verurtheilen... Aber es giebt Nichts ausser dem Ganzen! [...] dies erst ist die grosse Befreiung, – damit erst ist die Unschuld des Werdens wieder hergestellt [...]“¹¹⁷²

Analog zu seiner Anklage gegen Wagner seziert Nietzsche auch die zeitgenössischen Deutschen des Wilhelminischen Kaiserreiches, was sowohl einer Aufarbeitung als auch Fortsetzung seiner frühen Schriften gleichkommt: unverändert ist seine Kritik an der Konkurrenz zwischen Politik und Kultur, zwischen Macht und Geist, hinter der er das Ende der deutschen Dichter und Denker erblickt – was anderes als Verzweiflung oder Ironie soll man vermuten, wenn Nietzsche Bismarck an Stelle der deutschen Philosophie setzt?¹¹⁷³

¹¹⁶⁸ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Moral als Widernatur 3*, KSA 6, S. 84: „Die Vergeistigung der Sinnlichkeit heisst Liebe: sie ist ein grosser Triumph über das Christenthum. Ein anderer Triumph ist unsre Vergeistigung der Feindschaft: sie besteht darin, dass man tief den Werth begreift, den es hat, Feinde zu haben: [...] im Gegensatz erst fühlt es sich nothwendig, im Gegensatz wird es erst nothwendig... Nicht anders verhalten wir uns gegen den »inneren Feind«: auch da haben wir die Feindschaft vergeistigt, auch da haben wir ihren Werth begriffen. Man ist nur fruchtbar um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein; man bleibt nur jung unter der Voraussetzung, dass die Seele nicht sich streckt, nicht nach Frieden begehrt [...] Man hat auf das grosse Leben verzichtet, wenn man auf den Krieg verzichtet [...]“; siehe auch: ders., *Götzen-Dämmerung. Sprüche und Pfeile 8*, KSA 6, S. 60: „Aus der Kriegsschule des Lebens. – Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.“

¹¹⁶⁹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Moral als Widernatur 5–6*, KSA 6, S. 86f.

¹¹⁷⁰ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die vier grossen Irrthümer 1–2*, KSA 6, S. 88ff.; hier auch S. 90: „[...] Jeder Fehler in jedem Sinne ist die Folge von Instinkt-Entartung, von Disgregation des Willens: man definirt beinahe damit das Schlechte. Alles Gute ist Instinkt – und, folglich, leicht, nothwendig, frei. [...]“

¹¹⁷¹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die »Verbesserer« der Menschheit 1–4*, KSA 6, S. 98ff.

¹¹⁷² Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Die vier grossen Irrthümer 8*, KSA 6, S. 96f.

¹¹⁷³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was den Deutschen abgeht 1*, KSA 6, S. 104: „[...] »Giebt es deutsche Philosophen? giebt es deutsche Dichter? giebt es gute deutsche Bücher?« fragt man mich im Ausland. Ich erröthe, aber mit der Tapferkeit, die mir auch in verzweifelten Fällen zu eigen ist, antworte ich: »Ja,

Nietzsche argumentiert auch hier ganz *physiologisch*: wenn sich die Gewichte zu Militär und Machtpolitik verschoben haben, muss dort eine neue Form der Größe heranwachsen, für die der Kultur jetzt die Lebenskraft entzogen ist: (Vgl. 3.1 van de Velde Staat und Kultur)

„[...] Niemand kann zuletzt mehr ausgeben als er hat – das gilt von Einzelnen, das gilt von Völkern. Giebt man sich für Macht, für grosse Politik, für Wirthschaft, Weltverkehr, Parlamentarismus, Militär-Interessen aus, – giebt man das Quantum Verstand, Ernst, Wille, Selbstüberwindung, das man ist, nach dies er Seite weg, so fehlt es auf der andern Seite. Die Cultur und der Staat – man betrüge sich hierüber nicht – sind Antagonisten: »Cultur-Staat« ist bloss eine moderne Idee. Das Eine lebt vom Andern, das Eine gedeiht auf Unkosten des Andern. Alle grosse Zeiten der Cultur sind politische Niedergangs-Zeiten. [...] Man weiss es überall bereits: in der Hauptsache – und das bleibt die Cultur – kommen die Deutschen nicht mehr in Betracht. [...]“¹¹⁷⁴

Auffällig im Spätwerk Nietzsches ist die Vielzahl frankophoner Anspielungen und Verweise,¹¹⁷⁵ die sich aber genau darin erklären: parallel zum politisch-wirtschaftlichen Aufstieg Deutschlands registriert Nietzsche eine kulturelle Blüte des 1871 unterlegenen Frankreich, wenn auch unter der Abendsonne der *Décadence*. Der Niedergang der deutschen Kultur hingegen folgt aus dem Niedergang der Bildung: Nietzsche konstatiert sowohl eine Abwesenheit von großen Erziehern – mit Ausnahme einer Hommage an die „Humanität“ Jacob Burckhards – als auch das paradoxe Ideal einer „höheren Bildung“ für Alle:¹¹⁷⁶ Bildung selbst sei zu einem Mittel (zu Beruf und Wissenschaft), zu einer Mittelmäßigkeit verkommen, statt den Einzelnen zu einem Geistesaristokraten, zu einem Bildner „vornehmer Cultur“ zu erziehen, von dem Nietzsche das „ruhige Auge“, das „Handwerk“ des Denkens und die Anmut der Sprache und Schrift verlangt, kurz: das „Tanzen in jeder Form.“¹¹⁷⁷

Psychologie der Kunst

Doch die zeitgenössische französische Kultur ist auch immer wieder Ziel von Nietzsches Attacken: so unterstellt er dem revolutionären Wagner der 1840er und 1850er Jahre ein französisches Wesen,¹¹⁷⁸ in denkbar größtem Kontrast zu dessen Nationalismus, ebenso kritisiert er nahezu die gesamte französische Gegenwartsliteratur seiner Zeit als „unmöglich“. Aber gerade die Heftigkeit der Ablehnung reizt Nietzsche zu einer Klarstellung seiner eigenen Thesen, zu einer Theorie des Widerspruchs, so beispielsweise gegen den Naturalismus der

Bismarck!« – Dürfte ich auch nur eingestehen, welche Bücher man heute liest?... Vermaledeiter Instinkt der Mittelmässigkeit! –“; 1888 waren bereits die ersten Bände der Reden und Briefe Bismarcks erschienen.

Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was den Deutschen abgeht 4*, KSA 6, S. 106.

¹¹⁷⁵ Siehe beispielsweise: Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 1–3*, KSA 6, S. 111ff.

¹¹⁷⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was den Deutschen abgeht 5*, KSA 6, S. 107: „[...] Jede höhere Erziehung gehört nur der Ausnahme: man muss privilegiert sein, um ein recht auf ein so hohes Privilegium zu haben. Alle grossen, alle schönen Dinge können nie Gemeingut sein: [...]“

¹¹⁷⁷ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was den Deutschen abgeht 6–7*, KSA 6, S. 108ff: „Ich stelle [...] drei Aufgaben hin, derentwegen man Erzieher braucht. Man hat sehen zu lernen, man hat denken zu lernen, man hat sprechen und schreiben zu lernen: das Ziel in allen Dreien ist eine vornehme Cultur. – Sehen lernen – dem Auge die Ruhe, die Geduld, das An-sich-herankommen-lassen angewöhnen; das Urtheil hinauschieben, den Einzelfall von allen Seiten umgehen und umfassen lernen. Das ist die erste Vorschulung zur Geistigkeit. [...] Denken lernen: man hat auf unsren Schulen keinen Begriff mehr davon. Selbst auf Universitäten, sogar unter den eigentlichen Gelehrten der Philosophie beginnt Logik als Theorie, als Praktik, als Handwerk, auszusterben. [...] dass Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will, als eine Art Tanzen [...] Man kann nämlich das Tanzen in jeder Form nicht von der vornehmen Erziehung abrechnen, Tanzenkönnen mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der Feder können muss, – dass man schreiben lernen muss? [...]“

¹¹⁷⁸ Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 4*, KSA 6, S. 19;

Gebrüder Goncourt, deren „arbeiten nach der Natur“ er ein instinktives, verallgemeinerndes und auswählendes Sehen, einen souveränen, konstruierenden Blick entgegenhält:

„[...] Die Natur, künstlerisch geschätzt, ist kein Modell. Sie übertreibt, sie verzerrt, sie lässt Lücken. Die Natur ist der Zufall. Das Studium »nach der Natur« scheint mir ein schlechtes Zeichen: es verräth Unterwerfung, Schwäche, Fatalismus, – dies Im-Staube-Liegen vor *petits faits* ist eines ganzen Künstlers unwürdig. [...]“¹¹⁷⁹

Nicht der Einzelfall, sondern die Summe und Ganzheit ist für Nietzsche entscheidend, womit er wieder auf den Begriff der *physis* rekurriert, und deshalb imaginiert er den Künstler (und den Psychologen) nicht als Beobachter und Nachahmer, sondern als Erzeuger, als Vollender, als eine Kraft, die aus sich heraus das Allgemeine, Notwendige, Gesetzmäßige erkennt und den Gegenständen aufzwingt. (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*) Als Bedingung für diesen angeregten, extrovertierten Zustand des Künstlers nennt Nietzsche den Rausch, was wiederum ein Rückgriff auf die *Tragödienschrift* bedeutet, aber mit einer signifikanten Verschiebung: auch das Idealisieren, früher noch apollinisch konnotiert, versteht er nun unter dem physiologisch-psychologischen Paradigma des Rausches, eines sexuellen, affektiven, narkotischen oder des Willens, womit die Kunst grundsätzlich eine *dionysische* Basis erhält:

„Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. [...] – Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man zwingt sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heisst diesen Vorgang Idealisieren. Machen wir uns hier von einem Vorurtheil los: das Idealisieren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so dass die andern darüber verschwinden.“¹¹⁸⁰

Man sieht, wie Nietzsche die ältere gedankliche Schicht der Kunstkräfte aus der *Geburt der Tragödie* nun mit der neueren Hypothese des „Willens zur Macht“ verbindet, und so ein Anschauungsbeispiel liefert, wie die interpretatorische Kraft des Künstlers die Dinge zu einem Spiegel seines Willens und seiner Macht transformiert. Es klingt die Metaphorik der Sonne, oder des überreichen, goldenen Weinstocks aus dem *Zarathustra* wieder an, wenn Nietzsche von der Zwanghaftigkeit des Schenkenden, dem Trieb des Schaffenden spricht: „[...] Dieses Verwandeln-müssen in's Vollkommene ist – Kunst. Alles selbst, was er nicht ist, wird trotzdem ihm zur Lust an sich; in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit.“¹¹⁸¹ Und obschon der Rausch ursprünglich dem Dionysischen zugeordnet war, nimmt Nietzsche das antagonistische Modell der Kunstkräfte wieder auf, um die Künste als Rauschzustände in zwei Lager zu teilen: die visuellen apollinischen Künste, zu denen er Malerei, Plastik und Epik zählt, und die expressionistische, metamorphe und mimische „Gesamt-Entladung“ der Affekte der darstellenden dionysischen Künste, zu denen er neben Schauspiel auch Tanz und Musik rechnet.¹¹⁸² Doch die Musik stellt für Nietzsche nicht mehr

¹¹⁷⁹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 7*, KSA 6, S. 115.

¹¹⁸⁰ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 8*, KSA 6, S. 116.

¹¹⁸¹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 9*, KSA 6, S. 117.

¹¹⁸² Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 10*, KSA 6, S. 117f: „[...] – Der apollinische Rausch hält vor allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence. Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Tranfigurirens Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraustreibt. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagiren [...] – Musik, wie wir sie heute verstehn, ist gleichfalls eine Gesamt-Erregung und -Entladung der Affekte, aber

die reinste Kunst, im Sinne eines direkten Ausdruck des metaphysischen „Ur-Willens“ wie in der *Tragödienschrift*, dar, sondern sie ist defizitär, eine späte Kunstform, die während ihrer Evolution von einer umfassenderen, leiblich-räumlichen „Mittheilungs-Kunst“ die darstellenden, tänzerischen, lyrischen und orgiastischen Bestandteile ausgegrenzt respektive ruhig gestellt hat.¹¹⁸³ Mit anderen Worten: Nietzsche betrachtet Schauspiel und Musik als Spezifikationen eines einzelnen Triebes (und nicht mehr als Ausdruck zweier oppositioneller Kräfte), deren Teilung als Schwächung des Instinktes, als *Décadence* zu verstehen ist. Die ursprüngliche, und damit eigentliche Ausdrucksform des Dionysischen als Rausch der Affekte wäre eine Synthese der musikalischen, tänzerischen, lyrischen und mimischen Teile, ein performatives Spiel des ständigen Übergangs und der Verwandlung, ein Gesamtkunstwerk – aber in einem anderen, Wagner weit überschreitenden Sinn.

Bleibt die Frage nach der Architektur: galt der dorische Tempel dem frühen Nietzsche noch als Lager des Apollinischen, so nimmt der späte Nietzsche die Architektur aus der Dialektik von bildenden und darstellenden Künsten heraus und interpretiert sie als eine Sonderform der Künste, als Ausdruck des Rausches des Willens, des Rausches der Macht:

„[...] – Der Architekt stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspirirt; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Machtberedsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich.“¹¹⁸⁴

Diese viel zitierte Stelle, die auch im Nietzsche-Register der Großoktavausgabe als einer von vier Einträgen unter dem Schlagwort Architektur verzeichnet ist,¹¹⁸⁵ steht in engem Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der Denkfigur des Dionysischen und Apollinischen: wenn Kunst ein rauschhafter physiologischer Zustand des Überbordens ist (also „dionysisch“ per se nach der älteren Definition aus der *Tragödienschrift*), unterscheidet Nietzsche die künstlerischen Disziplinen nach den zu Grunde liegenden Rauschzuständen: apollinisch ist mit visueller, dionysisch mit affektiver (und sexueller) Erregung verbunden, aber was bedeutet die Erregung des „Willens zur Macht“? – Abgesehen davon, dass man hier heute eine Kritik heraushören könnte, dass Architektur unwiederbringlich an Macht gekoppelt ist, dass sie die Repräsentation der Macht, dass sie deren Dienerin und Schmeichlerin ist, dass sie eine Disziplinierungsmaschine im Sinne Foucaults ist, – eine Kritik, die Nietzsche so nicht hineingelegt hat, weil in seinem aristokratischen Wertesystem Macht, Stärke und Dominanz positiv besetzt sind als Steigerung der Lebenskraft, als Genuss des Schaffenden in der Ausweitung und Präsenz seiner Macht (Vgl. 2.2 *Genua*), finden sich Hinweise auf andere Gedanken und Konzepte: Architektur als „Sieg über die Schwere“ verweist direkt auf Schopenhauer, der das Ästhetische der Architektur in der Veranschaulichung des Tragens und Lastens findet – eine Textstelle, die auch van de Velde zitiert.¹¹⁸⁶ (Vgl. 3.3 *Conception*

dennoch nur das Überbleibsel von einer viel volleren Ausdrucks-Welt des Affekts, ein blosses residuum des dionysischen Histrionismus. [...]“

¹¹⁸³ Ebd., S. 118.

¹¹⁸⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 11*, KSA 6, S. 118f.

¹¹⁸⁵ Richard Oehler, *Nietzsche-Register*, in: *Nietzsche's Werke. Band XX. Register-Band*, Leipzig: Alfred Kröner, 1926, S. 10.

¹¹⁸⁶ vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I. Drittes Buch. § 43*, (1818) hrsg. von Wolfgang von Löhnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 302–308; siehe auch: ders., *Die Welt als*



Rationnelle) Außerdem betont Schopenhauer eine Besonderheit der Architektur: sie ist keine mimetische Repräsentation, sondern präsentiert das Objekt selbst, sie ist *autonom*. Damit ist sie dem Bereich des „Schönen“ enthoben, welches Nietzsche in der Repräsentation des attraktiven Menschen, im (sexuellen) Instinkt der Gattung erblickt, der sich im „Schönen“ selbst reflektiert und begehrt, ebenso wie er das „Hässliche“ als Repräsentation der „Entartung“ des Menschen übersetzt, welche eine instinktive Ablehnung erzeuge.¹¹⁸⁷ Dies gilt freilich nur für den Extremfall, denn ansonsten argumentiert Nietzsche durchaus für eine physiognomische oder anthropomorphe Architektur, die sich entweder als Gesicht (*Genua*), als beseelter Stein (*Pästum*) oder als verräumlichte Innerlichkeit der Wandelhalle (*Architektur der Erkennenden*) manifestiert. Doch mit dem „grossen Stil“ deutet er einen Grenzwert der Monumentalbaukunst an, die sich scheinbar über menschliche Proportion, über Nutzwert und körperliche Einfühlung hinwegsetzt, als monologische Präsenz einer Idee. Doch dieses „Sprechen“ unterstreicht das *scheinbar*, denn natürlich richtet sich der „grosse Stil“ an den menschlichen Betrachter, er bedient sich nur der Rhetorik einer absoluten, übermenschlichen Machtfülle, deren Grad an Allgemeinheit, Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit die Mittel der Verfeinerung und Vermittlung, also architektonische Details, zu Gunsten der strengen, überzeitlichen Form verwirft. Nietzsche spricht von einer Ästhetik jenseits des Schönen, vom kalten Schauer des Erhabenen, der sich beim Betrachter gegenüber einer Übermacht einstellt. Diesen Gedanken – ebenso wie den des „grossen Stils“ (Vgl. 2.2 *Vom Barock-Style*) – scheint Nietzsche bei Jacob Burckhardt vorgefunden zu haben, wie ein nachgelassenes Fragment aus dem Jahr 1881 erkennen lässt: „»alles Hübschen und Gefälligen aus dem Wege gehen, als ein weltverachtender Gewaltmensch« sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti“¹¹⁸⁸

[**Abbildung 6:** *Palazzo Pitti*, Florenz, Fotografie 19. Jahrhundert, aus: Wilhelm Lübke, Max Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte. Band 3. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden*, Stuttgart: Paul Neff Verlag, 12. Auflage, 1903, S. 7]

Wenn der „Wille zur Macht“ als eben jener Trieb verstanden werden kann, der zu einer Steigerung des Lebens, zu Ausweitung, Vervollkommnung, Unterwerfung und Produktivität drängt, so muss ein „Rausch“, eine Erregung dieses Willens eigentlich bedeuten, dass sich der

Wille und Vorstellung. Band II. Drittes Buch. § 35. Zur Ästhetik der Architektur, (1844) hrsg. von Wolfgang von Löhnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 527–537.

¹¹⁸⁷ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 19–20*, KSA 6, S. 123f. „Nichts ist bedingter, sagen wir beschränkter, als unsrer Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen am Menschen denken wollte, verlöre sofort Grund und Boden unter den Füßen. [...] Im Schönen setzt sich der Mensch als Maass der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an. Eine Gattung kann gar nicht anders als dergestalt zu sich allein Ja sagen. Ihr unterster Instinkt, der der Selbsterhaltung und Selbsterweiterung, strahlt noch in solchen Sublimitäten aus. Der Mensch glaubt die Welt selbst mit Schönheit überhäuft, – er vergisst sich als deren Ursache. [...] ist wirklich damit die Welt verschönt, dass gerade der Mensch sie für schön nimmt? Er hat sie vermenschlicht: das ist Alles. Aber Nichts, gar Nichts verbürgt uns, dass gerade der Mensch das Modell des Schönen abgäbe. [...] Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Aesthetik, sie ist deren erste Wahrheit. Fügen wir sofort noch deren zweite hinzu: Nichts ist hässlicher als der entartende Mensch, – [...] Das Hässliche wird verstanden als ein Wink und Symptom der Degenerescenz: [...] Ein Hass springt da hervor: wen hasst der Mensch? Aber es ist kein Zweifel: den Niedergang seines Typus. Er hasst da aus dem tiefsten Instinkte der Gattung heraus; in diesem Hass ist Schauer, Vorsicht, Tiefe, Fernblick, – es ist der tiefste Hass, den es giebt. Um seinetwillen ist die Kunst tief...“; siehe auch: ders., *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 22*, KSA 6, S. 126: „[...] Keine geringere Autorität als die des göttlichen Plato (– so nennt ihn Schopenhauer selbst) hält einen andern Satz aufrecht: dass alle Schönheit zur Zeugung reize, – dass dies gerade das proprium ihrer Wirkung sei, vom Sinnlichsten bis hinauf in’s Geistige...“

¹¹⁸⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [197]*, KSA 9, S. 520; Buddensieg schlägt zudem eine Parallele zu Taine vor: Hippolyte Taine, *Reise in Italien. Band 2: Florenz und Venedig*, (Deutsch von Ernst Hardt) Leipzig: Diederichs, 1904, S. 140f. zitiert nach Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien*, Berlin: Wagenbach, 2002, S. 138ff.

Betrachter angesichts monumentaler Architektur an vergangener Größe berauscht, an der Vorstellung absoluter oder überzeitlicher Wirkung, an dem Gedanken konkurrenzloser Hegemonie, durch welche auch dieser Wille zur Form, Strenge und Herrschaft einmal ruhig und befriedigt sein könnte – und Nietzsche imaginiert damit eine Wiedererstehung dieses antik-renaissancehaften Gewaltmenschen, wie er sich in den italienischen Palästen ausdrückt, als Antithese zur *Décadence* der Moderne, wie er sie exemplarisch in der Musik repräsentiert sieht.¹¹⁸⁹

Ganz analog behandelt Nietzsche das Problem des Tragischen in der Kunst: es steht nicht mehr für das Disharmonische des Willens, das Leiden an der Individuation, wie in der *Tragödienschrift*, sondern repräsentiere den furchtlosen „siegreichen Zustand“ der „Tapferkeit und Freiheit des Gefühl“ gegenüber dem Grauen und Erhabenen einer überlegenen Macht: „Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unserer Seele seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein, – ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süssesten Grausamkeit.“¹¹⁹⁰ Nietzsche versucht dadurch die immanente Tendenz der Kunst zu demonstrieren, das Leben zu verherrlichen, für das Leben Partei zu ergreifen. Als „grosse Stimulans zum Leben“ ist die Kunst grundsätzlich wertend, also „moralisch“, wenn auch in einem ganz anderen Sinn als von Schopenhauer oder traditionell christlich-asketischer Perspektive aus betrachtet: entsprechend deutet er die zeitgenössische französische Bewegung des *l'art pour l'art* als Versuch der Künstler, sich der Ausrichtung auf gesellschaftliche Dienste, Zwecke und Moral zu entziehen, doch entlarvt den Wunsch nach „sinnloser“, also selbstreflexiver Kunst als Illusion, da die Kunst als physiologischer Erregungszustand instinktiv zum Leben treibt, das Leben als „wünschbar“ mitteilt und somit idealisiert.¹¹⁹¹ (Vgl. 3.1 Moralische Architektur) – Während der Künstler nach dem Wünschbaren, nach dem Schein des Ideals des Lebens strebt, gilt für den Menschen des Alltags die Realität der Tat,

¹¹⁸⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1888, VIII 14 [61], KSA 13*, S. 246f.: „Wille zur Macht als Kunst / »Musik« – und der große Styl / Die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den »schönen Gefühlen« die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stile nähert, in dem er fähig ist des großen Stils. Dieser Stil hat das mit der großen Leidenschaft gemein, daß er es verschmähnt zu gefallen; daß er es vergißt zu überreden; daß er befiehlt; daß er will ... Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; Gesetz werden –: das ist hier die große Ambition. Mit ihr stößt man zurück; nichts reizt mehr die Liebe zu solchen Gewaltmenschen – eine Einöde legt sich um sie, ein Schweigen, eine Furcht wie vor einem großen Frevel... / Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf? ... Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik, – dem »Weibe« in unserer Musik? ... / Ich berühre hier eine Cardinal-Frage: wohin gehört unsere ganze Musik? Die Zeitalter des klassischen Geschmacks kennen nichts Vergleichbares: sie ist aufgeblüht, als die Renaissance-Welt ihren Abend erreichte, als die »Freiheit« aus den Sitten und selbst aus den Wünschen davon war: gehört es zu ihrem Charakter, Gegenrenaissance zu sein? Und anders ausgedrückt eine *Décadence*-Kunst zu sein? etwa wie der Barockstil eine *Décadence*-Kunst ist? Ist sie die Schwester des Barockstils, da sie jedenfalls seine Zeitgenossin ist? Ist Musik, moderne Musik nicht schon *décadence*? ... / [...] Ich habe schon früher einmal den Finger auf diese Frage gelegt: ob unsere Musik nicht ein Stück Gegenrenaissance in der Kunst ist? Ob sie nicht die Nächstverwandte des Barockstils ist? ob sie nicht im Widerspruch zu allem klassischen Geschmack gewachsen ist, so daß sich in ihr jede Ambition der Classizität von selbst verböte? ... / Auf diese Werthfrage ersten Ranges würde die Antwort nicht zweifelhaft sein dürfen, wenn die Thatsache richtig abgeschätzt worden wäre, daß die Musik als Romantik ihre höchste Reife und Fülle erlangt – noch einmal als Reaktions-Bewegung gegen die Classizität... / Mozart – eine zärtliche und verliebte Seele, aber ganz achtzehntes Jahrhundert, auch noch in seinem Ernste... Beethoven der erste große Romantiker, wie im Sinne des französischen Begriffs der Romantik, wie Wagner der letzte große Romantiker ist ... beides instinktive Widersacher des klassischen Geschmacks, des strengen Stils – um vom »großen« hier nicht zu reden...“

¹¹⁹⁰ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 24, KSA 6*, S. 128.

¹¹⁹¹ Ebd., S. 127f: „Wünschbarkeit“ ist bei Nietzsche eine anderes Wort für „Ideal“, siehe S. 131.

denn nur durch die Realität, nicht durch Ideale, Werte, Moral oder „Verbesserungen“ sei der Mensch gerechtfertigt – lässt Nietzsche den „Immoralist“ sagen.¹¹⁹²

Physiologie der Moral

Nietzsches dominierende These der späten Schriften ist die Rückführung von Kultur, Kunst, Philosophie, Religion, Moral, kurz: des gesellschaftlichen Überbaus, um einen materialistischen Begriff zu benutzen, auf physiologische Dispositionen: er interpretiert sie entweder als Ausdruck einer „aufsteigenden“ oder einer „absteigenden“ Lebenskraft. Das führt ihn zu überraschenden Vergleichen, wie beispielsweise der Parallele von Christ und Anarchist, die beide nach einem „Schuldigen“ für den Zustand des Leidens suchen, um „Rache“ zu nehmen.¹¹⁹³ Dieses Ressentiment wird von Nietzsche bereits als Symptom der Erkrankung gewertet, wobei er nicht zwischen körperlicher und „seelischer“ Erkrankung (Askese, Pessimismus, Christentum) unterscheidet, sondern jeden Kranken als „Parasit“ und „entartendes Leben“ diffamiert – um dessen „Recht auf Leben“ in Frage zu stellen.¹¹⁹⁴ Diese Bankrotterklärung der Humanität folgt aus Nietzsches hierarchischem Gesellschaftsmodell, welches gegen allgemeine Menschenrechte und das utilitaristische Wohl der Meisten gerichtet ist und stattdessen für das aristokratische Ziel der Vollendung Einzelner plädiert. Doch im Gegensatz zu Euthanasieprogrammen sozialdarwinistischer, faschistischer Prägung beharrt Nietzsche auf die absolute Verantwortlichkeit des Einzelnen für das Leben – und fordert den Kranken (respektive Leidenden) zum „freien Tod“ auf. Dass hier vor allem die Verachtung gegen seine Zeit spricht, gegen „Fortschritt“, Altruismus und das sozial-humanitäre Engagement der Kirchen, wird deutlich, wenn Nietzsche die „Abnahme der feindseligen und misstrauischen Instinkte“ in der modernen Gesellschaft als Schwäche, als „Abnahme der Vitalität“ charakterisiert,¹¹⁹⁵ der er entgegenhält: „Unsre Milderung der Sitten – das ist mein Satz, das ist, wenn man will, meine Neuerung – ist eine Folge des Niedergangs; die Härte und Schrecklichkeit der Sitte kann umgekehrt eine Folge des Überschusses von Leben sein [...]“¹¹⁹⁶ Analog zur Dichotomie des „aufsteigenden“ und „absteigenden“ Lebens unterteilt Nietzsche auch die Gesellschaftsgeschichte in zwei antagonistische Prinzipien: einerseits die „starke Zeit“ der „positiven Kräfte“, die sich durch „Verschwendung des Lebens“, durch aristokratischen Prinzipien der Herkunft, des Standes, der Distinktion, durch das „Pathos der Distanz“ auszeichne; andererseits eine „schwache Zeit“ der Demokratie, Menschenrechte, Egalität und des Ausgleichs, der er eine „Abnahme

¹¹⁹² Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 32, KSA 6, S. 131: „[...] Was den Menschen rechtfertigt, ist seine Realität, – sie wird ihn ewig rechtfertigen. Um wie viel mehr werth ist der wirkliche Mensch, verglichen mit irgend einem bloss gewünschten, erträumten, erstunkenen und erlogenen Menschen? mit irgend einem idealen Menschen? [...]“; und Zarathustras Übermensch?

¹¹⁹³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 34, KSA 6, S. 133: „[...] Ob man sein Schlecht-Befinden Andern oder sich selber zumisst – Ersteres thut der Socialist, Letzteres zum Beispiel der Christ –, macht keinen eigentlichen Unterschied. Das Gemeinsame, sagen wir auch das Unwürdige daran ist, dass Jemand schuld daran sein soll, dass man leidet – kurz, dass der Leidende sich gegen sein Leiden den Honig der Rache verordnet. [...]“

¹¹⁹⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 36, KSA 6, S. 134f: „Moral für Ärzte. – Der Kranke ist ein Parasit der Gesellschaft. In einem gewissen Zustande ist es unanständig, noch länger zu leben. [...] Eine neue Verantwortlichkeit schaffen, die des Arztes, für alle Fälle, wo das höchste Interesse des Lebens, des aufsteigenden Lebens, das rücksichtslose Nieder- und Beiseite-Drängen des entartenden Lebens verlangt – zum Beispiel für das Recht auf Zeugung, für das Recht, geboren zu werden, für das Recht, zu leben... Auf eine stolze Art sterben, wenn es nicht mehr möglich ist, auf eine stolze Art zu Leben. Der Tod aus freien Stücken gewählt, der Tod zur rechten Zeit, mit Helle und Freudigkeit, inmitten von Kindern und Zeugen vollzogen: [...] Man geht nie durch Jemand Anderes zu Grunde, als durch sich selbst. [...] Man sollte, aus Liebe zum Leben –, den Tod anders wollen, frei, bewusst, ohne Zufall, ohne Überfall [...]“

¹¹⁹⁵ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 37, KSA 6, S. 137.

¹¹⁹⁶ Ebd., S. 137.

der organisierenden, das heisst trennenden, Klüfte aufreissenden, unter- und überbordenden Kraft“ nachsagt,¹¹⁹⁷ wie er sie beispielsweise im Gedanken der wirtschaftlichen und politischen Partizipation der Arbeiterschaft sieht, die „Sklaven“ zu „Herren“ erziehe.¹¹⁹⁸ Für den umgekehrten Zusammenhang von Härte und überschäumender Lebenskraft verweist Nietzsche auf Napoleon, den er als eine physiologische Akkumulation, als „Erbe einer stärkeren, längeren, älteren Civilisation“ versteht, als einen *Unzeitgemässen*, der sich *trotz* der herrschenden Verhältnisse durchgesetzt hat, womit er sich explizit gegen die zeitgenössische soziologische Milieu-Theorie richtet.¹¹⁹⁹ Doch gerade wegen ihrer explosiven Entladung beschreibt Nietzsche die heroischen Zeiten als historischen Endpunkt:

„[...] Die Gefahr, die in grossen Menschen und Zeiten liegt, ist ausserordentlich; die Erschöpfung jeder Art, die Sterilität folgt ihnen auf dem Fusse. Der grosse Mensch ist ein Ende; die grosse Zeit, die Renaissance zum Beispiel, ist ein Ende. Das Genie – in Werk, in That – ist nothwendig ein Verschwender: dass es sich ausgiebt, ist seine Grösse [...] Er strömt aus, strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht, – mit Fatalität, verhängnisvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist. [...]“¹²⁰⁰

Diese Vorstellung einer Naturgewalt des Genies greift zurück auf Nietzsches frühe spätromantische Phase, doch an Stelle der metaphysischen Herleitung ist eine physiologisch-psychologische getreten: Genie und Verbrecher sind atavistische „naturwüchsige“ Typen der starken Instinkte und Affekte, welche in einem Fall von der herrschenden Sitte und Moral ausgegrenzt, gehemmt und unterdrückt werden, wie er mit Hinweis auf Dostojewski feststellt,¹²⁰¹ während sie im anderen, seltenen Fall, dem Napoleons, diese durchbrechen, verändern und beherrschen.¹²⁰² Auch das Problem der Freiheit betrachtet Nietzsche unter dem Paradigma von „starker“ und „schwacher“ Lebenskraft: wie die Geschichte Roms, Venedigs oder der Renaissance zeige, gedeihe der Wille zur Freiheit nur im Widerstand, im „Krieg“ um die Freiheit, wohingegen die erreichte, gesicherte, institutionalisierte Freiheit gerade den „Instinkt“ der Freiheit schwäche und untergrabe,¹²⁰³ weshalb er für den modernen Menschen,

¹¹⁹⁷ Ebd., S. 138: „[...] die Kluft zwischen Mensch und Mensch, Stand und Stand, die Vielheit der Typen, der Wille, selbst zu sein, sich abzuheben. Das, was ich Pathos der Distanz nenne, ist jeder starken Zeit zu eigen. [...]“

¹¹⁹⁸ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 40*, KSA 6, S. 142f.

¹¹⁹⁹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 44*, KSA 6, S. 145: „Mein Begriff vom Genie. – Grosse Männer sind wie grosse Zeiten Explosiv-Stoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist; ihre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, dass lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist, – dass lange keine Explosion stattfand. [...] Die grossen Menschen sind nothwendig, die Zeit, in der sie erscheinen, ist zufällig; [...]“

¹²⁰⁰ Ebd., S. 145f.

¹²⁰¹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 45*, KSA 6, 147: „[...] Für das Problem, das hier vorliegt, ist das Zeugniß Dostoiewsky's von belang – Dostoiewsky's, des einzigen Psychologen, anbei gesagt, von dem ich Etwas zu lernen hatte: er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens, mehr selbst noch als die Entdeckung Stendhal's. Dieser tiefe Mensch, der zehnmahl mehr Recht hatte, die oberflächlichen Deutschen gering zu schätzen, hat die sibirischen Zuchthäusler, in deren Mitte er lange lebte, [...] sehr anders empfunden als er selbst erwartete – ungefähr aus dem besten, härtesten und werthvollsten Holze geschnitzt, das auf russischer Erde überhaupt wächst. [...]“; siehe auch: ders., *Der Antichrist. 31*, KSA 6, S. 202: „[...] Man hätte zu bedauern, dass nicht ein Dostoiewsky in der Nähe dieses interessantesten *décadent* [Jesu] gelebt hat, ich meine Jemand, der gerade den ergreifenden Reiz einer solchen Mischung von Sublimem, Krankem und Kindlichem zu empfinden wusste. [...]“

¹²⁰² Ebd., S. 146: „[...] Der Verbrecher-Typus, das ist der Typus des starken Menschen unter ungünstigen Bedingungen, ein krank gemachter starker Mensch. Ihm fehlt die Wildniss, eine gewisse freiere und gefährlicher Natur und Daseinsform, in der Alles, was Waffe und Wehr im Instinkt des starken Menschen ist, zu Recht besteht. [...]“

¹²⁰³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 38*, KSA 6, S. 139f: „Mein Begriff von Freiheit. – Der Werth einer Sache liegt mitunter nicht in dem, was man mit ihr erreicht, sondern in dem, was man für sie bezahlt, – was sie uns kostet. [...] Und der Krieg erzieht zur Freiheit. Denn was ist Freiheit! Dass

den er als „Selbst-Widerspruch“ der Instinkte bezeichnet, ein „eisernes“ Erziehungsregime, eine „Beschneidung“ der Triebe (im doppelten Sinne) fordert, um eine Einheit der *physis* – und damit Freiheit – wieder herzustellen.¹²⁰⁴ Nietzsche bleibt dieser genealogischen Perspektive und ihren paradoxalen Einsichten treu, wenn er das Ende gesellschaftlicher Institutionen in der Moderne prophezeit: denn für ihn beruhen Institutionen auf Hierarchie, Permanenz und Gesetzmäßigkeit, auf die „organisierende Kraft“ der Autorität, auf einen das Individuelle übersteigenden zeitlichen und inhaltlichen Rahmen, der im hektischen Handel und Treiben zeitgenössischer Rollenspiele verloren gegangen sei, womit er an seine frühere antagonistische Differenzierung zwischen dem Typus des Baumeisters und Schauspielers anknüpft: (Vgl. 2.2; 2.3 Schauspieler)

„[...] Damit es Institutionen giebt, muss eine Art Wille, Instinkt, Imperativ geben, antiliberal bis zur Bosheit: den Willen zur Tradition, zur Autorität, zur Verantwortlichkeit auf Jahrhunderte hinaus, zur Solidarität von Geschlechter-Ketten vorwärts und rückwärts in infinitum. Ist dieser Wille da, gründet sich Etwas wie das imperium Romanum: [...].“¹²⁰⁵

Und nicht von ungefähr, wenn man an den *Zarathustra* denkt, greift Nietzsche die Ehe als Beispiel heraus, um den Unterscheid zwischen der Institution des römischen Familienrechts und der modernen Liebesheirat, zwischen „Zucht“ und „Zufall“ zu demonstrieren: selbst die Schönheit betrachtet Nietzsche als ein genealogisches Produkt, als Resultat einer über Generationen reichenden Anstrengung und Anreicherung, aus der eine Kultur als Veredelung und Verinnerlichung von Gebräuchen, Prinzipien, Auswahl und Haltung entstehen kann, denn auch eine Aristokratie des Geistes beginnt mit der Formung des Leibes:

„Die Schönheit kein Zufall. – Auch die Schönheit einer Rasse oder Familie, ihre Anmuth und Güte in allen Gebärden wird erarbeitet: sie ist gleich dem Genie, das Schlussergebniss der accumulirten Arbeit von Geschlechtern. Man muss dem guten Geschmacke grosse Opfer gebracht haben, man muss um seinetwillen Vieles gethan, Vieles gelassen haben [...] man muss in ihm ein Princip der Wahl, für Gesellschaft, Ort, Kleidung, Geschlechtsbefriedigung gehabt haben, man muss Schönheit dem Vortheil, der Gewohnheit, der Meinung, der Trägheit vorgezogen haben. [...] Die guten Dinge sind über alle Maassen kostspielig; und immer gilt das Gesetz, dass wer sie hat, ein Anderer ist, als wer sie erwirbt. Alles Gute ist Erbschaft: was nicht ererbt ist, ist unvollkommen, ist Anfang [...].“¹²⁰⁶

Für dieses Ideal einer Erziehung als Disziplinierung des Leibes über Generationen verweist Nietzsche wieder auf die Griechen als dem „erste[n] Cultur-Ereigniss der Geschichte“, die mittels der Physiologie auch Geist und Seele veredelten; man könnte sagen, die Griechen repräsentieren für Nietzsche die exemplarischen Bildhauer am Menschen, auf sie vermag er die Forderung *Zarathustras* nach „Form“ und „Härte“ zurückzuprojizieren. Und doch, diese Bildung des Menschen ist ebenso artifiziell wie auch natürlich, denn Nietzsche versteht sie als Rückkehr zu einer Ordnung der Natur, zum Instinkt der Spezies, zur Entfaltung der

man den Willen zur Selbstverantwortlichkeit hat. [...] Freiheit bedeutet, dass die männlichen, die kriegs- und siegfrohen Instinkte die Herrschaft haben über andre Instinkte, zum Beispiel über die des »Glücks«. [...] Der freie Mensch ist Krieger. – Wonach bemisst sich die Freiheit, bei Einzelnen, wie bei Völkern? Nach dem Widerstand, der überwunden werden muss, nach der Mühe, die es kostet, oben zu bleiben. Den höchsten Typus freier Menschen hätte man dort zu suchen, wo beständig der höchste Widerstand überwunden wird: fünf Schritt weit von der Tyrannis, dicht an der Schwelle der Gefahr der Knechtschaft. [...] Erster Grundsatz: man muss es nöthig haben, stark zu sein: sonst wird man's nie. – Jene grossen Treibhäuser für starke, für die stärkste Art Mensch, die es bisher gegeben hat, die aristokratischen Gemeinwesen von Rom und Venedig verstanden Freiheit genau in diesem Sinne, wie ich das Wort Freiheit verstehe: als Etwas, das man hat und nicht hat, das man will, das man erobert...“

¹²⁰⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 41, KSA 6, S. 143.

¹²⁰⁵ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 39, KSA 6, S. 141.

¹²⁰⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen* 47, KSA 6, S. 148f.

Lebenskraft, zum „Willen zur Macht“.¹²⁰⁷ Auch dieser Begriff von der Natur als Lebenskraft und Dominanz ist eine *Umwertung*, damit kehrt Nietzsche die „Natürlichkeit“ Rousseaus und der Französischen Revolution um: für ihn besitzen Napoleon, und mehr noch Goethe, als freie, starke, sich selbst überwindende und schaffende Persönlichkeiten in weit höherem Maße „Natürlichkeit“, in ihnen erblickt er eine Fortsetzung der Kultur der Renaissance – eines Strebens in Höhe und Breite des Lebens, zur organischen Ganzheit, zur *physis*:

„Goethe – kein deutsches Ereigniss, sondern ein europäisches: ein grossartiger Versuch, das achtzehnte Jahrhundert zu überwinden durch eine Rückkehr zur Natur, durch ein Hinaufkommen zur Natürlichkeit der Renaissance, eine Art Selbstüberwindung von Seiten dieses Jahrhunderts. – Er trug dessen stärkste Instinkte in sich: die Gefühlsamkeit, die Natur-Idolatrie, das Antihistorische, das Idealistische, das Unreale und Revolutionäre (– letzteres ist nur eine Form des Unrealen). Er nahm die Historie, die Naturwissenschaft, die Antike, insgleichen Spinoza zu Hülfe, vor Allem die praktische Thätigkeit; er umstellte sich mit lauter geschlossenen Horizonten; er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; [...] Was er wollte, das war Totalität; er bekämpfte das Auseinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille [...] er disciplinierte sich zur Ganzheit, er schuf sich [...]“¹²⁰⁸

Für Nietzsche besteht die Größe Goethes also weniger in angeborenen außergewöhnlichen Fähigkeiten oder gar Genialität, sondern in der beständigen Arbeit an sich selbst, in der Überwindung der zeitlichen Gegebenheiten und Tendenzen zu Gunsten einer lebenslangen Suche – im ganz wörtlich Sinn des Philosophen als Freund der Weisheit – ein Prozess, der Fehler und Irrwege miteinschließt, so lange die Möglichkeit zu Weiterentwicklung und Korrektur gegeben bleibt. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch Nietzsches Charakterisierung Goethes als „Realist“ zu verstehen: nicht als Stilbezeichnung des literarischen „Realismus“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern als das Zulassen und „Ja-Sagen“ zum „Thatsächlichen“, zum Leben.¹²⁰⁹ Dieses „Leben“ umfasst Leiblichkeit, Natürlichkeit, Toleranz und Freiheit, aber eine autonome Freiheit der Anverwandlung und Einverleibung, die mit einem neuen Vertrauen der Welt beagnet:

„[...] Ein solcher freigewordner Geist steht mit einem freudigen und vertrauendem Fatalismus mitten im All, im Glauben, dass nur das Einzelne verwerflich ist, dass im Ganzen sich Alles erlöst und bejaht – er verneint nicht mehr... Aber solch ein Glaube ist der höchste aller möglichen Glauben: ich habe ihn auf den Namen des Dionysos getauft.“¹²¹⁰

Nietzsche identifiziert sich selbst mit Goethes „Unzeitgemässheit“, die er ihm zuschreibt, mit einer verzögerten Wirkung und unbegrenzten Auslegbarkeit, mit einem Rühren an Wahrheiten, für welche die Zeit noch nicht reif ist. Dadurch wird deutlich, dass Nietzsche Goethe erstens als einen philosophischen Autor wertet, und zweitens, dass er ihn für unterschätzt, für unverstanden, für noch zukünftig hält, für einen Autor, der – wie in der frühen Vorstellung der Geistesheroen – über die Grenzen der Zeit zu anderen großen Geistern spricht, zu denen Nietzsche sich selbst zählt: (Vgl. 2.1 *Das Problem der Geschichte*)

„[...] Man hat mich öfter gefragt, wozu ich eigentlich deutsch schrieb: nirgendwo sonst würde ich schlechter gelesen, als im Vaterlande. Aber wer weiss zuletzt, ob ich auch nur wünsche, heute

¹²⁰⁷ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 48*, KSA 6, S. 150: „Fortschritt in meinem Sinne. – Auch ich rede von »Rückkehr zur Natur«, obwohl es eigentlich nicht ein Zurückgehen, sondern ein Hinaufkommen ist – hinauf in die hohe, freie, selbst furchtbare Natur und Natürlichkeit, eine solche, die mit grossen Aufgaben spielt, spielen darf [...]“

¹²⁰⁸ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 49*, KSA 6, S. 151.

¹²⁰⁹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 50*, KSA 6, S. 152: „Man könnte sagen, dass in gewissem Sinne das neunzehnte Jahrhundert Das alles auch erstrebt hat, was Goethe als Person erstrebte: eine Universalität im Verstehn, ein Gutheissen, ein An-sich-heran-kommen-lassen von Jedwedem, einen verwegnen Realismus, eine Ehrfurcht vor allem Thatsächlichen. [...]“

¹²¹⁰ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 49*, KSA 6, S. 152.

gelesen zu werden? – Dinge schaffen, an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht; der Form nach, der Substanz nach um kleine Unsterblichkeit bemüht sein – ich war noch nie bescheiden genug, weniger von mir zu verlangen. Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der »Ewigkeit«; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, – was jeder Andre in einem Buche nicht sagt... Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt, meinen Zarathustra: ich gebe ihr über kurzem das unabhängigste.–¹²¹¹

Ausgehend von einer Reflektion über Goethe wendet sich Nietzsche in überraschend direkter Weise an seine Leser, um mit einer persönlichen Erklärung zu seiner eigenen Größe fortzusetzen, in einem Stil, der stark an den parallel verfassten *Ecce homo* erinnert. Und tatsächlich kann man im Nachlass die abschließenden Aphorismen „Was ich den Alten verdanke“ der *Götzen-Dämmerung* als eine späte Hinzufügung rekonstruieren, mit der Nietzsche eine Brücke zwischen verschiedene Bücher zu ziehen versucht, aber auch eine Lektüreeanleitung liefert: so beansprucht er den Aphorismus als eine Form der Verdichtung, die es erlaubt schnell und kurz zu schreiben, um langsam und nachdenklich gelesen zu werden.¹²¹² Während er die Ewigkeitsintention traditioneller philosophischer Systeme ablehnt, Ontologie, Metaphysik und Idealismus als „Götzen“ demaskiert, welche der Realität, dem ewigen Fluss des Werdens, nicht gerecht zu werden vermögen, führt er eine „kleine Unsterblichkeit“, eine „Form der »Ewigkeit«“ des Stils ein, welche die wandelbare Erkenntnis des Augenblicks in ein künstlerisches Artefakt von Dauer, von Klassizität nach *römischem* Vorbild verwandeln soll.¹²¹³ (Vgl. 3.7 Belebung des Stoffes) Es geht also nicht um scholastische Begriffe von Substanz, Ewigkeit oder Sein, sondern um die Frage der Form, die einem Gedanken Ewigkeitswert verleihen kann: doch diese Vollendung der Form glaubt Nietzsche diesmal nicht im antiken Griechenland, sondern in Rom zu finden: „Man lernt nicht von den Griechen – ihre Art ist zu fremd, sie ist auch zu flüssig, um imperativisch, um »klassisch« zu wirken.“¹²¹⁴ Um die Ablehnung der griechischen Philosophie von Sokrates, Platon und Aristoteles als „décadents des Griechenthums“ zu unterstreichen zählt Nietzsche Thukydides, Horaz und Machiavelli als seine Vorbilder auf, deren „starke, strenge, harte Thatsächlichkeit“ er lobt,¹²¹⁵ den Sinn für den „Willen zur Macht“, welcher so gar nicht zu der verklärenden Sicht auf die Antike durch Winckelmann, Schiller und selbst Goethe passen will: und Nietzsche nimmt für sich in Anspruch, mit der *Tragödienschrift* erst die dionysische Seite der Griechen entdeckt – und damit die Antike „umgewerthet“¹²¹⁶ – zu haben, das

¹²¹¹ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen 51*, KSA 6, S. 153.

¹²¹² Vgl. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke 2*, KSA 6, S. 156: „[...] Man muss ihn [Thukydides] Zeile für Zeile umwenden und seine Hintergedanken so deutlich ablesen wie seine Worte: es giebt wenig so hintergedankenreiche Denker. In ihm kommt die Sophisten-Cultur, will sagen die Realisten-Cultur, zu ihrem vollendeten Ausdruck: [...]“

¹²¹³ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke 1*, KSA 6, S. 154f: „[...] Mein Sinn für Stil, für das Epigramm als Stil erwachte fast augenblicklich bei der Berührung mit Sallust. [...] Gedrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde, eine kalte Bosheit gegen das »schöne Wort«, auch das »schöne Gefühl« – daran errieth ich mich. Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil, nach dem »aere perennius« im Stil bei mir wiedererkennen. [...] Dies [Horaz] Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen – das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence. [...]“

¹²¹⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke 2*, KSA 6, S. 155.

¹²¹⁵ Ebd., S. 156: Thukydides bemüht sich in seinem Buch *Der Peloponnesische Krieg* um eine „objektive“ historische Darstellung, um einen knappen, aber rhetorisch durchgearbeiteten Stil, und um eine Analyse des politischen Machtstrebens, ohne Rückgriffe auf das Einwirken der Götter.

¹²¹⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke 5*, KSA 6, S. 160: „[...] die »Geburt der Tragödie« war meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus

„Zuviel an Kraft“, die Lust am Schaffen trotz des Schmerzes und Leides, das sich in Kunst, Kultur und orgiastischen Mysterien offenbare: (Vgl. 2.1 *Geburt der Tragödie*)

„[...] Denn erst in den dionysischen Mysterien, in der Psychologie des dionysischen Zustands spricht sich die Grundthatsache des hellenischen Instinkts aus – sein »Wille zum Leben«. Was verbürgte sich der Hellene mit diesen Mysterien? Das ewige Leben, die ewige Wiederkehr des Lebens; die Zukunft in der Vergangenheit verheissen und geweiht; das triumphirende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus; das wahre Leben als das Gesamt-Fortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit. Den Griechen war deshalb das geschlechtliche Symbol das ehrwürdige Symbol an sich, der eigentliche Tiefsinn innerhalb der ganzen antiken Frömmigkeit. Alles Einzelne im Akte der Zeugung, der Schwangerschaft, der Geburt erweckte die höchsten und feierlichsten Gefühle. In der Mysterienlehre ist der Schmerz heilig gesprochen: die »Wehen der Gebälerin« heiligen den Schmerz überhaupt, – alles Werden und Wachsen, alles Zukunfts-Verbürgende bedingt den Schmerz... Damit es eine ewige Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, muss es auch ewig die »Qual der Gebälerin« geben... Dies Alles bedeutet das Wort Dionysos [...].“¹²¹⁷

Nietzsche, der parallel zur *Götzen-Dämmerung* an *Ecce homo* arbeitet, gibt damit ein Beispiel, wie er sich von seinen eigenen Schriften und Gedanken überraschen lässt, wie er die *Tragödienschrift* nach 16 Jahren einer neuen Lektüre unterzieht: er zeigt sich nicht mehr an der mythischen Herleitung des Musikdramas, sondern an der hypothetischen psychologischen Rekonstruktion des „tragischen Gefühls“ der Griechen interessiert, einer Weltanschauung, um diesen Begriff der Jahrhundertwende zu benutzen, die noch in Schmerz und Untergang eine Lust am Leben erfährt, die im „überströmenden Lebens- und Kraftgefühl“ von Sexualität und Rausch sich selbst genießt. In der dionysischen Lehre, in der „Psychologie des tragischen Dichters“, offenbare sich nicht verborgener Pessimismus oder Affektentladung, „[...] sondern, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, – jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst [...].“¹²¹⁸ (Vgl. 3.3; 3.7 und 3.10: Begriff der Wollust)

Antichrist

Nietzsche hat seine giftige Polemik *Der Antichrist – Fluch auf das Christenthum*, bei dem es sich um einen separaten Abschnitt des zweiten Kapitels des als „Hauptwerk“ konzipierten Buches *Willen zur Macht* handelt, das er seit der *Genealogie der Moral* ankündigt, ohne es je ernsthaft auszuarbeiten,¹²¹⁹ noch vor seinem geistigen Zusammenbruch im Januar 1889 zum Druck fertig gestellt, aber trotzdem wurde der *Antichrist* erst 1894 (von seiner Schwester Elisabeth Förster) freigegeben. Nicht ohne Grund schreckte der Verleger Naumann vor einer sofortigen Veröffentlichung ohne weitere Rücksprache zurück, denn der Text verstieß unzweifelhaft gegen Auflagen der Zensur des Deutschen Reiches. Nicht, dass die Anklage gegen das Christentum als Lüge, als Lebensverneinung, als Ausdruck der *Décadence* neu in Nietzsches Schriften wäre, selbst das Schlagwort einer „Philosophie des Antichrist“ findet sich bereits in *Jenseits von Gut und Böse*,¹²²⁰ doch bisher haben sich diese Angriffe auf

dem mein Wollen, mein Können wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft...“

¹²¹⁷ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke* 4, KSA 6, S. 159.

¹²¹⁸ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke* 5, KSA 6, S. 160.

¹²¹⁹ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 27. KSA 5, S. 408f. „[...] Jene Dinge [der moderne Geist] sollen von mir in einem andren Zusammenhange gründlicher und härter angefasst werden (unter dem Titel »Zur Geschichte des europäischen Nihilismus«; ich verweise dafür auf ein Werk, das ich vorbereite: **Der Wille zur Macht**, Versuch einer Umwerthung aller Werthe), [...].“

¹²²⁰ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Ahtes Hauptstück: Völker und Vaterländer* 256. KSA 5, S. 203.

einzelne Aphorismen und Abschnitte beschränkt, ohne ihre häretische Absicht im Titel zu führen. Was veranlasst Nietzsche also zu einem „Fluch gegen das Christenthum“, zu einer frontalen Anklage und Verurteilung, die wenig neue Argumente enthält, sondern bisherige Gedanken rekombiniert und polemisch zuspitzt, obschon er eigentlich nur „Ja-Sagen“ wollte? Überraschend scheint weniger die Tatsache an sich, als die Heftigkeit des Angriffs, der Absolutheitsanspruch, mit dem er die christliche Kirche und den Priester zum Feind stilisiert. Doch gerade das Pathetische verweist auf die Abrechnung mit David Strauss in der ersten *Unzeitgemässen Betrachtung*, und nicht zufällig eröffnet Nietzsche den *Antichrist* mit einer Bemerkungen zur Zukünftigkeits seiner Gedanken, zur Leserschaft von „Übermorgen“.¹²²¹ Nicht nur zeitlich, auch räumlich fühlt sich Nietzsche seiner Gegenwart enthoben, identifiziert sich mit den Hyperboreern, den sagenhaften Bewohnern des hohen Nordens der griechischen Mythen, den Überwindern des Labyrinths, das die Orientierungslosigkeit und Schwäche des „modernen Menschen“ repräsentiert, durch ein Festhalten an einem Weg und Ziel.¹²²² Damit ist der Grundkonflikt bereits genannt: auf der einen Seite das Christenthum als Religion der Schwäche, der Krankheit, der „Heerde“, als „Widerspruch“ gegen das Leben, auf der anderen Seite der „Wille zur Macht“, also die Entfaltung der Lebenskraft, Steigerung, Überwindung, Krieg und das Ziel, einen höheren Typus, eine „Art Übermensch“ zu schaffen; „Nicht, was die Menschheit ablösen soll in der Reihenfolge der Wesen, ist das Problem, das ich hiermit stelle (– der Mensch ist ein Ende–): sondern welchen Typus Mensch man züchten soll, wollen soll, als den höherwerthigen, lebenswürdigeren, zukunftsgeuweren. [...]“¹²²³ Nietzsche artikuliert damit die Frage nach den Folgen von Darwins naturwissenschaftlichem Paradigmenwechsel für die Philosophie: er sieht sowohl das idealistische Modell des historischen Fortschritts diskreditiert als auch Sitte, Moral und Religion auf einen biologischen oder vielmehr psychologisch-physiologischen Prüfstand gestellt, auf dem sie sich als *Décadence*, also als „Verdorbenheit“ der Instinkte, als „Verneinung des Lebens“ und damit als Nihilismus zu erkennen geben.¹²²⁴ Anstelle eines natürlichen „Gesetzes der Entwicklung, welches das Gesetz der Selection ist“ habe das Christenthum die „ungesunde“ Moral des Mitleids gesetzt, das Mitleid als Erkrankung, als das eigentlich moderne Leiden, dem man nur durch das ärztliche „Messer“ begegnen könne.¹²²⁵ (Vgl. 3.1: Moralische Architektur: Metapher der Gärtners, des Arztes, der Beschneidung) Doch dieser Antagonismus ist nicht nur ideeller Natur: Nietzsche deutet als Hintergrund seines „Krieges“

¹²²¹ Nietzsche, *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. Vorwort. KSA 6*, S. 167: „Dies Buch gehört den Wenigsten. Vielleicht lebt selbst noch Keiner von ihnen. Es mögen die sein, welche meinen Zarathustra verstehen: wie dürfte ich mich mit denen verwechseln, für welche heute schon Ohren wachsen? – Erst das Übermorgen gehört mir. Einige werden posthum geboren. [...] Eine Vorliebe der Stärke für Fragen zu denen Niemand heute den Muth hat; der Muth zum Verbotenen; die Vorherbestimmung zum Labyrinth. Eine Erfahrung aus sieben Einsamkeiten. Neue Ohren für neue Musik. Neue Augen für das Fernste. Ein neues Gewissen für bisher stumm gebliebene Wahrheiten. Und der Wille zur Ökonomie grossen Stils: seine Kraft, seine Begeisterung beisammen behalten... Die Ehrfurcht vor sich; die Liebe zu sich; die unbedingte Freiheit gegen sich [...]“; „Keiner“ bezieht sich auf den Untertitel des *Zarathustra*: „Ein Buch für Alle und Keinen“

¹²²² Nietzsche, *Der Antichrist. 1. KSA 6*, S. 169.

¹²²³ Nietzsche, *Der Antichrist. 3. KSA 6*, S. 170.

¹²²⁴ Nietzsche, *Der Antichrist. 6. KSA 6*, S. 172: „[...] Ich nenne ein Thier, eine Gattung, eine Individuum verdorben, wenn es seine Instinkte verliert, wenn es wählt, wenn es vorzieht, was ihm nachtheilig ist. Eine Geschichte der »höheren Gefühle«, der »Ideale der Menschheit« – und es ist möglich, dass ich sie erzählen muss – wäre beinahe auch die Erklärung dafür, weshalb der Mensch verdorben ist. Das Leben selbst gilt mir als Instinkt für Wachstum für Dauer, für Häufung von Kräften, für Macht: wo der Wille zur Macht fehlt, giebt es Niedergang. Meine Behauptung ist, dass allen obersten Werthen der Menschheit dieser Wille fehlt, – dass Niedergangs-Werthe, nihilistische Werthe unter den heiligsten Namen die Herrschaft führen.“

¹²²⁵ Nietzsche, *Der Antichrist. 7. KSA 6*, S. 173; 174: „[...] Nichts ist ungesunder, inmitten unsrer ungesunden Modernität, als das christliche Mitleid. Hier Arzt sein, hier unerbittlich sein, hier das Messer führen – das gehört zu uns, das ist unsre Art Menschenliebe, damit sind wir Philosophen, wir Hyperboreer! – –“

gegen das „Theologen-Blut“ eine persönliche Betroffenheit an¹²²⁶ – schließlich stammt er aus einer über Generationen reichenden evangelischen Pfarrersfamilie, doch sein Glaube wurde bereits durch den frühen Tod des Vaters erschüttert; auch könnte man das als Anspielung auf seine Ersatzväter Wagner und Schopenhauer lesen, deren altruistischer Pessimismus vom späten Nietzsche als verkapptes Christentum, als Krankheit und Falschheit denunziert wird. Genau genommen hält er die ganze so genannte deutsche Philosophie des Idealismus und der Romantik für „hinterlistige Theologie“,¹²²⁷ den moralischen kategorischen Imperativ Kants für „Widernatur“ und „Falschmünzerei“,¹²²⁸ worunter er die Umdeutung von „gut“ und „böse“, von „wahr“ und „falsch“ versteht. (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*: Kritik an Kant) Unklar bleibt, wie Nietzsche den Vorwurf der „Falschmünzerei“ gegenüber seinem Projekt einer „Umwerthung aller Werthe“ differenziert, wenn Werte und Moral an sich als flüssig gedacht werden: eigentlich handelt es sich um einen Austausch ideologischer Weltbilder, wobei er seiner Sicht einen höheren Grad an „Natürlichkeit“ (der Instinkte und Triebe) und damit an „Wirklichkeit“ und „Tatsächlichkeit“ bescheinigt, eine Ideologie, die sich erst körperlich einschreiben muss, als unbewusste Methodik, weshalb ihm bereits die eigene Existenz als freier Geist als Beweis einer „leibhaften Kriegs- und Siegs-Erklärung“ über die „falsche“ christliche Religion und Moral dient.¹²²⁹

Im Vergleich mit dem Buddhismus als der zweiten großen „nihilistischen Religion“ schneidet das Christentum bei Nietzsche in jeder Hinsicht schlecht ab, der hier den Unterschied zwischen einer späten, überreizten, gelehrten aristokratischen Kultur gegenüber einer ressentimentgeladenen Religion der unterworfenen, niederen Stände erblickt, zwischen dem Ende einer alten Zivilisation und einer Zähmung der Barbaren, zwischen weiser, „positivistischer“ Müdigkeit und induzierter Krankheit.¹²³⁰ Oder vielmehr eingebildeter Krankheit: denn Nietzsche übersetzt die christlichen Tugenden – Glaube, Liebe und Hoffnung – als Mittel der Affektsteigerung, der Sublimierung der Triebe, als Verklärung und Illusion, kurz: als Machtinstrumente der Priester. Und selbst die Figur Jesu liest Nietzsche als eine Fälschung, als eine nachträgliche Umdeutung durch die erste jüdisch-christliche Gemeinde,¹²³¹ die er als Fortsetzung der „Fälschungen“ der jüdischen Thora durch die Priesterkaste betrachtet: einer Fälschung des Gottesbegriffs, des Moralbegriffs, der Volksgeschichte, der heiligen Schrift, um den Fortbestand des jüdischen Volkes unter Fremdbestimmung zu sichern, was zuletzt durch die Fälschung von Kultur und Kirche, durch die Verneinung des jüdischen Volkes durch die Christen übertroffen wird. Nietzsche deutet,

¹²²⁶ Nietzsche, *Der Antichrist*. 8. KSA 6, S. 174: „[...] Man muss das Verhängniss aus der Nähe gesehen haben, noch besser, man muss es an sich erlebt, man muss an ihm fast zu Grunde gegangen sein, um hier keinen Spaass mehr zu verstehn – [...].“

¹²²⁷ Nietzsche, *Der Antichrist*. 10. KSA 6, S. 176.

¹²²⁸ Nietzsche, *Der Antichrist*. 11. KSA 6, S. 177: „[...] Eine Handlung, zu der der Instinkt des Lebens zwingt, hat in der Lust ihren Beweis, eine rechte Handlung zu sein: und jener Nihilist mit christlich-dogmatischen Eingeweiden [Kant] verstand die Lust als Einwand [...].“

¹²²⁹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 12–13. KSA 6, S. 178f.; zur „Natürlichkeit“ siehe ders., *Der Antichrist*. 15. KSA 6, S. 181f: „[...] Diese reine Fiktions-Welt unterscheidet sich dadurch sehr zu ihren Ungunsten von der Traumwelt, dass letztere die Wirklichkeit widerspiegelt, während sie die Wirklichkeit fälscht, entwerthet, verneint. Nachdem erst der Begriff »Natur« als Gegenbegriff zu »Gott« erfunden war, musste »natürlich« das Wort sein für »verwerflich«, – jene ganze Fiktions-Welt hat ihre Wurzel im Hass gegen das Natürliche (– die Wirklichkeit! –), sie ist Ausdruck eines tiefen Missbehagens am Wirklichen [...]“

¹²³⁰ Nietzsche, *Der Antichrist*. 20–22. KSA 6, S. 186ff.; S. 188: „[...] Christlich ist der Hass gegen den Geist, gegen Stolz, Muth, Freiheit, libertinage des Geistes; christlich ist der Hass gegen die Sinne, gegen die Freuden der Sinne, gegen die Freude überhaupt...“

¹²³¹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 24. KSA 6, S. 191ff.

verborgen unter den Evangelien,¹²³² den „psychologischen Typus des Erlösers“ als einen kindlichen, krankhaften und morbiden, mit dem Hedonismus Epikurs verwandten Décadent, dessen Unfähigkeit zu Widerstand zur Religion der Liebe, dessen „Instinkt-Hass gegen die Realität“ zur Lehre der Innerlichkeit, der Seele und des Himmelreiches geführt habe.¹²³³ In den Evangelien hingegen sieht er in der Figur Jesu eine Überblendung des Typus des Erlösers mit den Projektionen fanatischer Anhänger am Werk,¹²³⁴ welche die Lebenspraxis Jesu, die selig empfundene „Thorheit“ zu einer Lehre, zu einem dogmatischen Glauben, zu einer kirchlichen Mission umgeschrieben hätten.¹²³⁵ aus dem gelebten Gegensatz zu Kirche, Staat, Macht und Geld, aus der reinen „Symbolik“ des Handelns wäre demnach ein fundamentalistisches Regime hervorgegangen, aus der Unfähigkeit zu verneinen ein Glaube der Verneinung (der vornehmen antiken Werte), aus der Anti-Kirche eine Kirche, in der die „kranke Barbarei selbst zur Macht“ kam.¹²³⁶ Nietzsche differenziert deshalb zwischen dem Erlöser, einem „buddhistischen“ Typus, für den er eine gewisse Achtung empfindet,¹²³⁷ und der christlichen Lehre als nachgeschobenem Ressentiment, zwischen einem Leben Jesu und der posthumen „Rechtfertigung“ des Kreuzigungstodes durch Paulus, dem „Falschmünzer aus Hass“, dem „Erfinder des Christentums“ als Widernatur.¹²³⁸ Die Evangelien selbst stellen für Nietzsche bereits die nächste Stufe der „Corruption“ des Christentums dar: die zum Buch geronnene Verfeinerung von Lüge und Schauspiel, die „Künstlerschaft in der psychologischen Verderbniss“, welche er sich leiblich bei der Lektüre vergegenwärtigt: „[...] und genau deshalb, weil ich keine Worte lese ohne Gebärden zu sehn, mache ich mit

¹²³² Nietzsche, *Der Antichrist*. 28. KSA 6, S. 199: „[...] Die Geschichten von Heiligen sind die zweideutigsten Litteratur, die es überhaupt giebt: auf sie die wissenschaftliche Methode anwenden, wenn sonst keine Urkunden vorliegen, scheint mir von vornherein verurtheilt – blosser gelehrter Müssiggang...“

¹²³³ Nietzsche, *Der Antichrist*. 30. KSA 6, S. 200f.

¹²³⁴ Nietzsche, *Der Antichrist*. 31. KSA 6, S. 202: „[...] man kennt ja reichlich die Unbedenklichkeit aller Sektierer, aus ihrem Meister sich ihre Apologie zurechtzumachen. [...]“

¹²³⁵ Nietzsche, *Der Antichrist*. 32–33. KSA 6, S. 203ff: „[...] Dieser Glaube formulirt sich auch nicht – er lebt, er wehrt sich gegen Formeln. Freilich bestimmt der Zufall der Umgebung, der Sprache, der Vorbildung einen gewissen Kreis von Begriffen [...] Aber man hüte sich darin mehr als eine Zeichenrede, eine Semiotik, eine Gelegenheit zu Gleichnissen zu sehn. [...] Man könnte, mit einiger Toleranz im Ausdruck, Jesus einen »freien Geist« nennen – er macht sich aus allem Festen nichts: das Wort tödtet, alles was fest ist, tödtet. Der Begriff, die Erfahrung »Leben«, wie er sie allein kennt, widerstrebt bei ihm jeder Art Wort, Formel, Gesetz, Glaube, Dogma. [...] In der ganzen Psychologie des »Evangeliums« fehlt der Begriff Schuld und Strafe; insgleichen der Begriff Lohn. Die »Sünde« jedwedens Distanz-Verhältniss zwischen Gott und Mensch ist abgeschafft, – eben das ist die »frohe Botschaft«. Die Seligkeit wird nicht verheissen, sie wird nicht an Bedingungen geknüpft: sie ist die einzige Realität – der Rest ist Zeichen, um von ihr zu reden... Die Folge eines solchen Zustandes projicirt sich in eine neue Praktik, die eigentlich evangelische Praktik. Nicht eine »Glaube« unterscheidet den Christen: der Christ handelt, er unterscheidet sich durch ein andres Handeln. [...] Der tiefe Instinkt dafür, wie man leben müsse, um sich »im Himmel« zu fühlen, um sich »ewig« zu fühlen, während man sich bei jedem andren Verhalten durchaus nicht »im Himmel fühlt«: dies allein ist die psychologische Realität der »Erlösung«. – Ein neuer Wandel, nicht ein neuer Glaube...“

¹²³⁶ Nietzsche, *Der Antichrist*. 36–37. KSA 6, S. 208f.

¹²³⁷ Nietzsche, *Der Antichrist*. 39. KSA 6, S. 211: „[...] bloss die christliche Praktik, ein Leben so wie der, der am Kreuze starb, es lebte, ist christlich... Heute noch ist ein solches Leben möglich, für gewisse Menschen sogar nothwendig: das echte, ursprüngliche Christenthum wird zu allen Zeiten möglich sein... Nicht im Glauben, sondern ein Thun, ein Vieles-nicht-thun vor Allem, ein anderes Sein [...].“ Und weiter: ders, *Der Antichrist*. 42. KSA 6, S. 215: „Man sieht, was mit dem Tode am Kreuz zu Ende war: ein neuer, ein durchaus ursprünglicher Ansatz zu einer buddhistischen Friedensbewegung, zu einem thatsächlichen, nicht bloss verheissenen Glück auf Erden. [...]“ Vgl. auch oben: Jesus als „freier Geist“.

¹²³⁸ Nietzsche, *Der Antichrist*. 42. KSA 6, S. 216f: „[...] Sein Bedürfniss war die Macht, mit Paulus wollte nochmals der Priester zur Macht, – er konnte nur Begriffe, Lehren, Symbole brauchen, mit denen man Massen tyrannisirt, Heerden bildet. – Was allein entlehnte Muhamed dem Christenthum? Die Erfindung des Paulus, sein Mittel zur Priester-Tyrannie, zur Heerden-Bildung den Unsterblichkeits-Glauben – das heisst die Lehre vom »Gericht«...“

ihnen ein Ende... Ich halte eine gewisse Art, die Augen aufzuschlagen, an ihnen nicht aus. – Zum Glück sind Bücher für die Allermeisten bloss Litteratur–“¹²³⁹ Dabei versucht Nietzsche den christlichen Glauben auch als Steigerung des jüdischen zu diskreditieren und spielt mit antisemitischen Vorurteilen der Lüge, Verstellung, Schauspiel: „Der Christ ist nur ein Jude »freieren« Bekenntnisses.–“¹²⁴⁰ (Vgl. 2.2; 2.3 Typus des Schauspielers)

Es gibt noch eine weitere Stufe der Betroffenheit: Nietzsche empfindet den Glauben als Gegensatz der Erkenntnis, die „Psychologie des Priesters“ als instinktive Feindschaft des Wissens, wie er sie beispielhaft in der Vertreibung aus dem Paradies verhandelt sieht: um den Menschen unmündig zu halten, müssen Glück, Muße und Nachdenken unterbunden werden, dazu sei vom Priester die Erbsünde (als Folge des Erkenntnistriebes!) „erfunden“ worden.¹²⁴¹ Umgekehrt wendet Nietzsche gegen die Wahrheitsfindung des Priesters, gegen den „Beweis der Kraft“ des Glaubens ein, dass es sich psychologisch betrachtet nur um einen Zuwachs an Lust handle, der nichts über die Wahrheit der Empfindung zu sagen vermag, vielmehr das Gegenteil beweise.¹²⁴² Im Christ sieht Nietzsche den „Gegentypus“ zur antiken Vornehmheit, sowohl rassistisch, körperlich und instinktiv als auch kulturell, sozial und geistig: denn das Christentum ist für Nietzsche kein Niedergangsphänomen der Antike, sondern Revolution und Sieg der Unterdrückten und Kranken, der „Tschandala-Schichten“ aller Völker über die Starken, Wohlgeratenen, Herrschenden und Rechtschaffenen – somit über die *Erkennenden*. Nietzsche spitzt seine physiologische Interpretation zu, indem er den Glauben als „Nicht-wissen-wollen“, als „Unfreiheit zur Lüge“, als „Unvermögen zur Philologie“ definiert:

„[...] Unter Philologie soll hier, in einem sehr allgemeinen Sinne, die Kunst gut zu lesen, verstanden werden, – Thatsachen ablesen können, ohne sie durch Interpretation zu fälschen, ohne im Verlangen nach Verständniss die Vorsicht, die Geduld, die Feinheit zu verlieren. Philologie als Ephexis [Anhalten] in der Interpretation: [...]“¹²⁴³

Damit greift Nietzsche sein Misstrauen gegen Überzeugungen wieder auf: nicht der schnelle Zugriff, das Unbedingte und Konstante zählen, sondern der perspektivische Prozess, das skeptische Herankommen-Lassen der Dinge (oder Texte), das Offenhalten – wie es in ähnlicher Weise vom Nietzsche-Leser Jacques Derrida für die Methode der Dekonstruktion beansprucht wird – sind Zeichen geistiger Kraft und Unabhängigkeit.¹²⁴⁴ Glaube und Überzeugungen hingegen subsumiert Nietzsche unter die Rubrik der Lüge, wobei er zwischen der „schlechten“ Lüge, wie die der Christen oder Antisemiten, die ihren „Zweck“ im Ressentiment gegen Leib, Leben und Geist hat, oder der „guten“ Lüge der „Heiden“ unterscheidet, die ihren „Zweck“ im gegenteiligen „Ja-Sagen zu allen Dingen“ finde, wie er sie beispielhaft im hinduistischen „Gesetzbuch des Manu“ (*Manusmriti*) als einer Sammlung

¹²³⁹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 44. KSA 6, S. 219.

¹²⁴⁰ Ebd., S. 221.

¹²⁴¹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 49. KSA 6, S. 228f. „[...] Der Anfang der Bibel enthält bereits die ganze Psychologie des Priesters. – Der Priester kennt nur Eine grosse Gefahr: das ist die Wissenschaft – der gesunde Begriff von Ursache und Wirkung. Aber die Wissenschaft gedeiht im Ganzen nur unter glücklichen Verhältnissen, – man muss Zeit, man muss Geist überflüssig haben, um zu »erkennen«... »Folglich muss man den Menschen unglücklich machen«, – dies war zu jeder Zeit die Logik des Priesters. [...] – Die Sünde, nochmals gesagt, diese Selbstschändungs-Form des Menschen par excellence, ist erfunden, um Wissenschaft, um Cultur, um jede Erhöhung und Vornehmheit des Menschen unmöglich zu machen; der Priester herrscht durch die Erfindung der Sünde.–“

¹²⁴² Nietzsche, *Der Antichrist*. 50. KSA 6, S. 229f.

¹²⁴³ Nietzsche, *Der Antichrist*. 52. KSA 6, S. 233.

¹²⁴⁴ Nietzsche, *Der Antichrist*. 54. KSA 6, S. 236: „Man lasse sich nicht irreführen: grosse Geister sind Skeptiker. Zarathustra ist ein Skeptiker. Die Stärke, die Freiheit aus der Kraft und Überkraft des Geistes beweist sich durch Skepsis. [...] aber um über Werth und Unwerth mitreden zu dürfen, muss man fünfhundert Überzeugungen unter sich sehn, – hinter sich sehn [...]“

der „Erfahrungen, Klugheit und Experimental-Moral“ sieht.¹²⁴⁵ Doch auch hier wendet er ein, dass jede Art von normativem Gesetzestext, von „Offenbarung“, einen Schlusspunkt der Entwicklung bilde: legitimiert durch die heilige Lüge der Autorität Gottes und der Vorfahren verhindern diese die „Fortdauer des flüssigen Zustandes“ der Kultur und etablieren eine unreflektierte Entscheidungsfindung und Lebensweise, einen „vollkommenen Automatismus des Instinkts [...], – diese Voraussetzung zu jeder Art von Meisterschaft, zu jeder Art Vollkommenheit in der Kunst des Lebens.“¹²⁴⁶ Besonders die Kastenordnung des Hinduismus hebt Nietzsche, mit Darwin im Hinterkopf, als „Natur-Ordnung“, als „Natur-Gesetzlichkeit ersten Ranges“ hervor, dessen Strukturierung der Gesellschaft in einen ersten Stand geistiger Menschen (Brahmanen), in einen zweiten der starken und vornehmen Krieger, in einen dritten Stand der Händler, Bauern, Handwerker, zu denen er auch Künstler und Wissenschaftler rechnet, und zuletzt in eine untersten Kaste der Unberühmbaren er durch die jeweiligen „physiologischen Typen“ biologisch rechtfertigt.¹²⁴⁷ Jeder Kaste gesteht Nietzsche ein spezifisches Profil, einen „Instinkt“, eine eigene gesellschaftliche Aufgabe und deshalb auch eine eigene Form des Glücks und der Vollkommenheit zu, aber erst im Ganzen erfülle sich die höchste Aufgabe der Kultur: die Zucht der „Ausnahme-Menschen.“¹²⁴⁸ Analog zum Hinduismus sieht Nietzsche im *Imperium Romanum* eine „grosse Organisation des Gesellschaft“, deren historischer Sinn im „Gedeihen“ des Lebens, in der Verewigung einer Lebensweise als Resultat der angesammelten Erfahrungen und Experimente über Generationen, bestanden habe, in der Schaffung einer Basis für eine vornehme Kultur des „grossen Stils“, welche durch das Christentum korrumpiert worden sei:

„[...] Das Christenthum war der Vampyr des imperium Romanum, – es hat die ungeheure That der Römer, den Boden für eine grosse Cultur zu gewinnen, die Zeit hat, über Nacht ungethan gemacht. – Versteht man es immer noch nicht? Das imperium Romanum, das wir kennen, das uns die Geschichte der römischen Provinzen immer besser kennen lehrt, dies bewunderungswürdige Kunstwerk des grossen Stils, war ein Anfang, sein Bau war berechnet, sich mit Jahrtausenden zu beweisen, – es ist bis heute nie so gebaut, nie auch nur geträumt worden, in gleichem Maasse sub specie aeterni zu bauen! – Diese Organisation war fest genug, schlechte Kaiser auszuhalten: der Zufall von Personen darf nichts in solchen Dingen zu thun haben – erstes Princip aller grossen Architektur. [...] Die ganze Arbeit der antiken Welt umsonst: [...] Wozu Griechen, wozu Römer? – Alle Voraussetzungen zu einer gelehrten Cultur, alle wissenschaftlichen Methoden waren bereits da, man hatte die grosse, die unvergleichliche Kunst, gut zu lesen, bereits festgestellt – diese Voraussetzung zur Tradition der Cultur, zur Einheit der Wissenschaft; die Naturwissenschaft, im Bunde mit Mathematik und Mechanik, war auf allerbesten Wege, – [...] Alles Wesentliche war gefunden, um an die Arbeit gehen zu können: – die Methoden [...] sind das Wesentliche, auch das Schwierigste, [...]. Griechen! Römer! Die Vornehmheit des Instinktes, der Geschmack, die methodische Forschung, das Genie der Organisation, der Glaube, der Wille zur Menschen-Zukunft, das grosse Ja zu allen Dingen als imperium Romanum sichtbar, für alle Sinne sichtbar, der grosse Stil nicht mehr bloss Kunst, sondern Realität, Wahrheit, Leben geworden [...]. Das Christenthum hat uns um die Ernte der antiken Cultur gebracht, es hat uns später wieder um die Ernte der Islam-Cultur gebracht. [...]“¹²⁴⁹

In Nietzsches Argumentation gegen Gesellschaft und Kultur seiner Zeit hat also Rom die Stelle des vorklassischen Griechenlands als Vor- und Gegenbild eingenommen, als absoluter Gegensatz zur christlichen Lehre und Kirche. Wie schon bei der bildungsbürgerlichen Idealisierung der Griechen nimmt Nietzsche den in der Geschichtsschreibung und politischen

¹²⁴⁵ Nietzsche, *Der Antichrist*. 55–57. KSA 6, S. 239ff.

¹²⁴⁶ Nietzsche, *Der Antichrist*. 57. KSA 6, S. 242.

¹²⁴⁷ Ebd., S. 242–244.

¹²⁴⁸ Ebd., S. 244: „Eine hohe Cultur ist eine Pyramide.“

¹²⁴⁹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 58–60. KSA 6, S. 245ff.

Theorie seiner Zeit verbreiteten Vergleich des 19. Jahrhunderts mit dem kaiserlichen Rom (und auch der Renaissance) auf, um seiner Zeit den Spiegel einer anderen Geschichte vorzuhalten: einer Kultur des „grossen Stils“. Besonders den Ambitionen des deutschen Kaiserreiches, an das Heilige Römische Reich und letztlich an das Imperium anzuknüpfen, erteilt Nietzsche ein deutliche anti-christliche und anti-deutsche Absage, indem er die Rolle der Germanen beim Niedergang Roms, der deutschen Kreuzritter im Kampf gegen den Islam, die Rolle Luthers als Gegner der italienischen Renaissance herausstreicht, der Kultur der Renaissance, die er als „Umwerthung der christlichen Werthe“ versteht, als „Triumph des Lebens“ über die Macht der Kirche, wie er sie in der Vision des Condottiere „Cesare Borgia als Papst“ verdichtet,¹²⁵⁰ eben jener berüchtigte skrupellose Herrscher, General und Kardinalnepot, der Modell für Machiavellis *Il Principe* stand. Und es sind Protestantismus, Pietismus, Idealismus, Romantik und Pessimismus der Deutschen, die sie in Nietzsches Augen verachtenswert machen,¹²⁵¹ zu einem Gegenpol der vornehmen Kultur, zu „Christen“ stempeln. Dieser Verachtung lässt er in seinem „Gesetz wider das Christenthum“ freien Lauf,¹²⁵² das er mit „Der Antichrist“ zeichnet, aber es ist eben jene Verachtung, jener Ekel am Menschen, der bereits im Gleichnis des Hirten und der Schlange im Zentrum des dritten Buches des *Zarathustra* stand, und den er dort hoffte, überwunden zu haben:

„[...] Es giebt Tage, wo mich ein Gefühl heimsucht, schwärzer als die schwärzeste Melancholie – die Menschen-Verachtung. Und damit ich keinen Zweifel darüber lasse, was ich verachte, wen ich verachte: der Mensch von heute ist es, der Mensch, mit dem ich verhängnisvoll gleichzeitig bin. Der Mensch von heute – ich ersticke an seinem unreinen Athem [...] Unsere Zeit ist wissend... Was ehemals bloss krank war, heute ward es unanständig, – es ist unanständig, heute Christ zu sein. Und hier beginnt mein Ekel. [...]“¹²⁵³

Ecce homo

Neben dem *Zarathustra* ist wahrscheinlich *Ecce homo* das am schwersten zugängliche Buch Nietzsches: vielfach wurde auf pathologische Muster in diesem Text verwiesen, auf den sich abzeichnenden Realitätsverlust und Wahnsinn im Herbst/Winter 1888.¹²⁵⁴ Auch scheint das Vorhaben einer Autobiographie in Widerspruch zu seinen bisherigen Gedanken zu stehen: in der *Fröhlichen Wissenschaft* warnt Nietzsche explizit vor den Autobiographien der Schriftsteller und Philosophen, weil in ihnen wenig Wahrheit, aber umso mehr Gewalt gegen die Geschichte enthalten sei, eine Art „Despotismus gegen sich selber“.¹²⁵⁵ Und in der *Genealogie der Moral* diagnostiziert Nietzsche eine Unfähigkeit zur „ehrliehen“ Biographie, weil sich die Moderne durch „Lügen voller Unschuld“, also durch unbewusste Irrtümer der zu stehenden Ausdrücken und Wendungen geronnenen moralischen Begriffe, sowohl sprachlich

¹²⁵⁰ Nietzsche, *Der Antichrist*. 61. KSA 6, S. 251: „[...] Ich sehe die Möglichkeit vor mir von einem vollkommenen überirdischen Zauber und Farbenreiz: – es scheint mir, dass sie in allen Schauern raffinierter Schönheit erglänzt, dass eine Kunst in ihr am Werke ist, so göttlich, so teufelmässig-göttlich, dass man Jahrtausende umsonst nach einer zweiten solchen Möglichkeit durchsucht; ich sehe ein Schauspiel, so sinnreich, so wunderbar paradox zugleich, dass alle Gottheiten des Olympos einen Anlass zu einem unsterblichen Gelächter gehabt hätten – Cesare Borgia als Papst... Versteht man mich? Wohlan, das wäre ein Sieg gewesen, nach dem ich heute allein verlange –: damit war das Christenthum abgeschafft! [...]“

¹²⁵¹ Nietzsche, *Der Antichrist*. 61. KSA 6, S. 251: „[...] Ah diese Deutschen, was sie uns schon gekostet haben! Umsonst – das war immer das Werk der Deutschen. – Die Reformation; Leibniz; Kant und die sogenannte deutsche Philosophie; die Freiheits-Kriege; das Reich – jedes Mal ein Umsonst für Etwas, das bereits da war, für etwas Unwiederbringliches... Es sind meine Feinde, ich bekenne es, diese Deutschen:

¹²⁵² Nietzsche, *Der Antichrist*. *Gesetz wider das Christenthum*. KSA 6, S. 254.

¹²⁵³ Nietzsche, *Der Antichrist*. 38. KSA 6, S. 209f.

¹²⁵⁴ so auch im Nachwort von Giorgio Colli zum Band 6 der KSA, S. 452f.

¹²⁵⁵ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*. *Zweites Buch*. § 91. KSA 3, S. 447.

als auch intellektuell gegen die Wahrheit über den Menschen verschließe, weshalb nur ein Narr, nur ein „heiliger Tollkühner“ über sich selbst schreibe.¹²⁵⁶

Andererseits verwendet Nietzsche bereits in der *Fröhlichen Wissenschaft* die aus der lateinischen Bibel bekannte Wendung „ecce homo“ – welche auf die Schaustellung Christi durch Pilatus verweist, die, als ursprünglich kirchliches Passionsmotiv, bereits in der Malerei der Renaissance zur Figur der Selbstdarstellung des Künstlers wurde, aber auch als Anspielung auf den legendären Ausspruch Napoleons gegenüber Goethe gewertet werden könnte¹²⁵⁷ – für ein Gedicht aus der Sammlung „Scherz, List und Rache“:

„Ecce homo. / Ja! Ich weiss, woher ich stamme! / Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr' ich mich. / Licht wird Alles, was ich fasse, / Kohle Alles, was ich lasse: / Flamme bin ich sicherlich.“¹²⁵⁸

Im Gedicht gibt Nietzsche ein Selbstporträt seiner Art zu denken (und schreiben), die von Thema zu Thema zieht, immer kompromisslos und verbrauchend, die Erkenntnis im Moment des Denkens genießend und in den Schriften nur eine Asche seiner Gedanken hinterlassend, respektive eine vernichtende Kritik philosophischer, moralischer oder kultureller Ideale liefernd. Hiermit deutet sich eine alternative Lektüre des späteren *Ecce homo* an: vielleicht ist der Text weniger als Autobiographie, sondern als Genealogie des eigenen Denkens zu verstehen, als Verknüpfung der bisherigen Themen und Bücher, deren Kommentierung den Großteil des *Ecce homo* ausmachen, als eine retrospektive Analyse der eigenen geistigen Entwicklung, um die „Aufgabe“ erkennbar zu machen, um den kritischen historischen Geist im wahrsten Sinne des Wortes gegen sich selbst zu wenden. Antagonistisch stehen sich dabei die Vorstellung vom Vorrang des Lebens und der „grossen Vernunft“ des Leibes über Denken und Schreiben, welche eine Darstellung der Lebenspraxis rechtfertigen würde, einer eingestandenem Unkenntnis des Erkennenden der eigenen Person gegenüber, einem Misstrauen gegen das Persönliche am Philosophen, gegen den *Glauben* an die Person, wie es sich beispielsweise in einem hingeworfenen „aber was liegt an Zarathustra“ manifestiert.¹²⁵⁹ Denn Nietzsche hat die „Wahrheit“ in Verdacht, das Leben zu gefährden, beziehungsweise umgekehrt, in einigen Selbsttäuschungen und Irrtümern erkennt er einen lebenserhaltenden Zweck, weshalb gerade der Philosoph im Akt des Erkennens sich ausblenden, sich selbst fremd bleiben muss.¹²⁶⁰ Gerade weil die weiterrückende Flamme von Nietzsches Geist „verbrannte“ Gedanken hinterlässt, weil sein Denken unter einem jeweils spezifischen zeitlichen Kontext steht, bietet sich ihm in der Beschäftigung mit den eigenen Schriften die

¹²⁵⁶ Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale* 19. KSA 5, S. 386: „[...] wer von ihnen [den »guten Menschen«] hielt noch eine Wahrheit »über den Menschen« aus!... Oder, greiflicher gefragt: wer von ihnen ertrüge eine wahre Biographie! [...] Moral: welcher kluge Mann schreibe heute noch ein ehrliches Wort über sich? – er müsste denn schon zum Orden der heiligen Tollkühnheit gehören. [...]“

¹²⁵⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten*. 209. KSA 5, S. 142: „[...] Man verstehe doch endlich das Erstaunen Napoleon's tief genug, als er Goethen zu sehen bekam: es verräth, was man sich Jahrhunderte lang unter dem »deutschen Geiste« gedacht hatte. »Voilà un homme!« – das wollte sagen: »Das ist ja ein Mann! Und ich hatte nur einen Deutschen erwartet!«“

¹²⁵⁸ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Scherz, List und Rache*. 62. KSA 3, S. 367.

¹²⁵⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Erster Theil. Von der schenkenden Tugend* 3. KSA 4, S. 101, hier wiederholt in ders., *Ecce homo. Wie man wird, was man ist. Vorwort* 4. KSA 6, S. 260f: „[...] Ihr sagt, ihr glaubt an Zarathustra? Aber was liegt an Zarathustra! Ihr seid meine Gläubigen, aber was liegt an allen Gläubigen! Ihr hattet euch noch nicht gesucht: da fandet ihr mich. So thun alle Gläubigen; darum ist es so wenig mit allem Glauben. [...]“

¹²⁶⁰ Vgl. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Vorrede I*. KSA 5, S. 247f: „Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir selbst uns selbst: das hat einen guten Grund. Wir haben nie nach uns gesucht, – wie sollte es geschehn, dass wir uns eines Tages fänden? [...] Wir bleiben uns eben nothwendig fremd, wir verstehen uns nicht, wir müssen uns verwechseln, für uns heisst der Satz in alle Ewigkeit »Jeder sich selbst der Fernste«, – für uns sind wir keine »Erkennenden«...“

Möglichkeit, sich in den Ablagerungen, in der „Kohle“ der Bücher wiederzufinden, sich selbst neu zu lesen. So ergeben auch die im Kontext einer Biographie seltsam anmutenden Fragen erst aus genealogischer Perspektive Sinn: *Warum* ich so weise bin, *Warum* ich so klug bin, *Warum* ich so gute Bücher schreibe, – mit ihnen versucht Nietzsche sich selbst auszulegen, sich auf den Grund zu gehen, ein Beispiel für das „langsam Lesen“ seiner schnellen, flammenden Gedanken zu liefern.

Ausschlaggebend für die Selbst-Aufklärung und Selbsterläuterung ist das Projekt der „Umwerthung aller Werthe“: zwar zeigt Nietzsche im Vorwort Skrupel, sich zu erklären, zu sagen „wer ich bin“ und sich gegenüber Missverständnissen abzugrenzen – „Verwechselt mich vor Allem nicht!“ – aber gegenüber einer anhebenden ersten Phase der Rezeption seiner Schriften seit 1888 erkennt er die Notwendigkeit, sein bisheriges „Werk“ neu aufzuschließen und im Kampf gegen moralische, religiöse und philosophische Ideale zu rekontextualisieren. Als Schlagwort fallen der Philosoph Dionysos, der heitere Stil, die Kälte, Höhe, Stärke der Gedanken, sowie Mut, Härte und Sauberkeit als Wege zur „verbotenen Wahrheit“¹²⁶¹ – alles Metaphern, Konzepte und Begriffe, wie sie in Nietzsches Texten seit dem *Zarathustra* dominieren, jenem halkyonischen Klang des *Zarathustra*, dem er als „grösstem Geschenk an die Menschheit“ eine Sonderposition in seinen Schriften einräumt.¹²⁶² Aber mehr noch: Nietzsche scheint von seinen eigenen Schriften überrascht – und dankbar: er glaubt den Moment der Dankbarkeit erreicht zu haben, von dem aus sein Leben als Ganzes gerechtfertigt sei, ganz so, wie es Zarathustra im „Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen“ formuliert:

„An diesem vollkommenen Tage, wo Alles reift und nicht nur die Traube braun wird, fiel mir eben ein Sonnenblick auf mein Leben: ich sah rückwärts, ich sah hinaus, ich sah nie so viel und so gute Dinge auf einmal. Nicht umsonst begrub ich heute mein vierundvierzigstes Jahr [15.10.1888], ich durfte es begraben, – was in ihm Leben war, ist unsterblich. Die Umwerthung aller Werthe, die Dionysos-Dithyramben und, zur Erholung, die Götzen-Dämmerung – Alles Geschenke dieses Jahres, sogar seines letzten Vierteljahres! Wie sollte ich nicht meinen ganzen Leben dankbar sein? Und so erzähle ich mir mein Leben.“¹²⁶³

Der Ekel am Menschen scheint überwunden, die Zeit der goldenen Reife und Ernte gekommen (Ernte durchaus auch im Sinne der Verewigung des Augenblicks durch die Kunst), alles Motive aus dem dritten Buch des *Zarathustra*, sogar bis hin zum Motiv des „Sich-selbst-Erzählens“,¹²⁶⁴ doch das Glück zeigt seine paradoxe, verhängnisvolle Natur bereits im ersten Abschnitt – „Warum ich so weise bin?“ – als Gleichzeitigkeit

¹²⁶¹ Nietzsche, *Ecce homo. Vorwort. 3. KSA 6*, S. 258f: „[...] Philosophie, wie ich sie bisher verstanden und gelebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge – das Aufsuchen alles Fremden und Fragwürdigen im Dasein, alles dessen, was durch die Moral bisher in Bann gethan war. Aus einer langen Erfahrung, welche eine solche Wanderung im Verbotenen gab, lernte ich die Ursachen, aus denen bisher moralisirt und idealisirt wurde, sehr anders ansehn als es erwünscht sein mag: die verborgene Geschichte der Philosophen, die Psychologie ihrer grossen Namen kam für mich an's Licht. – Wie viel Wahrheit erträgt, wie viel Wahrheit wagt ein Geist? [...] Jede Errungenschaft, jeder Schritt vorwärts in der Erkenntniss folgt aus dem Muth, aus der Härte gegen sich, aus der Sauberkeit gegen sich [...]“

¹²⁶² Nietzsche, *Ecce homo. Vorwort 4. KSA 6*, S. 259f: „[...] Man muss vor Allem den Ton hören, der aus diesem Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu thun. »Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen, Gedanken, die mit Taubenfüssen kommen, lenken die Welt.« [...] Hier redet kein Fanatiker, hier wird nicht »gepredigt«, hier wird nicht Glauben verlangt: aus einer unendlichen Lichtfülle und Glückstiefe fällt Tropfen für Tropfen, Wort für Wort – eine zärtliche Langsamkeit ist das tempo dieser Reden. Dergleichen gelangt nur zu den Auserwähltesten; [...]“

¹²⁶³ Nietzsche, *Ecce homo. KSA 6*, S. 263.

¹²⁶⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln I. KSA 4*, S. 246: „Hier sitze ich und warte, alte zerbrochene Tafeln um mich und auch neue halb beschriebene Tafeln. Wann kommt meine Stunde? [...] Inzwischen rede ich als Einer, der Zeit hat, zu mir selber. Niemand erzählte mir Neues: so erzähle ich mir mich selber. –“

antagonistischer Kräfte des aufsteigenden und absteigenden Lebens, „décadent zugleich und Anfang.“¹²⁶⁵ Selbst im Bezug auf seine Abstammung, auf seine physiologische Disposition, interpretiert Nietzsche sein bisheriges Leben und Schreiben unter dem Paradigma der Ab- und Zunahme von Lebenskräften, der Krankheit und Genesung, oder mehr noch, als eine gegenläufige Praktik der „umgestellten Perspektiven“, die aus der „Kranken-Optik“ eine Philosophie der Gesundheit und aus der „Fülle und Selbstgewissheit des Lebens“ eine Analyse der Décadence unternimmt, die *umwertet*.¹²⁶⁶ Nietzsche hält sich seine lange Krankheitsgeschichte, die ihn zum Rücktritt von der Basler Professur und zu wechselnden Aufenthaltsorten zwang, als eine Quelle der Erfahrung und Fähigkeit zu „Nuancen“ zu Gute, die ihn zu einem „Willen zur Gesundheit, zum Leben“ und somit zu einer Philosophie des Lebens – der Auswahl, des Wachstums, der Stärke – geführt habe.¹²⁶⁷ Es mutet als Ironie der Geschichte an, dass Nietzsche sich, wenige Wochen vor dem Zusammenbruch, einer soliden Gesundheit rühmt, für die „Kranksein sogar ein Stimulans zum Leben“ sei.

Bekannt geworden als „Fälschung“ ist die vom Nietzsche-Archiv herausgegebene Version des *Ecce homo*, der als nachgelassenes, druckfertig korrigiertes Manuskript ebenfalls zum Zeitpunkt von Nietzsches Zusammenbruch im Januar 1889 vorlag, aber auf Bedenken hin, nicht weiter eine pathologische Auslegung der späten Werke unter dem Vorzeichen des Wahnsinns zu nähren, von Elisabeth Förster-Nietzsche erst 1908 in einer von Henry van de Velde gestalteten, limitierten Ausgabe von 1250 nummerierten Exemplaren im Insel-Verlag erschienen ist, und erst 1912 Aufnahme in die Großoktavausgabe fand.¹²⁶⁸ (Vgl. 5.2.2) An Stelle einer schmähhlichen Abrechnung Nietzsches mit Mutter und Schwester (und den Deutschen) ließ diese eine frühere (?) Passage mit nahezu gegenteiliger Aussage setzen, die Nietzsche zudem als kaisertreu und *unpolitisch* darstellt.¹²⁶⁹ Dabei hat sich bereits aus dem Sommer 1882 ein ähnlich kritisches Fragment erhalten, in dem Nietzsche Rechenschaft über seine Herkunft ablegt und seinen Namen auf protestantische polnische Adlige zurückführt, welche wegen religiöser Verfolgung übergesiedelt wären – eine Hypothese, die sich in der Forschung nicht bestätigt hat, die er aber im *Ecce homo* beharrlich wiederholt.¹²⁷⁰ Nietzsche grenzt sich vehement gegen deutsche „Rasse-Eigenschaften“ (mit welchen er Mutter und Schwester verbindet) zu Gunsten des polnisch-slawischen Erbes (die er seinem Vater zuschreibt) ab, besonders im Hinblick auf Adel des Geistes und Raffinement der Kultur.¹²⁷¹

¹²⁶⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 1. KSA 6*, S. 264.

¹²⁶⁶ Ebd., S. 266.

¹²⁶⁷ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 2. KSA 6*, S. 267.

¹²⁶⁸ Nietzsche, *Nietzsche's Werke. Zweite Abteilung. Band XV. (= 7. Band der zweiten Abt.) Nachgelassene Werke: Ecce homo. Der Wille zur Macht: Erstes und Zweites Buch*, [Vorw. des Hrsg.: Otto Weiß. Nachbericht zum *Ecce homo* und Anmerkungen: Otto Weiß], 2., völlig neu gest. und verm. Ausgabe des Willens zur Macht, Leipzig: Kröner, 1912, S. 1–127.

¹²⁶⁹ Nietzsche, *Nietzsche's Werke. Zweite Abteilung. Band XV. Nachgelassene Werke: Ecce homo*, Leipzig: Kröner, 1912, S. 13–15, siehe auch: Giorgio Colli, Mazzino Montinari, „Kommentar zu Band 6: *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 3.*“ in: *Friedrich Nietzsche. Kommentar zu Band 1–13. KSA 14*, S. 472–474.

¹²⁷⁰ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 3. KSA 6*, S. 268: „[...] Und hiermit berühre ich eine Frage der Rasse. Ich bin ein polnischer Edelmann pur sang, dem auch nicht ein Tropfen schlechtes Blut beigemischt ist, am wenigsten deutsches. Wenn ich den tiefen Gegensatz zu mir suche, die unausrechenbare Gemeinheit der Instinkte, so finde ich immer meine Mutter und Schwester, – mit solcher canaille mich verwandt zu glauben wäre eine Lästerung auf meine Göttlichkeit. [...] Aber ich bekenne, dass der tiefste Einwand gegen die »ewige Wiederkunft«, mein eigentlich abgründlicher Gedanke, immer Mutter und Schwester sind. [...]“; siehe auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [9]. KSA 10*, S. 111: „Ich weiß es längst: Menschen von der Art, wie meine M[utter] und S[chwester] müssen meine natürlichen Feinde sein – daran ist nichts zu ändern: der Grund liegt im Wesen aller Dinge. Es verdirbt mir die Luft, unter solchen M[enschen] zu sein und ich habe viel Selbstüberwindung nötig.“

¹²⁷¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1882. XXI [2]. KSA 9*, S. 681f: „Man hat mich gelehrt, die Herkunft meines Blutes und Namens auf polnische Edelleute zurückzuführen, welche Niätzky hießen und etwa vor hundert Jahren ihre Heimat und ihren Adel aufgaben, unerträglichen religiösen Bedrückungen endlich

Damit exemplifiziert er an sich selbst seine Vorstellung eines kulturellen Rassismus, einer „Verleiblichung“ von Sitte und Moral als Akkumulation über Generationen respektive von „Grösse“ als einer Form des Atavismus.¹²⁷² Doch diese gegen seine nächsten weiblichen Verwandten gerichteten Tiraden Nietzsches, der sich ansonsten als Kritiker des Ressentiments aus gibt und seine Fähigkeiten im Umgang mit Menschen, mit dem „Instrument Mensch“, herausstreicht, gelten nicht gegen Frauen an sich, hebt er doch Cosima Wagner als ihm gleichberechtigt an Vornehmheit und Distinktion hervor.¹²⁷³ Dagegen behauptet Nietzsche, weder „Vergeltung“ noch „Rechte“ gegenüber seinen Mitmenschen auszuüben, schlicht weil er als *Unzeitgemässer* sie unter sich fühlt, aber auch, weil er sich „Ressentiment-Affekte“ als „schwächende Instinkte“, als „rapiden Verbrauch von Nervenkraft“ verbietet, und statt dessen einen zum „russischen Fatalismus“ gesteigerten Stoizismus zur Genesung propagiert.¹²⁷⁴ Im Gegensatz zum „schwächenden“ Nachgefühl der Rache beansprucht er ein „aggressives Pathos“ für sich, betrachtet seine philosophischen Kritiken als Formen des „Krieges“ und „Duells“ mit ausgesuchten, starken Widerständen, Problemen und Gegnern,¹²⁷⁵ die zu

weichend: es waren nämlich Protestanten. Ich will nicht leugnen, daß ich als Knabe keinen geringen Stolz auf diese meine polnische Abkunft hatte: was von deutschem Blute in mir ist, rührt einzig von meiner Mutter, aus der Familie Oehler, und von der Mutter meines Vaters, aus der Familie Krause, her, und es wollte mir scheinen, als sei ich in allem Wesentlichen trotzdem Pole geblieben. Daß mein Äußeres bis jetzt den polnischen Typus trägt, ist mir oft genug bestätigt worden; im Auslande, wie in der Schweiz und in Italien, hat man mich oft als Polen angeredet; in Sorrent, wo ich einen Winter verweilte, hieß ich bei der Bevölkerung *il Polacco*; und namentlich bei einem Sommeraufenthalt in Marienbad wurde ich mehrmals in auffallender Weise an meine polnische Natur erinnert: Polen kamen auf mich zu, mich polnisch begrüßend und mit einem ihrer Bekannten verwechselnd, und Einer, vor dem ich alles Polenthum ableugnete und welchem ich mich als Schweizer vorstellte, sah mich traurig längere Zeit an und sagte endlich »es ist noch die alte Rasse, aber das Herz hat sich Gott weiß wohin gewendet.« Ein kleines Heft Mazurken, welches ich als Knabe componirte, trug die Aufschrift »Unsrer Altvordern eingedenk!« – und ich war ihrer eingedenk, in mancherlei Urtheilen und Vorurtheilen. Die Polen galten mir als die begabtesten und ritterlichsten unter den slavischen Völkern; und die Begabung der Slaven schien mir höher als die der Deutschen, ja ich meinte wohl, die Deutschen seien erst durch eine starke Mischung mit slavischem Blute in die Reihe der begabten Nationen eingerückt. Es that mir wohl, an das Recht des polnischen Edelmanns zu denken, mit seinem einfachen Veto den Beschluß einer Versammlung umzuwerfen; und der Pole Copernikus schien mir von diesem Rechte gegen den Beschluß und den Augenschein aller andern Menschen eben nur den größten und würdigsten Gebrauch gemacht zu haben. Die politische Unbändigkeit und Schwäche der Polen, ebenso wie ihre Ausschweifung waren mir eher Zeugnisse für ihre Begabung als gegen dieselbe. An Chopin verehrte ich namentlich, daß er die Musik von den deutschen Einflüssen, von dem Hange zum Häßlichen, Dumpfen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigthuerischen freigemacht habe: Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Gluth und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck. Mit ihm verglichen, war mir selbst Beethoven ein halbbarbarisches Wesen, dessen große Seele schlecht erzogen wurde, so daß sie das Erhabene vom Abenteuerlichen, das Schlichte vom Geringen und Abgeschmackten nie recht zu unterscheiden gelernt hat. (Unglücklicherweise, wie ich jetzt hinzufügen will, hat Chopin einer gefährlichen Strömung des französischen Geistes zu nahe gewohnt, und es giebt nicht wenige Musik von ihm, welche bleich, sonnenarm, gedrückt und dabei reich gekleidet und elegant daherkommt – der kräftigere Slave hat die Narkotica einer überfeinerten Cultur nicht von sich abweisen können.)“

¹²⁷² Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin*. 3. KSA 6, S. 268f: „[...] Man ist am wenigsten mit seinen Eltern verwandt: [...] Die höheren Naturen haben ihren Ursprung unendlich weiter zurück, auf sie hin hat am längsten gesammelt, gespart, gehäuft werden müssen. Die grossen Individuen sind die ältesten: ich verstehe es nicht, aber Julius Cäsar könnte mein Vater sein – oder Alexander, dieser leibhafte Dionysos [...]“

¹²⁷³ Ebd., S. 268: „[...] Es giebt einen einzigen Fall, wo ich meines Gleichen anerkenne – ich bekenne es mit tiefer Dankbarkeit. Frau Cosima Wagner ist bei Weitem die vornehmste Natur; und damit ich kein Wort zu wenig sage, sage ich, dass Richard Wagner der mir bei Weitem verwandteste Mann war. [...]“

¹²⁷⁴ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin*. 6. KSA 6, S. 273: „[...] Sich selbst wie ein Fatum nehmen, nicht sich »anders« wollen – das ist in solchen Zuständen die grosse Vernunft selbst.“

¹²⁷⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin*. 7. KSA 6, S. 274: „[...] Die Stärke des Angreifenden hat in der Gegnerschaft, die er nöthig hat, eine Art Maass; jedes Wachstum verräth sich im Aufsuchen eines gewaltigen Gegners – oder Problems: denn ein Philosoph, der kriegerisch ist, fordert auch Probleme zum Zweikampf heraus. Die Aufgabe ist nicht, überhaupt Widerstände Herr zu werden, sondern über solche, an

erkennen eine Frage der physiologischen Sensibilität sei.¹²⁷⁶ Doch als Kehrseite dieser verfeinerten Wahrnehmung für den Menschen, dieser psychologischen Disposition, empfindet Nietzsche eine Überempfindlichkeit, eine Ekel am Menschen, der ihn zur Einsamkeit treibe:

„[...] meine Humanität besteht nicht darin, mitzufühlen, wie der Mensch ist, sondern es auszuhalten, dass ich ihn mitfühle... Meine Humanität ist eine beständige Selbstüberwindung. – Aber ich habe Einsamkeit nöthig, will sagen, Genesung, Rückkehr zu mir, den Athem einer freien leichten spielenden Luft... Mein ganzer Zarathustra ist ein Dithyrambus auf die Einsamkeit, oder, wenn man mich verstanden hat, auf die Reinheit... Zum Glück nicht auf die reine Thorheit.¹²⁷⁷ – Wer Augen für Farben hat, wird ihn diamanten nennen. – Der Ekel am Menschen, am »Gesindel« war immer meine grösste Gefahr [...]“¹²⁷⁸

Letztlich versucht Nietzsche damit vor einer Verschwendung der Energie und Kraft an falschen Gegnern, an ungeeigneten Problemen zu warnen, im Sinne eines Beiseite-Gehens und Aufsparens für die eigene „Aufgabe“, aber auch Züge der Menschenverachtung bei sich zu rechtfertigen. Religion und Metaphysik sind eine andere Art ungeeigneter Probleme, denen Nietzsche realistische, also *physiologische* Fragen entgegensetzt: so gibt er Ernährung, Bewegung und Tageseinteilung, Ort und Klima und der „Art der Erholung“ weiten Raum,¹²⁷⁹ berichtet von seinen Selbstbeobachtungen im Bezug auf Gewohnheiten und Aufenthaltsorte, von seiner Arbeit als „Schwangerschaft des Geistes“ (die sich neuen äußeren Reizen, wie beispielsweise Büchern, verschließe), von der Muße der Lektüre, bei der er besonders die französische Klassik lobt, aber auch die zeitgenössischen Pariser Schriftsteller als „delikate Psychologen“ erwähnt, seine Referenz gegenüber Byron, Shakespeare und Bacon erweist, doch Stendhal und Heine über alle anderen hebt.¹²⁸⁰ Auch wenn Nietzsches Abgrenzung

denen man seine ganze Kraft, Geschmeidigkeit und Waffen-Meisterschaft einzusetzen hat, – gleiche Gegner [...]“

¹²⁷⁶ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 8. KSA 6, S. 275*: „[...] Mir eignet eine vollkommen unheimliche Reizbarkeit des Reinlichkeits-Instinktes, so dass ich die Nähe oder – was sage ich? – das Innerlichste, die »Eingeweide« der Seele physiologisch wahrnehme – rieche... [...]“

¹²⁷⁷ Anspielung auf Wagners Figur des Parsifal, als „reiner Tor“

¹²⁷⁸ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so weise bin. 8. KSA 6, S. 276*

¹²⁷⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin. 1–3. KSA 6, S. 278ff.*: „– Warum ich einiges mehr weiss? Warum ich so klug bin? Ich habe nie über Fragen nachgedacht, die keine sind, – ich habe mich nicht verschwendet. [...] Ganz anders interessirt mich die Frage, an der mehr das »Heil der Menschheit« hängt, als an irgend einer Theologen-Curiosität: die Frage der Ernährung. [...] So wenig als möglich sitzen; keinem Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung, – in dem nicht auch die Muskeln ein Fest feiern. Alle Vorurtheile kommen aus den Eingeweiden. [...] Mit der Frage der Ernährung ist nächstverwandt die Frage nach Ort und Klima. Es steht Niemand frei, überall zu leben; und wer grosse Aufgaben zu lösen hat, die seine ganze Kraft herausfordern, hat hier sogar eine sehr enge Wahl. Der klimatische Einfluss auf den Stoffwechsel, seine Hemmung, seine Beschleunigung, geht so weit, dass ein Fehlgriff in Ort und Klima Jemanden nicht nur seiner Aufgabe entfremden kann, sondern ihm dieselbe überhaupt vorenthalten kann: [...] Das tempo des Stoffwechsels steht in einem genauen Verhältniss zur Beweglichkeit oder Lahmheit der Füsse des Geistes; der »Geist« selbst ist ja nur eine Art dieses Stoffwechsels. [...] das Genie ist bedingt durch trockne Luft, durch reinen Himmel, – das heisst durch rapiden Stoffwechsel, [...] Die Wahl der Ernährung; die Wahl von Klima und Ort; – das Dritte, worin man um keinen Preis einen Fehlgriff thun darf, ist die Wahl seiner Art Erholung. [...] In meinem Fall gehört alles Lesen zu meinen Erholungen: folglich zu dem, was mich von mir losmacht, was mich in fremden Wissenschaften und Seelen spazieren gehen lässt, – was ich nicht mehr Ernst nehme. Lesen erholt mich eben von meinem Ernste. In tief arbeitsamen Zeiten sieht man keine Bücher bei mir: [...] Die Skeptiker, der einzige ehrenwerthe Typus unter den zwei- bis fünfdeutigen Volk der Philosophen!... Sonst nehme ich meine Zuflucht fast immer zu denselben Büchern, einer kleinen Zahl im Grunde, den gerade für mich bewiesenen Büchern. [...]“

¹²⁸⁰ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin. 3–4. KSA 6, S. 285f.*: „[...] Stendhal, einer der schönsten Zufälle meines Lebens – denn Alles, was in ihm Epoche macht, hat der Zufall, niemals eine Empfehlung mir zugetrieben – ist unschätzbar mit seinem vorwegnehmenden Psychologen-Auge, mit seinem Thatsachen-Griff, der an die Nähe der grössten Thatsächlichen erinnert (ex ungue Napoleonem –) [...] Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich such umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich

gegenüber anderen Büchern und Autoren als Mythos entlarvt ist und seine Schriften durchaus synkretistischen und eklektischen Charakter haben, war sein Anspruch auf ein Schaffen aus sich selbst heraus, auf eine radikalen Unabhängigkeit und Originalität des Erlebens gegenüber Historismus und Tradition von bleibendem Einfluss auf die Europäische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Ein besonderes Kapitel der „Erholung“ betrifft Nietzsches Verhältnis zur Musik, genauer, zu Wagner: so stilisiert er die frühe Begegnung mit Wagner und dessen Musik als Initiationserlebnis, als „Gegengift“ und Befreiung von den „deutschen Tugenden“, den *Tristan* als gefährlichen Rausch und „Wollust der Hölle“, aber um so mehr kritisiert er den späten „deutschen“ Wagner der Bayreuther Jahre,¹²⁸¹ um dieser Musik des pathetischen Ausdrucks eine andere, südliche, halkyonische entgegenzustellen: (Vgl. 2.3 Wagner vs. Bizet)

„[...] was ich eigentlich von der Musik will. Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober. Dass sie eigen, ausgelassen, zärtlich, ein kleines süßes Weib von Niedertracht und Anmuth ist [...] Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen, ich weiss das Glück, den Süden nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken. [...]“¹²⁸²

Wie schon in der Kritik des asketischen Ideals der *Genealogie der Moral* angedeutet, beschreibt Nietzsche seine bewusste Lebensgestaltung des Alltags als Akt der „Selbstverteidigung“, als eine Schule des „Geschmacks“, als eine Suche nach einer dem Philosophen möglichen Lebensform, die ihn vor fremdem Zugriff und Belastungen schützt, ihn weder zum Verneinen, noch selbst zum Reagieren zwingt – ob jetzt im Bezug auf Menschen, städtische Räume¹²⁸³ oder Bücher – sondern Kraft, Zeit und Raum für eigene Fragen und Gedanken schafft, „um zu werden, was man ist.“ (Vgl. 3.1: Suggestion der Umgebung) Doch dieses *Werden*, dieses langsame, akkumulierende Wachstum der eigenen Aufgabe – nicht zufällig metaphorisch mit der Schwangerschaft verknüpft – verweist Nietzsche in den Bereich des Schicksals, und verbannt es damit aus dem Bewusstsein, aus der Erkenntnis des Erkennenden:

süssen und leidenschaftlichen Musik. Er besass jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag, [...]“

¹²⁸¹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin.* 5–6. KSA 6, S. 288f: „[...] [so] war die erste Begegnung mit Wagner, auch das erste Aufathmen in meinem Leben: ich empfand, ich verehrte ihn als Ausland, als Gegensatz, als leibhafter Protest gegen alle »deutschen Tugenden« – Wir, die wir in der Sumpfluft der Fünfziger Jahre Kinder gewesen sind, sind mit Nothwendigkeit Pessimisten für den Begriff »deutsch«; wir können gar nichts Anderes sein als Revolutionäre, [...] Als Artist hat man keine Heimat in Europa ausser in Paris [...] wohin Wagner gehört, in wem er seine Nächstverwandten hat: es ist die französische Spätromantik, jene hochfliegende und hoch emporreissende Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem fond von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des Ausdrucks, Virtuosen durch und durch... Wer war der erste intelligente Anhänger Wagner's überhaupt? Charles Baudelaire, derselbe, der zuerst Delacroix verstand, jener typische *décadent*, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat – er war vielleicht auch der letzte... Was ich Wagnern nie vergeben habe? Dass er zu den Deutschen *condescendite*, – dass er reichsdeutsch wurde... Soweit Deutschland reicht, verdirbt es die Cultur.– [...] Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche *par excellence*, – Gift, ich bestreite es nicht [...] Aber ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der *Tristan* ist, – ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheit Lionardo da Vinci's entzaubern sich beim ersten Ton des *Tristan*. Dies Werk ist durchaus das *non plus ultra* Wagner's; [...] Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese »Wollust der Hölle« gewesen ist; [...]“

¹²⁸² Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin.* 7. KSA 6, S. 290.

¹²⁸³ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin.* 8. KSA 6, S. 292: „[...] Gesetzt ich trete aus meinem Haus heraus und fände, statt des stillen und aristokratischen Turin, die deutsche Kleinstadt: mein Instinkt würde sich zusperrern um Alles zurückzudrängen, was aus dieser plattgedrückten und feigen Welt auf ihn eindringt. Oder ich fände die deutsche Grossstadt, dies gebaute Laster, wo nichts wächst, wo jedweddes Ding, Gutes und Schlimmes, eingeschleppt ist. [...]“ und weiter: ders, *Ecce homo. Warum ich so weise bin.* 10. KSA 6, S. 296: „[...] Das, was heute gebaut wird, steht in drei Jahren nicht mehr.– [...]“

„[...] Angenommen nämlich, dass die Aufgabe, die Bestimmung, das Schicksal der Aufgabe über ein durchschnittliches Maass bedeutend hinausliegt, so würde keine Gefahr grösser als sich selbst mit dieser Aufgabe zu Gesicht zu bekommen. Dass man wird, was man ist, setzt voraus, dass man nicht im Entferntesten ahnt, was man ist. Aus diesem Gesichtspunkte haben selbst die Fehlgriffe des Lebens ihren eigenen Sinn und Wert, [...] Man muss die ganze Oberfläche des Bewusstseins – Bewusstsein ist eine Oberfläche – rein halten von irgend einem der grossen Imperative. [...] Inzwischen wächst und wächst die organisirende Kraft, die zur Herrschaft berufne »Idee« in der Tiefe, – [...]“¹²⁸⁴

Und da Nietzsche von seiner eigenen Klugheit spricht, gibt er als Beispiel seine eigene Aufgabe, wie er sie jetzt, aus der Retrospektive des *Ecce homo* zu erkennen glaubt: die „Umwerthung aller Werthe“. Sein bisheriges Leben erscheint ihm wie unter der „höheren Obhut“ seines „Instinktes“ als eine unbewusste, aber zielgerichtete Arbeit an der Sammlung und Vervollkommnung der einzelnen, widersprüchlichen Fähigkeiten, diese Frage zu stellen, ohne sie als Frage zu kennen, ohne sie als Frage zu *wollen* – um sie am Ende zu meistern.¹²⁸⁵ Doch eben dieser Zustand der Ruhe, der Vollkommenheit, der Sammlung der Kraft erfordere Disziplin, eine Konzentration auf das Wesentliche, und das sind die „kleinen Dinge – Ernährung, Ort, Klima, Erholung, die ganze Casuistik der Selbstsucht“,¹²⁸⁶ oder anders gesagt: es existiert für Nietzsche nichts außer diesen „Grundangelegenheiten des Lebens“, außer Wachstum, Steigerung und Aufbau. Und was im *Zarathustra* noch fordernd als eine Folgerung aus dem Gedanken der ewigen Wiederkehr eingeschrieben ist, glaubt Nietzsche nun selbst erreicht zu haben:¹²⁸⁷ Leichtigkeit, Heiterkeit, Reife und die Liebe zum Schicksal:

„[...] Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *amor fati*: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es lieben...“¹²⁸⁸

Das Gefühl der „Unzeitgemässheit“, der Zukünftigkeits, der Höhendistanz, das Nietzsche bereits als prägend für sein Verhältnis zu den modernen Mitmenschen empfand, spiegelt sich auch in der Einschätzung seiner Schriften und deren Rezeption wieder: er glaubt sich schlicht noch nicht an der Zeit, um gelesen, um gehört, um verstanden zu werden, denn verstehen bedeutet für ihn „erleben“: „Zuletzt kann Niemand aus den Dingen, die Bücher eingerechnet, mehr heraushören, als er bereits weiss. Wofür man vom Erlebnisse her keinen Zugang hat, dafür hat man kein Ohr.“¹²⁸⁹ Und gerade weil Nietzsche seine Gedanken und Erfahrungen für radikal andersartig, seine Perspektive auf das Leben für „umgewerthet“ hält, glaubt er an die Notwendigkeit, sich einer neuen „ersten Sprache“, einer anderen Art zu schreiben bedienen zu

¹²⁸⁴ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin*. 9. KSA 6, S. 293f.

¹²⁸⁵ Ebd., S.294f.

¹²⁸⁶ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so klug bin*. 10. KSA 6, S. 295.

¹²⁸⁷ Ebd., S. 296f: „[...] Das Leben ist mir leicht geworden, am leichtesten, wenn es das Schwerste von mir verlangte. Wer mich in den siebzig Tagen dieses Herbstes gesehn hat, wo ich, ohne Unterbrechung, lauter Sachen ersten Ranges gemacht habe, die kein Mensch mir nachmacht – oder vormacht, mit einer Verantwortlichkeit für alle Jahrtausende nach mir, wir keinen Zug an Spannung an mir wahrgenommen haben, um so mehr eine überströmende Frische und Heiterkeit. Ich ass nie mit angenehmeren Gefühlen, ich schlief nie besser. – Ich kenne keine andre Art, mit grossen Aufgaben zu verkehren, als das Spiel: [...] Man darf keine Nerven haben... Auch an der Einsamkeit leiden ist ein Einwand, [...]“

¹²⁸⁸ Ebd., S. 297.

¹²⁸⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so gute Bücher schreibe*. 1. KSA 6, S. 299f; zur Metapher des Ohres siehe: ebd., S. 302: „[...] Wir wissen Alle, Einige wissen es sogar aus Erfahrung, was ein Langohr ist. Wohl an, ich wage zu behaupten, dass ich die kleinsten Ohren habe. Dies interessirt gar nicht wenig die Weiblein –, es scheint mir, sie fühlen sich besser von mir verstanden?... Ich bin der Antiesel par excellence und damit ein welthistorisches Unthier, – ich bin, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der Antichrist...“ ein Wortspiel mit Christus: der Gesalbte; siehe auch: ders., *Also sprach Zarathustra IV. Das Eselfest*

müssen, weshalb er so ausdrücklich Wert auf eine strenge, langsame, nachdenkliche Art des Lesens legt, um nicht „verwechselt“ zu werden.¹²⁹⁰

Auch wenn das Eigenlob Nietzsches in *Ecce homo* als legendär gilt und vor dem Hintergrund der ausbleibenden Rezeption bis 1888 tragisch-komische Züge trägt, so finden sich zahlreiche wichtige Hinweise auf die Selbst-Auslegung und Einordnung seiner Schriften und Gedanken: „Es giebt durchaus keine stolzere und zugleich raffinirtere Art von Büchern: – sie erreichen hier und da das Höchste, was auf Erden erreicht werden kann, den Cynismus; [...]“¹²⁹¹ Entscheidend für diesen Verweis auf die antike philosophische Richtung der Kyniker dürfte, neben dem Vorrang des (ärmlichen aber unabhängigen) Lebens vor System, Lehre oder gar Schule, ihre Schärfe und satyrische Bissigkeit gewesen sein, die Mischung der Textgattungen und nicht zuletzt der aggressive wie zugleich metaphernreiche Stil. Nicht zu vergessen, der Leitspruch der Kyniker war ein „Leben nach der Natur“, nach den Instinkten jenseits von gut und böse, womit sie als scharfe Kritiker von Religion und Moral auftraten.¹²⁹² Zurück auf seine potentiellen, „zukünftigen“ Leser projiziert, fordert Nietzsche Härte, Neugier und Entdeckergeist als Bedingung für den Eintritt in „dies Labyrinth verwegener Erkenntnisse“ seiner Schriften,¹²⁹³ für die metaphorische Rätselform seiner Wahrheiten, für das Tempo und den Rhythmus des „grossen Stils“, von dem er für sich beansprucht, diese bewusst erst als Kunst entwickelt zu haben.¹²⁹⁴ (Vgl. 3.7; 3.8 Rhythmus)

Aber wie ist es mit dem Leser Nietzsche? – Wie nähert er sich seinen eigenen Schriften, welche Bedeutung misst er ihnen zu, aus der Perspektive des *Ecce homo*, nach der physiologisch-psychologischen Aufklärung von Religion, Moral und Idealismus, vom Standpunkt des Lebens? An seiner Erstlingsschrift, der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, relativiert er den Bezug zu Wagner und zur Musik, um stattdessen sowohl die Entdeckung des „dionysischen Phänomens“, in dem die Überwindung des Pessimismus bereits angelegt sei, als auch die Problematisierung der sokratischen Philosophie zu betonen.¹²⁹⁵ (Vgl. 2.1) Doch während er in der *Tragödienschrift* gerade die wechselseitige

¹²⁹⁰ Ebd., S. 300: „[...] Das Wort »Übermensch« zur Bezeichnung eines Typus höchster Wohlgerathenheit, im Gegensatz zu »modernen« Menschen, zu »guten« Menschen, zu Christen und andren Nihilisten – ein Wort, das im Munde eines Zarathustra, des Vernichters der Moral, ein sehr nachdenkliches Wort wird, ist fast überall mit voller Unschuld im Sinn derjenigen Werthe verstanden worden, deren Gegensatz in der Figur des Zarathustra's zur Erscheinung gebracht worden ist, will sagen als »idealistischer« Typus einer höheren Art Mensch, halb »Heiliger«, halb »Genie« [...]“

¹²⁹¹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so gute Bücher schreibe*. 3. KSA 6, S. 302.

¹²⁹² Vgl. hierzu: Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

¹²⁹³ Ebd., S. 303: „[...] Man muss sich selbst nie geschont haben, man muss Härte in seinen Gewohnheiten haben, um unter lauter harten Wahrheiten wohlgenuth und heiter zu sein. Wenn ich mir das Bild eines vollkommenen Lesers ausdenke, so wird immer ein Unthier von Muth und Neugierde daraus, ausserdem noch etwas Biegsames, Listiges, Vorsichtiges, ein geborner Abenteurer und Entdecker. [...]“

¹²⁹⁴ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so gute Bücher schreibe*. 4. KSA 6, S. 304: „Ich sage noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, einen innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mitzuheilen – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils [...]. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die Gebärden – alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde – nicht vergreift. [...] Die Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimen, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; [...]“

¹²⁹⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Die Geburt der Tragödie*. 1. KSA 6, S. 309: „[...] »Griechenthum und Pessimismus«: das wäre ein unzweideutiger Titel gewesen: nämlich als erste Belehrung darüber, wie die Griechen fertig wurden mit dem Pessimismus, – womit sie ihn über wanden ... Die Tragödie gerade ist der Beweis dafür, dass die Griechen keine Pessimisten waren: [...] Die zwei entscheidenden Neuerungen des Buchs sind einmal das Verständniss des dionysischen Phänomens bei den Griechen: es giebt dessen erste Psychologie, es sieht in ihm die Eine Wurzel der ganzen griechischen Kunst. Das Andere ist das Verständniss des Sokratismus: Sokrates

Abhängigkeit der apollinischen und dionysischen Kraft thematisiert, fokussiert Nietzsche retrospektiv einzig auf die dionysische Bejahung des Lebens als Werden und Vergehen – ganz im Sinne Heraklits als Gegensatz zum „Sein“ – auf die (Über)-Fülle, Lust und Stärke, die schafft und vernichtet, und sich im Tragischen selbst genießt.¹²⁹⁶ Die „dionysische Zukunft der Musik“ hingegen, die Wiedergeburt der Tragödie als Kunst unerschöpflicher Lebenskraft, die noch die Vernichtung des Helden zelebriert, verschiebt er nun in ein zukünftiges „tragisches Zeitalter“ einer sich selbst züchtenden und selektierenden Menschheit.¹²⁹⁷

Hinter der Auslegung Wagners und Schopenhauers in der *Tragödienschrift* und den beiden letzten *Unzeitgemässen Betrachtungen* vermutet Nietzsche eine lapidare Verwechslung: sie handelten weder von Wagner noch von Schopenhauer, sondern einzig vom Autor selbst,¹²⁹⁸ von seiner Suche nach „Erziehung“, nach der „Aufgabe“,¹²⁹⁹ von der Vision der Philosophie als Dynamit. Den Weg dazu, zu einer Freiheit auch im Hinterfragen und Zerstören, glaubt Nietzsche sich durch die Polemik gegen Strauss geschaffen zu haben,¹³⁰⁰ während er erstaunlicherweise die zweite *Unzeitgemässe*, die Kritik des historischen Idealismus und der bürgerlich-wissenschaftlichen Kultur, nur nebenbei mit einem Satz erwähnt.

Im Bezug auf den „Freien Geist“, das Hauptmotiv aus *Menschliches, Allzumenschliches* beeilt sich Nietzsche, ihn als „freigewordenen Geist“, der sich über sich selbst (und den Menschen, das Menschliche) bewusst und souverän geworden ist, zu interpretieren, um ihn von den „libres penseurs“ der bürgerlich demokratischen Aufklärung abzugrenzen – obschon er die Widmung an Voltaire nicht zurücknimmt, sondern sich in dessen Tradition einer

als Werkzeug der griechischen Auflösung, als typischer *décadent* zum ersten Male erkannt. »Vernünftigkeit« gegen Instinkt. [...]"

¹²⁹⁶ Nietzsche, *Ecce homo. Die Geburt der Tragödie*. 3. KSA 6, S. 312f: „[...] In diesem Sinne habe ich das Recht, mich selber als den ersten tragischen Philosophen zu verstehn – [...] Die Bejahung des Vergehens und Vernichtens, das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie, das Ja-sagen zu Gegensatz und Krieg, das Werden, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs »Sein« [...]"

¹²⁹⁷ Nietzsche, *Ecce homo. Die Geburt der Tragödie*. 4. KSA 6, S. 313: „[...] setzen wir den Fall, dass mein Attentat auf zwei Jahrtausende Widernatur und Menschenschändung gelingt. Jene neue Partei des Lebens, welche die grösste aller Aufgaben, die Höherzüchtung der Menschheit in die Hände nimmt, eingerechnet die schonungslose Vernichtung alles Entartenden und Parasitischen, wird jenes Zuviel von Leben auf Erden wieder möglich machen, aus dem sich auch der dionysische Zustand wieder erwachen muss. Ich verspreche ein tragisches Zeitalter: die höchste Kunst im Jasagen zum Leben, die Tragödie, wird wiedergeboren werden, wenn die Menschheit das Bewusstsein der härtesten, aber nothwendigsten Kriege hinter sich hat, ohne daran zu leiden [...]"

¹²⁹⁸ Nietzsche, *Ecce homo. Die Unzeitgemässen*. 1. KSA 6, S. 316f: „[...] In der dritten und vierten Unzeitgemässen werden als Fingerzeige zu einem höheren Begriff der Cultur, zur Wiederherstellung des Begriffs »Cultur«, zwei Bilder der härtesten Selbstsucht, Selbstzucht aufgestellt, unzeitgemässe Typen par excellence, voll souverainer Verachtung gegen Alles, was um sie herum »Reich«, »Bildung«, »Christenthum«, »Bismarck«, »Erfolg« hiess – Schopenhauer und Wagner oder, mit Einem Wort, Nietzsche...“ siehe auch: *Ecce homo. Die Geburt der Tragödie*. 4. KSA 6, S. 314f: „[...] an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, – man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort »Zarathustra« hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt. [...] Dies ist die fremdartigste »Objektivität«, die es geben kann: die absolute Gewissheit darüber, was ich bin, projecirte sich auf irgend eine zufällige Realität, – die Wahrheit über mich redete aus einer schauervollen Tiefe. [...]"

¹²⁹⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Die Unzeitgemässen*. 3. KSA 6, S. 319f: „[...] ein Problem der Erziehung ohne Gleichen, ein neuer Begriff der Selbst-Zucht, Selbst-Vertheidigung bis zur Härte, ein Weg zur Grösse und zu welthistorischen Aufgaben verlangte nach seinem Ausdruck. [...] Die Schrift »Wagner in Bayreuth« ist eine Vision meiner Zukunft; dagegen ist in »Schopenhauer als Erzieher« meine innerste Geschichte, mein Werden eingeschrieben. [...]"

¹³⁰⁰ Nietzsche, *Ecce homo. Die Unzeitgemässen* 2. 1. KSA 6, S. 318f: „[...] Die Nachwirkung dieser Schrift ist geradezu unschätzbar in meinem Leben. Niemand hat bisher mit mir Händel gesucht. Man schweigt, man behandelt mich in Deutschland mit düsterer Vorsicht: ich habe seit Jahren von einer unbedingten Redefreiheit Gebrauch gemacht, zu der Niemand heute, am wenigsten im »Reich«, die Hand frei genug hat. [...]"

„Geistigkeit vornehmen Geschmacks“ stellt.¹³⁰¹ Diese Befreiung bezieht sich nicht nur auf Ideale, sondern auch auf die persönliche Entfremdung mit Wagner,¹³⁰² mit den Deutschen und mit der Bewegung von Bayreuth, bis hin zur Frustration mit der Philologie und der Baseler Professur, – all dies habe zu einer geistigen Krise geführt, die sich als körperliche Krankheit äußerte, die Nietzsche jedoch als Schlüssel zur Selbst-Befreiung betrachtet:

„[...] Die Krankheit löste mich langsam heraus: [...] Die Krankheit gab mir insgleichen ein Recht zu vollkommener Umkehr aller meiner Gewohnheiten; sie erlaubte, sie gebot mit Vergessen; sie beschenkte mich mit der Nöthigung zum Stillliegen, zum Müsiggang, zum Warten und Geduldigsein... Aber das heisst ja denken! [...] Nie habe ich so viel Glück an mir gehabt, als in den kränksten und schmerzhaftesten Zeiten meines Lebens: man hat nur die »Morgenröthe« oder etwa den »Wanderer und seinen Schatten« sich anzusehen, um zu begreifen, was diese »Rückkehr zu mir« war: eine höchste Art des Genesung selbst!... Die andre folgte bloss daraus.“¹³⁰³

Die Vorstellung von Krankheit als einem notwendigem Übergangsstadium zur „Aufgabe“ – Ent-Täuschung ist Erkrankung, Erkrankung stellt frei, Freisein ist Philosophie, Philosophie ist Genesung – und umgekehrt, von der Rückbesinnung auf die „Realität“, auf sich selbst, auf „Physiologie, Medizin und Naturwissenschaft“¹³⁰⁴ als primär geistige Therapie, die auch die körperlichen Leiden kuriere, verweist auf das griechische Konzept der *physis*, modern gesprochen, der Ganzheitlichkeit von Natur, Körper und Geist, und nimmt zahlreiche Themen der Lebensreform vorweg. Aber Nietzsche recurriert auch auf den literarischen Topos der Krankheit als Initiation und Passage in ganz ähnlicher Weise, wie van de Velde seine „Neurasthenie“ zum Wendepunkt seiner künstlerischen Entwicklung stilisiert. (Vgl. 3.1; 4.1) Zuletzt nimmt in *Menschliches, Allzumenschliches* das Projekt einer materialistischen, historischen und psychologischen Kritik der Moral seinen Anfang (die spätere „Umwertung aller Werthe“), angeregt durch die damalige Freundschaft mit Paul Reé, wie er anerkennend zugibt.¹³⁰⁵ Rückblickend interpretiert Nietzsche die *Morgenröthe* und *Fröhliche Wissenschaft* als Fortsetzung und Ausarbeitung des Umwertungsprojektes, doch nicht im Sinne negativer Kritik, sondern als Suche nach anderen Werten, nach dem Ziel der Menschheit: „Meine Aufgabe, einen Augenblick höchster Selbstbestimmung der Menschheit, einen grossen Mittag, wo sie zurückschaut und hinaus schaut, wo sie aus der Herrschaft des Zufalls und der Priester heraustritt und die Frage des warum? des wozu? zum ersten Male als Ganzes stellt – [...]“¹³⁰⁶ Doch während er in den *Morgenröthen* noch ein „scheues Abschiednehmen“ am Werke sieht, ein vorsichtiges Einfangen des Augenblicks, der sonnenden „göttlichen Eidechsen“ morgendlicher Gedanken,¹³⁰⁷ erscheint ihm *Die fröhliche Wissenschaft*, die *gaya*

¹³⁰¹ Nietzsche, *Ecce homo. Menschliches, Allzumenschliches. Mit zwei Fortsetzungen. 1. KSA 6, S. 322*: „»Menschliches, Allzumenschliches« ist das Denkmal einer Krisis. Es heisst sich ein Buch für freie Geister: fast jeder Satz darin drückt einen Sieg aus – ich habe mich mit demselben vom Unzugehörigen in meiner Natur frei gemacht. Unzugehörig ist mir der Idealismus: der Titel sagt »wo ihr ideale Dinge seht, sehe ich – Menschliches, ach nur Allzumenschliches!« [...]“

¹³⁰² Nietzsche, *Ecce homo. Menschliches, Allzumenschliches. Mit zwei Fortsetzungen. 2. KSA 6, S. 323*, hier auch: „Umsonst blätterte ich in meinen Erinnerungen. Tribschen – eine ferne Insel der Glückseligen: [...]“ bezieht sich auf Wagners Landhaus bei Luzern und gibt einen biographischen Hinweis auf den Ursprung der „glückseligen Inseln“ des zweiten Teils des *Zarathustra*.

¹³⁰³ Nietzsche, *Ecce homo. Menschliches, Allzumenschliches. Mit zwei Fortsetzungen. 4. KSA 6, S. 326*.

¹³⁰⁴ Ebd., S. 325.

¹³⁰⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Menschliches, Allzumenschliches. Mit zwei Fortsetzungen. 6. KSA 6, S. 328*.

¹³⁰⁶ Nietzsche, *Ecce homo. Morgenröthe. Gedanken über die Moral als Vorurtheil. 2. KSA 6, S. 330*; weiter ebd. „[...] Die Frage nach der Herkunft der moralischen Werthe ist deshalb für mich eine Frage ersten Ranges, weil sie die Zukunft der Menschheit bedingt. [...]“

¹³⁰⁷ Nietzsche, *Ecce homo. Morgenröthe. Gedanken über die Moral als Vorurtheil. 1. KSA 6, S. 329f*.

scienza, als „Geschenk“ des Südens, als ein „provençalisches“ Buch voller Hoffnung, Ja-Sagen und Licht,¹³⁰⁸ nicht zuletzt kündigt sich im vierten Buch die Ankunft Zarathustras an.

Nietzsche erklärt die Konzeption des *Zarathustra* mit den Aufenthaltsorten und Landschaften der Entstehungszeit (Sils-Maria, Genua, Rom, Nizza). Konzeption durchaus wörtlich als Empfängnis zu verstehen, denn er gesteht der Figur, dem Text und den zentralen Gedanken – unter denen er den Gedanken der ewigen Wiederkunft als „höchste Formel der Bejahung“ des Lebens hervorhebt, der das Leben auch noch in der Vergangenheit rechtfertigt – eine weit reichende Eigenständigkeit über sich als Autor zu:

„– Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? [...] Der Begriff Offenbarung, in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglichlicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit, in der Form ohne Zögern, – ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Thränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Ausser-sich-sein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Unzahl feiner Schauer und Überrieselungen bis in die Fusszehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzliche und Düstere nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, sondern als nothwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt – die Länge, das Bedürfniss nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maass für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung... Alles geschieht im höchsten Grad unfreiwillig, aber wie ein Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit [...].“¹³⁰⁹

Nietzsche ist nicht zu einer romantischen Vorstellung des Genies als Medium des Willens (oder der Götter) zurückgekehrt, sondern er beschreibt ein Als-ob, ein Gefühl von Entrückung, plötzliche Anfälle von Klängen, Worten, Bildern – bis hin zum „Typus“ des Zarathustras¹³¹⁰ – eine visionäre Kraft zu Gleichnissen, die sich deterministisch gibt, aber trotzdem als körperlicher Prozess erklärt werden kann, als „grosse Gesundheit“, als ein Überfließen der leiblichen und geistigen Kräfte, ein rauschhaft erhobener Zustand der Verschwendung zwischen langen Phasen der Krankheit und Genesung, die Nietzsche ebenfalls erwähnt. So erklärt er sich die Inspiration als ein physiologisch-psychologisches Phänomen, eine gesundheitliche Disposition, die in ihrer Fragilität und Veränderlichkeit auch Phasen höchster Produktivität ermöglicht, gerade weil dazwischen Phasen der Erschöpfung¹³¹¹ und des Schmerzes liegen: des körperlichen sowohl wie des psychischen, denn, und das deutet er nur indirekt an, die ersten Arbeiten am *Zarathustra* fallen zusammen mit der Vergeblichkeit seines Werbens um Lou von Salomé, was er zu einem tragischen

¹³⁰⁸ Nietzsche, *Ecce homo. Die fröhliche Wissenschaft. (»la gaya scienza«)*. KSA 6, S. 333f: „[...] erinnern ganz ausdrücklich an den provençalischen Begriff der »gaya scienza«, an jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigeist, mit der sich jene wunderbare Frühkultur der Provençalien gegen alle zweideutige Culturen abhebt; [...]“

¹³⁰⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 3.* KSA 6, S. 339f.

¹³¹⁰ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 1.* KSA 6, S. 337: „[...] Auf diesen beiden Wegen [Bucht von Rapallo, Bucht von Santa Margherita] fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor Allem Zarathustra selber, als Typus; richtiger: er überfiel mich...“

¹³¹¹ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 5.* KSA 6, S. 342: „[...] Es giebt etwas, das ich die rancune des Grossen nenne: alles Grosse, ein Werk, eine That, wendet sich, einmal vollbracht, unverzüglich gegen den, der sie that. Ebendamit, dass er sie that, ist er nunmehr schwach, – [...] Diese scheint mir in der ungeheuren Verschwendung aller Defensiv-Kräfte bedingt, die jede schöpferische That, jede That aus dem Eigensten, Innersten, Untersten heraus zur Voraussetzung hat. [...]“

„trotzdem“ verdichtet, das später Adolf Loos zum Titel seiner gesammelten Schriften¹³¹² machen sollte: „Trotzdem und beinahe zum Beweis meines Satzes, dass alles Entscheidende »trotzdem« entsteht, war es dieser Winter [1882/83] und diese Ungunst der Verhältnisse, unter denen mein Zarathustra entstand.“¹³¹³ Was das Bewusstsein als „äußeren“ Einfluss empfindet, ist die unterbewusst arbeitende „grosse Vernunft“ des Leibes, eine vorrationale, natürliche (oder dionysische) Stimmung und Gestimmtheit für Farben, Klänge und Worte – in ähnlicher Weise, wie van de Velde die gestische Linie als Hervorbrechen der (Lebens)Kraft aus dem Innersten beschreibt. (Vgl. 3.8) Besonders der Klang ist hier wichtig, denn, wie an anderer Stelle besprochen (Vgl. 2.3 Zarathustra, Vgl. 5.0), bedeutet der *Zarathustra* den Versuch einer Übertragung des Musikalischen in die Dichtung: „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; – sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu. [...]“¹³¹⁴ Hier ist der von Nietzsche gewählte Begriff des Rhythmus aufschlussreich: es ist die Gestaltung des Taktes, der Wiederholungen, der Stab- und Schüttelreime und nicht zuletzt der dithyrambischen Lieder, die den *Zarathustra* zu einem akustischen Text machen, der fordert, laut gelesen oder vorgetragen zu werden, um den Leib miteinzubeziehen, um im Tanz wieder eine Brücke zum dionysischen Inhalt zu bilden:

„[...] Zarathustra ist ein Tänzer –; wie der, welcher die härteste, die furchtbarsten Einsichten in die Realität hat, welcher den »abgründlichsten Gedanken« gedacht hat, trotzdem darin keinen Einwand gegen das Dasein, selbst nicht gegen dessen ewige Wiederkunft findet, – vielmehr einen Grund noch hinzu, das ewige Ja zu allen Dingen selbst zu sein, »das ungeheure unbegrenzte Ja- und Amen-sagen«... »In alle Abgründe trage ich noch mein segnendes Jasagen«... Aber das ist der Begriff des Dionysos noch einmal.“¹³¹⁵

Aber es ist nicht nur die Höhe, sondern mit dem *Zarathustra* setzt Nietzsche der Einheit der Gegensätze, der Umfänglichkeit des Lebens und dessen Kräften ein Denkmal: neben Heiterkeit, Licht, Tanz und Spott stehen ebenso Ernst, Trauer, Leid und Melancholie, neben „azurner Einsamkeit“ und „goldenem Glück“ auch die Sehnsucht nach Liebe,¹³¹⁶ wie sie im „Nachtlied“ poetisch Gestalt gefunden hat.¹³¹⁷ (Vgl. 3.10)

Außerdem liefert Nietzsche eine nachträgliche Begründung, warum er, als Immoralist, gerade den altpersischen Religionsgründer, Moralisten und Stammvater monotheistischer Religionen als Verkünder dieser neuen, dionysischen Wahrheit jenseits von gut und böse ausgewählt hat: (Vgl. 2.3 *Zarathustra*)

„[...] denn was die ungeheure Einzigartigkeit jenes Persers in der Geschichte ausmacht, ist gerade dazu das Gegenteil. Zarathustra hat zuerst im Kampf des Guten und des Bösen das eigentliche Rad im Getriebe der Dinge gesehen, – die Übersetzung der Moral in's Metaphysische, als Kraft, Ursache, Zweck und sich, ist sein Werk. Aber diese Frage wäre im Grunde bereits die Antwort.

¹³¹² Adolf Loos, *Trotzdem. Gesammelte Schriften. 1900–1933*, Innsbruck: Brenner-Verlag, 1931, Wien: Prachner, 1982, 1997.

¹³¹³ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 1. KSA 6*, S. 337.

¹³¹⁴ Ebd., S. 335.

¹³¹⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 6. KSA 6*, S. 345.

¹³¹⁶ Ebd., S. 344: „[...] Zarathustra fühlt sich gerade in diesem Umfang an Raum, in dieser Zugänglichkeit zum Entgegengesetzten als die höchste Art alles Seienden; [...]“

¹³¹⁷ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 7–8. KSA 6*, S. 345; 348: „[...] Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme, zum Zeichen, das Nachtlied, die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch seine Sonnen-Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben. [„Nachtlied“ aus: ders, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 2. Theil. Das Nachtlied. KSA 4*, S. 136–138] Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie gelitten worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyrambus der Sonnen-Vereinsamung im Lichte wäre Ariadne... Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!“; Ariadne auf Naxos, mythologisch Tochter des König Minos von Kreta, Helferin des Theseus, ist Geliebte des Gottes Dionysos; wenig später, im Januar 1889, schreibt Nietzsche an seine „Ariadne“ Cosima Wagner einen Wahnsinnsbrief.

Zarathustra schuf diesen verhängnisvollen Irrthum, die Moral: folglich muss er auch der Erste sein, der ihn erkennt. Nicht nur, dass er hier länger und mehr Erfahrung hat als sonst ein Denker – die ganze Geschichte ist ja die Experimental-Widerlegung vom Satz der sogenannten »sittlichen Weltordnung« –: das Wichtigere ist, Zarathustra ist wahrhaftiger als sonst ein Denker. Seine Lehre und sie allein hat die Wahrhaftigkeit als oberste Tugend – das heisst den Gegensatz zur Feigheit des »Idealisten«, der vor der Realität die Flucht ergreift, Zarathustra hat mehr Tapferkeit im Leibe als alle Denker zusammengenommen. Wahrheit reden und gut mit Pfeilen schiessen, das ist die persische Tugend. – Versteht man mich?... Die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz – in mich – das bedeutet in meinem Munde Zarathustra.¹³¹⁸

Wenn der *Zarathustra* eine hymnische Offenbarung alternativer Werte bedeutet, den künstlerischen Versuch, den Menschen auf eine andere Basis zu stellen, die des Lebens, so beurteilt Nietzsche seine beiden folgenden Schriften *Jenseits von Gut und Böse* und die *Genealogie der Moral* als die kühl analytisch-kritische zweite Hälfte seines Umwerthungs-Projektes und somit als „willkürliche Abkehr“ vom Stil des *Zarathustra*.¹³¹⁹ während er im ersten Text eine „Kritik der Modernität“ sieht, welche aus der Analyse der Schwäche des zeitgenössischen Menschen dessen „Gegensatz-Typus“, den Geistesaristokraten entwickelt,¹³²⁰ greift jede der drei Abhandlungen der zweiten Schrift ein althergebrachtes Ideal auf, um es genealogisch-psychologisch zu sezieren und einer neuen „unangenehmen“ Wahrheit gegenüberzustellen, wobei Nietzsche sich wiederum am Aufbau einer dramatisch-atmosphärischen Symphonie der Romantik zu orientieren scheint.¹³²¹

In gewisser Weise setzt die *Götzen-Dämmerung* diese psychologischen Kritiken der Wahrheiten, Glauben, Ideale fort, aber Nietzsche betont den verwandelten Klang und Stil – „ein Dämon, welcher lacht“ – mit welchem er diese kurze Auswahlsschrift, quasi eine Einführung in sein Denken, versehen hat.¹³²² Anders hingegen der *Antichrist*, auf den er unter dem (damals geplanten) Titel der *Umwerthung* verweist: Boshaftigkeit und Heiterkeit des Dämons hat Nietzsche gegen Stolz und Härte eines Gesetzgebers vertauscht, der „Zeichen für Zeichen mit der Sicherheit eines Schicksals in ehernen Tafeln [gräbt].“¹³²³ Wie schon beim *Zarathustra* referiert Nietzsche über Aufenthaltsorte (Sils-Maria; Turin: „meinem bewiesenen Ort, meiner Residenz von nun an.“¹³²⁴) und landschaftliche Stimmung der Entstehungszeit und gibt präzise Auskunft über den Arbeitszeitraum, denn beide Schriften sind, ebenso wie der *Ecce homo* selbst, Resultat von Nietzsches goldenem Herbst des Jahres 1888, denen der lange Winter des Wahnsinns unmittelbar folgen sollte:

„[...] Am 30. September grosser Sieg; Beendigung der Umwerthung; Müsiggang eines Gottes am Po entlang. [...] – Ich habe nie einen solchen Herbst erlebt, auch nie Etwas der Art auf Erden für

¹³¹⁸ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich ein Schicksal bin*. 3. KSA 6, S. 367.

¹³¹⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. 2. KSA 6, S. 351.

¹³²⁰ Ebd., S. 350: „Dies Buch (1886) ist in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität, die modernen Wissenschaften, die modernen Künste, selbst die moderne Politik nicht ausgeschlossen, nebst Fingerzeigen zu einem Gegensatz-Typus, der so wenig modern als möglich ist, einem vornehmen, einem jasagenden Typus. Im letzteren Sinne ist das Buch eine Schule des gentilhomme, der Begriff geistiger und radikaler genommen als er je genommen worden ist. [...]“

¹³²¹ Nietzsche, *Ecce homo. Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. KSA 6, S. 352: „[...] Dionysos ist, man weiss es, auch der Gott der Finsterniss. – Jedes Mal ein Anfang, der irre führen soll, kühl, wissenschaftlich, ironisch selbst, absichtlich Vordergrund, absichtlich hinhaltend. Allmählich mehr Unruhe; vereinzelter Wetterleuchten; sehr unangenehme Wahrheiten aus der ferne her mit dumpfem Gebrumm laut werdend, – bis endlich ein tempo feroce erreicht ist, wo Alles mit ungeheurer Spannung vorwärts treibt. Am Schluss jedes Mal, unter vollkommen schauerlichen Detonationen, eine neue Wahrheit zwischen dicken Wolken sichtbar. [...] – Man hat mich verstanden. Drei entscheidende Vorarbeiten eines Psychologen für eine Umwerthung aller Werthe. – Dies Buch enthält die erste Psychologie des Priesters.“

¹³²² Nietzsche, *Ecce homo. Götzen-Dämmerung. Wie man mit dem Hammer philosophirt*. 1. KSA 6, S. 354.

¹³²³ Nietzsche, *Ecce homo. Götzen-Dämmerung. Wie man mit dem Hammer philosophirt*. 3. KSA 6, S. 355.

¹³²⁴ Ebd., S. 356.

möglich gehalten, – ein Claude Lorrain ins Unendliche gedacht, jeder Tag von gleicher unbändiger Vollkommenheit.–¹³²⁵

Die Positionierung von *Der Fall Wagner* als letztes Buch in *Ecce homo* ist irreführend und bedeutet eine Ausnahme in der ansonsten streng chronologischen Reihe: 1887 verfasst und 1888 erschienen nutzt Nietzsche den Titel weniger zu einer Erklärung seiner Hoffnungen und Leidenschaften zur Musik,¹³²⁶ sondern mehr zu einer zusammenfassenden Abrechnung mit den Deutschen, besonders mit der offiziellen Historikerzunft, die eine selbstzufriedene „germanische“ Geschichtsschreibung betreibt, statt die fatalen Auswirkungen der deutschen Reformation, des deutschen Idealismus und nun des deutschen Nationalismus auf die europäische Kultur, wie Nietzsche sie sich vorstellt, anzuerkennen:

„[...] – Die Deutschen haben endlich, als auf der Brücke zwischen zwei *décadence*-Jahrhunderten eine *force majeure* von Genie und Wille sichtbar wurde, stark genug, aus Europa eine Einheit, eine politische und wirtschaftliche Einheit, zum Zweck der Erdregierung zu schaffen, mit ihren »Freiheits-Kriegen« Europa um den Sinn, um das Wunder von Sinn in der Existenz Napoleon's gebracht, – sie haben Alles, was kam, was heute da ist, auf dem Gewissen, diese culturwidrigste Krankheit und Unvernunft, die es giebt, den Nationalismus, diese *névrose nationale*, an der Europa krank ist, diese Verewigung der Kleinstaaterei Europa's, der kleinen Politik: sie haben Europa selbst um seinen Sinn, um seine Vernunft – sie haben es in eine Sackgasse gebracht. – Weiss jemand ausser mir einen Weg aus dieser Sackgasse?... Eine Aufgabe gross genug, die Völker wieder zu binden?...“¹³²⁷

Mehr noch, Nietzsche schreibt sich selbst den Ehrgeiz zu, „als Verächter der Deutschen *par excellence* zu gelten“ – vor denen er Wagner gerade in Schutz nimmt¹³²⁸ – weil sie als „»unbewusste« Falschmünzer“ in „Unschuld lügen“, weil sie sich einer psychologischen Aufklärung verschließen, weil ihnen Selbstzucht und Esprit fehle, kurz, weil sie in allem das Gegenteil eines vornehmen, distinguierenden Charakters seien, eines „Gentilhomme.“¹³²⁹

Nietzsche, fest überzeugt von der Schicksalhaftigkeit und fundamentalen Bedeutung seiner Gedanken für die Menschheit, versucht aus diesem Misstrauen gegen Idealisten und Gläubige heraus gerade mit der Selbst(v)erklärung des *Ecce homo* einer späteren Heiligsprechung durch seine Anhänger zu entgegenzuwirken – aber, wie die Geschichte gezeigt hat, umsonst – nicht nur, weil das Buch erst mit 19 Jahren Verspätung publiziert wurde:

„[...] Ich will keine »Gläubigen«, ich denke, ich bin zu boshaft dazu, um an mich selbst zu glauben, ich rede niemals zu Massen... Ich habe eine schreckliche Angst davor, dass man mich eines Tages heilig spricht: man wird errathen, weshalb ich dies Buch vorher herausgebe, es soll verhüten, dass man Unfug mit mir treibt... Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst [...]“¹³³⁰

Doch aus der Figur des Hanswursts, des Narren und Possenreißers spricht, wie schon im *Zarathustra*, die Wahrheit, die andere Wahrheit, die „furchtbare Wahrheit.“ Ausgehend von den Beobachtungen des zeitgenössischen Baus des Gotthard-Bahntunnels vergleicht Nietzsche sich und seine „furchtbare Wahrheit“ der *Umwertung aller Werthe* mit der

¹³²⁵ Ebd., S. 356.

¹³²⁶ Nietzsche, *Ecce homo. Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 1. KSA 6*, S. 357: „Um dieser Schrift gerecht zu werden, muss man am Schicksal der Musik wie an einer offenen Wunde leiden. – Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, dass die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, – dass sie *décadence*-Musik und nicht mehr Flöte des Dionysos ist [...]“

¹³²⁷ Nietzsche, *Ecce homo. Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 2. KSA 6*, S. 360.

¹³²⁸ Nietzsche, *Ecce homo. Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 4. KSA 6*, S. 362: „[...] Rechne ich meinen Verkehr mit einigen Künstlern, vor Allem Richard Wagner ab, so habe ich keine gute Stunde mit Deutschen verlebt... [...]“

¹³²⁹ Nietzsche, *Ecce homo. Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. 4. KSA 6*, S. 362.

¹³³⁰ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich ein Schicksal bin. 1. KSA 6*, S. 365.

zerstörenden und gestaltenden Kraft des Dynamits übertragen auf den Bereich der Kultur, Gesellschaft und Politik – einer dionysischen Kraft, schöpferisch und vernichtend, dabei beides genießend. Bezogen auf den Menschen gilt der bejahende, „schöpferische“ Part der bildhauerischen Arbeit am Menschen; hingegen der zerstörerische, vernichtende Part bezieht sich sowohl auf die höchsten Werte (Wahrheit, das Gute, Moral) als auch auf die höchsten Menschen (Heilige, Philosophen, Priester), weil sie sich als „Verbrechen“ gegen das Leben, gegen dessen Natur und Realität erwiesen hätten: als Lüge und Weltverleumdung, als Entartung, Widernatur, Décadence.¹³³¹ Und so endet *Ecce homo* mit der legendären Schlussformel Voltaires, mit der Nietzsche ultimativ die Vernichtung der christlichen Moral und Kirche fordert, um die Menschheit zur „natürlichen“ physiologischen Wahrheit und Lebenskraft, zu einer Zukunft ohne „Entfremdung“, zu einem „neuen Menschen“ zu führen:

„[...] Endlich – es ist das Furchtbarste – [...] das Gesetz der Selektion gekreuzt, ein Ideal aus dem Widerspruch gegen den stolzen und wohgerathenen, gegen den jasagenden, gegen den zukunfts gewissen, zukunftsverbürgenden Menschen gemacht – dieser heisst nunmehr der Böse... Und das Alles wurde geglaubt als Moral! – Écrasez l’infâme! – – Hat man mich verstanden? – Dionysos gegen den Gekreuzigten...“¹³³²

¹³³¹ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich ein Schicksal bin*. 7. KSA 6, S. 372: „[...] – es ist der Mangel an Natur, es ist der vollkommen schauerliche Thatbestand, dass die Widernatur selbst als Moral die höchsten Ehren empfing [...]. Dass man die allerersten Instinkte des Leben[s] verachten lehrte; dass man eine »Seele«, einen »Geist« erlog, um den Leib zu Schanden zu machen; dass man in der Voraussetzung des Lebens, in der Geschlechtlichkeit, etwas Unreines empfinden lehrte; dass man die tiefste Nothwendigkeit zum Gedeihen, in der strengen Selbstsucht [...] das böse Princip sucht; [...]“

¹³³² Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich ein Schicksal bin*. 8–9. KSA 6, S. 374.

2.4. Epilog: Nachruf auf einen untergegangenen Geist

Der geistige Zusammenbruch Nietzsches im Januar 1889 entbehrt nicht einer Reihe von böartigen Zufällen, die im Nachhinein wie Ironie des Schicksals anmuten. Nicht nur zeichnet Nietzsche seine Wahnbriefe mit „Dionysos“ oder „Antichrist“ – ganz wie den *Ecce homo* und sein „Gesetz wieder das Christenthum“ – sondern schien selbst die legendäre Umarmung des Droschkenpferdes, ein Anfall von Mitleid (das er als seine „Gefahr“ beschrieb) gegenüber dem Tier in *Der Wanderer und sein Schatten*, der zweiten Ergänzung zu *Menschliches Allzumenschliches*, bereits 1880 vorweggenommen zu haben:

„Gegen das Hausthier wird die Quälerei gemieden; der eine Mensch empört sich, wenn ein anderer unbarmherzig gegen seine Kuh ist, ganz in Gemässheit der primitiven Gemeinde-Moral, welche den gemeinsamen Nutzen in Gefahr sieht, so oft ein Einzelner sich vergeht. [...] Zudem erweckt der, welcher roh gegen Thiere ist, den Argwohn, auch roh gegen schwache, ungleiche, der Rache unfähige Menschen zu sein; er gilt als unedel, des feineren Stolzes ermangelnd.“¹³³³

Während Nietzsche noch im Herbst 1888 das Übermannwerden von seinen Gefühlen genießt und sich in der Sonne seines Lebens wähnt, sogar von der Musik wieder berührt wird, scheint er den nahenden Abgrund nicht zu spüren. Ohne in die Debatte um das Pathologische an den späten Schriften einzusteigen, stellt sich die Frage nach dem „Was bleibt“? Auch hier scheint Nietzsche mehrfach den Anlauf gemacht zu haben, über sich hinaus zu denken, am deutlichsten in der Metapher von der Asche der Person, die zurück bleibt, während das Feuer in den Büchern weiter brennt.¹³³⁴ Gewissermaßen hat Nietzsche seine „posthume“ Karriere (Vgl. 2.3: *Ecce homo*) sogar durch den Wahnsinn mitbegründet, indem sich die Kunde vom genialen, aber an seinen Gedanken gescheiterten Philosophen schnell verbreitete, und zu einem Distinktionsmerkmal wurde, wie zuvor bei Hölderlin.

¹³³³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 57. KSA 2, S. 577f.

¹³³⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. 4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*. § 208. KSA 2, S. 171.

3. Das theoretische Werk Henry van de Veldes

Die theoretischen Texte Henry van de Veldes sind weder eine Anleitung zum guten Bauen im Sinne eines anwendbaren Kanons von Regeln, noch erfüllen sie den systematischen Anspruch eines Traktates, noch einer selbstreflexiven „Künstlertheorie“, welche die eigenen Projekte erklären und vermitteln soll. Vielmehr handeln sie von einem grundsätzlichen Dazwischen, von der Problematisierung und Befragung der zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft, von der Auseinandersetzung mit der Moderne und ihrer Ausprägung in den Künsten, denen sie sich auf essayistische Art und Weise nähern. Viele der theoretischen Texte van de Veldes sind als Vorträge konzipiert und für die schriftliche Fassung überarbeitet, übersetzt, verlängert oder collagiert – trotzdem haftet ihnen weiterhin der Duktus des gesprochenen Wortes an, beinhalten sie eine dichte Folge von Metaphern, Analogien, Synkopen und anderen rhetorischen Figuren, zum Teil steigert sich ihr argumentativer Drang zu manifestartigen Proklamationen. Gerade weil van de Velde seine Texte zu spezifischen Anlässen oder Themen verfasst, bleiben sie episodisch, fragmentarisch, unzusammenhängend. Als theoretisches Werk lassen sie eine durchgängige Systematik, Methodik oder auch nur einheitliches Thema vermissen, denn bei den „Büchern“ van de Veldes aus dem für diese Untersuchung relevanten Zeitraum der 1890er Jahre bis zur Zwischenkriegszeit handelt es sich um Sammlungen der verschiedenen kurzen Reden, Aufsätze und Aufzeichnungen. Van de Veldes größtes theoretisches Vorhaben, eine Abhandlung zur Geschichte der Linie und des Ornamentes, an der er vor allem zur Zeit des ersten Weltkrieges arbeitete, und die er in den 1930er Jahren wieder aufgriff, kam nicht über den lückenhaften Status eines Manuskriptes hinaus, von dem er Teilaspekte herausgriff und publizierte.¹³³⁵ Und selbst die Memoiren, der monumentale Lebensbericht, an dem van de Velde ununterbrochen in den letzten 12 Jahren seines Lebens im Schweizer Exil arbeitete, blieben bis zum Schluss unvollendet.

Doch zurück zu den Anfängen: bei van de Velde steht die theoretische Reflektion und Produktion an der wichtigen Schnittstelle zwischen Malerei und Kunstgewerbe, am Wendepunkt seiner frühen Karriere: Auch wenn er bereits als junger Maler ein deutliches Interesse an gesellschaftstheoretischen und ästhetischen Fragen zeigte, so geht die Phase der Krise und Ablösung von der Malerei einher mit Aufsätzen, Vorträgen und Besprechungen, publiziert in den Belgischen Avantgarde-Blättern *L'Art Moderne*, *Van Nu en Straks* und der sozialistischen Zeitschrift *La Société Nouvelle*, was bis hin zu graphischer, redaktioneller und herausgeberischer Tätigkeit reicht. Vor dem Hintergrund seiner ersten Lehrtätigkeiten beginnt van de Velde sich zu erklären, seine „Aufgabe“ und sein „Apostolat“ der Stilreform argumentativ zu untermauern und verteidigen, indem er – und das ist für den weiteren Verlauf bezeichnend – die ganze zeitgenössische Kultur kritisiert, sie als *Décadence* brandmarkt. Kunst und Gesellschaft, Wahrnehmung und Handwerk, Psychologie und Ökonomie, van de Velde gibt sich nicht mit weniger als einer Reform des ganzen Lebens zufrieden, der Vision eines neuen Menschen, und hier kommt die Bedeutung der Nietzsche-Lektüre ins Spiel.

So schält sich trotz der essayistischen, thematisch weit gestreuten und anlassbezogenen Natur seiner Schriften eine Reihe von Thesen und wiederkehrenden Argumentationsmustern heraus, die sich als Wiederholung, Paraphrase und gedankliche Fortsetzung durch die Texte ziehen. Deshalb wurde für die Analyse der Theorie van de Veldes, im Gegensatz zu Nietzsches Schriften, nicht ein rein chronologischer sondern ein thematischer Zugriff gewählt, der die Gedankenstränge separiert, um der jeweilige Entwicklung eines Themas, einer Hypothese, einer Argumentation, über die Lebens- und Werkphasen zu folgen. Doch vorweg noch eine kurze Warnung des Autors vor seinen eigenen Schriften, beziehungsweise vor Fehlern und Missverständnissen bezüglich seiner Aussagen und zeitlichen Erinnerung:

¹³³⁵ Vgl. Nachlass Henry van de Veldes, „Manuscripts et notes consacrés à l'histoire de la ligne et l'ornement“, in der Bibliothèque Royale (BR FS X 1263–1299)

„Hier ist mir Gelegenheit geboten einige Irrtümer richtig zu stellen, und eine kurze, historische Übersicht dieser Bewegung zu geben. Gern ergreife ich die Gelegenheit, beides zu thun. Unnatürlich schnell verwischt sich der Eindruck von Thatsachen und Daten; diese Schwachheit habe ich bei der Abfassung des ersten Kapitels meines Buches »Die Renaissance im Kunstgewerbe« fühlen können, in dem ich versuchte, Thatsachen und Daten festzuhalten, die nur 10 Jahre zurücklagen; und schon schien ein dichter Nebel meinem Blicke Ereignisse und Personen zu verhüllen, welche in dieser Renaissance der industriellen Künste eine Rolle gespielt haben.“¹³³⁶

3.1. Moralische Architektur und die Problematisierung des Historismus

Ausgangspunkt für van de Veldes theoretisches Denken und Antrieb seiner praktischen Arbeit als Stilreformer ist eine moralische Empörung, ein Leiden an der Kultur und den Formen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, für das exemplarisch ein Rückblick von 1938 stehen mag:

„Toutes les formes étaient cachées. À cette époque, la révolte contre les mensonges des formes et le passé était une révolte morale.“¹³³⁷

Noch bevor van de Velde von der Malerei zum Kunstgewerbe und schließlich zur Architektur wechselt, finden sich bereits Elemente einer moralischen Betrachtungsweise der Kunst in seinen Schriften: so kritisiert er in *De paysan en peinture*,¹³³⁸ seinem ersten längeren Essay von 1892, die bildliche Darstellung der christlichen Frömmigkeit als lebensabgewandt, unmännlich und krank, und betrachtet deshalb den Bauern (nicht nur als Sujet in der Malerei) als kräftig, ungehobelt und derb, aber zumindest lebendig und wirklich.¹³³⁹ Dieser polare Kontrast von einer verfeinerten, abblühenden christlichen Zivilisation (*Décadence*)¹³⁴⁰ gegenüber dem naiven, amoralischen aber lebendig schaffenden „Instinkt“ zeigt Parallelen zu Nietzsches Kulturkritik,¹³⁴¹ welche sich in weiteren Textstellen noch verstärkt, in denen van de Velde die Sensationslust des Publikums,¹³⁴² die Gefahr der Historie für das Neue¹³⁴³ und

¹³³⁶ Henry van de Velde, „Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung“ in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 6, Band IX, Heft 8, Mai 1902, Darmstadt: Koch, S. 363.

¹³³⁷ Van de Velde im Gespräch mit Giedion, in: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1941, S. 216.

¹³³⁸ Henry van de Velde, *De paysan en peinture*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1892; zitiert nach der deutschen Übersetzung: ders., „Der Bauer in der Malerei. Aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder“ in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 1, Oktober 1900, S. 19–24; Nr. 2, November, S. 210–214; Nr. 3, Dezember, S. 318–328.

¹³³⁹ van de Velde, *De paysan en peinture*, (1892); zitiert nach ders. „Der Bauer in der Malerei. 1“ in: *Die Insel* (1900), S. 19–20: am Beispiel des Malers Pieter Bruegel (der Ältere).

¹³⁴⁰ Fabrice van de Kerckhove zeigt, wie der Begriff der *Décadence* bei van de Velde, Nietzsche, Hofmannsthal und anderen auf Paul Bourget’s Studie zu Baudelaire zurückzuführen ist, vgl. Fabrice van de Kerckhove, *Introduction*, in: Henry van de Velde, *Récit de ma Vie. Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin. I. 1863–1900*, hrsg. Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 36; vgl. Paul Bourget, „Charles Baudelaire“, in: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Lemerre, 1883.

¹³⁴¹ Siehe beispielsweise: Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Neuntes Hauptstück: was ist vornehm?* 263. *KSA* 5, S. 218: „[...] und es ist möglich, dass sich heut im Volke, im niederen Volke, namentlich unter Bauern, immer noch mehr relative Vornehmheit des Geschmacks und Takt der Ehrfurcht vorfindet, als bei der zeitungslisenden Halbwelt des Geistes, den Gebildeten.“ Aber: Nietzsche argumentiert für eine Geistesaristokratie, in der die Bauern nur eine dienende Funktion innehaben.

¹³⁴² van de Velde, *De paysan en peinture*, (1892); zitiert nach ders. „Der Bauer in der Malerei. 2“ in: *Die Insel* (1900), S. 211: „nach Meinung vieler Leute sind wir von Wundern umgeben. [...] Diese Meinung ist so allgemein verbreitet, dass eine der grössten Enttäuschungen meines Lebens daraus resultierte. Man schreit überall Wunder, und wo ich hinsehe, finde ich sei eigentlich nie.“

¹³⁴³ Ebd., S.211: „Sowie ein junger Künstler erscheint, entsendet man jedesmal die Aeltesten, um ihn zu bekämpfen. Und da ist es dann kein Kampf Mann gegen Mann; denn das Alter macht aus allen unseren Vorfahren unbesiegbare Riesen.“

die zerstörerische Wirkung der Zeitgenossenschaft¹³⁴⁴ auf die Kunst geißelt. Hoffnung gegen die Krankheiten seiner Zeit schöpft er aus der vitalistischen „Lebenskraft“ und „natürliche Empfindung“ der archaischen Kultur, denn van de Velde argumentiert wie Nietzsche genealogisch: im Ursprung liegt die Wahrheit, und sei sie auch schrecklich. – „Natürlichkeit“ ist eines der frühesten Stichworte van de Veldes und hier macht er sogar Vorbehalte gegen Millet, dessen *Realismus* er grundsätzlich als „malerisches Ereignis“ einzuschätzen weiß, aber dessen episch-theatralische Darstellung der Bauernfiguren er bemängelt, weil sie nicht „wahr“ sei, denn in „Wahrheit“ sei der Bauer nicht dramatisch, schön oder heroisch,¹³⁴⁵ sondern arm, bescheiden und individuell, wie ihn Pissarro in „Ursprünglichkeit“ dargestellt habe, zu dem sich van de Velde 1892 inmitten seiner neo-impressionistischen Phase besonders hingezogen fühlt. In den Memoiren hingegen weist van de Velde den Bildern Millets und vor allem dessen zurückgezogener, ländlicher Lebensweise eine fundamentale Bedeutung für seine eigene Entwicklung als Künstler zu, sich endgültig von der akademischen Salonmalerei zu distanzieren und sich „heroisch“ dem herrschenden Geschmack entgegenzusetzen,¹³⁴⁶ und zwar nicht nur durch die Arbeit selbst, sondern auch durch die Wahl des Aufenthaltsortes: Millet und Barbizon stehen hinter dem Entschluss von 1885, die Großstädte Paris respektive Antwerpen zu verlassen und auf das Dorf Wechel der Zande zu ziehen, um den „wahren Sinn des Impressionismus“ zu verstehen: Bewegung, Transformation und Licht, oder mit anderen Worten: eine Manifestation des Lebens.¹³⁴⁷ Um so überraschender ist van de Veldes abrupter Wechsel der Argumentationsebene in *De paysan en peinture*, wenn er die Veränderung der künstlerischen Motive „Bauer,“ „Dorf“ und „Landschaft“ mit dem gesellschaftlichen Wandel auf dem Land – finanzieller Absicherung, Maschinen, Bildung – in Beziehung setzt und ein Verschwinden der bäuerlichen Ursprünglichkeit (und Armut) hin zur „modernen Gesundheit“ prophezeit,¹³⁴⁸ also die kommende Überwindung des Stadt-Land-Gegensatzes und der (für den Künstler attraktiven) Alternativexistenz des ländlichen Lebens andeutet.

In *Déblaiement d'art*, dem ersten längeren Aufsatz an der Schwelle zum Wechsel zum Kunstgewerbe von 1894, fällt van de Veldes pathetische, symbolgeschwängerte und von biblischen Anspielungen reiche Sprache auf, die in seinen früheren Zeitschriftenbeiträgen zu Kunst und Musik in *L'Art Moderne* so nicht zu finden ist. Gleichnishaft spricht van de Velde vom Historismus als einer Exhumierung antiker Trümmer, als einem Akt der Hybris, die „Auferweckung der Toten“ der Vergangenheit zu wagen, und bleibt im Bild, wenn er die Aufspaltung der Künste in *Beaux Arts* und *Arts Mineurs* mit der alttestamentarischen Strafe der babylonischen Sprachverwirrung vergleicht.¹³⁴⁹ Wahrscheinlich versucht er den symbolisch wortgewaltigen Stil Gabriele D'Annunzios nachzuahmen, dessen Gedicht *En Vain* seinem Text als Motto vorangestellt ist. Ein anderes Vorbild für van de Veldes Sprachpathos könnte der Klang von Nietzsches *Zarathustra* gewesen sein, den er im Text gleich zweimal erwähnt; ebenso die symbolistischen Dichter Huysmans¹³⁵⁰ und Gorter,¹³⁵¹ die

¹³⁴⁴ van de Velde, *De paysan en peinture*, (1892); zitiert nach ders. „Der Bauer in der Malerei. 3“ in: *Die Insel* (1900), S. 319: „Leider wurde der Ruhm Millets durch eine übermässig frühe und grosse Popularität zu bald begraben, [...]. Er [Huysmans] hat die Teile [des Werkes von Millet] geprüft, die den Würmern und Schmarotzern zugänglich sind, jenen Schmarotzern, die alles zersetzen und deren unsauberes Excrement die »öffentliche Bewunderung« ist.“

¹³⁴⁵ van de Velde, *De paysan en peinture*, (1892); zitiert nach ders. „Der Bauer in der Malerei. 3“ in: *Die Insel* (1900), S. 325f.

¹³⁴⁶ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie I*, (1992), S. 81–83.

¹³⁴⁷ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie I*, (1992), ebd., S. 89.

¹³⁴⁸ van de Velde, *De paysan en peinture*, (1892); zitiert nach ders. „Der Bauer in der Malerei. 3“ in: *Die Insel* (1900), S. 328.

¹³⁴⁹ Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 6f.

¹³⁵⁰ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, Paris: Charpentier, 1884.

ebenfalls genannt werden, oder auch Malarme. Doch diesen „Predigerton“ scheint van de Velde selbst für seinen frühen Stil als charakteristisch empfunden zu haben, da er mit dem Titel des Essaybandes, in dem *Déblaiement d'Art* im Jahre 1902 auf deutsch erscheint, direkt auf das Oratorische anspielt: „Kunstgewerbliche Laienpredigten.“

Wichtig für diese frühe Phase, noch stark unter dem Eindruck von John Ruskin, William Morris und den Prä-Raffaeliten, sowie von Viollet-le-Duc,¹³⁵² ist van de Veldes Rückbezug auf die Gotik als dem letzten originären Stil, dem bereits mit der Renaissance ein die Antike *imitierender*, damit historisch „lügenger“ und deshalb moralisch verwerflicher Stil folge. Die Renaissance, als Emanzipation der künstlerischen Teildisziplinen Architektur, Skulptur und Malerei von der ganzheitlichen ornamentalen Idee der gotischen Kunst, ist für van de Velde gleichbedeutend mit dem Verlust der „Synthese“ oder biblischen „Dreieinigkeit“ der Künste, was er als Beginn der *Décadence* bezeichnet. Mit der Trennung der Künste geht für ihn eine zunehmende Ausrichtung auf stilistische Moden, Sensationen und Kommerzialisierung einher, die er mit scharfen Worten angreift, was bezeichnenderweise in der deutschen Übersetzung von *Déblaiement d'Art* von 1902 ausgelassen wurde.¹³⁵³

„Imitation“ ist ein weiterer früher Schlüsselbegriff van de Veldes, der sich sowohl auf das Stilimitat als historische Lüge, auf das Materialimitat als handwerkliche Lüge und im übertragene Sinn auf die bürgerliche (Doppel-)Moral des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der Tugendhaftigkeit und Güte als gesellschaftliche Lüge bezieht:

„Dieser Zeit erinnern wir uns noch alle: der Bürger wollte nur in einer ausgesprochenen braven und biedereren Umgebung leben, in jener häßlichen Ehrbarkeit, die sich sorglich mit weißen Schonern zudeckt. Die Möbel waren gerade so wenig verführerisch wie die Betten, an denen die Gardinen der Unschuld herunterhingen, und man hätte wirklich glauben können, die Tugend in Person sei bei den Menschen eingezogen.“¹³⁵⁴

Diese Doppelmoral der Religion und Sitten offenbare sich laut van de Velde am augenscheinlichsten in Kunst, Architektur und Alltagsgegenständen, die so zu einem Spiegelbild der Gesellschaft werden: es ist die aufstrebende Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts, der er geschäftigen Egoismus, kulturellen Kleingeist und heuchlerische Tugendhaftigkeit vorhält, welche zu einem „Geschmacksverfall“ der Kunst geführt haben.¹³⁵⁵ Besonders in der Reduktion von Kunst und Architektur auf eine Geldanlage oder „Ware“ erkennt van de Velde Ursachen für das Herausfallen aus der „gesunden Entwicklung“ des Stils; – was bedeutet, dass er weder der Industrialisierung noch der moderne Großstadt Schuld am diagnostizierten Niedergang der Künste gibt, sondern einzig den gesellschaftlichen Verhältnissen und der veränderten Mentalität der Menschen. (Vgl. 2.1; 2.2; 2.3 Nietzsches Kritik am „Typ“ des Schauspielers, Händlers, Bankiers) Da er vom inneren, organischen Zusammenhang aller Werke und Gedanken einer Epoche überzeugt ist, beinhaltet seine *ästhetische* Forderung nach einer neuen Kunst zugleich eine *politische* Forderung nach einer alternativen „lichten“ Gesellschaftsordnung: die Kunst – wiederhergestellt als „Einheit der Kunst“ – kann nur in

¹³⁵¹ Herman Gorter, *Mei. Een gedicht*, Amsterdam: Versluys, 1889.

¹³⁵² Vgl. Henry van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l'Avenir Social, 1898; deutsche Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 73–136; van de Velde war in den ersten Jahren 1894–97 sogar Vertreter und Vertragspartner von *Liberty, Essex & Co Wallpapers, etc.* und hatte den Vertrieb der englischen Produkte in Brüssel inne, vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma Vie I*, (1992), S. 243.

¹³⁵³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 8–9: unterlegt mit Zitaten von Homer, Platon und Rousseau.

¹³⁵⁴ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), zitiert nach: ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 11–12.

¹³⁵⁵ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 77.

einer vom Gedanken der „Liebe und Wohltätigkeit“ getragenen Gesellschaft entstehen, womit er sozialistisch-anarchistische Vorstellungen im Sinne von Morris Utopie *News from Nowhere* verbindet,¹³⁵⁶ aber auch auf Diskussionen zurückgreift, wie sie im Kreis der Brüsseler Anarchisten Eliée Reclus, Jacques Mesnil und August Vermeulen geführt wurden, zu denen er freundschaftliche Kontakte hatte, wie seine Beiträge in *La Société Nouvelle* und *Van Nu en Straks* und zahlreiche Einträge in den Memoiren beweisen. Gegenüber dem orthodoxen Marxismus und der institutionalisierten Arbeiterbewegung¹³⁵⁷ zeichnet sich hier bereits eine Bruchlinie und Abgrenzung ab, da van de Velde mehr auf den Einzelnen und seine freie, ganzheitliche Entwicklung als auf die politisch-parlamentarische Emanzipation der proletarischen Massen oder deren Partizipation am gesellschaftlichen Fortschritt setzt. Aus dieser Frage des Einzelnen in einer neuen Gesellschaft bilden sich zudem eine Schnittmengen zwischen Anarchismus und Nietzsches radikal aristokratischem Gedankengut des „Neuen Menschen.“ Doch liegt hierin bereits der Keim für einen andauernden Konflikt zwischen dem Anspruch auf eine soziale gewerbliche Kunst, die durch industrielle Produktion in die Breite wirken und zu einer neuen humanistisch-egalitären Gesellschaftsordnung beitragen soll, gegenüber der Verteidigung der individuellen Kreativität des Künstlers, die mehr zur Einzelanfertigung neigt, das Spezifische der emanzipierten Persönlichkeit über das Allgemeine hebt, die Maßanfertigung für den distinguierten Bewohner sucht, kurz, der nach „Höherem“ strebt, hin zu einem Kult von Kunst und Leben, einer Einheit, die laut Bürger ein Kriterium der Avantgarden darstellt.¹³⁵⁸ (Vgl. 3.9; 3.10: Werkbundstreit 1914)

Doch weder Kropotkin, Bakunin noch Nietzsche, dessen Name in *Déblaiement d'Art* zum ersten Mal fällt, künden vom wiedererwachten „Verlangen nach Schönheit“, welches van de Velde als Vorzeichen für die neue Kunst (und Gesellschaft) deutet, sondern die epochalen künstlerischen Werke großer Einzelner aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wie Victor Hugo, Eugène Delacroix und Richard Wagner, – Eruptionen, denen weitere heiße „Sterne“ gefolgt seien, unter anderem eben Nietzsche.¹³⁵⁹ Van de Veldes Metaphorik von Licht und Feuer für die zerstörerische und reinigende Kraft der neuen Ideen kann man auf die symbolische Tradition der Aufklärung, ebenso auf die belgischen Symbolisten, zu denen van de Velde gute Kontakte unterhielt, wie auch auf Wagners mythologische Götterdämmerung zurückführen, auf den ein weiteres Indiz der neuen „Sensibilität“ ebenfalls deutet: van de Velde liest die interdisziplinäre „Vermischung“ der Künste, wie die Tonmalerei, literarischen Musik oder die narrativen bzw. musikalischen Gemälde als Versuche einer Wiedervereinigung der Künste, aber lehnt sie, ganz im Sinne Wagners, als „Verirrungen“ ab, denen noch die Kraft zur *Synthese* widerstrebender autonomer Kunstausdrücke fehle,¹³⁶⁰ wie sie erst mit dem Gesamtkunstwerk erreicht werde. (Vgl. 5 Programmkunst) Aber die Spur der solistischen Metapher führt auch direkt zu Nietzsche, dessen *Zarathustra* im Bezug auf den Denker vom

¹³⁵⁶ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 11f.; auch dieser sozialistisch gefärbte Abschnitt fehlt in der deutschen Version von 1902.

¹³⁵⁷ Vgl. van de Veldes Verhältnis zur Belgischen Arbeiterpartei (Partie Ouvrier Belge) in den Memoiren: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (Hrsg.), München: Piper, 1962, S. 48; vgl.: Henry van de Velde, *Récit de ma Vie. I.*, (1992), S. 133; für eine umfassende Studie zu van de Veldes sozialistischer Haltung und seinem politischen Engagement siehe: Lieske Tibbe, *Art Nouveau en Socialisme. – Henry van de Velde en de Parti Ouvrier Belge*, Amsterdam: Talsma & Hekking, 1981.

¹³⁵⁸ Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

¹³⁵⁹ Aber die Aufzählung radikaler Autoren als „Sterne in der Nacht“ mit Nietzsche als einem der neuen Geister fehlt an dieser Stelle im französischen Original von 1894, und scheint erst mit der Überarbeitung 1902 eingefügt worden zu sein, vgl.: Henry van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, S. 15–16.

¹³⁶⁰ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 12; diese Verbindung zu den transdisziplinären Tendenzen der Spätromantik und Symbolismus – vor allem in der Musik – fehlt wiederum in der deutschen Ausgabe.

Reichtum der Sonne, von der „austeilenden Tugend“ des (goldenen) Lichts spricht, aber auch die Einsamkeit des Erkennenden, die Sehnsucht nach Dunkelheit erwähnt. (Vgl. 2.3 Gold)

Bezeichnenderweise deutet van de Velde in *Déblaiement d'Art* die Konzentration auf kunstgewerbliche Gegenstände sowohl als Zeichen der nahenden Wiedergeburt der Einheit der Kunst, als auch als Symptom einer krankhaften Verfeinerung, Ästhetisierung und *Décadence*, welche im Gegensatz zum Mächtigen und Erhabenen der alten, monumentalen Kunst stehe,¹³⁶¹ die über das rein Ästhetisch-Sinnliche hinaus das metaphysischen Grauen kontemplieren. Denn am Ursprung der Kunst vermutet van de Velde – wie Nietzsche in „Der Stein ist mehr Stein als früher“¹³⁶² – Furcht und Schrecken vor der Übermacht der Götter und interpretiert sie als „Opfergabe“ oder Ausdruck der absoluten (und damit göttlichen) Schönheit. Bereits das Christentum habe zur Demythologisierung der Kunst beigetragen, weil es die Idee des Göttlich-Schrecklichen durch Jesu vermenschlicht und damit die Distanz zerstört habe. Doch für die letzte Stufe der historischen Abwärtsspirale der Kunst macht van de Velde die Bourgeoisie verantwortlich, deren Moral und Wertvorstellungen in krassem Gegensatz zum metaphysischen Ursprung der Kunst stehe: durch sie sei die Kunst zum Menschlichen, Alltäglichen, Kleinlichen und Hässlichen herabgesunken, zur Ware, zu Lüge und Imitation. (vgl. 3.1 Kritik am Christentum in *RKG*; Vgl. 2.2)

Van de Veldes frühes Verhältnis zu Nietzsche in *Déblaiement d'Art* scheint paradoxal: nicht nur stellt er ihn (nicht unberechtigt) in die Nachfolge von Wagner, sondern sieht in den „Meditationen über die Gedanken *Zarathustras*“ Anzeichen eines müden, schwachen Ästhetizismus.¹³⁶³ Doch sind diese Schilderungen van de Veldes, wie bereits seine Einschätzung zum wiedererwachenden Kunstgewerbe, im Jahre 1894 bereits retrospektiv zu verstehen: er versucht die fiebrige Atmosphäre des Ästhetizismus, Symbolismus und *Décadence* heraufbeschwören, die künstlerische Krisensituation der späten 1880er und frühen 1890er Jahre, die Diskussionen, Themen und Bücher, sein eigenes ausgiebiges Leiden am *fin de siècle*. Nicht ohne Selbstkritik macht er die ästhetischen Träume und romantische Schwärmerei der Künstler für die Lähmung mitverantwortlich, die sich in Spekulationen und Hoffnung auf die Wiedergeburt der Kunst bei einem „unschuldigen Volk“ in Amerika, als letzter Schritt in der großen, sonnenähnliche Bewegung der Kunst von Ost nach West (Vgl. Herder) erschöpfte, von Untergang und Weitergabe der Kultur oder von einer rituellen Reinigung der Kunst phantasierte,¹³⁶⁴ aber nicht über Debattieren und Pläne schmieden hinaus reichte. Entscheidend, zumindest für seinen eigenen Schritt von der Malerei zum Kunstgewerbe, war die Konfrontation mit der Tat: mit Produkten der englischen *Arts & Crafts* und anderer reformerischer Werkstätten in Paris 1889 und in den Jahren darauf in Brüssel, auf die er schöpferisch reagierte, die im Ansporn zur Überwindung der eigenen Krise waren.¹³⁶⁵

Andererseits spielen Ästhetizismus und spätromantische Empfindsamkeit eine wichtige Rolle für van de Veldes Theorie: eine wiederkehrende, zentrale These ist der Einfluss der räumlichen Umgebung auf Moral, Denken und Stimmung der Bewohner.¹³⁶⁶ Deshalb

¹³⁶¹ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 13–14.

¹³⁶² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*: § 218. *KSA* 2, S. 178f.

¹³⁶³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 14.

¹³⁶⁴ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 26.

¹³⁶⁵ So findet sich in van de Veldes Aufzählung: Walter Crane, Plakate, Kunstgewerbliche Entdeckungen auf der Weltausstellung Paris (1889): Delaherche, Gallé, Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen, William Morris, Cobdon Sanderson, Walter Crane, Voysey, Selwin Image, Heywood Summer, etc.; siehe van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 15–19.

¹³⁶⁶ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 21, siehe auch: Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 144: „Ich erwartete, dass wir den totalen Zusammenbruch unserer Vernunft erleben würden, dass aber auch das Törichtste und Verblendetste

thematisiert er das Interieur als intime Schutzzone gegenüber der bourgeoisen Doppelmoral und *Décadence* und der als ebenso bedrohlich empfundenen kapitalistisch-urbanen Massengesellschaft. In den eigenen vier Wänden soll das gefährdete Individuum sicher vor fremder Gefühlseinwirkung sein und sich einen Ort der Heiterkeit (*sérénité*) schaffen. Aber entgegen dem Historismus sucht van de Velde die Geborgenheit des entfremdeten Subjektes nicht durch Bezüge zur Geschichte, anderen Kulturen oder durch materielle Opulenz (wieder) herzustellen, sondern verweist auf den zivilisatorischen Gegenpol der Natur:

„Das ist das grosse Geheimnis, das die Empfindsamen und die Rohen gleichmässig aufs Land lockt, wo unter freiem Himmel ein jeder etwas nach seinem Geschmack findet. Das Intellektuelle ist es, das der ländlichen Natur ihren einzigartigen Reiz verleiht. Die weite Landschaft bietet uns ihre Räume zur Auswahl, und wir wählen die grössten und farbigsten, die quellendurchrieselten, blumengeschmückten Wiesen, um uns hier zu freuen. Im dichten Wald hängen wir unsere unbestimmten Träumen nach, die großen, ernsten Alleen sind Zimmer der Melancholie, und den schützenden Zweigen der Bäume vertrauen wir unseren Kummer, damit sie ihn beschwichtigt.“¹³⁶⁷

Hier spricht der sensible Blick des ehemaligen (Landschafts-) Malers von einer durch und durch belebten äusseren Natur, in der sich das entfremdete Individuum selbst wieder erkennen und zu sich finden kann, und in der die gleichen Formgesetze und lebendigen Kräfte wirken und anklingen, wie im gestalteten Objekt des Künstlers. Aus dieser eindrücklichen und persönlichen Schilderung der atmosphärischen Räume der Natur zieht van de Velde den Schluss auf eine psychologisch-physiologische Architektur, die ihre stimmungsvollen Motive in den „ausdrucksvollen Linien“ der (Seelen-)Landschaften vorgebildet findet, jenseits der „dekadenten“ Imitation von Stilgeschichte und Material, indem er fortsetzt:

„Und wir werden in Zukunft bei der Natur in die Lehre gehen müssen, um ihre ausdrucksvollen Linien, die so starkes Empfinden erzeugen, auch in unseren Wohnungen anzuwenden.“¹³⁶⁸

Die Natur bietet aber nicht nur die atmosphärisch dichten und wahren Vorbilder für das zivilisationsmüde Individuum, auch die Evolution der Kunst selbst beschreibt van de Velde als natürlichen Prozess von Wachstum, Blüte und Niedergang, doch geht über diesen klassischen kunsthistorischen Topos des 19. Jahrhunderts hinaus, indem er sie gleichzeitig in Abhängigkeit von den „geistigen und sittlichen Momenten“ einer Epoche (*l'immoralité et la moralité des hommes*) stellt,¹³⁶⁹ also die Entwicklung der Kunst in Relation zur Moral setzt. Auch scheinen Anregungen aus dem anarchistischen Umfeld anzuklingen, Vorstellungen von einer freien, quasi spontanen, organischen und natürlichen Gesellschaftsordnung „wie einem schönen Wald.“¹³⁷⁰ Ausgehend von diesem organischen Zusammenhang zwischen Moral und Kunst begründet er die Notwendigkeit eines bewussten und definitiven Bruches mit der Vergangenheit und die kompromisslose Ausrichtung auf eine Zukunft, die sich gegenüber Geschichte und Zivilisation alternative Vorbilder in der Natur suchen muss:

in den uns umgebenden Gegenständen sicherlich auf all unser sittliches Tun und Denken bald von grösstem Einfluss sein müssten.“

¹³⁶⁷ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 22; van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 32.

¹³⁶⁸ Ebd. S. 32f.

¹³⁶⁹ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895 S. 3: auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 261.

¹³⁷⁰ Motto von Barrès zitiert von Ludovic Malquin, *L'anarchie*, in: *Revue blanche*, Nr. 2, Paris: November 1891, S. 97.

„L'idée d'emprunteur aux plus belles sources d'édification et d'ornementation, de s'inspirer du plus beau monument qui soit: le sol, les arbres, les fleurs et par-dessus le ciel, n'est qu'un retour à la véritable tradition architecturale.“¹³⁷¹

Van de Velde bleibt jedoch nicht bei der Kritik der historischen Vorbilder stehen, sondern unterzieht auch die Inhalte der Monumentalarchitektur einer Revision: Religion, Staat und Recht empfindet er als unglaublich gewordene Götzen, hingegen kommen das „Volk“ und die „neue Religion des Sozialismus“ als commemorative Gegenstände in Betracht, aber nicht in Form der realistischen oder naturalistischen „sozialen Kunst“, die sich auf die Darstellung der Leiden des Volkes beschränkt. Statt einer Kunst, die sich motivisch mit dem Volk auseinandersetzt, die „vom Volk nimmt“, denkt van de Velde an eine Kunst, die sich direkt an das Volk richtet, die „dem Volk gibt“. Sein Ziel ist nicht die Arbeiterstatue oder gemalte Bauersfrau, denen er nur anekdotischen Charakter zubilligt, sondern eine partizipatorische Kunst, die durch serielle Produktion Isolation und „Egoismus“ des Einzelwerkes überwinde, was nur mit Hilfe der Maschinen gelingen kann.¹³⁷² Denn van de Velde schätzt die Maschine als grundsätzlich indifferent gegenüber „schön“ oder „hässlich“ ein, ihre negative Wirkung entfalte sie nur durch das kapitalistische Prinzip der Gewinnmaximierung, welches zu schlechter Qualität und modisch-wertlosen Formen führe, womit er Ruskins ästhetischen und moralischen Vorwurf gegen die Maschine auf die Person des Fabrikanten ummünzt. Damit wird klar, dass van de Velde von einer gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst träumt, die als Widerstand gegen die bürgerlich-kapitalistischen gesellschaftlichen Verhältnisse wirken kann, oder mehr noch, von einer Kunst, die als Organisator alternativer Weltentwürfe eine Avantgardefunktion übernimmt und über die ästhetische Reform weit hinaus reicht. Mit der Vorstellung von der Kunst als politischer Kraft berührt van de Velde in ein zentrales Thema der europäischen Moderne, das er bereits bei Ruskin und Morris vorgebildet fand, aber entgegen den neomarxistischen ästhetischen Theorien der Mitte des 20. Jahrhunderts (Adorno, Tafuri) schätzt er die Kunst nicht nur als „kritisch“ – d.h. autonom und distanziert – gegenüber Gesellschaft und den bestehenden Verhältnissen ein, sondern stellt sie als „große Ordnungsbringerin“, als Vektor der Veränderung vor, und will gerade die Distanz zwischen Kunst und Gesellschaft überwinden: für einen „neuen Bund von Kunst und Leben.“¹³⁷³

Unklar in van de Veldes Argumentation bleibt die Hierarchie von Kunst und Gesellschaft: während er den Niedergang der Kunst mit dem politisch-ökonomischen Bedingungen begründet hat (also materialistisch) und umgekehrt von der politischen Durchsetzung der Idee der Gleichheit der Menschen eine neue Monumentalkunst der großen Bauten (*grands édifices*) heraufziehen sieht¹³⁷⁴ – gemeint sind Gemeinschaftsbauten nach dem Vorbild des *Maison du Peuple* von Victor Horta – und so die politisch-ökonomische Veränderung vor die ästhetische Veränderung stellt, gehen andererseits seine Überlegungen in *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* im Jahre 1895 vom Primat der Kunst aus. Er erhebt das Eigenheim, neben Universität und Hospital, zum Ausgangspunkt einer neuen Monumentalarchitektur, die einer gesellschaftlichen Veränderung vorgreift – nicht ganz von ungefähr, schließlich ist zeitgleich sein eigenes Haus „Bloemenwerf“ als Manifestation seiner Theorien im Bau:

„Die Zukunft kennt vielleicht nur noch zwei Denkmalbauwerke, den Ort, an dem man unterrichtet, und den, an dem man die Kranken pflegt. Alles Anderen wird man ohne weiteres entraten können. Das Haus und Heim jedes Einzelnen aber wird zu einer Verkörperung der Urgedanken der

¹³⁷¹ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 22, fehlt in der deutschen Fassung von 1902.

¹³⁷² van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 24.

¹³⁷³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 25: „[...] une conception nouvelle de la Vie et de l'Art.“; van de Velde benutzt für die gesellschaftliche Situation die musikalische Metapher des gestimmten Orchesters, das auf den Dirigenten (Künstler) wartet.

¹³⁷⁴ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 25–26.

verschiedenen Bauwerke, denen wir früher, naiv genug, die Mission zuweisen, unsern Glauben, sei es nun an Gott, an Gerechtigkeit oder an Staatsgemeinschaft zu symbolisieren.“¹³⁷⁵

Das Wort „Urgedanke“ weist wieder auf das genealogische Argumentationsmuster Nietzsches hin, das er in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* am deutlichsten ausformuliert hat:¹³⁷⁶ im Ursprung liege die Wahrheit oder Essenz, und die Moderne müsse zum (vorhistorischen) Ursprung zurückkehren, um die Gegenwart zu überwinden. Wenn also van de Velde die monumentalen Gemeinschaftsbauten auf das Eigenheim zurückführt, knüpft er eventuell an die These von der Evolution der griechischen monumentalen Steinarchitektur des Tempel aus dem hölzernen Wohnhaus des Megaron an, oder an den klassischen Entstehungsmythos der Urhütte (Vitruv, Laugier), aber vielleicht auch an Sempers Demonstration der vier Urtechniken an Hand der „Karaibische Fischerhütte“ anlässlich der Weltausstellung in London von 1851.¹³⁷⁷ Derselbe genealogische Gedanke lässt sich in van de Veldes These des ornamentalen Ursprunges der Künste verfolgen, zu dem die Kunst, nach der Überwindung von Imitation und Repräsentation, zurückkehren müsse. Mit diesem Blick zurück zu den vorhistorischen Ursprüngen der Kultur geht ein gesuchte Naivität oder Primitivismus als „Ursprünglichkeit im Ausdruck“ einher, die als ästhetische Antithese zum eklektischen Historismus und ästhetisch-symbolistischer *Décadence* zu verstehen ist:

„Die Kunst wird zurückfinden zu ihren Ausgangspunkten, zu naivem selbstständigen Können und zu dem Bestreben, das festzuhalten, was man als Bestes in sich trägt. Und auch wir noch werden uns dieses Wiedererwachens wenigstens in den Wohnungen einiger Weniger freuen dürfen, die auf Grund gesicherter Lebensbedingungen und aus Begeisterung für Kunst das Wunder vermögen, uns heute schon eine Vorstellung davon zu geben, was einer anderen Generation einst zu eigen werden wird. Die Kunst, die kommt, wird persönlicher sein als jede, die vorher war. Zu keiner Zeit noch war der Wunsch des Menschen nach Selbsterkenntnis so stark, und der Ort, an dem er seine Individualität am besten ausleben und verklären kann, ist das Haus, das dann jeder von uns nach seinem Willen und nach seinem Herzen bauen wird. Man wird sich auflehnen gegen die Kunstform, die unsere Väter ihrem Geschmack, ihren Sitten, ihrem Luxusbedürfnissen, ihrer Eitelkeit und ihrem Egoismus entsprechend geschaffen haben. Man wird den gleichen Widerwillen gegen sie empfinden, den man in frühen Jugendtagen gehabt hat, wenn es sich darum handelte, daß man die schlecht gewordenen Kleider älterer Brüder auftragen sollte.“¹³⁷⁸

Auffällig ist die bereits angesprochene Einschränkung der neuen Kunst auf eine Elite oder Avantgarde, die in bevorzugter Stellung, unabhängig und individuell, in der Lage sei, ihre Umgebung als Ausdruck der Persönlichkeit zu gestalten. Der Vergleich der privaten Hauses oder Interieurs mit der persönlichen Kleidung verweist auf die im 19. Jahrhundert weit verbreitete textile und körperliche Metapher der Architektur als Haut, Hülle oder Kleid hin, aber, nicht im konstruktiven Sinne Sempers, als eine Ablösung der kommunikativen Schicht von der Konstruktion, sondern in einem kultur-anthropologischen Sinn der Kleidung als Ausdruck des selbstbestimmten freien Mannes, während die Damenkleidung als „Mode“ diskreditiert ist, und nur in Verbindung zum häuslichen Interieur (oder Boudoir) gelesen wird (vgl. 3.2 „Frauentracht“), was aber nicht nur der GeschlechterEinstellung van de Veldes und

¹³⁷⁵ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 30; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 267.

¹³⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 243–334.

¹³⁷⁷ Zu Mythos der Urhütte in der Moderne siehe: Ákos Moravánszky, *Konstruktionen der Natur*, in: ders., *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien, New York: Springer, 2003, S. 257–289; siehe auch: Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York: Museum of Modern Art, 1972.

¹³⁷⁸ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895); S. 30–31, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 268.

seiner Zeit geschuldet ist. In der Jahrhundertwende wurde der Herrenanzug gerade als Beispiel für einen gesellschaftlichen Standart der Moderne, als gelungener Kompromiss zwischen der Forderung nach Neutralität in der urbanen Massengesellschaft und den Ansprüchen nach Expression der Individualität interpretiert (vgl. Nietzsche, Simmel, Loos), als eine Rolle oder anonyme Maske, die lediglich auf den zweiten Blick mehr über ihren Träger aussagt. An anderer Stelle wird van de Velde noch ausführlich auf die neutralisierende Wirkung der Herrenanzüge und des Frack zu sprechen kommen (vgl. „Reise nach Griechenland“, Memoiren¹³⁷⁹). Aber hier deutet sich eine alternative Lesart an: van de Velde reflektiert weniger das Verhältnisses Innen – Außen oder Individuum – Gesellschaft, sondern im Fokus seiner Überlegung steht die Architektur als Spiegel der Persönlichkeit und Individualität, gedacht als Abgrenzung zu den „Kleidern der älteren Brüder,“ womit die „Stilhüllen“ des Historismus gemeint sind. Diese Vorstellung vom „Eigenheim,“ im wahrsten Sinne des Wortes als Hort des „Eigenen“, wird hier ohne weiteren Hinweis auf die Art der Analogie von Haus und Erbauer vorgebracht, doch lässt sich an eine physiognomische Ähnlichkeit denken, an eine charakterliche Mimesis der Architektur, wie sie Nietzsche in *Genua* und *Architektur der Erkennenden* formuliert, die bei van de Veldes Entwurf für das Nietzsche-Monument in Weimar (1911–13) eine Rolle spielen wird. (Vgl. 5.3) Eine weitere Möglichkeit der Relation von Haus zu Erbauer besteht in der Vorstellung von Mikrokosmos und Makrokosmos, einer Übertragung der gedanklichen Innenwelt in die dreidimensionale Realität der Architektur, wie er sie im Vergleich des Landschaftsbildes mit den Linien des Raumes entwickelt. Der von van de Velde gesuchte Ausdruck der Persönlichkeit umfasst somit weit mehr, als die Auswahl aus einem Katalog von Möglichkeiten, wie die zentralen Begriffe der „Selbsterkenntnis“ und „Verklärung“ der Individualität im Zitat zeigen. Es geht nicht um Partizipation des Klienten durch Mitsprache, sondern um das Primat der Tat, um den Prozess von der Selbsterkenntnis zum Entwurf bis zum Eigenbau des Hauses als Beweis der Vollendung der persönlichen Reife. Nebenbei rechnet van de Velde auch mit den Künstler- und Architektenkollegen ab, denen er vorwirft, ihre Klienten aus Geschäftsinteresse in Abhängigkeit und Unmündigkeit geführt zu haben, weshalb er das Erlernen des Zeichnens und der Handwerkstechniken zu „lebensnotwendigem“ Wissen in der Gesellschaft aufwertet, um die scheinbare Unselbstständigkeit des modernen Menschen bei Entwurf und Bau des Eigenheims rhetorisch mit Rückgriff auf den „Naturzustand“ zu entkräften: „Die Civilisation hätte uns alsdann auf ein tieferes Niveau zurückgebracht, als da für die Urmenschen gilt.“¹³⁸⁰

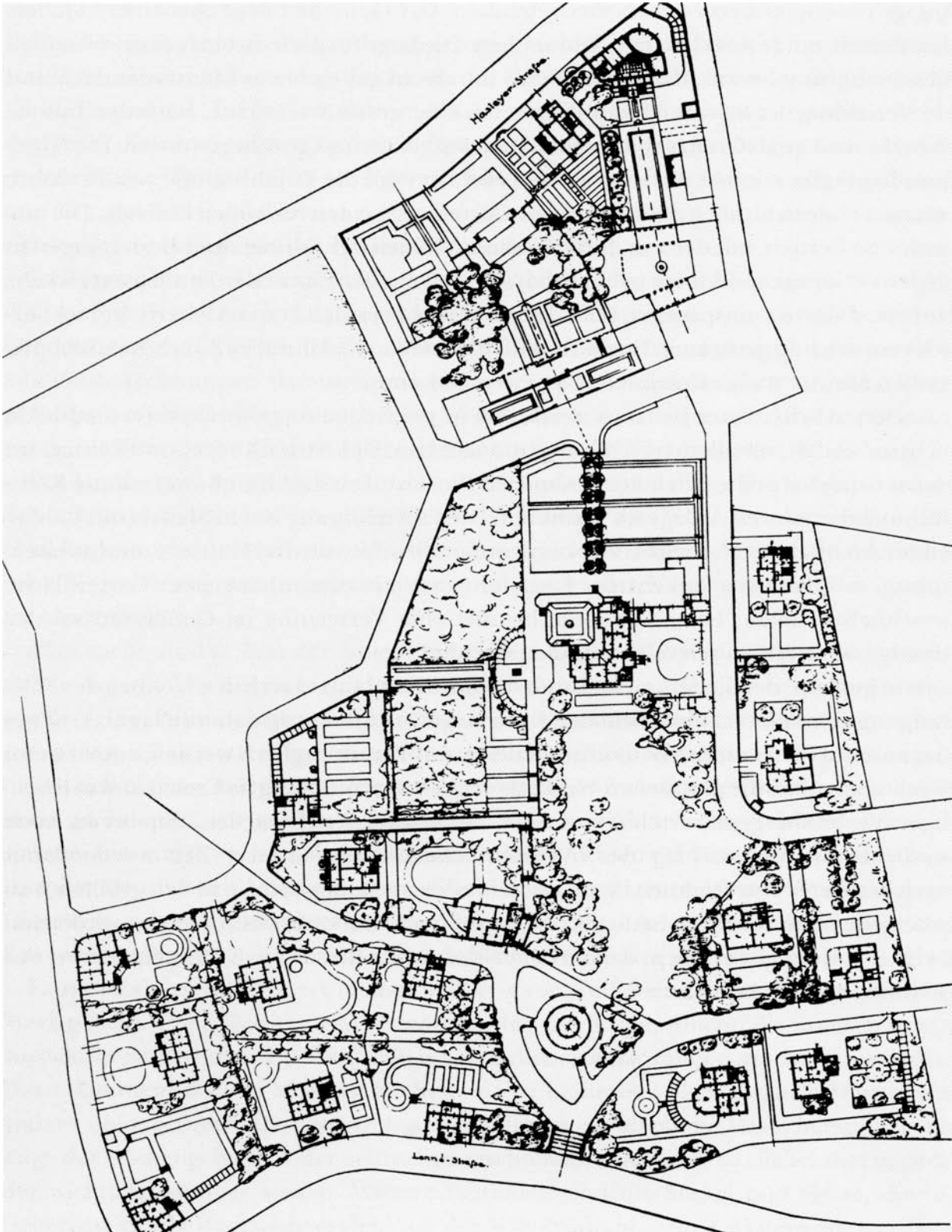
Van de Veldes Hoffnung in *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* auf eine Wiedergeburt der Kunst liegt in der eigenverantwortlichen Bildung des Geschmacks, die er als „freie Bethätigung unseres Ichs“ bezeichnet.¹³⁸¹ Wie in seinen Ausführungen zur Kleidung sieht er der Künstler nur als Befreier von den zivilisatorischen Abhängigkeiten (Mode, Stilgeschichte, Profession) und als Anreger zur Selbstständigkeit.¹³⁸² Doch Befürchtungen unkontrollierbarer Folgen dieser wahrhaft individuellen, partizipatorischen Architektur, in der jedes Haus sich so wenig oder so stark vom anderen unterscheidet, wie sich die Menschen und ihre Charaktere voneinander unterscheiden, versucht van de Velde zu entkräften: in der Summe werden die

¹³⁷⁹ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. II. 1900-1917*, hrsg. Von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 171; vgl. ders., *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 235–236.

¹³⁸⁰ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 32; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthèse der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 268.

¹³⁸¹ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 33; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthèse der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 269

¹³⁸² Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 32f: „Das Eingreifen der Künstler wird wahrscheinlich nur vorübergehend sein, denn die Frau besitzt genug Erfindungsgabe, um unsere Hilfe entbehren zu können. [...] In Bezug auf die Erfindung des Schnittes ihrer Kleidung sollten sie aber ihren Stolz darein setzen, ohne uns fertig zu werden.“



individuell konzipierten Häuser einer Stadt nicht als ein „wüster Karneval“ (d.h. *Maskerade*) sondern als ein Garten erscheinen, dem landschaftlich organischen Bild der gestalteten Natur entsprechen,¹³⁸³ einer Vorstellung, der er mit dem Entwurf einer Siedlung individueller Hauskörper 1906 Gestalt verleihen wird.¹³⁸⁴

[**Abbildung 7:** Henry van de Velde, *Entwurf für die Gartenstadt Hohenhagen für Karl Ernst Osthaus*, Hagen, Westfalen, 1906–07, Plan, aus: Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen: Neuer Folkwang Verlag, 1992, S. 204.]

Wiederum argumentiert van de Velde entlang des Oppositionspaars Natur – Zivilisation, um die historische Dialektik zu einer neuen Einheit, zu einer neuen harmonischen Lebensart und Gesellschaftsform als gestalteter Natur hin zu überwinden.¹³⁸⁵ (Vgl.: 3.4 Organisch) Trotzdem bleibt der Widerspruch zwischen der Forderung nach expressiver Individualität, malerischer Gesamtwirkung und der Betonung der Gesetzmäßigkeit der neuen Architektur in seinen Texten ungelöst, ebenso wie die Dialektik zwischen elitärer und egalitärer Kunst.

Doch nicht nur hinsichtlich der Miteinbeziehung von Maschine und Industrie unterscheidet sich van de Velde früh von den englischen *Arts & Crafts*, auch seine anfangs verhaltene, aber zunehmende Kritik an deren politischen Implikationen, sein Zweifel an der Notwendigkeit der Revolution als Vorbedingung der Kunstreform, seine Bedenken gegenüber der rein sozialistischen Ausrichtung (und Inanspruchnahme) der neuen Kunst, führen zu einer Distanzierung von den Vorbildern Ruskin, Morris und Crane, aber auch von seinen eigenen frühen sozialistisch-anarchistischen Vorstellungen.¹³⁸⁶ Vor dem Hintergrund dieser Skepsis tritt er nun für eine strikte Trennung der „neuen Religion des Sozialismus“ gegenüber der Erneuerung der Kunst ein:

„Schönheit und Glück haben ihr eigenes Leben, auf das die sozialen Verhältnisse nur insoweit Einfluß haben, als sie soziale Schönheit und soziales Glück betreffen. Der Einzelmensch behält sein Stück Land, auch wenn seine Heimat in die Hände des Feindes fällt. Er kann darauf Früchte für seinen Hunger und Blumen für seine Freude ziehen. Schönheit und Glück senken sich auf den Grund des Herzens und des Geistes. Sie wecken hier eine unvergängliche Sehnsucht und bilden so das erste und stärkste Band zwischen uns und der Ewigkeit. Sie wecken die Neugierde, die Vergangenheit, und den heißen Wunsch, die Zukunft kennen zu lernen – alles, was an Glück und Schönheit vergangen zurückliegt, sowie alles, wovon Glück und Schönheit für die Zukunft abhängt. Nur Thoren fragen nicht nach der Zeit und nach den Dingen zwischen diesen beiden Polen des Unendlichen. Schönheit und Glück aber vermögen viel eher diesen riesigen Zeitraum auszufüllen, als all die verschiedenen Glaubensdogmen, die nur Formeln und Illusionen sind, an denen die Menschheit ihrem jeweiligen Bedürfnis entsprechend festhielt.“¹³⁸⁷

¹³⁸³ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 34; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 269

¹³⁸⁴ Vgl. Manfred Osthaus, „Hohenhagen – ein Schritt auf dem Weg zur neuen Stadt?“ in: Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen: Neuer Folkwang Verlag, 1992, S. 204–209.

¹³⁸⁵ Van de Velde macht sich damit zu einem Wortführer einer individualistischen, stadtfeindlichen Haltung innerhalb der Moderne, wie sie auch bei Frank L. Wright (*Broadacre City*) zu finden ist; aus heutiger Perspektive ließe sich auch vorwerfen, dass er damit eine Architektur als Verbrauchsgegenstand der jeweiligen Generation, die Suburbanisierung des *Urban Sprawl* und letztlich eine sehr bürgerliche Vorstellung von zurückgezogener Privatexistenz vertritt.

¹³⁸⁶ So findet sich die Einheit von Erneuerung der Kunst und der Idee des Sozialismus noch in seinen Vorlesungstexten an der Université nouvelle de Bruxelles von 1893–94, siehe: Henry van de Velde, *Cours d'ars d'industrie et d'ornementation*, Brüssel: J.-H. Moreau, 1894, Leçon III, S. 3: „Il y a corrélation absolue entre l'évolution de l'art et celle de la société. Pour pouvoir parler d'art futur, il faut lever les yeux vers la Société future.“

¹³⁸⁷ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 37; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 269

Van de Velde fordert nicht weniger als die *Autonomie der Kunst* von gesellschaftlichen Verhältnissen und politischen Ideologien, verbunden mit der Vorstellung der autonomen Existenz des Einzelnen von großpolitischen Ereignissen. Über einen naiven, epikureischen Rückzug in den Garten des privaten Glücks, für den sich auch verschiedene Textstellen bei Nietzsche anführen ließen (Vgl.: 2.2 Epikur), weist die Rolle der Kunst als Lebenskraft hinaus: wenn van de Velde „Schönheit und Glück“ (*beauté et bonheur*) als Bindeglied zur Ewigkeit definiert, wird die Kunst metaphysisch aufgeladen, zu einem alltäglichen Kult des Lebens, der die Begrenzung der Lebenszeit des Menschen überwinden kann. Dieser Gedanke der Erfüllung im Diesseits hat Folgen für van de Veldes Religionsverständnis: Ebenso wie die Götter nicht als Schöpfer des Menschen in Betracht kommen, sondern umgekehrt (Vgl.: 2.1 *Geburt der Tragödie*: Olympische Götter als apollinischer Schein), kann die Religion auch nicht die Mutter der Kunst sein, vielmehr ist das Kunstbedürfnis der Menschen die Bedingung für religiöse Gefühle und Gedanken. Nicht nur in der Moderne, sondern universell: für van de Velde gehorchen griechischer Tempel und gotische Kathedrale ebenso dem primären Bedürfnis nach „Schönheit und Glück“, wie die neueren sozialistischen Gemeinschaftsbauten der anthropologische Konstante des Kunstbedürfnisses (*Kunstwollens?*) gehorchen.¹³⁸⁸ Die Kunst ist nicht Ausfluss und Abglanz übergeordneter religiöser, metaphysischer oder politischer Ideale, sondern bereits in sich selbst „Gedankenarbeit“ und „Geistesrichtung“ – eine philosophische Praxis. (vgl. 2.2. und 2.3: (Lebens-) Kunst als Philosophie)

Andererseits versteht van de Velde die „Neugestaltung aller Ausdrucksmittel der Kunst“ als eine kombinierte Folge der neuen „Geistesrichtung“ des sozialen Gedankens und der neuen Materialien bzw. Techniken, also nicht allein als Produkt des Schönheitsbedürfnisses, sondern in Wechselwirkung und Abhängigkeit mit materialistischen und gesellschaftlichen Veränderungen. Die neuen Ausdrucksmittel und Inhalte bringen den „Tod“ der alten Kunst, die nur noch in den „Friedhöfen“ der Museen ruhe, was nicht heißt, dass er ihr keine Wertschätzung entgegenbringt: erst am Verständnis der alten Kunst schärfe sich der Blick für die aufwachsende neue Schönheit, denn während die Ausdruckform sich historisch und kulturell ändert, bleibe der geistige Gehalt konstant. Für van de Velde ist Schönheit in allen menschlichen Werken enthalten, entweder als „Verkörperung“ (Handwerk) oder als „Vergeistigung“ (Idee).¹³⁸⁹

In der deutschen Übersetzung seiner 1893–94 gehaltenen Vorlesungen an der *Université nouvelle de Bruxelles*¹³⁹⁰ beweist van de Velde Sendungsbewusstsein, indem er seinen

¹³⁸⁸ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 37–38; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 270: „Wir haben mit einer gewissen Unüberlegtheit das Entstehen der Tempel und Kathedralen allzu ausschließlich dem Einfluss der Religionen zugeschrieben. Man wird davon abkommen müssen im Hinblick auf die geschichtlichen Thatsachen, die den Beweis erbringen, daß sowohl Tempel als Kathedrale keineswegs nur aus Kulturbedürfnissen heraus entstanden, sowie im Hinblick auf die philosophische Erkenntnis, die den Beweis giebt, daß auch die verschiedenen Glaubensentwicklungen selbst aus dem Bedürfnis nach Glück und Schönheit hervorgegangen sind. Ich sehe in den Kathedralen ebensowenig den christlichen Gedanken, wie in den griechischen Tempelresten die hellenische Glaubenswelt oder etwa den sozialistischen Gedanken in den Bauwerken, die ihm gewidmet sind; oberflächliche Beobachter finden hier überall Glaubenszwecke, ich lese aus allem immer nur: Gedankenarbeit und Geistesrichtung.“

¹³⁸⁹ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 39; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 270: „Die Schönheit hat über jede Art Thätigkeit Macht. Ueber die niedrigste wie über die höchste. Die Schönheit zieht alle Bethätigungen, alle früher unbekanntes Produktionen in ihren Kreis. Sie durchdringt sie, bildet sich mit ihnen um, sie verkörpert oder vergeistigt sich in ihnen, je nachdem es sich um ein Werk unserer Hände oder unseres Kopfes handelt.“

¹³⁹⁰ Henry van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 42–71; ein direktes französisches Original kann nicht zugeordnet werden, die verschiedenen Artikel zu der *Prédiction d'art* weisen eher Gleichlaute und Ähnlichkeiten mit der *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* von 1895 auf.

Lebensweg als „Aufgabe“, „Mission“ oder „Apostolat“ betitelt – eine Art heroisch-symbolistischer oder weltanschaulich-religiöser Duktus, wie er sich beim späten Nietzsche (Vgl. 2.3 Ecce homo) ebenso wie in zahlreichen Texten der Klassischen Moderne (Le Corbusier) findet. Die „Predigt“ van de Veldes richtet sich an Kunststudenten, die er vor den ökonomischen und moralischen Gefahren der Künstlerexistenz warnen möchte: der Hinweis auf die verkannten großen Künstler bezieht sich wahrscheinlich auf die Erfahrungen seiner Mitgliedschaft in der sezessionistischen Künstlergruppe *Les XX*, aber mehr noch auf Vincent van Gogh, den er eventuell Mitte der 80er Jahre in Antwerpen oder Paris kennen gelernt, dessen Werke im Februar 1890 im Salon der *XX* ausgestellt waren, und dessen weitgehend unbekannt nachgelassenes Gesamtwerk er im Mai 1894 auf seiner Hochzeitsreise während eines Besuchs bei Johanna van Gogh-Bonger, der Witwe von Vincent van Goghs Bruder Theo, studiert hatte.¹³⁹¹ Ziel von van de Veldes Attacke ist die *Bohème*, der er doppeltes moralisches Versagen vorhält: einerseits habe sie die Gesellschaft an ein „unreines“ Umfeld des Künstlers gewöhnt¹³⁹² und andererseits auf eine „realistische“ Repräsentation der Gesellschaft verzichtet. Damit klagt van de Velde ein fehlendes kritisches Gewissen ein, dass er von der (neuen) Kunst verlangt, die über die Selbstverwirklichung des Künstlers hinaus zur Aufklärung, Emanzipation und Selbstreflexion der Gesellschaft beitragen soll, ganz so, wie es ein Jahrhundert früher bereits Friedrich Schiller gefordert hat. Aber die Kritik an der *Bohème* greift tiefer, als der Ruf zu sittlicher (und damit bürgerlicher) Ordnung: der romantische Anarchist van de Velde wittert hinter der Amoralität der *fin de siècle* Künstler Egoismus, Opportunismus und Willkür, die er von der Kunst ausschließen möchte, weshalb er versucht, die neue Kunst auf allgemeine, überindividuelle „Gesetzmäßigkeiten“ zu gründen, wie Reproduzierbarkeit, Zweckform, Materialgerechtigkeit und organische Gestaltungsprinzipien, die er schon als Maler im „wissenschaftlichen“ Neo-Impressionismus und abstrakten Linienstudien gesucht hatte. (Vgl. 3.8 Linie und Ornament) Mit Blick auf Nietzsche könnte man diesen Unterschied als Entwicklungsstufen des „freien Geistes“ verstehen, als ein Fortschreiten von der Bewusstwerdung, Kritik und Befreiung des Ichs von bestehenden Normen, Sitten und Moral (*Bohème*), zu der Suche, Begründung und Einsetzung neuer, eigener Gesetzmäßigkeiten hin zu einer höheren Ordnung und Harmonie (van de Velde). (Vgl. Begriff der Autonomie im Denken van de Veldes und Nietzsches)

Auch die der *Bohème* vorausgegangene Epoche des Biedermeier und Historismus verurteilt van de Velde als Formen der allgemeinen Schwächung des Lebens, als Krankhaftigkeit und Sentimentalität, was er beispielsweise am Fehlen des „Prinzips der Nützlichkeit“ und des „Komforts“ festmacht,¹³⁹³ wohingegen er die neue Kunst und ihre Schönheit als ein Intensivierung der Lebenskraft, als eine „Liebesbeziehung“ umschreibt.¹³⁹⁴ Die Schwächung der Lebenskraft der künstlerischen Werke führt er auf die Konkurrenz zwischen der Profilierungssucht des Künstlers und der Investition an Kraft in sein Werk zurück – der Gedanke einer Ökonomie der Lebensenergie und eines Konfliktes der Kräfte und Triebe, der sich auch bei Nietzsche findet. (Vgl. 2.2; 2.3: Konkurrenz der Triebe, „Wille zur

¹³⁹¹ van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, (1962) S. 90–91; vgl. auch: ders., *Récit de ma vie. I*, (1992), S. 232–235; van de Velde wird in den 1920er Jahren dann Architekt der bedeutenden van Gogh Sammlerin Helene Kröller-Müller und errichtet ab 1936 das Museum für ihre Sammlung in Otterlo, das heutige Rijksmuseum Kröller-Müller; zum Verhältnis van de Velde – van Gogh siehe: Mark Edo Tralbaut, „Henry van de Velde et Vincent van Gogh“ in: *Van Goghiana II*, Antwerpen: [o.V.] 1964.

¹³⁹² van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 47f.: „Die Gesellschaft hatte sich daran gewöhnt, die Kunst als eine grosse Unreinlichkeit und den Ort, an dem unser Werk entstand, für zweifelhaft und anzüglich zu halten. [...] Also haben sich inzwischen im Namen der Kunst alle Greuel ungestraft vollzogen, und getragen von ihrem Rechte, gaben die Künstler das Schauspiel eines in seiner Offenheit unordentlichen und wenig gewissenhaften Lebens.“

¹³⁹³ van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 54f.

¹³⁹⁴ van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 59.

Macht“) Als Antithese zum Egoismus des *Bohémien* präsentiert van de Velde die „anonyme“ japanische Kunst, für die er den Maler und Holzschnittkünstler Katsushika Hokusai anführt, dessen Werk Ende des 19. Jahrhunderts in Europa bekannt wurde und von dem er berichtet, dass er häufig seinen Namen wechselte, in Einfachheit lebte und stilistisch relativ unabhängig von den im traditionellen Japan üblichen „Schulen“ war.¹³⁹⁵ Natürlich widerspricht sich van de Velde in diesem Punkt, da er selbst als eine „öffentliche Figur“ durchaus die Ökonomie der Aufmerksamkeit, welche Ausstellungen, Vorträge, Zeitungsbeiträge und eine Vielzahl gesellschaftlicher Verpflichtungen mit sich brachte, intensiv bediente, oft zu Lasten seiner Atelierarbeit, aber wahrscheinlich denkt er an seine zurückgezogene Zeit in Wechelderzande, in der er unbekannt, frei und „arm“ seinen Studien nachgehen konnte. Dieser Konflikt zwischen rückzugsbedürftigem Individuum und gesellschaftlichen Verpflichtungen, Repräsentationsaufgaben, Familienleben und Lehre wird zu einem wiederkehrenden Thema in van de Veldes weiterer Entwicklung, dem er sich durch zeitweilige Flucht an einsame Orte und Sanatorien zu entziehen versucht – an denen er dann wiederholt Nietzsches Texte studiert, und sich in den „Denker der Einsamkeit“ vertieft.¹³⁹⁶

Nach seinen ersten Erfolgen als Stilreformer hält van de Velde 1898 im Auftrag der Belgischen Arbeiterpartei einen Vortrag über William Morris im *Maison du People*: auf den ersten Blick eine Hommage entpuppt sich der Text bei genauerer Betrachtung bereits als Versuch einer Überwindung und *Umwertung* des Vorbildes. Zwar kürt van de Velde die englischen *Arts & Crafts* Bewegung zur Geburtsstunde einer neuen Auffassung von Architektur und Kunsthandwerk aus einer moralischen Motivation heraus, aber kritisiert ihre formale Ausrichtung auf die Gotik als unzeitgemäß und romantisch, um den Anspruch anzumelden, die begonnene historische Aufgabe der „Vorgänger“ durch einen modernen, zeitgenössischen Ausdruck zu vollenden.¹³⁹⁷ Damit begründet er eine den weiteren Verlauf des theoretischen und historischen Diskurses der Moderne dominierende Narration von der Geburt der Moderne aus der Englischen Kunstgewerbebewegung.¹³⁹⁸

Seine intime psychologische Interpretation der „Erweckung“ oder „Berufung“ zur Lebensaufgabe scheint weniger über die Biographie und Persönlichkeit von Morris auszusagen, als über sein eigenes Selbstverständnis, aber verdeutlicht den moralischen Impetus van de Veldes, der die persönliche Krise und den Ekel am Leben zur Initiation des

¹³⁹⁵ van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 60ff.

¹³⁹⁶ dieses Bild Nietzsches als eines einsamen Geistesheroen wurde durch Elisabeth Förster-Nietzsche tatkräftig gefördert, zuletzt auch durch ihre Bücher, vgl.: Elisabeth Förster-Nietzsche, *Der einsame Nietzsche*, Leipzig: Alfred Kröner, 1914.

¹³⁹⁷ van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 88: Nachdem van de Velde schildert, wie der „Leib“ der Kunst von Ruskin „erweckt“ und von Morris gepflegt wurde, fährt er fort: „Also kündigt sich an, dass das Werk nicht vollendet ist, dass die Auferstandenen [die angewandten Künste] in den grossen Atem der Gegenwart, ins grosse Licht der Zukunft leiten wird.“ Und weiter: S. 119: „Das ganze Werk seiner Gedanken und Hände schlägt eine Brücke über die Gegenwart. Sein Genie gefällt sich darin, den Übergang der intellektuellen und dekorativen Elemente längs des krummen Pfades von der Vergangenheit zur Zukunft zu bewerkstelligen. Er verjüngt sie durch das Wunder seines Glaubens daran, und findet sie wiedererstanden in der Zukunft. Unter der Krümmung sind wir, ist unser Leben, ist unsere Gesellschaft. Wir halten die Augen gespannt gerichtet auf die Vollendung dieses wunderbaren Ereignisses, aber enttäuscht darüber, dass uns nichts davon begegnete, das uns die Freude daran gestattete. Das Wunder ist über unseren Häuptern wie ein Lichtstrom vorbeigezogen, die Wolke, die einen wohlthätigen Regen versprach, weggezogen, um ihn anderswo niederfallen zu lassen!“

¹³⁹⁸ zu Ruskin, Morris und Viollet-le-Duc als Vorläufern der Moderne siehe: Henry van de Velde, „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 50ff.; zur Geschichtsschreibung der Moderne vgl.: Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, London: Faber & Faber, 1936; Sigfried Giedion; *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Cambridge: Harvard University Press; London: H. Milford; Oxford: University Press, 1941.

Künstlers stilisiert, um aus dieser Erfahrung von Krankheit, Hässlichkeit und Verfall heraus den Antrieb zur künstlerischen Arbeit zu begründen.¹³⁹⁹ (Vgl. 2.1 Nietzsche und Ekel am Dasein, „heroischer Pessimismus“ als Antwort auf *Décadence*) Für diesen allgemeinen Zustand der *Décadence* macht er wiederholt den christlichen Glauben verantwortlich, den er als arbeitsfeindlich, leibesfeindlich und lebensfeindlich und somit schönheitsfeindlich ansieht. Stattdessen verweist er auf die Definition Ruskins von der Kunst als Ausdruck der Freude an der Arbeit,¹⁴⁰⁰ was sich gut mit Nietzsches Definition der Kunst als Steigerung des Lebens vereinbaren lässt. (Vgl. 2.2; 2.3: Kunst als Ausdruck der Lebenssteigerung) Er geht soweit, sogar die zum Synonym abendländisch-christlicher Baukunst gewordene Gotik primär als Ausdruck der Freude am Leben zu verstehen, als eine Befreiung der menschlichen Triebe und Kräfte,¹⁴⁰¹ als einen konstruktiv rationalen, natürlich gesunden, lebendigen Stil, – eine Interpretation, die deutliche Spuren von Viollet-le-Duc und Ruskin trägt.

Eine deutliche Parallele zwischen ihm und Morris ist der Bau des Eigenheims als Initial zur kunstgewerblichen Praxis, weshalb van de Velde die Realisierung von *Red House*¹⁴⁰² entsprechend würdigt und als erzieherisches Vorbild für den modernen Menschen reklamiert, der (wieder) in die Lage versetzt werden soll, ein Haus für sich zu errichten. Ebenso aussagekräftig über van de Veldes eigene gesellschaftliche Vorstellungen ist die auf Morris bezogene These vom Künstler als Befreier von „schlechten Denkgewohnheiten“ und Abhängigkeiten.¹⁴⁰³ Dass er anfangs sich nicht nur theoretisch und formal an Morris orientiert hat, wird deutlich, wenn er dessen wirtschaftlich erfolgreiches Modell der Gildewerkstätten hervorhebt, die vom Entwurf über Produktion bis zum Verkauf alle Bereiche eigenverantwortlich übernehmen – 1897 hatte van de Velde seine eigenen Werkstätten gegründet, die von Beginn an, trotz voller Auftragsbücher, mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten.¹⁴⁰⁴ Und auch die handwerkliche Ethik, die van de Velde lobend Morris zuschreibt, spiegelt zurück auf den Autor: hinter dem Respekt gegenüber Technik und Material, den Charakteristika von zweckgerichteter, einfacher Form und organischen Einheit von Objekt und Ornament scheint van de Veldes eigene künstlerische Maxime durch, besonders, wenn er den aus Form und Bearbeitung heraus entwickelten Schmuck von einer nachträglich angehefteten und verhüllenden „Applikation“ unterscheidet:

„Auf den ersten Blick lassen seine Werke in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes ein regelrechtes und ehrliches Ansehen erkennen, eine der Fabrikation entsprechende Ausschmückung. Die Verzierung ist bei Morris eins mit dem Gegenstand, mit dem geschmückten Werk. Eines wie das andere wurden zur nämlichen Stunde geboren, in gleicher Weise aufgefasst. Hier gibt es nicht die landläufige gegenwärtige Überhäufung mit Verzierungen, diese »Applikation«, wie es heute heisst. Das ist in der Tat nur eine gewisse Verzierung, eine gewisse oberflächliche »Applikation«, dieses Etwas von besonders Liederlichem, das in letzter Minute an den Gegenstand angebracht wird; und alles geschickt verhehlt, was es daran Mangelhaftes gibt, könnte die abscheuliche

¹³⁹⁹ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 92–95; bezeichnenderweise wechselt van de Velde hier das Personalpronomina, und spricht nicht von „er“ [Morris], sondern von „uns“ [Künstlern].

¹⁴⁰⁰ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 100: „Die Kunst ist der Ausdruck der Freude, die man bei seiner Arbeit empfindet.“

¹⁴⁰¹ Ebd., S. 100: „hohe Kathedralen, belebt von einer darin wimmelnden Menschheit, ruhmreiche Zeugnisse des Genies und des Lebens der Menschen.“

¹⁴⁰² 1859, Bexleyheath in Kent, William Morris mit Philip Webb.

¹⁴⁰³ Ebd. S. 110.

¹⁴⁰⁴ Zur Geschichte der van de Velde Werkstätten in Brüssel und Berlin vgl. Thomas Föhl, „Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit“ in: Sembach/Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein Europäischer Künstler seiner Zeit*, (Katalog), Köln, Wienand, 1992, S. 169–205; siehe auch, ders., „Zum Kundenkreis Henry van de Veldes in Berlin“ in: Ingeborg Becker (Hrsg.), *Henry van de Velde in Berlin*, Berlin: Reimer, 1993, S. 54–58.

Qualität des Stoffes, aus dem es besteht, die Langeweile, mit der es hergestellt wurde, die egoistische Brutalität desjenigen, der die Fabrikation erzwang, leicht enthüllen.¹⁴⁰⁵

Ohne dass die Begriffe hier explizit genannt werden, umschreibt van de Velde die Idee der Materialgerechtigkeit und Konstruktionsehrlichkeit, zwei Begriffe, die eine Entwurfshaltung mit moralischen Ansprüchen aufwerten, zumindest rhetorisch, und die von Ruskin in die Diskussion eingebracht wurden, aber ursprünglich aus der christlichen Erneuerungsbewegung der viktorianischen Neogotik stammen, wie beispielsweise den Schriften von August Welby Pugin.¹⁴⁰⁶ Darüber hinaus fällt der Begriff der Einfachheit, der Ursprünglichkeit (auch als Reinheit und Wahrheit verstanden) und der Angemessenheit – die alle innerhalb eines klassischen (oder klassizistischen) Kanons geprägt wurden. Mit anderen Worten, van de Velde argumentiert innerhalb eines etablierten Rahmens der klassischen Kunstkritik, die Schönheit mit Güte und Wahrheit gleichsetzt, im Bezug auf Werke ebenso wie auf Menschen, und das, obwohl van de Velde, ebenso wie Morris, sich formal an anticlassischen Stilen und Objekten orientieren, wie z.B. der Gotik, dem Barock und Rokoko, oder dem Orientalismus, aber auch an archaischen und anonymen, volkstümlichen Quellen. (Vgl. 3.10: Klassik, „Reise nach Griechenland“; Vgl.: 2.1; 2.2; 2.3: *physis*; Klassik)

Und obwohl van de Velde 1898 vor einer Versammlung der Belgischen Arbeiterpartei spricht, folgen seine Ausführungen zu den politischen Vorstellungen von Morris nicht der Parteilinie: so begründet er die sozialistische Haltung von Morris mit Verweis auf Ruskins Kunstdefinition der mit Freude geleisteten Arbeit, um die zentrale Forderung nach würdiger und befriedigender Arbeit zu erklären.¹⁴⁰⁷ Auch lässt die Schilderung der politischen Stationen von Parteieintritt, Agitation und resigniertem Austritt bei Morris deutlich van de Veldes Zweifel gegenüber der in Partei und Gewerkschaft institutionalisierten sozialistischen Bewegung anklingen, der er indirekt durch das Beispiel von Morris interne Spaltereien und parlamentarische Kompromisse und letztlich den Verrat der Ideale vorwirft.¹⁴⁰⁸ Vielmehr scheint van de Velde mit dem späten utopischen Anarchismus von Morris, wie er in *News from Nowhere* zu Tage tritt, zu sympathisieren, wenn er vom Staat als einer Abstraktion und Illusion spricht, wie auch aus den Memoiren ersichtlich wird, in denen neben Nietzsche die Ideen von Kropotkin die Phase der Abwendung von der Malerei einleiten.¹⁴⁰⁹ Doch auch in den Schriften Nietzsches konnte van de Velde Spuren eines individualistischen Anarchismus in der Figur des „Eigenen“, des „freien Geistes“ und der „Schaffenden“ finden, weshalb in der Nietzsche-Forschung wiederholt die Verbindung Friedrich Nietzsches zu Max Stirner thematisiert wurde. Ein Echo dieser anarchistisch inspirierten Kritik an Staat und Bürokratie findet sich in der Besprechung der Kongo Kolonial-Ausstellung Tervueren, an der van de Velde 1897 beteiligt war: nur so konnte es dazu kommen, dass van de Velde, in völliger Unkenntnis der Sachlage, die „Idee“ des so genannten Kongo-Freistaates, der als „Privatbesitz“ des Belgischen Königs für eines der düstersten Kapitel europäischer

¹⁴⁰⁵ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 114–115.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts; or, a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day*, London: Printed for the author, and publ. by him, 1836; vgl., ders., *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London: J. Weale, 1841; vgl. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder, and Co., 1849; vgl. ders., *The Stones of Venice*, London: Smith, Elder, and Co., 1851-53.

¹⁴⁰⁷ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 126: „»Es ist gerecht und notwendig, dass alle Menschen eine Arbeit zu tun haben, die würdig ist, getan zu werden und aus sich selbst dabei eine Befriedigung gewährt; und die unter solchen Umständen getan wird, dass sie weder überanstrengend noch beunruhigend wirkt.«“

¹⁴⁰⁸ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 132.

¹⁴⁰⁹ van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, (1962), S. 54f.

Kolonialgeschichte und privatwirtschaftlicher Ausbeutung steht, als Gegenthese zur Ideenlosigkeit und Konservatismus des Mutterlandes Belgiens stellt, und gerade das Fehlen staatlicher Institutionen und Bürokratie als Vorteil preist,¹⁴¹⁰ wo er doch bei anderer Gelegenheit den Zusammenhang zwischen sozialen Leistungen der paternalistischen Unternehmen und der Sorgfalt und Qualität ihrer industriellen Erzeugnisse unterstreicht.¹⁴¹¹

Entgegen seiner frühen Jahre in Kreisen der belgischen Sozialisten und Anarchisten empfiehlt sich van de Velde in seinem programmatischen Buch zur Kunstgewerbereform von 1901 den wilhelminisch-deutschen Lesern und Zuhörern der Vorträge im Salon von Cornelia Richter in Berlin, die zum Großteil aus liberalen Adligen, modern gesinnter Bourgeoisie, etablierten Künstlern und Kunstkritikern bestanden, als individualistischer Freigeist und Reformers, aber nicht als sozialpolitischer Revolutionär. Trotz zahlreicher Übernahmen aus früheren Texten – *Säuberung der Kunst*, *Synthese der Kunst* und *William Morris* – trennt er das Projekt der Stilerneuerung strikt von sozialistischen Forderungen, wie überhaupt von weiteren politischen oder religiösen-weltanschaulichen Überzeugungen, sondern gründet die Erneuerung des Kunstgewerbes einzig auf Vernunft und Moralität, die er als „genauen Sinn der Dinge und die Uebereinstimmung unserer Handlungen mit dem Sinn der Dinge“ definiert.¹⁴¹² Als Vorbild dient ihm die bereits erwähnte Schönheitsdefinition John Ruskins, dass nur die Freude, die man bei der Arbeit empfindet, zur Schönheit, und damit zur Kunst führe. Dieser doppelte Schluss von Freude – Schönheit – Kunst weitet den Begriff der Kunst provokativ noch über die bis dahin von van de Velde vorgenommene Eingliederung der Ingenieure und Kunsthandwerker auf jede Art der menschlichen Tätigkeit hinaus aus, beinahe wie bei Joseph Beuys.¹⁴¹³ Aber gerade diese von Ruskin und Morris übernommene Definition der Schönheit als der mit Freude vollbrachten Arbeit nutzt van de Velde, um sich von Ruskins romantischem Vergangenheitskult¹⁴¹⁴ und „Religion der Schönheit“¹⁴¹⁵ ebenso wie von Morris agitatorisch anarchischem Kommunismus loszusagen, und um statt der Hoffnung auf die große politische Revolution die kleinen alltäglichen ästhetischen Verbesserungen anzumahnen, die in jedem politischen System, sogar unter Fremdherrschaft, realisierbar seien.

¹⁴¹⁰ Henry van de Velde, „Die Kolonial-Ausstellung Tervueren“ in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, 1. Jg., Band I, Heft 1 1898, München: Bruckmann, S. 38–41: „In einem Lande, das jeder Idee hemmend entgegentritt, erlangt eine Ausstellung wie die von Tervueren, die einzig als Ausdruck eines starken Gedankens möglich wurde, eine weit über die Bedeutung einer der vielen Ausstellungen unserer Zeit hinausgehende Wichtigkeit. [...] Glücklicherweise giebt es im Congostaat wohl eine Regierung, aber keine Bureaukratie. [...] In einer anderen Staatsform würde auch der höhere Titel eines einzelnen nicht im Stande gewesen sein, einen solchen Plan [der Ausstellung unter ausschließlicher Beteiligung der modernen Künstler] in so einheitlicher Form auszuführen. Die vielen Unter- und Oberkommissionen hätten das Ihrige gethan, und von dem ursprünglichen Plan wäre nichts übrig geblieben.“

¹⁴¹¹ Henry van de Velde, „Die Krystallglaserei Val St. Lambert“ in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, 2. Jg., Band III, Heft 3 1899, München: Bruckmann, S. 99–100.

¹⁴¹² Henry van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 131.

¹⁴¹³ Ebd., S. 132: „Wenn Ruskin behauptet, dass sie Kunst in der Freude besteht, mit welcher der Mensch an seine verschiedenen Arbeiten herantritt, so erweitert er das Gebiet der Kunst ins Unendliche; er nähert die Menschen einander und adelt alle ihre Arbeiten, da sie schon allein durch die Freude, welche sie dazu mitbringen, an sich Kunstwerke von verschiedenem Range und verschiedener Schönheit verwirklichen.“ Und weiter S. 133: „Das Volksgefühl ist seit langem auf diese Erhebung [Würde der Arbeit] vorbereitet; unter den Leuten aus dem Volke gilt noch mancher als »Künstler«, welcher seine Arbeit gut ausführt, [...]“

¹⁴¹⁴ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 85: Ruskins „romantischer Charakter“; siehe auch: S. 86: „Gluten eines romantischen, überschäumenden, leidenschaftlerfüllten Herzens“

¹⁴¹⁵ Vgl. Henry van de Velde, „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 52; auch: gleichnamiger Titel einer Ruskin Biographie von Robert de la Sizeranne.

Damit kehrt van de Velde bei seinem deutschen Auftritt 1901 die materialistische Perspektive auf den Kopf: ausschlaggebend sind nicht mehr die Produktionsverhältnisse und die Partizipation an Macht und Kapital, sondern die individuelle ästhetisch-philosophische Haltung. Deshalb kritisiert er auch das materialistische Menschenbild: die Sicherung der materiellen Bedürfnisse ist für ihn eben nicht die Voraussetzung für den immateriellen Überbau, zu dem Kunst und Schönheit gehören. Nicht die schrittweise Erfüllung der Bedürfnispyramide, sondern der darwinistische „Kampf ums Dasein“ wecke die Energien und Kräfte der Kunst, während gesättigte Zufriedenheit und Muße einem „Kultus der Kunst“ entgegenstehe.¹⁴¹⁶ (Vgl. 2.3: Kampf, Krieg als Lebenssteigerung) Die Verantwortung für eine Wiedererweckung der Kunst liegen im persönlichen Ermessen und den Eigenschaften des Einzelnen, nicht in den äußeren Rahmenbedingungen von Politik, Gesellschaft und Religion. Entsprechend kritisch äußert sich van de Velde auch gegenüber der romantischen Verklärung des Kommunismus zu einer mittelalterlichen Gildegemeinschaft, die zu neuen Kathedralen des Gemeinsinns führen soll. Hier liegt für ihn ein doppeltes Missverständnis vor: Zum einen ist der Glaube an den Sozialismus nicht mit dem Katholizismus zu vergleichen, weil der christliche Glaube „das Ziel am Ende der Zeiten jenseits des Todes aufgepflanzt“ habe, also im Kern der Heilslehre lebensfeindlich und ablehnend gegen die weltliche Schönheit eingestellt ist, während sich der Sozialismus auf eine Realisierung zu Lebzeiten im Diesseits richte, sozusagen das Paradies auf Erden einzurichten beabsichtige.¹⁴¹⁷ Wie auch Nietzsche hält van de Velde den christlichen Glauben für Ausdruck und wesentliche Ursache der *Décadence* in Moral und Kunst.¹⁴¹⁸ (Vgl. 2.3 Antichrist) Zum zweiten behauptet er, dass die Gotik nicht Ausdruck christlicher Frömmigkeit, sondern ein Zeichen der abgeworfenen Fesseln von Fremdherrschaft – wahrscheinlich denkt er an die Stabilisierung des französischen Königshauses, bzw. das Ende des hundertjährigen Krieg zwischen England und Frankreich – und der Befreiung aus feudaler und religiöser Unterdrückung – als Manifestation freier Stadtbürgerschaften – sei.¹⁴¹⁹ Außerdem konstatiert er den Gegensatz zwischen der Dynamik der gotischen Epoche, bei der er eine „revolutionäre Masse“ am Werke sieht, die ihren Freiheitsdrang spontan mit den Mitteln kollektiver Kunstwerke verewigte, und der modernen Arbeiterbewegung, der in einer parlamentarischen Demokratie nur die Mittel von Verhandlung und Kompromiss zur Verfügung stehen, die er als „Einwilligungsmaschine“ und „Entmännlichung“ diffamiert. (Vgl. 2.3: Kritik an Demokratie, Parlamentarismus und Parteien) Deshalb prophezeit van de Velde eine schleppende Verwirklichung sozialistischer Reformen, aber glaubt nicht an ein spontanes Wiedererwachen der Kunst aus der „Masse“.¹⁴²⁰ (Vgl. 2.3: Zarathustra und das „Volk“)

¹⁴¹⁶ Henry van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 136: „Wenn der Kampf ums Dasein, diese allmächtige Triebfeder, diese bewundernswürdige Sprungbrett, keine Daseinsberechtigung mehr hat, so wird die Hälfte der Menschheit sich schlaff in diese schöne Sicherheit einwiegen, welche so viele Menschen gerade deshalb wünschen, um sich ihr gänzlich hinzugeben!“

¹⁴¹⁷ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 140–141.

¹⁴¹⁸ van de Velde, *William Morris*, (1898); zitiert nach: ders., „William Morris“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 89: „Die Wirkung des christlichen Glaubens und seiner Lehre gibt der einen [moralische Hässlichkeit] den Vorzug vor der anderen [materielle Hässlichkeit], und arbeitet daran, die Menschlichkeit in uns abzutöten, überwacht ihre Ausbrüche und zerschmettert mit grossen Worten, mit pompösen Sprüchen alle Lebenskeime, die in uns sich regen und die heute unser Stolz sind.“

¹⁴¹⁹ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 142–143; vgl. Viollet-le-Duc.

¹⁴²⁰ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 140–141.

Van de Velde hegt größere Hoffnungen auf die Erneuerungsmöglichkeiten des Einzelnen als auf die Gesellschaft als Ganzes. Seine Forderungen setzen bei der Haltung zur Arbeit an: nur die Liebe zur Arbeit, die Freude bei der Arbeit soll als Tugend entwickelt werden, statt der vom einfachen Arbeiter bis zum Fabrikanten verbreiteten Vorstellung von der Arbeit als einer „Strafe,“ – einer Strafe Gottes, um seine Stossrichtung gegen die christliche Moral zu verdeutlichen. Arbeit ist für van de Velde eine „Entwicklung des Wesens auf die Vollendung zu“,¹⁴²¹ hier wird der bürgerliche Arbeitsethos zu einem lebensreformerisch idealistischen Konzept der Selbstverwirklichung und persönlichen Evolution mit und durch die schöpferische Arbeit überhöht. (Vgl. 2.3: die Schaffenden) Zugleich behauptet er, dass dieser „Sinn für Vollendung“ zu Glück und Schönheit einigen Menschen angeboren wäre, womit er in einen Widerspruch zur Forderung nach einer allgemein gültigen Tugend gerät.

Der von van de Velde eingeführte Begriff des „Kultus der Kunst“ offenbart deutlich, wohin seine Argumentation führt: Es geht um nicht weniger als eine grundsätzliche Absage an übergeordnete Inanspruchnahme, Abhängigkeiten und gesellschaftliche Programme der Kunst, ob jetzt Koppelung der Erneuerung der Kunst an die sozialistische Revolution oder der traditionelle, staatstragende und religiöse Bezug. Kunst wird von van de Velde als eine anthropologische Praktik vorgestellt, deren Grundlagen er mit Begriffen wie Moral, Tugend, Verstand und Herz umreißt, welche im alltäglichen Leben des Einzelnen zu finden sind, und deren Kultivierung aus sich selbst heraus Glück, Schönheit und Vollendung versprechen, unabhängig von Religion, Stellung, Geld und Macht:

„Schönheit und Glück stecken tief im Boden des menschlichen Herzens und Geistes; sie erwecken dort ein fortdauerndes Streben und knüpfen das erste und stärkste Band zwischen uns und der Ewigkeit; sie erwecken die Neugier, die Vergangenheit zu kennen und die Leidenschaft, die Zukunft zu wissen. [...] Schönheit und Glück verstehen sich besser darauf, diesen ungeheuren Zeitraum auszufüllen, als der Glaube, als die verschiedenen Glaubensformen an Gott; diese sind Formeln, eingebildete Mittel, an welche die Menschen aus Bedürfnis nach dem einen oder anderen geglaubt haben. Es gab Schönheit und Glück auf Erden lange bevor es Glauben an Gottheiten gab, wie man sie sich auch denken mochte. Und wenn morgen kein Mensch mehr an die Gottheit glauben würde, so wäre die Fortdauer von Schönheit und Glück damit nicht in Frage gestellt. [...] Wir haben mit etwas Leichtsinns die Kraft des Glaubens, der Kraft der alten religiösen Bekenntnisse den vollen Anteil an der Schöpfung der Tempel und Kathedralen zuerkannt; von diesem Urteil müssen wir zu Gunsten der historischen Thatsachen etwas abziehen, denn diese beweisen, dass die Tempel ebenso wenig wie die Kathedralen ausschliesslich dem Kultus geweiht waren, zu Gunsten philosophischer Ableitungen, welche darthun, dass die verschiedenen Glauben selbst aus unserem Instinkte von Schönheit und Glück geboren sind.“¹⁴²²

Van de Velde definiert damit einerseits die Kunst als *autonom*, andererseits die Kunst als ein primäres anthropologisches Bedürfnis oder eine primäre kulturelle Macht gegenüber Religion und Gesellschaft. Damit revidiert er die ältere Herleitung der Schönheit aus dem Erhabenen – also aus dem archaischen magisch religiösen Kultus – zu Gunsten eines menschlichen „Instinktes“ der Schönheit.¹⁴²³ Ein Vergleich mit der These von der Kunst als triebhafte Kraft und mit der Herleitung der Götter aus dem menschlichen Kunst- und Schönheitsbedürfnis in Nietzsches *Geburt der Tragödie* verdeutlicht, auf welche „philosophischen Ableitungen“ van de Velde anspielt: (Vgl. 2.1)

¹⁴²¹ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 146.

¹⁴²² van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 147–148.

¹⁴²³ Zur Existenz der Schönheit vor der Religion siehe auch: Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 151f.

„Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat überhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten. [...] Der Grieche erkannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympier stellen. [...] Derselbe Trieb, der sie Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische »Wille« einen erklärenden Spiegel vorhielt. So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben – die allein genügende Theodicee!“¹⁴²⁴

1901 konnte sich van de Velde sicher sein, dass seine Hinweise auf Nietzsche in Berlin goutiert werden würden, schließlich saß Elisabeth Förster-Nietzsche im Publikum, der Sohn der Salon-Gastgeberin Cornelia Richter, Raoul Richter, war Philosoph und ein früher Anhänger und Verteidiger Nietzsches und viele Zuhörer stammten aus dem Umfeld des *Pan*.

Für van de Velde wirken die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, wie die Verteilung von Besitz, die politische Teilhabe oder das Wertesystem primär auf die sozialen Erscheinungen, aber nur indirekt auf die persönliche Einstellung und die individuelle geistige Erfüllung durch Schönheit und Vollendung in der würdevollen, schöpferischen Arbeit. Eine neue politische Gesellschaftsordnung als Vorbedingung für die Kunstgewerbereform zu fordern, bedeutet für ihn deshalb vor allem Aufschub und Verhinderung, und ein Mangel an ästhetischem Antrieb. Deswegen setzt er größeres Vertrauen in die ethisch-moralische Wirkung der Gedanken der Zweckform, Materialgerechtigkeit und der Möglichkeiten neuer Werkstoffe, also in die Geburt der modernen Kunst und Schönheit aus dem Geist der Vernunft, als in die sozialistische Utopie einer Gildegemeinschaft oder der politischen Revolution:

„Die Säfte der Schönheit steigen wieder. Wir haben entdeckt, dass sie Knospen aufbrechen können, weil sie eine ewige Lebenskraft besitzen. Mit einem Wort: wir waren so einfältig, zu erwarten und zu glauben, dass das Hervorquellen einer neuen Religion der Neugeburt der Kunst vorausgehen müsse. Aber man hatte es uns lange genug gesagt und unsere Fähigkeiten abgenutzt in der Erwartung dessen, was nicht kommen wollte, nicht kommen konnte.“¹⁴²⁵

Wie schon in der Bewegung *l'art pour l'art* geht es van de Velde um eine Freisetzung der Kräfte der Schönheit von allen anderen gesellschaftlichen Einflüssen, zu einer reflexiven Kunst, doch im Unterschied bleibt er nicht bei der ästhetischen Revolution stehen, sondern sieht sie als Experimentierfeld neuer Lebensweisen, als Labor des neuen Menschen.

Im entscheidenden Jahr 1901, in dem er den Entschluss fasst, von Berlin weg nach Weimar zu gehen, um sich aus der wirtschaftlichen Abhängigkeit von Hirschwald und dem Hohenzollern-Kunstgewerbehaus zu befreien,¹⁴²⁶ aber auch um die aufstrebende, lebendige Metropole mit der kleinen Residenzstadt zu tauschen, formuliert er die Prinzipien des *Neuen Stils*, die nun sorgfältig von den ursprünglich sozialistischen Begründungszusammenhängen befreit sind. Stellvertretend dafür steht die Definition der „moralischen Kunst“ als Rückkehr zu Natürlichkeit, Gesundheit und Lebenskraft:

„Man hat mich oft gefragt, was ich unter »moralischer Kunst« verstehe; jetzt ist der geeignete Augenblick gekommen, dass ich diesen Ausdruck näher erkläre und bestimme. Sie haben schon selbst herausgefunden, dass ich das Wort Moral der Unwahrscheinlichkeit, dem Falschen und der Torheit entgegenstelle. Ich sehe gern alles das als moralisch an, was mit der Natur der Dinge und

¹⁴²⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. KSA I, S. 34ff.

¹⁴²⁵ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, (1901), S. 148.

¹⁴²⁶ Vgl. hierzu: Thomas Föhl, „Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit“ in: Sembach/Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1994, S. 169–205; vgl. auch: ders., „Zum Kundenkreis Henry van de Veldes in Berlin“ in: Ingeborg Becker (Hrsg.), *Henry van de Velde in Berlin*, Berlin: Dietrich Reimer, 1993, S. 54ff.

den natürlichen Vorgängen in Einklang steht, ich behaupte, dass alles in der Natur nach dem Höhepunkt der Kraft, des Wohlbefindens und des Glückes strebt, und alles, was hiervon abweicht, nenne ich Unmoral.“¹⁴²⁷

Van de Velde bezieht die Moral auf eine idealisierte Sicht der Natur, welche in der Lebensreformbewegung um 1900 eine große Rolle spielt, um eine physiologische Polarität von Gesundheit, Natur, Kraft und Wahrheit auf der einen Seite und Krankheit, Lüge, Schmutz und Hässlichkeit einer dekadenten Gesellschaft auf der anderen Seite zu etablieren. Sein Moralbegriff bezieht sich also gerade nicht auf ein Regelwerk auf Basis von Sitte, Religion und Tradition, das so heftig von Nietzsche kritisiert wurde (Vgl. 2.2; 2.3), sondern auf den absoluten Maßstab der *Vernunft*, die sich in der Natur und Natürlichkeit des Menschen und der Dinge offenbare, wenn man sie unbeeinflusst von der Zivilisation, Geschichte und Konvention betrachtet. Natürlichkeit und Vernunft umfassen als „moralische“ Begriffe bei van de Velde also Ursprünglichkeit und Selbstverständlichkeit, ein Urteilsvermögen als „gesunder Menschenverstand“, die alle zu einer Steigerung des Lebens, Kraft und Schönheit führen sollen. Übertragen auf die Kunst bedeutet dieses „moralische“ Prinzip eine Deduktion von Form und Ausdruck des Gegenstandes aus dem Gebrauch, aus dem Lebensbedürfnis und aus dem Material – aber nicht aus ästhetischen, symbolischen oder religiösen Überlegungen. Damit etabliert van de Velde die Architektur als exemplarische Gattung der moralischen Kunst, weil bei ihr Form und Zweck selbstverständlich eine ästhetische Einheit bilden, und zwar bereits im „Urzustand“ des Menschen.¹⁴²⁸ Aber für ihn zeigt die Geschichte (und die Gegenwart), dass die Architektur nicht immer der „Moral“ der Natürlichkeit folge, sondern dass die „Evolution zu logischen Formen und Gestaltungen“ nur in der frühen, primitiven Phase einer Epoche dominiert und dann zunehmend durch Abschweifung, Verfall und Künstlichkeit überdeckt wird.¹⁴²⁹ Dieser Fokus auf die Logik und Selbstverständlichkeit der Alltagsobjekte, obwohl diese bei ihm individuell angepasst sind und damit über ihren Besitzer (oder Schöpfer) Auskunft geben, ist für van de Velde auch ein Argument gegen die Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe, deren Eröffnungsausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* er in Begleitung von Harry Graf Kessler am 31. August 1901 besucht, und scharf ablehnt: in den als Gesamtkunstwerk inszenierten Musterhäusern der Künstler, die, mit Ausnahme des Haus Behrens, alle von Josef Maria Olbrich als „Künstlerhäuser“ gestaltet wurden, erblickt er das „exakte Gegenteil all dessen, was wir wollen“, ein Produkt der Künstlerfantasie („fantaisie d’un »artiste«“) und stellt ihnen seine Forderung nach dem „Normal Haus“ entgegen.¹⁴³⁰

¹⁴²⁷ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 144–145.

¹⁴²⁸ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 149–150: „Die Architektur entspringt von selbst und auf natürliche Weise aus demselben und verschmilzt leicht mit allen Gegenständen, deren die Menschen zur Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse bedurften und bedürfen. In diesem Gebiet lässt sich nichts aufweisen, das nicht von dem architektonischen Keim durchdrungen wäre, und folglich ist alles demselben Gesetz unterworfen, dessen Erfüllung eine so zauberische Kraft ausübt, dass es selbst im Urzustande den Menschen vergönnt ist, mit einem Schlage zur reinen Schönheit zu gelangen, und vorwurfsfreie Formen zu entdecken, wenn sie nur zur richtigen Gestaltung dieser Formen den praktischen Gebrauch, den sie davon erwarten, im Auge haben.“

¹⁴²⁹ Ebd., S. 155: „Augenblicklich befindet sich die Menschheit in einem ähnlichen Zustand [des Verlustes des logischen Sinns und geschwächter Urteilskraft]. Sie steht ausserhalb der Vernunft und ist gleich einem entgleisten Zug, unfähig, auf seinem eisernen Geleise fortzukommen; diese erhabenen Parallellinien, auf denen wir im Geiste die Menschheit vorwärts schreiten sehen, vom Unendlichen ausgehend und ins Unendliche gerichtet.“

¹⁴³⁰ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, (1995), S. 105–106; hier besonders Anmerkung 4, in der aus dem Brief van de Veldes an Charles Lefébure vom 8. November 1902 zitiert wird (BR FS X 784/01/12).

Dabei darf van de Veldes Begriff des moralisch Alltäglichen, Selbstverständlichen und Normalen nicht mit sozialer Normierung oder Egalisierung gleichgesetzt werden, trotz seines Engagements für sozialistische Ideale bildet die Konfrontation zwischen den Interessen des Individuums und dem Anpassungsdruck der Gesellschaft eines seiner wiederkehrenden „moralischen“ Probleme. Und van de Velde zeigt sich hier stets bemüht, das Individuum zu schützen, für die Freiheit des Einzelnen einzutreten, einen Mikrokosmos der Ordnung, Harmonie und Schönheit den egalisierenden Kräften der Stadt und Technik entgegenzusetzen. Signifikanterweise spricht er in diesem Zusammenhang vom „Kampf“ im „sozialen Leben“ zwischen Verallgemeinerung und Norm auf der einen Seite und Besonderheit und Persönlichkeit auf der anderen.¹⁴³¹ Die Kunst als Mittel der Verewigung des Augenblicks erhält aus dieser Perspektive eine weitere Bedeutung als Antithese zur ständigen Erneuerung und Wechsel der urbanen Existenzweise – den Moden. (Vgl. 3.7: Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes)

In seiner Reisereflexion *Notizen zu Griechenland* von 1903, kaum 10 Jahre nach der Verkündigung seiner sozialistischen Ideale verknüpft mit der Hoffnung auf eine grundlegende Erneuerung der Kunst, hat van de Velde beinahe die Gegenposition eingenommen und plädiert für die absolute Autonomie der Kunst, frei von politischen Vorbedingungen:

„Unter welchem sozialen Regime aber werden wir die heiter verklärte Ruhe genießen, die wir zur Arbeit und zum ernstesten Streben brauchen? Antwort: Sollen wir von einem *sozialen* Programm erwarten, was doch *nur unserem eigensten Inneren entstammen kann? Vernünftig denken, die künstlerische Empfänglichkeit kultivieren*; jeder von uns vermag das heute für sich selbst; es handelt sich nur darum, dass es deren Viele werden, auf dass eine neue soziale Atmosphäre entstehe.“¹⁴³²

Doch dieser radikale Individualismus ist nur beinahe eine Absage, denn es handelt sich in erster Linie um eine Verschiebung des Akzentes: die Kunstreform ist für van de Velde nunmehr Motor der Lebensreform, die wiederum eine alternative Gesellschaft – vage beschrieben als Nietzsches „Neuer Menschen“ – hervorbringen soll. Dieser ist natürlich kein Sozialist im strengen Sinne, auch wenn es eine starke „linke“ Nietzsche-Rezeption um die Jahrhundertwende gab, aber van de Velde als schwärmerischer Anarchist neigte ohnehin nicht zu einem organisierten, egalitären Sozialismus der orthodoxen Parteilinie, sondern zu einer freien, moralisch reformierten (im Sinne von ursprünglich, natürlich, aufrichtig, gesund etc.) säkularen Gesellschaftsform, die Anknüpfungspunkte zur „Gemeinschaft der »freien Geister«“ aus Nietzsches mittlerer Periode enthält. (Vgl. 2.2) Interessanterweise bettet er diese neue gesellschaftliche Ausrichtung in den Kontext der Griechenlandreise ein, was wiederum Parallelen zu Nietzsches Rezeption der Griechen als notorische Individualisten und heroische Pessimisten aufdrängt, deren historische Leistung in der Verarbeitung und Transformation heterogener kultureller Fragmente und Einflüsse zu einer organisch einheitlichen kulturellen Form – zu einem *Stil* – bestanden habe. (Vgl. 2.1; 2.3: Griechen; vgl. 3.10: Neuer Stil) Van de Velde hebt wie Nietzsche hervor, dass diese ganzheitliche, authentische Kultur der antiken Griechen nicht ein Zufallsprodukt oder Göttergeschenk war, sondern aus einem evolutionären Prozess, der aus einer heterogenen Ausgangslage vielfältiger

¹⁴³¹ Henry van de Velde, „Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung“ in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 6, Band IX, Heft 8, Mai 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 367: „Die Toilette ist dem Kampf derselben Faktoren unterworfen, wie das ganze soziale Leben; die einen streben nach Verallgemeinerung, und die anderen ziehen es vor, alles im besonderen zu betreiben, aber diese Faktoren können sich besser in Hinsicht auf das Kostüm, als im sozialen Leben trennen. Die Toilette wird durch den Ort „wo man sie trägt, bestimmt, und diese Orte sind entweder private oder gemeinsame.“

¹⁴³² Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland (Schluss)“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VIII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 323; wieder abgedruckt: Henry van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 101.

Stile und Anregungen – und die Parallele zum späten 19. Jahrhundert ist nicht zu übersehen – durch Auswahl, Ausschluss, Strukturierung, Ordnung und Reduktion, also durch Auferlegung disziplinarischer Maßnahmen, das Überflüssige, Mannigfaltige und Barbarische ausgeschieden habe. *Stil* beruht für van de Velde nicht auf die Entscheidungsfreiheit des Künstlers, sondern ist eine überindividuelle, alles durchdringende Kraft, wie ein Naturgesetz, oder, mit seinen Worten, die an Schopenhauer und den jungen, von diesem beeinflussten Nietzsche erinnern: ein „Wille.“¹⁴³³ (Vgl. 2.1 Nietzsche; 3.10 Der Neue Stil) Deshalb beschränkt sich für van de Velde der Einfluss des Stils auch nicht auf Kunst, Kunsthandwerk und Architektur, sondern auf alle menschlichen Tätigkeiten einer Epoche, bis hin zu religiösen, moralischen und sozialen Ideen einer Zeit.¹⁴³⁴ Umgekehrt, entsprechend der Zeitgeisttheorie, ist für ihn der *Stil* auch ein Gemeinschaftswerk einer Kultur und Epoche, das alle Bereiche menschlicher Arbeit umfasst – aber nur scheinbar: hinter der Vielzahl einzelner Ausprägungen steht eine einheitliche durchdringende, treibende Kraft: eben der *Wille*.

Doch wenn die Entwicklung zum einheitlichen Stil so natürlich, unausweichlich und notwendig ist, wie ist die Abweichung des Eklektizismus und Historismus dann überhaupt möglich? – Van de Veldes Antwort bleibt hier unbefriedigend, er stellt lediglich fest, dass die Moderne von den Prinzipien der Vernunft, Zweckorientierung und Notwendigkeit bestimmt werde, während vorangegangene Epochen durch die Thematisierung der Phantasie, Sentimentalität oder Erinnerung davon abwichen, oder dass Funktionen sich verändert haben, aber die Formen beibehalten wurden,¹⁴³⁵ das so genannte „Nachleben“. Dagegen wendet er seine Kritik der Historie und Disziplinierung durch die Vernunft an: durch sie soll das Leben in allen Einzelheiten, Tätigkeiten, Formen und Idee überprüft, verworfen, reformiert oder verändert werden, um zu den „wesentlichen Formen“ zurückzukehren.¹⁴³⁶ Doch van de Velde kommt nicht Nietzsches programmatischer Text *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* in den Sinn, um seine *Kritik für das Leben* zu untermauern, sondern er vergleicht das Nachahmen, „Nachleben“ und Erinnern historischer Formen mit der karnevalesken Maske und Verkleidung:

„Diese Formen verstecken sich hinter undurchdringlichen Masken; alle alten Stile [Renaissance bis Empire] haben dazu beigetragen, diese Undurchdringlichkeit zu erhöhen. [...] Aber eigentlich ist dies die doch die Kritik vergangener Zeiten; heutzutage haben wir die Masken abgenommen und wir fangen an, das wahre Gesicht der Dinge zu erblicken. Die Idee, daß das eine »Maskerade« ist und daß man sich ebensogut lächerlich machen würde, mit alten architektonischen Elementen zu bauen, als im Kostüm Louis XV. oder im Empirekostüm auf unseren von elektrischen Bahnen, Fahrrädern und Automobilen belebten Strassen zu erscheinen, diese Idee ist durchgedrungen. Der monumentale »gesunde Menschenverstand« Goethes stellte das Lächerliche bloß und erfand das Wort »Maskerade«.“¹⁴³⁷

Van de Velde zitiert Goethe, um die beliebte Analogie zwischen den eklektischen Stilformen des Historismus und der Verkleidung und Maske literarisch zu untermauern: denn bereits Goethe wollte das historische Stilinterieur nur als eine kurzweilige Abwechslung, als ein Luxusobjekt, wie beispielsweise einen Teepavillon, akzeptieren, aber zog, in der Interpretation van de Veldes, eine strikte Trennung zum Alltag, zu den Anforderungen des „Lebens.“ Dabei scheint die Maske – als Urform der Imitation und Verstellung, und ursprünglich kultisches Objekt – denkbar weit vom Alltag entfernt, andererseits enthält jede Form von Kleidung, Interieur oder Fassade eine starke soziologische Komponente, ist immer

¹⁴³³ Henry van de Velde, *Der Neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906, S. 5.

¹⁴³⁴ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 6.

¹⁴³⁵ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 11–12.

¹⁴³⁶ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 13.

¹⁴³⁷ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 13–14.

auch ein kulturelles Produkt und eine Verkleidung und Verhüllung. Deshalb scheint der Topos der Wahrheit der Dinge hinter den abgenommenen Masken nicht auf der Höhe der Gedanken Nietzsches, der in seinen Schriften immer wieder auf das Verhältnis von oberflächlichem Schein und verborgener Wahrheit zurückkommt, und über die drei Schaffensperioden verschiedene Perspektiven zu dieser Frage entwickelt: in der *Tragödienschrift* ist die Maske Teil des Mythos, eine Projektionsfläche des Dionysisch-Allgemeinen und damit „wahr“ als das verdeckte Gesicht des Einzelnen (*per-sona*); auch in den späten Texten, herrscht ein dialektisches Verhältnis von Wahrheit und Maske, eine „Anbetung des Scheins“ aus der Überzeugung, dass eine Wahrheit hinter der Maske entweder nicht existiert oder besser nicht entlarvt werden sollte – weil die Wahrheit grausam und der Schein zum Leben notwendig ist. Der Bezug Nietzsches auf die Theorie der Maske, die Semper im Prinzip der Bekleidung formuliert,¹⁴³⁸ ist offensichtlich und anhand des Nachlasses rekonstruierbar, (Vgl. 2.1) – um so erstaunlicher, dass van de Velde selbst, der sich mit Semper und Nietzsche befasst, und der mit der Reformkleidung, mit der Belebung des Stoffes und der Entmaterialisierung mehrfach Bezüge zu diesen Textstellen anbieten würde, einer anderen Traditionslinie folgt. Aber, er sucht an dieser Stelle ein Argument gegen die Verkleidung an sich, weshalb er die Rhetorik der Authentizität, Wahrheit und Vernunft im Sinne der Aufklärung und der Weimarer Klassik bedient, während eine differenziertere Betrachtung der Maske sein Argument untergraben würde. (Vgl. 3.7: Schein und Oberfläche)

In der programmatischen Schrift zum *Neuen Stil* von 1907 revidiert van de Velde eine Reihe älterer Ansichten, und entwickelt sogar zum liberalen Kapitalismus ein affirmatives Verhältnis, weil er ihn als Triebfeder der Veränderung und des modernen Lebens identifiziert:

„Die Überzeugung, daß wir uns alle bereichern müssen, liegt im Wesen der heutigen Zeit; dieser Gedanke hat die Menschheit zu den wunderbarsten Entdeckungen geführt, und uns ward das ungeheure Glück, sie als die ersten genossen zu haben. [...] Selbst der Gedanke, daß wir uns alle bereichern müssen, ist mir heilig.“¹⁴³⁹

Eine gewisse Distanz zum Kapitalismus bleibt sprachlich erhalten, wie die negative Konnotation des Begriffes „bereichern“ zeigt, doch fügt sich diese gesellschaftstheoretische Neuausrichtung in ein größeres Bild ein: van de Velde strebt nicht nach Revolution und einer neuen sozialen Ordnung, sondern nimmt die ästhetischen Folgen und Nebenwirkungen der bestehenden Ordnung in den Blick und versucht diese zu ändern, aus der Einsicht, dass eine Verweigerung gegenüber den historischen Kräften und Entwicklungen „unvernünftig“ und wirkungslos sei, wie das Beispiel Ruskins zeige.¹⁴⁴⁰ Mehr noch, er wirft Ruskin und Morris vor, sich in einen ästhetischen Elfenbeinturm der englischen akademischen, aristokratischen Oberschicht zurückgezogen zu haben, in einen romantischen Vergangenheitskult als Flucht

¹⁴³⁸ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik [...] Band I. Textile Kunst*, Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 (Reprint Mittenwald: Mäander 1977) S. 231f., Anmerkung 2. S. 231: „Ich meine das Bekleiden und Maskiren sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beiden sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuß andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen. Dahin leitet das unverdorbene Gefühl bei allen früheren Kunstversuchen die Naturmenschen, dahin kehrten die grossen wahren Meister der Kunst in allen Fächern derselben zurück, nur dass diese in den Zeiten hoher Kunstentwicklung auch von der Maske das Stoffliche maskiert.“

¹⁴³⁹ Henry van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der französischen Revolution“ in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 6–7.

¹⁴⁴⁰ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil*, (1907), S. 8.

vor der Gegenwart und ihren treibenden Kräften,¹⁴⁴¹ doch ironischerweise fällt dieser Vorwurf, die Stilreform als elitäres Luxusprojekt verfolgt zu haben, auch später auf van de Velde eigene Arbeit zurück.¹⁴⁴²

In einem weiteren Text von 1907 zeichnet van de Velde die historische Entwicklung des Handwerks seit dem *ancien régime* nach, welches von einem Wettbewerb der Qualität und dem moralischen Wert der Handarbeit¹⁴⁴³ durch die französische Revolution und den Verfall der Zünfte zu einer kapitalistischen Konkurrenzsituation führte, die primär über den Preis entschieden wird. Die Folge: der Verlust von Qualität und Moral, die Anonymität zwischen Produzent und Kunde, Maschinenarbeit und Entfremdung, und der Unterbruch der Evolution des Stils. Die Verdrängung des Handwerks durch die Industrie verschärfte diesen Trend zu einer rein finanziellen Betrachtung der Gegenstände, die van de Velde als freudlos, hässlich, modisch und unmoralisch beschreibt. Trotzdem glaubt er an die Möglichkeit einer „Versöhnung“ von moralischem Anspruch nach Schönheit, Qualität und Arbeitsfreude mit der industriellen, kapitalistischen Produktion,¹⁴⁴⁴ wie er sie bei den elektrischen und medizinischen Industrieprodukten oder im Maschinenbau vorfindet. Ausschlaggebend für ihn ist nicht die Produktionsweise, auch nicht der Vertrieb, sondern die moralische Absicht, die Arbeitsfreude, das Streben nach Vollkommenheit als Bedingung einer an die Antike angelehnten ewigen Schönheit:

„Ich behaupte, daß der Verfall nicht am neuen maschinellen Betrieb liegt, sondern an dem Geist, der den Betrieb leitet. [...] Dieser Geist und diese Absicht [das Bemühen, es so gut wie möglich zu machen] können in den meisten Fällen auch mit der Maschine Vortreffliches erzeugen.“¹⁴⁴⁵

Deshalb kritisiert van de Velde die (moralische) Rückständigkeit der Kunstindustrien im Vergleich zu den technischen Produkten: statt der Sorge um Vollkommenheit sei das Kunstgewerbe zwischen „Billigkeit und Export“ gefangen und sowohl durch die Konfrontation mit der Arbeiterbewegung als auch die Unsicherheit des Weltmarktes

¹⁴⁴¹ Henry van der Velde „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 65: „Um der Gegenwart zu entfliehen und der gegenwärtigen Häßlichkeit, zogen Ruskin und Morris unsere Blicke auf die Schönheit alter Dinge; aber damit begrenzten sie die Nutzenanwendung ihrer Vorschläge und die Wirkung ihrer Schöpfungen, die nur von den jungen Leuten der englischen Gesellschaft, die wie Ruskin und Morris in Oxford erzogen worden waren, verstanden und genossen werden konnten; nur von denen, die wie sie auf den Genuß und das Verständnis dessen vorbereitet waren, was die Umgebung und das Leben der englischen Universitäten ihnen an Auserlesenem und Verblichenem zu genießen bot.“

¹⁴⁴² Vgl. hierzu besonders die Kritik von Karl-Heinz Hüter, *Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin (Ost): Akademie Verlag, 1967.

¹⁴⁴³ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil*, (1907), S. 10: „Vor der Abschaffung der Zünfte, welche die Bedingungen festsetzten, die ein Geselle erfüllen mußte, ehe er »Meister« werden konnte, und die ihm die moralischen Pflichten dieser Würde auferlegten, [...] konnte den Handwerkern nur der eine Gedanke in den Sinn kommen: den Konkurrenten durch bessere Arbeit zu überbieten. Diese Überzeugung übertrug sich vom Meister auf den Gesellen, dem Gesellen auf den Lehrling; sie gab der Handarbeit den moralischen Wert. Diese Moralität wurden von den führenden Klassen anerkannt, die genau wußten, was sie wollten, und in diesem Wunsche selbst eine Tradition sahen.“ und weiter auf S. 11: „Die Gegenstände, die der Handwerker bis jetzt nur auf Bestellung langsam und ehrfurchtsvoll angefertigt, für die er das Material lange vorher vorbereitet und unter vielem anderen mit Liebe ausgewählt hatte, die er dem geduldigen Kunden dann endlich ablieferte, der die Langsamkeit, die Sorgfalt und auch den Lohn des Handwerkers ehrte, diese Gegenstände, die auch den Stempel der Individualität des Handwerkers, sowie auch des Bestellers trugen, sollten nun im voraus, in Massen von vielen Tausenden angefertigt werden, in rasender Geschwindigkeit mittels Maschinen und in geringem und gefälschtem Material.“

¹⁴⁴⁴ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil*, (1907), S. 14: „Wenn ich nicht glaubte, daß es in Zukunft möglich wäre, die moralischen Beziehungen zwischen den Industriellen und Fabrikanten und den Gegenständen, die sie fabrizieren, wieder herzustellen, so müßte ich auf jegliche Hoffnung verzichten, die Schönheit mit den Gegenständen, die zum Gebrauch und zur Verschönerung des materiellen Lebens bestimmt sind, zu versöhnen.“

¹⁴⁴⁵ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil*, (1907), S. 15.

gefährdet.¹⁴⁴⁶ Van de Velde versteht den *Neuen Stil* somit als eine Rückkehr zu Geschmack und Vertrauen zwischen den Beteiligten – Produzent, Künstler, Arbeiter und Kunde – aber nicht auf Basis der handwerklichen Kultur, sondern auf der Grundlage eines „gemeinsame[n] Gepräge[s] in all dem [...], was zu dem modernen, intellektuellen und materiellen Leben in Beziehung steht“¹⁴⁴⁷, wozu er die kapitalistische Wirtschaftsordnung ebenso wie die maschinelle Produktion zählt.

Auch wenn er den Kapitalismus als (herrschendes) Prinzip anerkennt, seine Wut und Enttäuschung über die negativen Folgen der Industriellen Revolution und über die ausbleibende soziale, moralische und ästhetische Revolution zeigen deutliche Spuren. Rückblickend urteilt er über die verlorene Jugend seiner Generation, die zwar die materiellen Vorteile des Zeitalters der bürgerlich-kapitalistischen Expansion erlebt hatte, aber ihre ideellen und moralischen Hoffnungen auf eine Erneuerung des Lebens und der Kunst durch die Herrschaft von Nachahmung, Langeweile und Hässlichkeit frustriert sah:

„»Es genügt nachzuahmen und zu kopieren«, sagten unsere Lehrer. – »Man muß nachahmen und kopieren«, sagten nach ihnen ihre Schüler, die zuwenig Unbefangenheit besaßen, um zu erkennen, daß durch diese gemeinschaftlichen, elenden Feigheiten sowohl die Architektur als auch das Kunstgewerbe dem Blödsinn verfallen waren. Meine Generation hat zu Beginn ihres Mannesalters den Alb gekannt, unter Menschen von getrüberter Intelligenz geführt zu werden, die mit organischen Elementen der Architektur spielten, wie Kinder mit Bauklötzen, die Säulen, Bögen, Giebel und Gesimse aufeinandersetzten ohne irgend welchen Sinn, ohne irgend welchen Grund, ohne irgend welche Konsequenzen. [...] Auf unserer Jugend lastete unausgesetzt die Häßlichkeit der Schulsäle und Wohnungen, eine Häßlichkeit, die nagt und zehrt wie das Laster; eine Häßlichkeit, die uns ebenso anwidert wie der Schmutz der Großstädte, der uns am Fleisch, am Herzen und am Gehirn haftet.“¹⁴⁴⁸

Selbst noch am Ende seines Lebens klagt van de Velde in seinen Memoiren über die Ausbildungssituation an der Akademie in Antwerpen, in der Malerei als Lernen durch Nachahmung propagiert worden sei, und zwar als Nachahmung der *Malerei*, als Handwerk der Palette, nicht als Nachahmung der lebendigen *Natur*.¹⁴⁴⁹ Der Historismus als ‚stillosen Stil‘ des 19. Jahrhunderts, der die konstruktiven Bauteile vergangener Epochen als Schmuck benutzt, ohne die strukturelle Logik oder inhaltliche Bedeutung der architektonischen Elemente zu reflektieren, ist für van de Velde gleichbedeutend mit Amoralität und Krankheit, eine Form der *Décadence*, ebenso wie die additive eklektische Vorgehensweise, die Missachtung des organischen Zusammenhangs von Fassade und Innenraum – oder allgemeiner, von Oberfläche und Form und von Form und Inhalt – eine Täuschung, Lüge oder Wahnsinn ist. Wirklich *ist*, denn van de Velde versichert zutiefst eine Identität von Denken, Fühlen und Handeln mit den Dingen der Umgebung, eine ganzheitliche „Atmosphäre“ oder „Welt.“ Für ihn ist die Schönheit gleichbedeutend mit Gesundheit, Kraft und Moral, das Individuum soll sich in den selbstverständlichen, einfachen und vernünftigen Dingen wieder erkennen und bestätigt fühlen, die Welt als sinnvoll erfahren. Deshalb stand oder steht für ihn am Anfang

¹⁴⁴⁶ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil*, (1907), S. 16: „Die Billigkeit hat das Antlitz eines roten Ungeheuers, das ihr [der Industrie] zuruft: »Auf diesem Weg kannst Du nicht weitergehen!« und aus vollem Halse schreit es ihr die Arbeiterforderungen entgegen [...]. Der Export aber hat das Aussehen eines schwarzgelben Ungetüms angenommen; es ist halb Neger, halb Asiate. Es reitet auf Maschinen, die »billige« Produkte erzeugen, die es nach China, Japan, Indien und Persien bringt, die es ins südlichste Afrika und ins entfernteste Patagonien schafft.“ Beachte die rassistischen Untertöne und den Anklang an den Schlussteil von *Déblaiement d'art*

¹⁴⁴⁷ Henry van de Velde, „Vorrede“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 2.

¹⁴⁴⁸ van de Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom neuen Stil*, (1907), S. 56; S. 58.

¹⁴⁴⁹ van de Velde, *Récit de ma vie. I*, (1992), S. 73f.

der Moderne und des neuen Stils die Befreiung aus den „Trümmern“ der alten Welt: die Überwindung der überlieferten Religion, Moral, Recht, Wissenschaft und Kunst.¹⁴⁵⁰

Mit dieser kulturkritischen Haltung steht van de Velde selbstverständlich nicht so allein da, wie er manchmal glauben machen wollte – gerade in den Schriften der Englischen Reformer wie John Ruskin und William Morris, oder der Architekten Philip Webb und Charles Francis Annesley Voysey fand er die eigene Position vorweggenommen.¹⁴⁵¹ Zum Zeitpunkt seiner Ablösung von der Malerei und Hinwendung zum Kunstgewerbe hat sich van de Velde, vermittelt durch seinen englischstämmigen Künstlerkollegen Willy Finch, intensiv mit den Schriften der *Arts & Crafts* Bewegung auseinandergesetzt, bis hin zu Vorträgen über William Morris und seine Schriften.¹⁴⁵² Im französischen Diskurs hatte Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc mit seinen Arbeiten über mittelalterliche französische Architektur, dem Wörterbuch und der Einführung in die Architektur den akademischen Historismus aus einer Neuauslegung der Gotik heraus kritisiert, und eine Architektur auf Grundlage einer konstruktiv-technischen Logik gefordert. In den Schriften von Gottfried Sempers ist der Gedanke einer notwendigen, nur vom Nutzen geleiteten Kunst und Architektur präsent. Die Vorgeschichte des Streites zwischen Anhängern einer modernen, funktionalen und konstruktiv-rationalen Haltung und einer traditionellen Nachahmungstheorie der historischen Vorbilder lässt sich innerhalb des akademischen Diskurses bis weit in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen, wobei die Entwurfshaltung oder formale Ausprägung der oppositionellen Lager mehrfach änderten, während sich die Argumente, besonders die Begründung der architektonischen Form und das Verhältnis zur Geschichte, ähnlich blieben.¹⁴⁵³ Nicht zuletzt sind die Schriften Friedrich Nietzsches, auf die van de Velde zu einem frühen Zeitpunkt noch während der Anfänge seiner Theoriebildung in den belgischen Jahren stößt, gefüllt mit bissigen Aphorismen gegen die Gesellschaft und Kultur der Gründerzeit, wobei Nietzsche auch immer wieder Kunst, Architektur und Alltagsobjekte zum Ausgangspunkt seiner umfassenden Kulturkritik herausgreift. (Vgl. 4: Der Wille zur Kunst)

1909 nimmt van de Velde in einem Artikel zur *Volkkunst* seine frühe Kapitalismus- und Modernekritik auf, um die Verdrängung der traditionellen und regionalen Handwerkskunst der Industrie anzulasten, womit er die Argumentation von Ruskin und Morris ebenso anklingen lässt, wie auch die Theorien der neu entstandenen Heimatschutzbewegungen in den verschiedenen europäischen Nationen und Regionen:

¹⁴⁵⁰ van de Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom neuen Stil*, (1907), S. 58: „Es ist gleichsam ein Wunder, daß wir uns aus den Trümmern einer Religion herausgearbeitet haben, die mit berechnender Demut die Vernichtung all unserer Sinne bewirkte und zur Verneinung der Augenfreude und der Schönheit des menschlichen Körpers führte. Es ist ein Wunder, daß wir uns von den Trümmern einer Moral befreiten, die sich hinter eine Religion verschanzte, welche lehrte, man könne sich nach Schluß der Abrechnung von allem Bösen loskaufen, ... daß wir uns aus den Trümmern einer unbarmherzigen und grausamen Gerechtigkeit herausgearbeitet haben, – »einer Tochter des Zorns und der Furcht«, wie Anatole France sagt, ... aus den Trümmern einer auf Hypothesen und metaphysischen Zerlegungen aufgebauten Wissenschaft, ... aus den Trümmern einer bis zur Perversität degenerierten Kunstauffassung, die ausgesucht für solche Malerei und solche Skulptur eine Vorliebe hegte, denen gerade sie unentbehrlichste Qualitäten fehlten: die Qualitäten des Materials, der Form, der Linie, der Farbe und des Rhythmus!“

¹⁴⁵¹ Siehe auch die Unterscheidung van de Veldes zwischen Ingenieuren und Künstler-Architekten einerseits und akademischen Architekten andererseits, Henry van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 117ff.; hier nennt van de Velde auch explizit Voysey als Vorreiter der modernen Architektur in England, ebenso Baillie Scott.

¹⁴⁵² Vortrag van de Veldes im *Maison de Peuple*, Brüssel 1898, abgedruckt als: Henry van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1898; deutschen Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902.

¹⁴⁵³ Vgl. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Beck, ¹1985, ⁴1995, besonders Kapitel 13.

„Die Ursache des Verfalls und des verzweifelten Todeskampfes der Volkskunst sind überall die gleichen. Die Industrie hat wie eine Landplage gewütet. Eine Landplage, die unter dem Druck einer Produktion ohne Moral die naivsten, ergreifendsten und heiligsten Produkte wegfegte, die seit Jahrhunderten in der ganzen Welt aus Menschenhand hervorgegangen waren.“¹⁴⁵⁴

Diese Gleichsetzung der industriellen Arbeitsteilung und modernen Produktionsmethoden mit „Amoral“¹⁴⁵⁵ steht in direktem Widerspruch zu van de Veldes Verteidigung der Schönheit und Vollkommenheit der industriellen Produkte und urbanen Lebensweise, wie er sie zeitgleich beispielsweise in *Amo* äußert – doch scheint die Stossrichtung eine ganz ähnliche: wenn er an den modernen industrielle Produkten und Ingenieurbauwerken ihre konstruktive Logik und materielle Perfektion bewundert, entwirft er ein idealisiertes Bild des maschinellen Zeitalters, denn Rationalität, Präzision, Vollkommenheit und der „Wille, es so gut wie möglich zu machen“ sind ebenso „moralische“ Kategorien, wie sie in der Klage über das zerstörerische egoistische Prinzip hinter dem industriellen Kapitalismus aufscheinen, welcher den „Sinn für gute Arbeit und Vollkommenheit“ der Handwerker unterhöhle.¹⁴⁵⁶ Konsequenterweise unterscheidet van de Velde dann auch zwischen dem Engagement für die sozialen Belange der Kunsthandwerker – also Betriebsmodelle für lokale Produktions-Genossenschaften, überregionale Vertriebssysteme oder karitative Einrichtungen – und der Wahrung der formalen und handwerklichen Überlieferung, die er in staatlichen Instituten oder Manufakturen als „Asylstätten“ für „musterhaft ausgeführte Arbeit“ einrichten möchte, in Lehrwerkstätten für die Weitergabe eines lebendigen Erbes – und als Refugien einer alternativen, vor-kapitalistischen Auffassung von der „Würde der Arbeit.“¹⁴⁵⁷

Dieselbe Polarität zwischen „Gewinnssucht“ des kapitalistischen Fabrikanten, die sich in schneller, billiger und modischer Produktion äußert, und dem Anspruch auf Schönheit und Moral (!), welche durch Vollkommenheit und Qualität in Material und Fertigung fordert, spielt van de Velde auch in seinem Vortrag zur Jahresversammlung des *Deutschen Werkbundes* zwischen Industriellen und Künstlern aus,¹⁴⁵⁸ woraus man auf eine „moralische“ Wahlverwandtschaft der Handwerker und Künstler in seinem Denken schließen kann. (Vgl. 3.9: Maschine, Industrie und Ingenieur) Während er in seinen frühen Schriften noch die Künstler als Problem, und nicht Teil der Lösung der ästhetischen Frage der Moderne betrachtete, und sowohl gegen die Tradition des Akademismus, als auch Irrationalität und Willkür der *Bohème* zu Felde zog, scheint er um 1910 die Notwendigkeit zu verspüren, die Leistungen der (modernen) Künstler und Handwerker zu verteidigen und zunehmendem wirtschaftlichen Druck und politischer Marginalisierung, auch innerhalb des *Deutschen Werkbundes*, entgegenzutreten. Van de Velde verortet die Macht der Künstler gegenüber den Industriellen in moralischer Integrität, der richtigen Interpretation der Zeichen der Zeit und einer breiten Akzeptanz ihrer Ideen des „neuen Stils“ durch das Publikum, weshalb die Industriellen die Mitarbeit der Künstler benötigen, um ihre Produkte an die Erfordernisse anzupassen: Qualität des Entwurfes und Qualität der Ausführung und des Materials, ganz nach dem Vorbild der englischen bzw. dänischen Kunstindustrie.¹⁴⁵⁹ Andererseits, wenn die

¹⁴⁵⁴ Henry van de Velde, „Volkskunst“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 7, Heft 6, März 1909, S. 272; wieder abgedruckt in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 126.

¹⁴⁵⁵ van de Velde, „Volkskunst“ in: *Kunst und Künstler* (1909), S. 273.

¹⁴⁵⁶ van de Velde, „Volkskunst“ in: *Kunst und Künstler* (1909), S. 275; vgl. auch: *Essays*, (1910), S. 132–133.

¹⁴⁵⁷ van de Velde, „Volkskunst“ in: *Kunst und Künstler* (1909), S. 275; vgl. auch: *Essays*, (1910), S. 136.

¹⁴⁵⁸ Henry van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte*, 7. Jg. 1. Band, Heft Januar 1910, S. 78–90; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 137–164.

¹⁴⁵⁹ van de Velde, *Kunst und Industrie*, in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 82–83: „Welchem Umstand verdankt die englische Kunstindustrie [...] ihre Überlegenheit, wenn nicht gerade der engen Zusammenarbeit von Künstlern und Industriellen? [...] Alsdann vermehrten Ruskin und Morris, die beiden Apostel des Geschmacks und der Qualitätsarbeit, in England ihre dringenden und eifrigen Ausrufe. Aber ihre Aufrufe an das Publikum setzten immerhin Sinn und Geschmack für gute Arbeit beim Publikum voraus, während unsere

Industrie mit der Praxis der billigen Fertigung neuer künstlerischer Entwürfe fortfahre und,¹⁴⁶⁰ – was sich schnell bestätigte – den „neuen Stil“ durch Masse und Minderwertigkeit der Produkte entwerte, sollen die Künstler sich aus der Kooperation mit den Industriellen zurückziehen und ihre Entwürfe selbst umsetzen. Entscheidend für die Herstellung eines Qualitätsproduktes ist für van de Velde nicht nur der Entwurf, sondern auch die Sorgfalt der Arbeit, und damit das Ausbildungsniveau und die Arbeitsbedingungen der Ausführenden.¹⁴⁶¹ Und deshalb unterstreicht er die Bedeutung der Arbeitsfreude, und führt die sprichwörtliche Transzendenz der durch „bestes Material vollkommen ausgeführten“ Gegenstände zu Kunstwerken an, ganz in Ruskins Sinn, wohingegen er diesen Kunststatus den meisten kunstgewerblichen Gegenständen im Deutschen Reich abspricht, weil ihnen dieser Anschein von Freude und gesellschaftlicher Anerkennung fehle.¹⁴⁶² Als positive Beispiele erwähnt er einerseits die Zusammenarbeit von Peter Behrens mit der AEG, womit er an die Vorstellung des Künstlers als eines Reformers und Aufräumers aus *Déblaiement d'art* anknüpft, und andererseits das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“ von Karl-Ernst Osthaus, welches – was van de Velde nicht erwähnt – auf seine eigene Initiative zurückgeht: das Konzept sieht an Stelle der einmaligen Ausstellungsprototypen eine Sammlung, Jurierung und Wanderausstellung beispielhafter handelsüblicher Gebrauchsgegenstände vor. Ziel soll sein, die Produktion in der Breite zu verbessern, ganz werkbundkonform den Geschmack des Publikums zu Form und Qualitätsarbeit zu erziehen und zu einer „Aristokratie der Produkte“ zu führen, die „rasserein“ sein soll,¹⁴⁶³ womit er auf die These einer darwinistischen Evolution der Gegenstände anspielt. Dieser Gedanke von „Zucht“ und „Veredelung“ durch Reinheit der Rasse findet sich bei Nietzsche ebenso, wie bei Graf Kessler, was auf die breite Akzeptanz (sozial)darwinistischen Gedankenguts um die Jahrhundertwende zurückzuführen ist, doch wie Nietzsche versteht van de Velde „Rasse“ als eine kulturelle Charakteristik, als ein soziales Produkt und Resultat langfristiger Anstrengungen. (Vgl. 2.2; 2.3: Rasse)

Ausgabe darin bestand, diesen Sinn und Geschmack beim Publikum erst zu wecken, denn seit dem Mittelalter war jegliches derartiges Bedürfnis in Deutschland vollends eingeschlafen. [...]

¹⁴⁶⁰ van de Velde, *Kunst und Industrie*, in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 82: „Solange das Eingreifen des Künstlers nur die Wirkung hat, den Produkten, die durch die Minderwertigkeit ihrer Ausführung und ihres Materials einen nur sehr relativen Wert besitzen, einen äußeren Glanz und einen gewissen Reiz der Neuheit zu verleihen, ist wohl noch nichts Würdiges, Festes und Erstrebenswertes erreicht.“

¹⁴⁶¹ van de Velde, *Kunst und Industrie*, in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 84–85: „In all den Industrien, für welche die Vollkommenheit der Ausführung Bedingungen ist, weil ohne sie das Produkt keinen Wert und keine Aussicht auf Verkauf hat, verwendet man große Sorgfalt auf die technische Ausbildung der angestellten Arbeiter. Aber inwiefern sorgt man für die Ausbildung der Arbeiter, die in den sogenannten Kunstindustrien beschäftigt werden? [...] Ich meine, daß im Gegenteil diejenigen Fabriken viel eher als Kunstinstitute anerkannt werden müßten, in denen alle Angestellte, vom höchsten bis zum niedrigsten, ihre ganze Kraft an die vollkommene Ausführung eines Produktes setzten, sei es nun das Glas einer Linse, ein physikalisches Instrument oder eine Maschine.“

¹⁴⁶² van de Velde, *Kunst und Industrie*, in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 86: „Wäre es nun wirklich zuviel verlangt, wenn wir darauf dringen wollten, daß sich alle Kunstindustrien mit der Sitte befaßten, die in Dänemark herrscht und die ihren Ursprung der Tatsache verdankt, daß diese beiden Manufakturen [königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen, Bing & Gröndahl] ihre Produkte auf das möglichst höchste Niveau zu bringen versuchten, und daß die oberen Stände in Dänemark von dem Vorurteil gegenüber Arbeit frei sind? Würden wir denn zu große Ansprüche an die Industrien, welche Kunstgegenstände herstellen, machen, wenn wir von ihnen verlangten, daß sie für ihr Personal ausschließlich solche Männer und Frauen wählten, die wirklich fähig wären, voll und ganz die künstlerischen Absichten und den Geist der Modelle zu begreifen, die ihnen der Künstler zur Ausführung anvertraut hat [...]“

¹⁴⁶³ van de Velde, *Kunst und Industrie*, in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 88: „Sie [die Kommission] wird in dieser Sammlung nur solche Produkte aufnehmen, in das goldene Buch der Industrie nur solche Namen schreiben, welche die Erfüllung beider Bedingungen [des Kunstwertes der Entwürfe und die Qualität der Ausführung] garantieren. Das Produkt muß rasserein sein, sowohl vonseiten des Vaters wie der Mutter, ebenso wie lebendige Geschöpfe, die ihre Abkunft aus Stammbäumen nachweisen können, seien sie menschlicher oder tierischer Rasse!“

Das Problem der mangelnden gesellschaftlichen Anerkennung kunstgewerblicher Arbeit hatte van de Velde bereist 1909 in einer Stellungnahme zu einer Zeitungsumfrage über *Kulturpolitik* angeschnitten.¹⁴⁶⁴ doch statt sich mit künstlerischer Ausbildung, Kunstvermittlung, subventionierten Kultureinrichtungen, wie den „Volksvorstellungen“ in Theater und Oper oder anderen „demokratischen“ Forderungen aufzuhalten geht er aufs Ganze: „Kultur ist die Vollkommenheit, die Verfeinerung, das Raffinement in allem“ und deshalb ist Kulturpolitik, wenn sie gelingt, und die Sehnsucht nach Vollkommenheit in den Menschen weckt, revolutionär, eine „Umwertung aller Werte“,¹⁴⁶⁵ wie er mit Hinweis auf Nietzsches philosophische, sittlich-moralische und kulturelle Metakritik und Neubewertung des Lebens feststellt. (Vgl. 2.3: „Umwerthung aller Werthe“) Aber gerade weil van de Velde „Kultur“ als Teil einer ganzheitlich organischen Gesellschaft versteht,¹⁴⁶⁶ sieht er die Gefahren des Misslingens, welche nur mit Hilfe der großen „Erzieher“ gebannt werden könne, welche zu einer langsamen, beständigen, aber kontinuierlichen Evolution anregen – wiederum ein Thema Nietzsches. (Vgl. 2.1: Erziehung, Bildung) Beim Wiederabdruck des Textes 1910 in den *Essays* hat van de Velde eine wichtige Änderung vorgenommen, welche die Erzieher zu einer (*umgewertheten*) Kultur der Vollkommenheit genauer spezifiziert:

„Als Erzieher, als Lehrmeister der Kultur in allen Gebieten der Intelligenz, der Empfindung und der menschlichen Sinne sind auserlesene Persönlichkeiten erforderlich. Berufen wir die Erzieher, wo wir die geeigneten finden, wenn auch aus dem Ausland, – eine wahre Kultur kann sich nicht auf einem national begrenzten Boden entwickeln – ; gründen wir eine Anzahl von »Kulturherden« an geeigneten Orten, auf fruchtbarer Erde.“¹⁴⁶⁷

Natürlich denkt van de Velde hier auch an seine eigene Position als Belgier im Deutschen Reich, in einer zunehmend nationalistisch-imperialistisch aufgeheizten Stimmung, und an Weimar als Hort der Klassik, welches als „Kulturherd“ für ein „Neues Weimar“ geeignet zu sein schien. Andererseits klingen hier auch Vorstellungen Nietzsches (und Graf Kesslers) an, der nach einer Phase deutschtümelnder Wagnerbegeisterung sehr schnell die Erneuerung der Kultur als europäisches Unternehmen skizziert, und der – auch hierin in Übereinstimmung mit van de Velde – primär an eine neue Hochkultur der Auserwählten denkt, an ein radikal geistesaristokratisches, avantgardistisches oder, wenn man so will, esoterisches Modell, dass von „oben“ in die industrielle Massengesellschaft durch beispielgebende Einzelne wirken soll.¹⁴⁶⁸ Die Folgen dieser von Nietzsche inspirierten elitären, kulturheroischen Haltung einer Erziehung von „oben“ wirken in den folgenden Jahren im Projekt des Nietzsche-Stadions mit monumentalem Tempel auf den Nietzsche-Kult selbst zurück, das ausschließlich auf ein Engagement der kulturellen, ökonomischen und politischen Eliten setzte und haben vielleicht

¹⁴⁶⁴ Henry van de Velde, „Kulturpolitik“ in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 105, Morgenblatt, Jg. 53, Freitag, 16.04.1909, S. 1–2; leicht verändert wieder abgedruckt in: der., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 177–183.

¹⁴⁶⁵ van de Velde, „Kulturpolitik“ (1909), ebd., S. 1–2; vgl.: *Essays* (1910), S. 179.

¹⁴⁶⁶ van de Velde, „Kulturpolitik“ (1909), ebd., S. 2: „[...] sich auf den Sinn der Vollkommenheit berufen, heißt: auf eine Konzeption hinarbeiten, deren Ausführung in der Industrie und in der Kunst die ausgedehntesten und sichersten materiellen Vorteile garantiert, welche in der Moral und in der Religion, in den Beziehungen der gleichgesinnten Menschen zueinander, die Hochachtung sichert und befestigt, welche aus der Ausübung unserer Fähigkeiten, aus unseren Gefühlen, aus unseren Sinnen eine »machine de tout repos« macht, eine Maschine, gesichert gegen alle Explosionen und Defekte, und die ein Kind handhaben könnte.“; siehe auch: *Essays*, S. 180–181: hier mit dem Unterschied: „einen »mécanisme de tout repos«“

¹⁴⁶⁷ van de Velde, „Kulturpolitik“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 181.

¹⁴⁶⁸ Henry van de Velde, „Kulturpolitik“ (1910), ebd., S. 181–182: „Es würde die Aufgabe eines jeden der Erzieher, Professoren, Künstler, Soldaten [!] und Kaufleute sein, taugliche Instrumente z wählen, die Elemente zu erkennen, welche sich eignen, diesen gefährlichen neuen Sinn [der Vollkommenheit] sich einzuverleiben. Denn es ist nicht daran zu denken, daß man die Masse systematisch in dies Raffinement des Geistes, der Sinne und Gefühle einführen könnte. Sie wäre ja in keiner Weise darauf vorbereitet, und es würde daraus nur eine zahllose Reihe von Verirrungen entstehen, ein Geschlecht rettungsloser Dekadenten.“

ihren Anteil zum Scheitern der Pläne van de Veldes und Graf Kesslers beigetragen. (Vgl. 5.3 Nietzsche-Monument)

Konsequent in diesem Gedankengang, wenn auch als humoristische Bemerkung gemeint, schlägt van de Velde 1909 in *Kulturpolitik* vor, dass die Klassen und Stände eine Stufe nach unten rücken sollten, um die Talente, Kultur und Umgangsformen der höheren Schicht unter Handwerkern, Bauern und Arbeitern zu verbreiten. Doch dieser Sinn für Esprit wurde scheinbar nicht von seinen Lesern geteilt: in den Memoiren wundert er sich über die heftigen Reaktionen auf diesen „revolutionären“ Vorschlag – besonders von Seiten des Hofes.¹⁴⁶⁹ Einer pragmatischen Sozial- und Kulturpolitik, wie sie Ernst Abbe mit der Gründung der Carl-Zeiss-Stiftung in Jena vollzog, zollt van de Velde hingegen den höchsten Respekt: der in die Stiftung ausgeschüttete Gewinn des Unternehmens Zeiss kam so direkt oder indirekt den Arbeitern zu Gute, indem durch die Stiftung die Universität, Volkshäuser, Schwimmbäder oder die öffentlichen Bibliotheken gefördert wurden, aber auch eine Gewinnbeteiligung für alle Beschäftigten, der Acht-Stunden-Tag, Lohnfortzahlung im Krankheitsfall, bezahlter Urlaub, Betriebsrente und andere soziale Regelungen eingeführt wurden, lange vor ähnlichen gesetzlichen Verpflichtungen. In den Memoiren stellt van de Velde Abbe deshalb begeistert in eine Reihe mit den Frühsozialisten Fourier und Comte, um sich desto schärfer vom planwirtschaftlich-egalitären orthodoxen Kommunismus abzugrenzen:

„Il [Ernst Abbé] avait conçu un système personnel de rapports entre le capital et le travail, moins théorique et plus humain que le systèmes communautaires abstraits de Marx et de Engels, répartissant les responsabilités mutuelles des employés et des employeurs. [...] Des clauses particulières de l'acte de donation fixaient le partage des bénéfices de l'exploitation. Une part était réservée aux ouvrières et à l'amélioration de leurs conditions d'existence ; l'autre était destinée à subsidier des institutions culturelles existantes, comme l'université d'Iéna et les différentes archives de Weimar, ainsi qu'à créer, à Iéna, une grande bibliothèque populaire et une Maison du People. La conséquence de cette décision n'était pas seulement qu'elle portait secours à ces différents instituts et qu'elle pourvoyait à leur entretien. Par la même occasion, elle élevait la dignité des ouvriers qui, dorénavant, se sentiraient intimement liés à des entreprises culturelles auxquelles ils étaient restés jusqu'alors absolument étrangers : leur labeur s'ennoblissait. Ils approcheraient plus fièrement ces professeurs, ces savants, ces fonctionnaires, dans les efforts desquels ils pouvaient reconnaître un reflet de leurs propres efforts, de leur travail. C'était l'hommage visible de la collaboration de l'ouvrier à la culture.“¹⁴⁷⁰

Von Bedeutung ist diese Schilderung, weil van de Velde erwähnt, 1908 direkt von einer Delegation der Arbeiter den Auftrag für das Abbe-Denkmal bekommen zu haben, nicht von der offiziellen Findungsjury, worin man – so soll man es verstehen – bereits die Wirkung der sozialen und kulturellen Emanzipation der Arbeiterschaft von Zeiss erkennen kann.¹⁴⁷¹

Auch im Bezug auf den Besuch seines früheren Freundes aus dem Umfeld der P.O.B. Émile Vandervelde und dem französischen Sozialisten und Pazifisten Jean Jaurès, anlässlich des Treffens der Sozialistischen Internationale 1910, kommt van de Velde in den Memoiren wieder auf das Vorbild Abbe zu sprechen, wobei er dessen individualistischen Ansatz und hohes moralisches Verantwortungsbewusstsein hervorhebt, um gegenüber der Abstraktheit der „Revolution“ vor allem eines zu unterstreichen: das Primat der Tat. Zudem deutet er an, in punkto Goethe und Nietzsche nicht mehr mit seinen sozialistischen Freunden übereinstimmen, die sich in Folge der Zurückweisung der Philosophie Nietzsches durch den einflussreichen Anarchisten Élisée Reclus eher verhalten zeigen:

¹⁴⁶⁹ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 293–294.

¹⁴⁷⁰ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 295–296.

¹⁴⁷¹ Für eine kritische Schilderung vgl. Volker Wahl, „Kunstkämpfe in Jena“, in: ders. (Hrsg.), *Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900-1933*, Leipzig: Seemann, 1988, S. 130–184.

„J’aurais pu leur soumettre les plans et la maquette du monument Nietzsche qui se trouvaient dans mon atelier privé, mais je ne voulais pas rompre le charme sous lequel les maintenaient le cadre et l’atmosphère de notre foyer. Il m’était aussi venu à l’esprit de leur faire visiter les Archives Nietzsche et de leur faire lire quelques-unes des annotations faites par le philosophe révolutionnaire en marge des nombreux ouvrages de sa bibliothèque mais je n’avais pas oublié la répulsion d’Élisée Reclus pour la doctrine du « surhomme » et il ne m’avait jamais semblé que mes amis socialistes rendaient justice à Friedrich Nietzsche pour son action de désagrégation de l’ordre des choses.“¹⁴⁷²

Mit „Radikalität“ scheint sich van de Velde auf die sprichwörtliche radikale Aristokratie Nietzsches zu beziehen (Georg Brandes), auf seine unbedingte Hinterfragung der bestehenden Moral und gesellschaftlichen Vorstellungen – und damit die Zerstörung der Ordnung der Dinge – um den „freien Geist“ als Lebensform für Einzelne zu ermöglichen, welche zwar Berührungspunkt mit einem anarchischen Individualismus haben mag, aber ansonsten unvereinbar mit der antielitären, antibürgerlichen und antikapitalistischen „Radikalität“ marxistisch geprägter Sozialisten zu sein scheint, deren Hoffnungen auf die Organisation der Arbeiterschaft für den Klassenkampf und die politische Revolution gerichtet sind.

Was van de Velde dabei verborgen bleibt, sind die inhärenten Widersprüche seiner auf Pragmatismus und Ästhetik gerichteten Sicht der Dinge: so berichtet er einerseits mit Stolz vom Erfolg der künstlerischen Anstrengungen des *Deutschen Werkbundes* bei der nationalen Leistungsschau der Weltausstellung in Brüssel von 1910, spricht von Märkten und Herrschaft, um im nächsten Abschnitt über die Schönheit der Leere der Litauischen Landschaft zu sinnieren – ohne dabei Leid, Elend und Ausweglosigkeit der Landarbeiter zu vergessen, die in dieser archaischen Landschaft durch feudale Herrschaft gefangen sind – um als Kontrast den mondänen Protz und Reichtum der Rigaer Oberschicht dagegen zu halten, die ihn, den gefeierten Architekten, wohlwollend empfängt.¹⁴⁷³ So eindrücklich diese Beschreibungen sein mögen, van de Velde bleibt ein distanzierter Beobachter. Dabei hatte er die einstmals revolutionären Ansichten der frühen belgischen Jahre längst abgelegt, wie ein Artikel in den *Sozialistischen Monatsheften* von 1912 beweist, der an künstlerischem Idealismus, bei gleichzeitigem Desinteresse für den Klassenkampf kaum zu überbieten ist:¹⁴⁷⁴ so betrachtet er gerade die religiös motivierte moralische Entrüstung von Ruskin und die sozialistisch empathische Haltung von Morris als „romantisch“ und Ausdruck einer „Gefühlsmoral“, die im Gegensatz zum rationalen Skeptizismus des modernen Menschen stehe, der nur der „Vernunftmoral“ zugänglich sei.¹⁴⁷⁵ Die „vernunftgemäße Schönheit“ beziehungsweise die „Bekämpfung der Häßlichkeit“ sind van de Veldes Themen, und nur am Rande streift er die gesellschaftlichen Verhältnisse, indem er den Rückgriff auf die Gotik mit dem akademisch-aristokratischen Milieu von Ruskin und Morris in Beziehung setzt,¹⁴⁷⁶ während er die

¹⁴⁷² Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 309.

¹⁴⁷³ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 319–320.

¹⁴⁷⁴ Henry van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 163–169.

¹⁴⁷⁵ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 164: „Der Grund ist meines Erachtens darin zu suchen, daß unsere jetzige Menschheit mehr aus Verstandes- und Vernunftmenschen besteht als aus Gefühlsmenschen. [...] Und wenn jene [Ruskin und Morris] auf soviel Schwierigkeiten stießen ihr Ideal durchzusetzen, so lag der Grund darin, daß sie der Menschheit eine Gefühlsmoral aufdrängen wollten, wo es doch weit leichter ist ihr eine Vernunftmoral beizubringen; ebenso wie man ihr die Schönheit, die sie mit Verstandesmitteln zu erfassen, zu verfolgen und zu beweisen vermag, leichter nahebringen kann als eine Schönheit, die sie nur mit dem Gefühl begreifen und erreichen könnte.“

¹⁴⁷⁶ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 165: „Um die Häßlichkeit zu bekämpfen, empfahlen Ruskin und Morris die Betrachtung und die Nachahmung der schönsten Dinge der Vergangenheit. Und damit begrenzten sie die Nutzenanwendung der ihrer Wirkung, die nur von den jungen Leuten der englischen Gesellschaft, die in Oxford erzogen worden waren, verstanden und genossen werden konnte; von

Tradition des „neuen Stils“ und dessen Schönheit in den „verschiedenartigen Bedürfnissen der heutigen Zeit angepaßten Äußeren“ verortet, in der Hektik, dem Skeptizismus und der Intensität des modernen Lebens.¹⁴⁷⁷ Van de Velde geht so weit, die Kulturkritik Ruskins und Morris zur Basis seiner eigenen Abgeklärtheit zu machen, indem er sein Publikum als durchaus egoistisch, skeptisch, lasterhaft und areligiös – alles Vorwürfe der englischen Kunstreformer gegen ihre Zeit – zu akzeptieren bereit ist:

„Wie wäre auch sonst ein Publikum zu packen, das nach Ruskin, »skeptisch und verderbt« ist, um nicht deutlich für alle Zeiten, sei es durch schlechte Kunst sei es durch Mangel an Kunst, »sein Laster und seine Schwächen« zu kennzeichnen, das zu selbstsüchtig ist, setzen wir hinzu, um auf irgendeinen materiellen Vorteil zu verzichten, auf eine Möglichkeit andere zu übertreffen, zu unterdrücken und Leiden zu schaffen, was die großherzigen Gefühle eines Morris empörte? Man muß es am Hirn und nicht am Herzen packen, dieses Publikum, das wir hinnehmen wollen wie es ist, ohne übertriebene Liebe und ohne Verachtung, das wir aber von der Häßlichkeit erlösen wollen, wie die Ärzte das Menschengeschlecht von Krankheiten befreien wollen.“¹⁴⁷⁸

Darüber hinaus stellt er lakonisch fest, dass Logik und Vernunft sowohl für gute als auch schlechte Taten taugen, dass die „Sachlichkeit“ und „Wissenschaftlichkeit“ – beides Begriffe mit einer großen Zukunft in der heroischen Moderne der Zwischenkriegszeit – zum Erfolg eines Unternehmens beitragen, aber noch nicht dessen moralischen Wert festsetzen.¹⁴⁷⁹

Andererseits nimmt er für sich in Anspruch, aus einer moralischen Berufung heraus, aus „Ernst und Verantwortlichkeit“ wie ein Arzt, zur Verbesserung der Welt beitragen zu wollen und deshalb aus einem moralischen „Bedürfnis“ heraus zum autodidaktischen Architekten und Kunsthandwerker getrieben worden zu sein, einzig, weil er sich und seine Familie vor „Hässlichkeit“ schützen wollte.¹⁴⁸⁰ Dieser Schutz sollte so absolut sein, dass er Alles, jeden Gegenstand, selbst entwarf – womit er eine alternative Erklärung des Gesamtkunstwerkes liefert: es ist weniger die Synthese der Künste als gegenseitige Steigerung, wie sie von Richard Wagner gedacht wurde, als vielmehr der Ausschluss einer dekadenten Zivilisation aus dem privaten Wohnumfeld, eine Konstruktion einer Gegenwelt des „Heims.“ Moralische Kriterien sind somit reduziert auf die „Kommunikationsakte“ der Gegenstände, auf das, was sie über sich sagen oder, was sie verstecken, verheimlichen und als „Lüge“ behaupten:

„Diese Werke sind moralisch, wenn sie sind, wie sie sein sollten, so daß wir den Zweck ihres Daseins erkennen, ihres Daseins in unserer Mitte, und die Dienste, die sie uns leisten sollen. Sie sind unmoralisch, wenn wir ihre Bedeutung mißverstehen können, wenn sie sich uns unter einer rhetorischen Maske von Ornamenten zeigen, unter deren naturalistischer oder symbolischer Bedeutung sie ihre eigene Bedeutung verbergen. Sie sind unmoralisch, wenn sie uns über die Art und Qualität des Stoffes, aus dem sie gebildet sind, zu täuschen suchen.“¹⁴⁸¹

Wenn van de Velde hingegen nicht von sich, als dem prototypischen modernen Künstler, sondern von den „einfachen“ Kunsthandwerkern, wie beispielsweise den Glasbläsern in Lauscha im Thüringer Wald spricht, haben die gleichen Begriffe – Ehrlichkeit, Einfachheit, Vernunft – nicht nur im übertragenen Sinn eine „moralische“ Bedeutung:¹⁴⁸² er verbindet die

solchen, die auf den Genuß und das Verständnis dessen vorbereitet waren, was die Umgebung und das Leben der englischen Universitäten ihnen an Auserlesenem und Überlieferten bot.“

¹⁴⁷⁷ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 165: „Aber jetzt drängt uns das Leben vorwärts und richtet alle seine Anforderungen erhaben vor uns auf.“

¹⁴⁷⁸ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 168.

¹⁴⁷⁹ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 169.

¹⁴⁸⁰ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 166.

¹⁴⁸¹ van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ (1912), ebd., S. 167.

¹⁴⁸² Henry van de Velde, „Alter und Moderner Christbaumschmuck. Die Glasbläser von Lauscha bei der Arbeit“ in: *Berliner Tageblatt*, Berlin: Nr. 588, 17. November 1912, 2. Beiblatt; wieder abgedruckt in: ders., „Lauscha

physische Geschicklichkeit mit der Würde der Handarbeit, und kontrastiert sie mit der Kultur- und Geschmacklosigkeit der modernen urbanen Zivilisation, die durch die Nachfrage nach modischen Artikeln auf den Handwerker abfärbt, ihn „befleckt“.¹⁴⁸³ In der Degradierung des Christbaums zur „Götzenbeschwörung“ kommt zudem van de Velde starke anti-christliche Einstellung zum Vorschein, in dem Ausspielen der Opposition aus christlichem Brauch (Décadence) und organischer Natur (Lebenskraft),¹⁴⁸⁴ wie sie bereits in seinen frühen, radikalen Schriften und immer wieder in seinen historischen Rückblicken durchschimmert (Vgl. 3.1: Christentum, Gotik). In den Werken von Kropotkin und Nietzsche fand van de Velde wiederholt Anregung und Bestätigung seiner Ansichten – vielleicht benutzt er deshalb den Begriff „Götzenbeschwörung“ in Anspielung auf die Nietzsches anti-christliche und anti-moralische Spätschrift der *Götzen-Dämmerung*. In welchem Gegensatz dazu steht die kurze poetische Skizze des Glasblasens als einem harmonischen Reigen der Schaffenden:

„In diesem Augenblick nähert sich ein zweiter Glasbläser mit geschmeidig geduckter einschmeichelnder Bewegung. [...] Die beiden Männer entfernen sich alsbald voneinander in kleinen, abgewogenen Schritten, während der eine weiter in die Masse bläst, [...]. Dieser Vorgang gleicht dem Tanz, der Befruchtung – dem Übernatürlichen!“¹⁴⁸⁵

Immer wieder findet sich bei van de Velde diese Überhöhung des handwerklich-schöpferischen Arbeitens zum reproduktiven sexuellen Akt, zu Zeugung und Geburt, als „Wunder“ des Lebens – die, und darin liegt der künstlerische Aspekt, verfeinert und sublimiert, wie im Tanz, in dem sich das Potential der Lebenskraft als Leichtigkeit offenbart, zur Feier des Lebens wird. Auch Nietzsche greift im *Zarathustra* und dem Spätwerk wiederholt auf die Metapher des Tanzes als Ausdruck der sich selbst genießenden Lebenskraft, des Überschusses und Ja-sagens, und auch er vergleicht die kreative Potenz der „Schaffenden“ öfters mit der biologisch-reproduktiven, mit Zeugung und Schwangerschaft. (Vgl. 2.3: Tanz und Leib; Schaffenden) Nicht umsonst spielt das Motiv des Tanzes und der Kult der Bewegung eine so wichtige Rolle in der Bildsprache und Kultur der Lebensreform der Jahrhundertwende, wenn man beispielsweise an den Ausdruckstanz der Loïe Fuller denkt, an das *Ballet Russe*, an die Bewegungsreform von Jacques Dalcroze oder die Eurhythmie von Rudolf Steiner, aber auch an die Darstellungen des Reigens, Tanzes und der ausdrucksvollen Bewegungen bei Ferdinand Hodler, Ludwig von Hoffmann oder Georg Kolbe.¹⁴⁸⁶

Die Anfangszeit des ersten Weltkriegs hat van de Velde seine „erzwungene Untätigkeit“ mit der Übersetzung seiner theoretischen Texte ins französische überbrückt, und „heimlich“

im Thüringer Walde. Die Glasbläser von Lauscha bei der Arbeit“ in: *Kunstgewerbeblatt*, Leipzig: Band 25., Heft 1, Oktober 1913, S. 10-13.

¹⁴⁸³ van de Velde, „Alter und Moderner Christbaumschmuck“ (1912), ebd.; wieder abgedruckt in: „Lauscha im Thüringer Walde“ (1913), S. 12: „Je höher man die außergewöhnliche Geschicklichkeit und die angestrengte Ausdauer dieser Bevölkerung einschätzt, desto mehr ist man versucht, einer Zivilisation zu fluchen, die auf diese Art Fähigkeiten mißbraucht; denn wir stehen hier wiederum vor einem Fall, wo wir unsere Zeit anklagen müssen, die, weil sie selbst in sich einen befleckten und schlechten Geschmack trägt, diese Leute verdirbt und ohne Erbarmen einer sicheren Erniedrigung weihet, diese Bevölkerung, deren natürliche Gaben ebenso wie ihre physischen Vorzüge stark genug waren, sich bis auf den heutigen Tag zu erhalten.“

¹⁴⁸⁴ van de Velde, „Alter und Moderner Christbaumschmuck“ (1912), ebd.; wieder abgedruckt in: „Lauscha im Thüringer Walde“ (1913), S. 12: „[...] mittels welcher ein mir unbegreiflicher Brauch einen schönen edlen Baum in eine barbarische Götzenbeschwörung verwandelt.“

¹⁴⁸⁵ van de Velde, „Alter und Moderner Christbaumschmuck“ (1912), ebd.; wieder abgedruckt in: „Lauscha im Thüringer Walde“ (1913), S. 10.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Hedwig Müller, „Bilder der Tanzreform“, in: Buchholz; Latocha; Peckmann; Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band II*, Darmstadt: Häuser, 2001, S. 401–420.

auf der Cranach Presse des Grafen Kessler in Weimar gedruckt.¹⁴⁸⁷ Gegenüber der deutschen Fassung der Texte finden sich kleine, aber bedeutsame Abweichungen, so beispielsweise eine anekdotische Skizze zur moralischen Wirkung des Interieurs auf den Nutzer:

„Je ne me suis jamais senti aussi flatté que le jour où une jeune dame – après qu’elle se fût recueillie pendant quelques instants dans un des intérieurs que j’avais créé récemment – me disait :
»Dans une telle chambre on ne pourrait avoir de mauvaises pensées !«¹⁴⁸⁸

Van de Velde versucht, die gestalterische Reinheit, Einfachheit und „Hygiene“ wieder mit moralischen Werten und Vorstellung einer alternativen Gesellschaft in Einklang zu bringen, gerade vor dem Hintergrund der militärischen Selbstzerfleischung des alten Europa.

In der Zeit nach dem 1. Weltkrieg scheint eine Rückbesinnung auf die ursprünglichen Themen der „moralischen“ Architektur stattgefunden zu haben, denn er betont demonstrativ die Disziplinierung durch Logik und Rationalität, gesteigert zum „radikalen Rationalismus“, der sich durch einen vernunftgemäßen Ausdruck aller Dinge des Lebens auszeichne,¹⁴⁸⁹ und den er mit ethisch-moralischen Werten wie Schlichtheit, Einfachheit und Wahrheit verbindet. Durch die wirtschaftliche Krisensituation im Nachkriegseuropa, gerade im Deutschen Reich, das unter Hunger, Arbeitslosigkeit und Inflation leidet, und durch seinen als „Befreiung“ empfundenen Rücktritt vom Dienstverhältnis zu einem deutschen Fürsten, kehrt van de Velde zu seinen sozialistisch-anarchistischen Einstellungen der belgischen Jahre zurück, geläutert und milder durch Lebenserfahrung. In einer kritischen Besprechung der *Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris* von 1925 – in der er auch den Ausschluss der deutschen und österreichischen Aussteller als Chauvinismus anklagt – findet sich beispielhaft diese Renaissance der gesellschaftlichen Perspektive in seinem Denken wieder, indem er die Neuartigkeit der Art Déco Gestaltungen als Mode attackiert und explizit Exklusivität und Luxus der ausgestellten Möbel, Kleider und Alltagsobjekte anprangert:

„Während uns doch Zeiten bevorstehen, in denen Privatvermögen und Einkünfte unzweifelhaft abnehmen werden, befinden sich in diesem riesenhaften Ausstellungsraum nur sehr wenig einfache und erschwingliche Möbel und Gegenstände. [...] so sehe ich gar keine oder doch nur sehr wenig Möglichkeiten in der Richtung eines Kulturfortschritts für die große Masse. [...] dies bestärkt mich in meiner Meinung, daß die großen Arbeiterorganisationen in den verschiedenen Ländern eine Aufgabe vernachlässigen, [...] einfache, untadelhafte Möbel herzustellen, in Anpassung an die Bedürfnisse einer Menschenklasse, die viel zahlreicher ist als die der Industrie- und Landarbeiter allein und ihre moralische Gesundheit in der Bejahung der Bedingungen eines bescheidenen Lebens der Arbeit und der Einschränkung finden wird.“¹⁴⁹⁰

Sein Interesse wecken nicht mehr die Einzelanfertigung für die Wenigen, die individuellen Villen und ausgesuchten Interieurs als Ausdruck der Persönlichkeit des „Neuen Menschen“, sondern die Linderung der sozialen Probleme durch gediegene, massenproduzierte Alltagsgegenstände, durch funktionale Architektur und gesunden Urbanismus.¹⁴⁹¹ Geblieben

¹⁴⁸⁷ Henry van de Velde, *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Ce livre contient et résume des essays, se rapportant au »Style Nouveau«, parus dans l’intervalle des années 1902-1912*, imprimé sur presse à la main privée au cours des années de guerre 1916 à 1917 à Weimar, Weimar: (Private Handpresse) 1916; wieder aufgelegt: Henri van de Velde (sic), *Formules d’une Esthétique Moderne. Essays 1902-1912*, Brüssel: L’Équerre, 1923.

¹⁴⁸⁸ Henry van de Velde, „La Conception rationnelle et conséquente (Extrait de «Les Formules de la beauté architectonique moderne»)“ in: *Schweizerische Bauzeitung*, Jg. 35, Band 71, Heft 14, 6. April 1918, S. 153.

¹⁴⁸⁹ Henry van de Velde, „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau*, 36. Jg., Heft 10, Oktober 1925, S. 1080.

¹⁴⁹⁰ van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 49–50.

¹⁴⁹¹ Henry van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 353; vgl. deutsche Übersetzung: ders., *Blick auf die Architektur*, in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 225.

ist van de Veldes Skepsis bezüglich der Institutionalisierung der Arbeiterschaft, seine Kritik an der rein materialistisch-pekuniären Haltung der sozialistischen Parteien, die so keine kulturelle oder künstlerische Alternative zur Bourgeoisie entwickeln könne. In seiner Vorstellung ist die „Wiedergeburt der Architektur [...] einzig auf der Ebene der Moral“¹⁴⁹² möglich, und nicht auf der formalen Ebene der Neuheit und Sensation der ausgestellten Luxusartikel, und auch nicht in der Übernahme bürgerlich-aristokratischer Modelle. Er zieht direkt Konsequenzen für seine Haltung: nicht mehr die artistische Belebung des Stoffes mittels handwerklich bearbeiteter Oberfläche und abstraktem Ornament stehen im Mittelpunkt seiner Ästhetik, sondern die Gestaltung der nackten, puren Form allein: (Vgl. 3.9 Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes)

„Es ist die reine Form, die wahrhaftige Schau als erste Grundbedingung jeder ästhetischen Betrachtung; es ist die Bekräftigung des Prinzips der rationellen Auffassung, die ja selbst die ureigenste Emanation der Geistesrichtung und Wirtschaftslage unserer Zeit ist. Dieses Prinzip erweist sich als das hellste Wahrzeichen, als die im tiefsten gebieterische Grundbedingung und als ein Faktor, der auf allen Gebieten menschlichen Tuns allmählich den Sieg über das Lügenhafte, das Ungefähre, das Sentimentale davonträgt, also über alles, was herrschte und galt, und – wie im Ganzen die Welt unserer Gedanken – so auch im Besonderen den architektonischen Gedanken aus das beschämendste korrumpiert hat.“¹⁴⁹³

In der Einleitung eines Buches zur französischen modernen Gestaltung aus demselben Jahr kleidet van de Velde seine moralische Empörung gegenüber den Verstößen gegen die „Reinheit“ der vernunftgemäßen Konzeption der Form in Worte, die an seine symbolistischen Phrasen und den bibelschwangeren Apostelton der Anfangsjahre erinnern: hier findet sich die Rede von der „Unbefleckte Empfängnis“ des Schöpfers, vom „Dogma“ und der „Glut des neuen Glaubens“ an die Vernunft, und – unter Verweis auf den Hymnus *Amo* – von der „Offenbarung“ einer neuen Schönheit der Dinge.¹⁴⁹⁴ (Vgl. 4. Bibelanklänge in *Déblaiement d'art*, Nietzsches *Zarathustra*) Im Gegenzug brandmarkt er den „Jahrmarkt“ der Ausstellung (gemeint ist die Kunstgewerbeausstellung Paris 1925), dem er den „stillen“ und „frommen Gottesdienst“ der „ewigen, wahren und vollkommenen“ Objekte des Buches gegenüberstellt,¹⁴⁹⁵ dessen Inhalt sich, trotz des verbalen Rigorismus, mit dem heutigen Abstand als ein, vielleicht gelungener, Überblick über die zeitgenössischen französischen abstrakt modernistischen und art déco Entwürfe entpuppt.

1926, van de Velde ist inzwischen Direktor des *Institut Supérieur des Arts Décoratifs La Cambre* in Brüssel, eine Position, die extra für ihn geschaffen wurde, erinnert er sich an seine Erlebnisse in den Exiljahren 1917–1919, die Hinweise auf die Hintergründe der erneuten Beschäftigung mit moralischen und sozialen Themen geben: in den späten Jahren des Krieges, den er als „moralische Verzweiflung vom ersten Moment an“ erlebt habe,¹⁴⁹⁶ lernt er den Schriftsteller und Pazifisten Romain Rolland in der Schweiz kennen, und beschäftigt sich auch mit Gandhis Thesen des friedlichen Widerstandes. Rolland weist van de Velde auf die Rolle als „Prediger“ und die Aufgabe des „Apostolats“ hin, womit Rolland direkt an dessen Anfangsjahre als Stilreformer in den frühen 1890er Jahren erinnert.¹⁴⁹⁷ Zugleich ist van de Velde um seine „Historiographie“ bemüht, der immer ein Hauch von Hagiographie anhaftet, indem er Ruskin, Morris, Viollet-le-Duc und Semper zu „Vorläufern“ der Belgischen

¹⁴⁹² van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 52.

¹⁴⁹³ van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 52.

¹⁴⁹⁴ Henry van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich*, Berlin: Wasmuth, 1925, S. 6.

¹⁴⁹⁵ van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich* (1925), S. 8.

¹⁴⁹⁶ Henry van de Velde, „Romain Rolland“ in: *Liber Amicorum Romain Rolland*, Zürich/Leipzig: Rotapfel, 1926, S. 372, zitiert nach der deutschen Übersetzung: ders., „Romain Rolland“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 218.

¹⁴⁹⁷ van de Velde, „Romain Rolland“ in: *Liber Amicorum Romain Rolland*, (1926) S. 373–374.

Avantgarde erklärt, aber zeitgleiche Ansätze der Architekten Berlage und Wagner durch Hinweis auf deren konventionell akademische Ausbildung zu relativieren sucht.¹⁴⁹⁸

Außerdem, und das greift ebenfalls zurück auf die frühen Schriften, verbindet er den Beginn des „neuen Stils“ mit der Vision des „neuen Menschen“ und dem Anspruch auf eine andere Gesellschaft: für ihn schreitet die ästhetische Auflehnung gegen den Historismus einher mit der politischen Kritik an den bürgerlich-kapitalistischen Verhältnissen:

„Comment douter après un tel miracle : la résurrection de l’artisanat dûment enterré et la prodigieuse perfection de ces productions, comment douter après cela que le bonheur et la justice sociale allaient également repaître sur la terre ? À ce moment, précisément, s’éveillait en Belgique, l’idée du Socialisme qui avait rapidement conduit à la fondation du parti ouvrier. [...] À cette époque, Fernand Brouez venait de fonder son admirable revue : «La Société Nouvelle» dans laquelle parurent les premières traductions des conférences de Morris et tout ce que la philosophie, la science et la littérature internationale apportaient d’éléments nouveaux à la brûlante question sociale.“¹⁴⁹⁹

Unklar bleibt, ob van de Velde diese sozialistische Einstellung in den Jahren in Weimar nur durch die Anstellung bei Hofe zurückbehalten und aus Rücksicht auf sein großbürgerlich-aristokratisches Umfeld nicht weiter thematisiert hat, oder ob er sich durch die Revolutionen, Reformen und politische veränderte Atmosphäre der Zwischenkriegszeit, in der vielfach die Arbeiterparteien und Sozialdemokratie den Adel und bürgerliche Parteien als herrschende politische Kraft abgelöst haben, wieder verstärkt seinen eigenen sozialistisch-anarchistischen Ursprüngen erinnert hat. Nicht ganz unbedeutend ist der Umstand, dass diese Rückbesinnung auf die gesellschaftliche Basis des „Neuen Stils“ gerade zu dem Zeitpunkt in van de Veldes Schriften wieder aufscheint, als er in sein Heimatland mit Hilfe der ehemaligen Freunde der *Parti Ouvrier Belge*, die inzwischen einflussreiche Ämter ausfüllen, wie beispielsweise Camille Huysmans, zurückkehrt.¹⁵⁰⁰

„Eh bien, vers 1890, dans le domaine social, se posait dans toute sa brutalité le problème des rapports du Capital et du Travail et de la répartition des biens ; et, dans le domaine de l’esthétique et des aspirations vers la Beauté, celui d’une beauté adéquate à la mentalité nouvelle.“¹⁵⁰¹

Mit der Hinwendung zu den Ursprüngen der Stilreform in den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen geht auch eine abwartend positive Einschätzung der Russischen Revolution einher: bereits auf der Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925 hatte van de Velde den sowjetischen Pavillon von Melnikow ausdrücklich gelobt,¹⁵⁰² und dabei besonders den „hemdsärmeligen“ Ausdruck einer Arbeiter- und Industrienation hervorgehoben. Doch andererseits bestreitet er den Anspruch der Konstruktivisten, auf Basis der gesellschaftlichen Revolution eine neue Kunst zu erfinden, sondern hält die sowjetische Erneuerungsbewegung für ein Echo der generellen Entwicklungen der Moderne in Europa,¹⁵⁰³ was nichts anderes

¹⁴⁹⁸ Henry van de Velde, „La Marche d’une Idée. Un Style Nouveau“ in: *Le Flambeau. Revue Belge des Questions Politiques et Littéraires*, Brüssel: Jg. 8, 30.05.1926, S. 56; vgl. auch die historischen Erinnerungen in: ders., [Hommages], in: *Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem 60. Geburtstag*, München: Piper/ Berlin: Rowohlt /Wien: Zsolany, 1927, S. 92–95, zu den „Vorläufern“ siehe auch: ders., „La Renaissance actuelle de l’architecture et des métiers d’art. Les Précurseurs : Semper, Viollet-le-Duc, Ruskin et W. Morris“ in: *L’Avenir Social*, Brüssel: Nr. 10, Oktober 1928, S. 579–588.

¹⁴⁹⁹ van de Velde, „La Marche d’une Idée. Un Style Nouveau“ (1926), ebd., S. 50–51.

¹⁵⁰⁰ Henry van de Velde, „L’institut supérieur des arts décoratifs“ in: *La Cité. Architecture Urbanisme, Art Public*, Brüssel: Jg. 7, Heft 3/4, 1928, S. 34.

¹⁵⁰¹ Henry van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social*, Brüssel: Nr. 1, Januar 1928, S. 48.

¹⁵⁰² Henry van de Velde, „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau*, 36. Jg., Heft 10, Oktober 1925, S. 1078; 1080.

¹⁵⁰³ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 72, Nr. 384, Morgenblatt, Donnerstag, 24. Mai 1928, S 1: „Oder die russische Revolution von 1917? Es wäre kindisch, wenn

bedeutet, als dass van de Velde das Projekt der Stilreform weiterhin vor einer allzu direkten Anbindung an gesellschaftliche und politische Programme bewahren möchte, was aber der Vorstellung einer einheitlich-organischen Kultur – von der Philosophie und den Künsten über die gesellschaftlichen Verhältnisse bis zu Alltagsleben und Dingwelt – entgegensteht. Dieser Widerspruch zwischen dem Wunsch nach einem „natürlichen“ Aufbau der Gesellschaft, der bis zur Vorstellung eines ganzheitlichen, „neuen Menschen“ reicht, und der Abgrenzung gegenüber den tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnissen bricht immer wieder bei van de Velde durch, ganz wie bei Nietzsche, der zwischen der Prophetie des Kommenden und der bitteren, verachtenden und zum Teil polemisch überzogenen Kritik des Bestehenden schwankt, zwischen Lob, Lehre und Dünkel. (Vgl. 4.2) Hinter dem „neuen Stil“ van de Veldes scheint immer wieder der Versuch einer Umerziehung, Zwangsbeglückung oder Disziplinierung des Publikums durch, ein typisches Phänomen des avantgardistischen Gestus der Moderne, der, ganz im militärisch-politischen Wortsinne von „Avantgarde“ als Vorhut und Kader, autoritäre Züge trägt. So auch 1929, als van de Velde über den schlechten Geschmack der „Masse“ herzieht, der er unterstellt, nur nach Abwechslung, Sensationen und „Neuigkeiten“ zu haschen, statt sich zu Vernunft und Qualität bekehren zu lassen.¹⁵⁰⁴

In seiner offiziellen Stellung als Direktor der staatlichen Akademie für angewandte Künste *La Cambre* in Brüssel nimmt van de Velde 1934 an einer Tagung des „Institut International de Coopération Intellectuelle“ am Rande der Biennale in Venedig teil, in der sich die abzeichnenden Systemunterschiede zwischen demokratischen Republiken und autoritären Staaten – vor allem repräsentiert durch das gastgebende faschistische Italien – auch auf die Frage des Verhältnisses zwischen staatlicher Autorität und künstlerischer Freiheit auswirken: in seinem Beitrag wehrt sich van de Velde gegen eine „Einmischung“ des Staates in die Fragen der Kunst bzw. der Künstler, wobei er vor allem die staatliche Einflussnahme in der Sowjetunion und im „Dritten Reich“ kritisiert, und plädiert statt dessen für einen kollektiven modernen Stil ohne staatliche Lenkung.¹⁵⁰⁵ Dabei knüpft er an frühere Aussagen an, wie beispielsweise an seine Kritik der von Ruskin und Morris geforderten gesellschaftlichen Veränderung als Vorbedingung für eine neue Kunst; zugleich greift er auch auf seine eigenen Erfahrungen als Stilreformer zurück, bei der sich staatliche Institutionen meist ablehnend und verzögernd verhalten hätten, und zum Akademismus neigten, während einzelne Gruppen oder das Publikum schneller auf den „Neuen Stil“ reagiert hätten. Erstaunlicherweise spart er aber eine Erklärung zu seiner ehemaligen Beratertätigkeit für den Sächsischen Großherzog in Weimar aus, die durchaus mit den Hoffnungen einer Reform von „oben“ verbunden waren.

Als van de Velde 1942 aus dem Ruhestand heraus die Stellung als ästhetischer Berater des Kommissariats für den Wiederaufbau Belgiens (unter deutscher Besatzung) annimmt und in einem Organ des Kommissariats seine Prinzipien erläutert, beginnt er mit einer zunächst überraschenden Feststellung: er sieht die Frage des Wiederaufbaus (nach den Kriegsschäden von 1940) nicht nur als Wiederherstellung der zerstörten Gebäude und Infrastruktur, sondern viel grundsätzlicher vor dem Hintergrund der allgemeinen gesellschaftlichen, ökonomischen und sozialen Frage in Folge der „Revolution“ des 19. Jahrhunderts – also der technisch-industriellen Veränderungen und Urbanisierung.¹⁵⁰⁶ Hinter den Begriffen „Aufbau“ und

man von einer sozialen Erschütterung selbst dieses Ausmaßes erwarten wollte, daß sie ganz von selbst zu einem neuen Stil führen müsse.“

¹⁵⁰⁴ Henry van de Velde, „Vernunftgemäßer Stil. Vernunft und Schönheit. – Anonymität. – Weltmuseum der ewigen Formen“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 73, Nr. 21, Morgenblatt, Mittwoch, 9. Januar 1929, S. 1

¹⁵⁰⁵ Beitrag van de Veldes in: *Entretiens. L'Art et la Réalité. L'Art et l'Etat*, herausgegeben von Société des Nations, Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris: Librairie Stock, [1934], S. 178–194.

¹⁵⁰⁶ Henry van de Velde, „Wederopbouw en Aesthetica“ in: *Wetenschappelijke Tijdingen. Orgaan van de Vereeniging voor Wetenschap*, Gent: Jg. 7, Nummer 7, Juli 1942, S. 145–151; fortgesetzt in Jg. 7, Nummer 8, August 1942, S. 169–174.

„Ästhetik“ versteckt sich bei van de Velde immer noch die Idee der Errichtung einer neuen Gesellschaft, die Vorstellung der „Wiederherstellung der Wahrheit“ im Leben der Menschen durch eine „ästhetische Aufsicht“, die alle Bauprojekte einer Prüfung unterzieht, und sich um eine „neue Mentalität“ und die Hebung des „Geschmacks des Publikums“ bemüht, womit er nichts anderes als seine Prinzipien der *Conception Rationnelle* meint. (Vgl. „Aufbau“ bei Nietzsche) In der Krisensituation von Krieg und Besatzung distanziert er sich mit deutlichen Worten von der Vorstellung eines persönlichen Stils in der Architektur, die er als „romantisch“ und „anarchisch“(!) verurteilt. Der Architekt trage eine größere moralische Verantwortung gegenüber der ganzen „Gemeinschaft“, welcher dieser, van de Velde zu Folge, nur durch die *Allgemeingültigkeit* der „rationalen Ästhetik“, die sich aus Zweckform und Konstruktion ableitet, nachkommen kann. Aber in van de Veldes Sprachduktus fallen Begriffe auf wie „strenge ästhetische Aufsicht“, „Hygiene“, „strikte Ehrlichkeit“, „Ordnung“ etc. und deuten Konflikte mit den planenden Architekten an,¹⁵⁰⁷ die sich seiner Kontrolle und „Koordination“ zu widersetzten scheinen: wieder brechen Konflikte zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, zwischen einer Reform von „oben“ und Widerständen von „unten“ aus; auch wenn er sich explizit für eine kontextuelle Einpassung der Bauten ausspricht, und hier zu Kompromissen gegenüber der Anwendung der historischen Stile bereit ist, implizit verlangt er eine moderne, rationalistische und materialgerechte Architektur aus *moralischen* Gründen.

3.2. Die Einheit der Künste

Direkt 1894 in *Déblaiement d'art*, mit van de Veldes Début als Kunsthandwerker (und Theoretiker), beginnt seine lang anhaltende Agitation für das Gesamtkunstwerk. Doch diese frühe Analyse beruht noch auf die malerische Perspektive der Flächenbearbeitung: Wenn er von der Einheit der Künste spricht, denkt er primär an eine einheitliche „dekorativen Idee“, die Bau, Skulptur und Malerei zusammenfassen soll.¹⁵⁰⁸ Dabei fungiert das linear-flächige Ornament als „Mutter der Künste“,¹⁵⁰⁹ weil es als autonomes und doch verbindendes Element die Gattungsgrenzen überschreiten und so eine einheitliche (visuelle) Wirkung erzielen kann. Von daher ist es wenig erstaunlich, dass van de Velde, auf der Suche nach Anzeichen für eine Konvergenz der Künste, zuerst an die Ähnlichkeiten der zeitgenössischen dekorativen Bilder zu Wandteppich und Stickerei denkt. Hier findet er die Nachahmung abstrakt ornamentaler Muster in Gemälden, die sich von der naturalistischen Repräsentation der Perspektive lösen, wie bereits von den Präraffaeliten gefordert,¹⁵¹⁰ und die gleichzeitig auf den textilen Ursprung der Wand reflektieren, ganz im Sinne von Sempers Bekleidungstheorie. Auf eine Vertrautheit mit den Gedanken Sempers lassen van de Veldes Ausführungen zum Verhältnis von Bild und Wand schließen, die er ebenfalls als synthetischen Tendenz in der Kunst interpretiert: mit Ausnahme der direkten Verbindung von Fresko, Glasfenster und Mosaik betrachtet er den Bilderrahmen als Vermittler zur Wand, und somit zur Architektur, weshalb er behauptet, allein von einem übrig gebliebenen Rahmen Rückschlüsse auf die Architektur einer Epoche –

¹⁵⁰⁷ van de Velde, „Wederopbouw en Aesthetica“ (1942), ebd., S. 148.

¹⁵⁰⁸ Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 19.

¹⁵⁰⁹ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (¹1894, ²1895), S. 19.; in deutsch: ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 28.

¹⁵¹⁰ Vgl. die Auflistung der Prinzipien der Präraffaelitischen Genossenschaft, Henry van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l'Avenir Social, 1898; zitiert nach der deutschen Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 106: „1. Der Künstler soll seine Inspiration aus den natürlichen Quellen schöpfen, und nicht aus den akademischen Konventionen. 2. Seine Werke sollen eine epische Qualität haben. 3. Kein Bild ist vollendet, wenn es nicht etwas enthält, was über die Darstellung eines Ereignisses hinausgeht. Es muss eine entscheidende harmonische und bewusste Schönheit besitzen, es muss ornamental sein und den vollständigen Teil eines Ganzen von Schönheit, eines Raumes, einer Halle oder einer Kirche bilden.“

sogar auf ihre ganze Kultur – machen zu können,¹⁵¹¹ womit er auf Georges Cuvier anspielt, dessen paläontologisches Wissen ausgehend von einzelnen Knochen die Rekonstruktion eines idealtypischen Skelettes ermöglichte, was Viollet-le-Duc zu ähnlichen Hoffnungen bezüglich konstruktivem Detail und Architektur verleitet hat. Entsprechend liest van de Velde den weißen Rahmen der Impressionisten als Überwindung der Isolation des Tafelbildes und Beginn einer Einbettung in die Umgebung, und versteht die Verbreitung des polychromen Rahmens als Andeutung einer neuen „sich selbst noch unbewussten“ Architektur der neuen Baustoffe, die eine ganzheitliche Umsetzung der Gedanken ermöglichen werden.¹⁵¹² (Vgl. 3.6: Material) Später, in der architektonischen Praxis van de Veldes, werden immer wieder Gemälde rahmenlos in die Interieurs integriert, wie beispielsweise ein Seurat in der Wohnung des Grafen Kessler oder ein Bild Hodlers in der Halle des „Hohenhofes“ von Karl-Ernst Osthaus in Hagen, andererseits kann die ganze Wand zu einem Bild werden, wie die graublau Bespannung im Salon des eigenen Wohnhauses „Hohe Pappeln“ in Ehringsdorf bei Weimar, die auf Keilrahmen aufgezogen ist, und, wie ein raumfüllendes monochromes Gemälde, als Hintergrund des Lebens wirkt. In seinen Memoiren liest sich diese atmosphärische Einheit von Raum, Möbeln, Kunst und Menschen in der Retrospektive wie folgt:

„Dans la salle à manger étaient disposés les meubles du *Bloemenwerf*, en frêne de Hongrie. Sur le fond blanc des murs et des plafonds, la toile de Seurat, les trois tableaux des Signac, le dessin de Vincent van Gogh. Dans le living, sur fond de toile « mousse grise », les meubles laqués bleu sombre, les tissus et le tapis de gris et d’amarante, s’harmonisaient avec les tableaux de Bonnard, de Vuillard, au pastel de Renoir et à la demi douzaine de dessins de Constantin Guys accrochés aux murs en un accord d’une rare et riche sonorité. Une disposition ingénieuse de trois canapés au centre de cette salle, disposés autour d’une table basse triangulaire recouverte d’une plaque de cuivre marquait l’axe de tous les locaux qui s’ouvraient les uns sur les autres par de larges et hautes portes coulissantes. Le hall d’entrée était en boiseries recouvertes de la laque rouge affectonnée par les Japonais et ma bibliothèque était de haut en bas garnie des rayons en bois de teck ainsi que tout sin mobilier.“¹⁵¹³

Und er fährt an anderer Stelle in seinen Memoiren mit der atmosphärischen Schilderung von *Hohe Pappeln* fort, die viel über seine entwurflichen Vorstellung und Referenzen bei der Gestaltung des Interieurs als Gesamtkunstwerk zeigen:

„Devant les baies se balançaient les hautes tiges des roses trémières et des « soleils », contrastant avec les gris-amarante du salon et les couleurs claires de la salle à manger : le ton nacré des murs et des boiseries, les meubles de frêne, les chaises et fauteuils aux assis de paille, le grand surtout de cuivre de la table, les nappes de chantoung écru, la vaisselle bleu pâle de Wedgwood, les nattes couvrant le parquet. Aux murs, de grands Signac, dont une vue du port de Marseille dans laquelle semblaient se refléter toutes les couleurs du décor. Ces raffinements évoquaient non pas le luxe mais cet art particulier à certains fleuristes sensibles et aux Japonais pour l’assemblage des couleurs d’un bouquet ou d’une corbeille.“¹⁵¹⁴

Von Außen betrachtet, man möchte fast sagen im Gegensatz dazu, betont van de Velde, wie das Haus sich aus dem Ort (unter den hohen Pappeln entlang der Allee zum Schloss Belvedere) entwickelt, wie es förmlich organisch aus dem Boden hervorwächst, was durch die Materialwahl des lokalen Ehringsdorfer Travertin, sandfarbene und gräuliche Verputze und die erdigen Dachziegel zusätzlich unterstrichen wird, – einzig die monochrom gefassten Fenster stechen heraus, wie auch schon beim kurz zuvor entworfenen und zeitgleich gebauten „Hohenhof“ von Karl-Ernst Osthaus in Hohenhagen.

¹⁵¹¹ van de Velde, *Déblaiement d’Art* (1894, 21895), S. 20f.

¹⁵¹² van de Velde, *Déblaiement d’Art* (1894, 21895), S. 21.

¹⁵¹³ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 262.

¹⁵¹⁴ van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 307–308.

Doch zurück zur Argumentation für eine Einheit der Künste: in dem Schlüsseltext zur *Synthese der Künste* von 1895 interpretiert van de Velde die zeitgenössische Trennung der Künste als Folge der Renaissance, die ideologisch eine Aufwertung in „Schöne Künste“ (*beaux arts*) und Abwertung der „Niederer Künste“ (*arts mineurs*) gebracht habe, indem sie im *Paragone* ihren eigenen handwerklichen Ursprung verleugnete.¹⁵¹⁵ (vgl. 3.1: Moralische Architektur) Für van de Velde hingegen stellt die Einheit eine notwendige Bedingung für „wirkliche“ Kunst (*art essentiel*) dar, die er als „einheitliche und freiwillige Hingabe an das jeweilige Ideal“ der Schönheit definiert. Mit der genealogischen Herleitung des Ursprunges der Kunst aus einer klassenlosen Einheit künstlerischer Disziplinen (tatsächlich waren die Bildenden Künste in der Antike den „mechanischen Künsten“ zugeordnet, und damit den lohnabhängigen und unfreien Ständen des Handwerks, im Gegensatz zu den „freien Künsten“ der Patrizier; und selbst im vom van de Velde romantisch verklärten Mittelalter waren die Künste in Gilden streng hierarchisiert) verbindet er gleichzeitig eine politische Absicht: indem er die Gleichheit der Künste mit der Gleichheit der Menschen verbindet und gegenüber einer aristokratischen Hierarchie der „Schönen Künste“ und der ihr entsprechenden Standesgesellschaft des *ancien régime* unterscheidet,¹⁵¹⁶ brandmarkt er die Unterteilung als unnatürlich (im Sinne Rousseaus), als feudal und dekadent. Van de Velde verbindet die Isolation der Künste sowohl mit den Schranken der Klassengesellschaft als auch mit der Trennung der bürgerlichen Zivilisation des 19. Jahrhunderts von der Natur.

Doch gerade im Konflikt zwischen Kunst, Handwerk und Industrie entdeckt er den Schlüssel zur Lösung: er hofft auf die gesellschaftsverändernde Kraft der Industrie, auch die Künste zu transformieren, neu zu gruppieren und einheitlichen Gesetzen zu unterwerfen.¹⁵¹⁷ Van de Velde erkennt die einheitsstiftende Wirkung von Industrie und Wissenschaft in der Neudefinition des „Zwecks“ der Kunst als „Schmuck des Lebens“, was sich in der Baukunst als synthetischer Kunst per se zeige. Unter der Führung der Baukunst könnten die Künste ihre Isolation untereinander und ihre Trennung vom Leben, von der Natur des Menschen, überwinden, und wieder zu einer organischen Einheit gelangen. In der Ornamentierung der Formen des alltäglichen Gebrauchs liegen für ihn die verjüngenden und „leben-zeugenden“ Kräfte der Kunst, welche direkt auf den menschlichen Instinkt des Schmückens basieren.¹⁵¹⁸ Der Gedanke einer Rückführung der Kunst auf einen ornamentalen „Schmucktrieb“ als einer anthropologischen Konstante des *Kunstwollens*, das unabhängig vom Stand der kulturellen Entwicklung oder Technik einer Gesellschaft wirkt, findet sich in den zeitgleichen Schriften von Alois Riegl,¹⁵¹⁹ aber van de Velde beruft sich auf Viollet-le-Duc, dessen Forderung einer alle Bereiche durchdringenden Kunst er bereits in seinen Vorlesungen von 1893 an der *Université nouvelle de Bruxelles* zitiert.¹⁵²⁰

¹⁵¹⁵ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 5; auf deutsch: ders., „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 261.

¹⁵¹⁶ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 6; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 262.

¹⁵¹⁷ Diese Einsicht scheint er bei Kropotkin vorgefunden zu haben, siehe: Henry van de Velde, *Notes d'art. Les XX*, in: *Floréal*, 2. Jg., 15. März 1893, S. 53; vgl. Fabrice van de Kerckhove, *Introduction*, in: Henry van de Velde, *Récit de ma vie I. 1863-1900*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 32.

¹⁵¹⁸ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 11; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 263.

¹⁵¹⁹ Vgl. Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien: k. u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1901.

¹⁵²⁰ Henry van de Velde, *Cours d'ars d'industrie et d'ornementation*, Brüssel: J.-H. Moreau, 1894, *Leçon II*, S. 6: „»Une civilisation ne peut prétendre posséder un art que si cet art pénètre partout; s'il fait sentir sa présence dans les ustensiles les plus vulgaires« (Viollet-Leduc.) [sic]“; Quelle Viollet-le-Duc??

Für die Aufspaltung der Künste macht van de Velde vorwiegend psychologische Motive verantwortlich: aus „Egoismus“ und „Habgier“ – und hier klingt die Vorstellung von der Verdinglichung und Fetischisierung der Gegenstände und Menschen zur „Waren“ bei Marx an – werde die Kunst einzig als Ausdruck des persönlichen Besitzes genossen, ebenso wie das Haus, die Frau(!) oder das immaterielle „Sonnenflimmern“ auf der Wand. Auch Nietzsche hat ein ähnliches Psychogramm der Selbstsucht des Renaissancemenschen im Aphorismus „*Genua*“ geliefert,¹⁵²¹ (Vgl. Kapitel 2.2) aber während die Schaffung eines autonomen Mikrokosmos durch den gewalttätigen Machtmenschen von Nietzsche bewundert wird, lehnt van de Velde sie als kapitalistische Hybris ab. Dem Egoismus der Auftraggeber entspricht van de Veldes Ansicht nach der Egoismus der Künstler, Gemälde und Skulpturen als Unikate zu fertigen. Isoliert und zum Tauschobjekt reduzierten haben sie nur noch anekdotischen Charakter, anstatt dem übergeordneten „Zweck“ der Kunst zu dienen, den van de Velde in der Ausschmückung des Lebens des Einzelnen und der Gemeinschaft sieht, als einer Steigerung der Lebenskraft.¹⁵²² Statt „poetischer“ Anleihe oder narrativer Absicht der bisherigen Skulpturen und Gemälde fordert van de Velde eine Kunst, die mit ihren eigenen Mitteln, Ausdrucksformen und Zweck (des Schmückens!) arbeitet: (Vgl. 5: Programmkunst)

„An Stelle der ornamentalen und synthetischen Konzeption, an Stelle der willkürlichen und gewollten Anordnung, an Stelle der symbolischen Bedeutung der Farben trat die realistische Richtigstellung der menschlichen Formen, sowie die getreue Wiedergabe der wirklichen Farben. [...] Die wesentlichen Darstellungsmittel: Farbe, Linie und Form spielen nur noch eine ganz untergeordnete Rolle.“¹⁵²³

Van de Velde kritisiert damit nicht nur die repräsentative Funktion der Kunst der Unikate als Luxus, als ‚Geld an der Wand‘, sondern die akademische Auffassung der Bildenden Künste als Nachahmung oder Repräsentation, die eine mythologische oder historische Begebenheit darstellen. Im Kunstsystem des ausgehenden 19. Jahrhunderts galt das Historienbild, die Großplastik und die Monumentalarchitektur als höchste Gattungen der Kunst, denen van de Velde mit der Thematisierung der bildnerischen Mittel und Stoffe – was auf die Theorie des *l'art pour l'art* verweist – eine darstellende Kunst ohne Dargestelltes entgegenhält, die sich narrativer und sequentieller Sujets durch ihre „In-sich-Geschlossenheit“ des formalen Ausdrucks, durch den Rückzug in die Interiorität der Disziplin verweigert. Gerade durch die Betonung der abstrakt-ornamentale Darstellungsweise, der Stofflichkeit und der Bearbeitung und nicht zuletzt die Forderung nach Reproduzierbarkeit unterläuft und kritisiert er die etablierten Kunstdiskurse.

Van de Veldes Analyse der zerstörerischen Wirkung der Isolation auf die Kunst betrifft nicht nur die Disziplinengrenzen oder die Wirkung des Kunstmarktes, der Kunstwerke zu austauschbaren Waren degradiert, sondern auch den Ort und die Aufstellung der Kunst, bei denen er den fehlenden *organischen Zusammenhang* der Werke innerhalb eines Interieurs oder, in verstärktem Maße, innerhalb des öffentlichen Raumes bemängelt. Die städtische Straße als Kampfplatz egoistischer Einzelinteressen und unkoordinierter Eingriffe offenbare den „Tiefstand des künstlerischen Verständnisses“, was bei van de Velde gleichbedeutend ist mit dem Tiefstand der Moral respektive der Entfremdung von der natürlichen Ordnung, der er die Vision eines authentischen, moralischen, wahren Stadtbildes entgegensetzt:

¹⁵²¹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 291. KSA 3*, S. 531f.

¹⁵²² eine ganz ähnliche Einschätzung des „Zwecks“ des Schmucks als natürlich und lebensstärkend findet sich zeitgleich bei Louis Sullivan, Vgl. den Begriff der „function“ in seiner Ornamenttheorie.

¹⁵²³ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 12–13; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 263.

„Diesen allseitigen Zusammenschluß, diesen Durchbruch eines unmittelbaren, natürlichen Empfindens und Wollens – Häuser für den besonderen Zweck, dem sie jeweils dienen sollen – Schaufenster mit geschmackvoller, nicht bloß auf Täuschung berechneter Auslage.“¹⁵²⁴

Die Überwindung der „Amoralität“ ist für van de Velde gleichbedeutend mit der Überwindung der Trennung der Künste und der Trennung der Menschen, d.h. die Forderung der *égalité* und *fraternité* sind beim frühen van de Velde Teil einer umfassenden Erneuerung von Kunst und Gesellschaft: Zwischen Gleichbehandlung und Partizipation in der Gesellschaft und in den künstlerischen Disziplinen besteht kein Unterscheid, die Auflösung der „Klassenunterschiede“ dient ihm als politisches und als künstlerisches Programm.¹⁵²⁵ Damit scheint er sich einer marxistische Position von gesellschaftlichem Unterbau und Überbau anzunähern, da er Kunst und Ästhetik in moralischen und politischen Kategorien denkt und eine direkte Wechselwirkung von Gesellschaft, Ökonomie, Kultur, Kunst und Stil einer Epoche konstatiert. Doch dieser „natürliche“ oder „organische“ Zusammenhang sei im ausgehenden 19. Jahrhundert gestört, zwischen das Verhältnis der Menschen zu ihrer Umgebung haben sich Schein, Täuschung und Imitation geschoben, aus dem unbewussten Ausdruck der Zeit (oder der materiellen Verhältnisse) sei eine bewusste Verkleidung, eine „Maskerade“ geworden: (Vgl. 3.1 Moralische Architektur)

„Straßen und Menschen sehen so aus, wie sie es verdienen und wenn sie ihr Aussehen ändern wollen, so wird es Maskerade. Die gewöhnliche zeigt sich in der Nachahmung von Fremden in Benehmen oder in Kleidung, die ausnahmsweise besteht im Aufkleben einer Pappnase, einer Perrücke [sic] oder eines sonstigen scherzhaften Ornamentes – in beiden Fällen aber ist es Maskerade. Es giebt übrigens, ganz bestimmte Beziehungen zwischen den Menschen und der Umgebung, in der er lebt, ganz allgemein, sowie ganz bestimmte Beziehungen zwischen dem Menschen und dem Haus oder dem Zimmer, in dem er lebt. Ändert jemand einmal die Menschen – sei es nach der guten oder schlechter Seite hin – so wird er damit auch die Häuser ändern; der Grad der Geschmacklosigkeit, den wir allmählich erreicht haben, zeigt deutlich, wie tief wir gesunken sind.“¹⁵²⁶

Das ist ein doppelter Vorwurf gegen die bürgerliche Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts: gerade weil sich die moralischen Prinzipien in Kunst und Architektur ausdrücken, haben die Kultur diese durch Verkleidung – des historischen Eklektizismus – verdeckt, die wiederum als erkennbare Imitation und Täuschung eben jene *Décadence* sichtbar macht, die eigentlich hätte verdeckt werden sollen. (Vgl. 4.2) Aus dieser Entlarvung der kulturellen Täuschungen, die in der Analyse des historischen Materialismus als Ideologie oder Phantasmagorie bezeichnet werden, schmiedet van de Velde ein doppeltes Argument: erstens soll die täuschende „Maskerade“ durch ein „ehrliches“ Verhältnis von Inhalt und Oberfläche ersetzt werden, was aber nur, und das ist sein zweiter Punkt, im Rahmen einer „ehrlichen“ Gesellschaftsordnung realisierbar ist. Somit soll das wahre Ornament an die Stelle der imitierenden Maskerade treten, oder, überspitzt formuliert, eine mediatisierende

¹⁵²⁴ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 15; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 264.

¹⁵²⁵ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 25–26; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 267: „Für diejenigen aber, die sich geschworen haben, durch ihre Arbeit den Sinn für Kunst zu verbreitern zu helfen, wird die Erneuerung nicht auf sich warten lassen. Aber es wird dann klar zu Tage treten, daß die gegenwärtige Form der Kunstwerke und vor allem die ganze Stellung des Künstlers selbst unüberwindliche Hindernisse für ihre Verbreitung sind. Wer sein Können der Kunst nicht entziehen will, wird die Form ihrer Werke ändern und in gleicher Weise seine eigene Stellung. Er wird keinerlei Rangunterschiede in der Kunst gelten lassen, und so dem Ideal nachstreben, das sich ganz ebenso der Aufhebung aller Klassenunterschiede entgegen entwickelt.“

¹⁵²⁶ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 15; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 264.

Hülle oder Kleidung, die zwischen individuellem Träger und Gesellschaft vermittelt, anstatt zu täuschen – eine „ehrliche Maske“.

Für van de Velde sind Straßenbau und Städtebau paradigmatische Gesamtkunstwerke, bei denen die Kunst in erster Linie die Aufgabe hat, Ordnung zu stiften, eine moralische, gesundheitliche und künstlerische „Säuberung“ durchzuführen,¹⁵²⁷ bevor die Frage von Schmuck überhaupt gestellt werden kann. Die „Verschönerung“ der Straßenraumes durch Brunnen scheint ihm ebenso unnütz, wie die Applikation von Ornamenten ohne Verbindung zum Zweck des Objektes, wie z.B. die „nackten Weiblein“ auf jeder Art von Gegenständen: so empfindet er die historische oder natürlich-realistische Applikation als Kennzeichen des Verfalls von Plastik und Malerei, als inhaltslose Phrase und karnevaleske Maskerade.

Aber nicht nur die traditionelle Ornamentik, auch Gemälde und Plastik selbst kritisiert van de Velde in dieser Zeit als inhaltslose Praxis: zwar stehe die handwerkliche Arbeit noch in der Tradition der Kunst, sei aber ohne „geistigen“ Gehalt, während die Kunstindustrie mit der handwerklichen Tradition gebrochen habe, aber in ihrem „Wesen“ (*essence*) dem geistigen Zweck der Kunst – als Schmuck – entspreche.¹⁵²⁸ Für dieses Missverhältnis zwischen Form und Inhalt macht er den Akademieunterricht verantwortlich, der durch einseitige Ausrichtung die Trennung der Kunst vertieft und das Kunsthandwerk ausgeschlossen habe. Mit Blick auf die *guild workshops* von William Morris fordert er die Einrichtung von Versuchswerkstätten in verschiedenen Gewerken,¹⁵²⁹ und greift so seiner Agenda von Weimar um fast 10 Jahre zuvor. Doch signifikanterweise fehlen gerade Architektur und Möbelbau in van de Veldes Aufzählung einzurichtender Werkstätten, und das, obwohl er das „Riesenkind“ des großen Gebäudes als Ziel der kollektiven Kunstanstrengungen beschreibt, in ganz ähnlichen Worten, wie es Gropius für das nachfolgende Bauhaus 1919 proklamieren wird,¹⁵³⁰ dem übrigens in den Weimarer Anfangsjahren auch eine Architekturklasse fehlt:

„Die verschiedenen Zweige, die vormals alle als »untergeordnet« betrachtet wurden, waren Feen, die sich um das Gebäude, das Riesenkind, versammelten, und keine liess es daran fehlen, es mit Feenhänden zu begaben. Die eine ergänzte das Werk der anderen im Sinne einer vollkommenen Harmonie. Nachdem die Skulptur auf die Stirn des idealen Kindes ein Gefolge von historischen oder göttlichen Ereignissen geheftet hatte, wie ebensoviel Ewigkeitsgedanken, die sie da hineingrub, nahte sich die Malerei und nahm mit einem glänzenden, bunten Kleide hinweg, was ihm ihre Schwester Düsteres und Ernstes verliehen hatte; indem sie ihren wunderbaren Dienst über das ganze Werk ausdehnte, zu dessen Ausstattung sie aufgefordert war, verwandelte sie jene Tempel, welche die ungeschickte und unwissende Renaissance grau und nackt aufweckte, in eine ungeheure entfaltete Blüte. Im Innern verbargen die Mosaiken, die Stickereien, die Tapisserien den Gliederbau des grossen von der Architektur errichteten Skeletts, indem sie ihn vergeistigten. Und ihre Geschwister verstanden sich darauf, die harmonische Silhouette und die rhythmische Ordnung glücklich hindurchleuchten zu lassen.“¹⁵³¹

¹⁵²⁷ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 17; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 264.

¹⁵²⁸ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 23; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 266

¹⁵²⁹ Henry van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 66f. „Auch wenn man in den Akademien selbst neben den Ateliers für Malerei und Skulptur auch Werkstätten für Tapiserie, für Stickerei, für Spitzen errichten wollte; Goldschmiedewerkstätten und Druckereien, wenn man dort die Geheimnisse der Keramik enthüllte, der junge Mann fände sich darin selbst zurecht, und überdies wäre es ein radikales Mittel, alle diese Kunstzweige von der ungerechten Verachtung zu erlösen, die auf sie gefallen und die kräftigsten Elemente zu ihrer Wiedererhebung von ihnen entfernt.“

¹⁵³⁰ „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“ erste Zeile des Gründungsmanifestes von 1919, Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, zitiert nach: Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin: 1964; Braunschweig: Vieweg, 21981, S. 47.

¹⁵³¹ van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 68–69.



Diesen Gedanken einer vereinigenden Baukunst, hier in der Formulierung von 1902, die sowohl den Ursprung als auch die Vollendung der Kunst umfasst, konnte van de Velde bei Richard Wagners *Gesamtkunstwerk* vorfinden, aber ebenso auch in den Vorstellungen über volkstümliche Kunst von William Morris, wie durch ein Morriszitat van de Veldes von 1898 ersichtlich wird.¹⁵³² Doch im Unterschied zu Morris fällt das konzeptionelle Verhältnis von architektonischer Struktur als Skelett und der Verkörperung und Auskleidung dieses Skelettes durch die anderen Künste und die Bezugnahme auf die Bekleidungsmetapher auf, aber, anders als bei Semper, steht die Kleidung nicht am Beginn der Architektur als textiler Raumabschluss, sondern die (angewandten) Künste kommen als nachfolgende Elemente hinzu, um die anorganischen Struktur zu beleben, zur Blüte zu bringen. (Vgl. 3.4 Organisch) Man könnte wie Semper das architektonische Skelett als reine Tragstruktur verstehen, die hinter der Bekleidung nicht in Erscheinung tritt, doch van de Velde denkt gerade an die Vergeistigung der Struktur durch die Bekleidung selbst, an ein „Hindurchleuchten“ der rhythmischen Ordnung. Bekleidung bedeutet bei van de Velde weder die absolute Emanzipation der Oberfläche von der Struktur, noch votiert er für die „Nacktheit“ der Struktur, sondern für ein relatives, wechselseitiges, vermittelndes Verhältnis zwischen Träger und Hülle. (Vgl. 3.8 Linie und Ornament) Um so erstaunlicher, wenn er 1900 behauptet, die Kleidung liege so weit abseits der Kunst und Architektur, dass er selbst nicht an die Reform der Kleidung gedacht habe¹⁵³³ – was sich als rhetorische Aussage entpuppt, wenn man die häufige Bezugnahme auf die Bekleidungslehre, auf den Dualismus von Hülle und Kern in den Schriften vor 1900 betrachtet, und wenn man die Reformkleider, die van de Velde ab 1894 für seine Frau entwirft und zum Teil mit Stoffmustern von Morris umsetzt, hinzuzieht.

[**Abbildung 8:** Henry und Maria van de Velde, Studio auf der Galerie von Haus Bloemenwerf, 1898, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 105]

Ebenso erstaunlich, und wahrscheinlich dem Umstand des Vortrages vor Versammelten der Krefelder Textilindustrie geschuldet, ist die Umkehrung der historischen Abfolge von Architektur zu Kleidung:

„So machten sie [die modernen Künstler] – eingedenk der Bedeutung die das Handwerk in der alten Zeit gehabt hat – die Veredelung des Kunsthandwerks zu ihrer Aufgabe und gingen dabei, ohne es zu wissen, in derselben Weise vor wie der primitive Mensch, der zuerst, nachdem er für Nahrung gesorgt hat, daran denkt, sich ein Dach zu bauen, dann, um sein Weib zu gewinnen, sich zu schmücken, und endlich, sich vor Wind und Wetter durch Kleidung zu schützen. Ebenso hat die neuzeitliche Wiedergeburt der angewandten Kunst sich zuerst mit der Architektur, dann mit dem Mobiliar und allem was dazu gehört, den Gebrauchs- und Schmuckgegenständen beschäftigt und geht nun zu ihrer letzten Eroberung, der Kleidung, über.“¹⁵³⁴

¹⁵³² Henry van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1898; zitiert nach der deutschen Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 96–98: „Ich habe von den volkstümlichen Künsten geredet, sie können jedoch in dem einzigen Wort: Architektur zusammengefasst werden. Es sind Teile dieses grossen Ganzen, und die Kunst, Häuser zu bauen, beginnt mit ihnen. Wenn wir nicht wüssten, wie wir es anzustellen hätten, um zu färben, zu wirken, wenn wir weder Gold, noch Silber, noch Seide hätten; und keine Farbe, um zu malen, ausser einem Dutzend Ocker und Umbra, würden wir nichtsdestoweniger eine wertvolle Kunst erwecken können, die uns zu allem führt, mit Holz und Steinen als Materialien, mit einigen schneidenden Werkzeugen zur Herstellung jener allgemeinen Dinge, die nicht nur zum Schutz gegen schlechte Witterung und Wind dienen, sondern auch die Gedanken und die Bestrebungen in uns ausdrücken könnten. Die Architektur würde uns zu allen Künsten führen, wie sie es mit unseren Urahnen getan hat...“ Quelle William Morris?

¹⁵³³ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 5.

¹⁵³⁴ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 6.

Diese Herleitung reiht sich in die Serie von genealogischen Argumentationen ein, durch die van de Velde – wie Nietzsche – aus der Analyse der historischen Evolution auf die Wiedergeburt von Kunst und Kultur zu schließen versucht. Doch bisher deutete er die Architektur als späte, monumentale Form der Kunst, die aus den primären angewandten Künsten hervorgegangen sei. Aber weniger wichtig als die Frage der chronologische Abfolge der Künste, die noch für Sempers These der Bekleidungstheorie essentiell war, ist die Auflösung der klassischen Unterscheidung zwischen den „hohen“ freien und den „niederen“ angewandten Künsten, die van de Velde durch ein allen Gattungen gemeinsames „rationales“ Entwurfsprinzip, das Konstruktion, Zweckform, Materialität und organisches Ornament umfasst, vornimmt. Mit der Verbreiterung der Zuständigkeit des Entwerfers auf alle Objekte vom Kleidungsstück, Gebrauchsgegenständen, Kunstwerken, Interieur bis zu Haus und Garten geht eine Synthese zum aufeinander abgestimmten Gesamtkunstwerk einher, zu einer umfassenden Ästhetisierung des Lebens und einer Durchdringung von Kunst und Alltag. Im Begriff des Stils überlagern sich so die alte kunstgeschichtliche Bedeutung einer Epochenbezeichnung und formalen Handschrift mit einer moderneren des Lebensstils, die dem individuellen Leben „Form“ geben möchte. Zudem definiert van de Velde ehemals periphere Bereiche der Disziplin als primäre, strukturierende Faktoren des Neuen Stils: neben Nutzung und Konstruktion vor allem die abstrakte Linie und das organische Ornament¹⁵³⁵ – ganz im Gegensatz zu den Themen des 19. Jahrhunderts, die architektonische Stil aus geschichtlichem Bezug, Typus, Proportion, Tektonik oder, wie Semper, aus dem Verhältnis von Konstruktion und Hülle herleiteten. Doch van de Velde ist nicht allein: bereits Sempers Prinzip der Bekleidung, also der Herleitung der Architektur aus dem textilen Raumabschluss, bedeuten zusammen mit der Stoffwechseltheorie eine Aufwertung von Hülle, Fläche, Linien, Farbe und Ornament. In der psychologischen Lektüre der Kunstgeschichte als formale Stilgeschichte von Alois Riegl am Ende des Jahrhunderts ist die ornamentale Oberfläche der Träger des *Kunstwollens*, und somit als primärer, geistiger Teil etabliert, während Material, Technik und Nutzung nur als Widerstände der Umsetzung Berücksichtigung finden.

Van de Velde begründet seine Entwürfe für Damenkleider aus einer moralischen Gegenposition („Empörung“) gegenüber dem „Diktat“ der Mode, aber genauer betrachtet sind seine Reformkleider, als Absage an Korsett, Reifrock und Wespentaille, ein Baustein einer ganzheitlichen Revision der gesamten Lebensumwelt des Menschen: „moralisch“ bedeutet dabei den Ausschluss der „Phantasie“ (als Willkür), der „Imitation“ (von historischen Stilen ebenso wie wertvollen Materialien) und der gedankenlosen Unterordnung unter Gewohnheit und Tradition; es bedeutet aber auch die Befreiung der durch eine als dekadent empfundene Zivilisation unterdrückten Natur – der belebten Natur wie der Natur des Menschen. Den auseinanderdriftenden Bereichen des modernen Lebens, den Entfremdungserscheinungen von Arbeit, Privatleben, Wohnen, Gesellschaft, Natur, Kultur und Politik etc. stellt van de Velde die Stileinheit gegenüber: der „entnervte“ moderne Mensch soll aus der ganzheitlich gestalteten Lebensumwelt neue Selbstverständlichkeit, Lebenskraft und Harmonie schöpfen. In seinen Memoiren kommt er auf eine Impression auf seiner Reise nach Griechenland und den vorderen Orient (1903) während des offiziellen Empfangs im Grand Hotel „Shepherd’s“ in Kairo zu sprechen, die an Deutlichkeit einer primär ästhetischen Weltansicht des ehemaligen Malers, der Kleidung, Möbel, Speisen, Accessoires und sogar die Bediensteten rein als eine Frage der Harmonie der Farbakkorde behandelt, nicht zu wünschen übrig lässt:

„De toutes les réceptions qui nous furent offertes [...] ce fut celle qui se déroula au grand hôtel « Shepherd’s » du Caire qui fut la seule à m’impressionner. Les plafonds et les murs de la vaste salle où nous nous trouvions étaient peints en blanc mat, décorés de motifs en relief d’un style

¹⁵³⁵ Vgl. auch: Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1995, S. 67ff.

baroque oriental mais discret ; les portes, les tables, les sièges et les dressoirs disposés le long des murs étaient en bois laqué blanc. Les sièges étaient garnis de velours frappé écarlate et le tapis était d'un rouge uni identique. Au moment où nous pénétrâmes dans cette salle, nous découvrîmes des serveurs noirs soudanais, de haute stature, qui étaient rangés à intervalles réguliers et dont le visage était impassible. Leur peau luisait comme de souliers vernis et ils étaient tous habillés de vêtements de coutil blanc. Les lustres, la quincaillerie et toute la garniture de table étaient en argent. Tout cela constituait une harmonie parfait, renforcée par le notes larges des habits noirs portés par les hommes et les visages immobiles des nègres soudanais. Seules les toilettes de dames aux couleurs discordantes venaient troubler cet ensemble savant et parfait. Les femmes ne se rendent pas toujours compte combien le choix d'une toilette peut compromettre l'harmonie qui doit présider aux réunions de gens au goût raffiné autour d'une table. Je ne garde souvenance d'accords parfaits qu'à propos des dînes de cour en temps de deuil auxquels les femmes devaient être vêtues de noir comme les hommes et ne pouvaient se parer pour tout bijoux que de perles fines.¹⁵³⁶

Wiederum ist es die Kleidung der Frauen, die in ihrer konventionellen Form als Wettstreit unterschiedlicher expressiver Abendgarderoben die einheitliche (männliche?) „Harmonie“ zu stören vermag, indem sie in die ganzheitliche Gestaltung des Interieurs (und dessen zeremonielle Bespielung) durch ungeplante Zwischentöne einbrechen, und, wie man wohl heraushören kann, zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Van de Velde versucht daher, dieser Gefahr eines Missklanges dadurch zu begegnen, dass er eine unauffälligere, dem Frack verwandte Gesellschaftskleidung der Frau fordert (wie sein Beispiel der Hoftrauer zeigt), oder gleich dazu übergeht, die Damenkleider für „seine“ Innenräume mitzukomponieren.

Ob jedoch die Fortsetzung der Überlegung Sempers, dass das Kleid (der Frau) als der Ursprung der Architektur auch der Ansatzpunkt für eine neue Architektur sei, eine entscheidende Rolle im Denken van de Veldes spielt, wie Mark Wigley behauptet,¹⁵³⁷ lässt sich aus dem Text über die „Frauentracht“ kaum beweisen. Vielmehr argumentiert van de Velde innerhalb einer sexuellen konnotierten Konstruktion des Interieurs als feminin, wodurch sich Übertragungen auf die Architektur und das Problem der „Hülle“ ergeben, aber auch eine bürgerliche Vorstellung von Privatleben, Kleinfamilie und Hausfrau abzeichnen. Überspitzt könnte man sagen, die Frau wird zu einem zu gestaltenden Objekt innerhalb eines von männlichem Ordnungswillen und Besitzdenken geprägten Mikrokosmos. Andererseits, wenn van de Velde die Sorgfalt der Mutter für ihr Kind als Vorbild der Freude an der würdevollen Arbeit, im Sinne von Ruskins Diktum, anführt,¹⁵³⁸ und so zum Kunstwerk erhebt, deutet sich eine Bewunderung der „Gesundheit“, „Emotionalität“ und „Natürlichkeit“ der Frau an, die für ihn Symbol einer neuen, modernen Lebenseinstellung ist, die er auch den Männern nahe legen möchte. Schließlich lässt auch van de Velde, ganz in Übereinstimmung mit Nietzsche, immer wieder anklingen, dass der Künstler eine „weibliche Natur“ habe – eine schöpferisch (re)produktive. (Vgl. 2.2; 2.3 Schaffenden, Schwangerschaft des Geistes)

Zudem, wie er ebenfalls in den Memoiren hervorhebt, beruht seine Beschäftigung mit der Reformkleidung auf die Initiative seiner Frau Maria, deren Anteil beim Entwurf, Produktion und Verbreitung der Damenkleider in ihrem Freundeskreis nicht zu unterschätzen ist, wie auch das von ihr verfasste Vorwort zum Katalog der Ausstellung der Reformkleider im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld zeigt.¹⁵³⁹

¹⁵³⁶ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 171; vgl. ders., *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 235–236.

¹⁵³⁷ Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses* (1995), S. 67ff.

¹⁵³⁸ Henry van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 144–145: „Sagt, ist es nicht schön, und von reinster Schönheit, das erhabene Werk voll tausendfacher Sorgfalt, welches die Mutter an ihrem Kinde erfüllt? die Freude daran, diese Sorgfalt hinzugeben, bewirkt es, dass die Frau im Innern der Wohnung Schönheit verbreitet.“

¹⁵³⁹ Maria van de Velde, *Vorwort*, in: [Allgemeine Ausstellung für das Bekleidungs-wesen 1900, Krefeld] (Hrsg.), *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider. Mit Einleitung von Maria van de Velde*,

„Dans un décor comme celui du Bloemenwerf, la présence d’une femme habillée par quelque firme de haut couture eût été une offense. Les deux amies de Maria, Maria Van Rysselberghe [...] et Louise Dumesnil, s’habillaient l’une selon son goût et celui de Théo, l’autre selon le modèle des robes qu’elle portait avant son mariage, dans le foyer du pasteur Reclus. Maria, avant notre mariage, avait elle-même conçu ses robes et les chapeaux qu’elle portait avec goût et distinction. Elle m’avait instinctivement devancé dans la recherche d’une réforme de la toilette féminine.“¹⁵⁴⁰

Der direkte Verweis zu den Geschwistern Reclus und den anarchistischen Kreisen in Belgien am Ende des 19. Jahrhunderts bindet van de Velde gestalterischen Anspruch auf eine „natürliche, gesunde und moralische“ Kleidung ein in politische Bestrebungen des frühen Feminismus, muss also differenziert nicht nur als bürgerlich-kapitalistische „Fetischisierung“ der Frau als Objekt gelesen werden, sondern auch als dessen Gegenteil, als Ausdruck der Selbstbestimmung und Emanzipation von bürgerlichen Rollenvorstellungen, wie sie der städtischen Mode zu Grunde liegen und von dieser, trotz allem Anschein von Fortschritt und Dynamik, gerade gefestigt werden.

Ein besonderer Aspekt der Einheit der Künste betrifft die Frage der Produktion, oder genauer, die Regelungen der Zusammenarbeit von Künstler, Handwerker bzw. Industriellem, und Vertrieb. Denn sowohl mit dem *Arts & Crafts* Modell der eigenverantwortlichen Werkstatt, in der Künstler, Handwerker und Unternehmer dieselbe Person sind, oder die Handwerker vom Künstler angestellt sind, als auch mit der konventionellen Trennung des Entwurfes von Ausführung und Verkauf, hat van de Velde schlechte Erfahrungen gemacht, die einmal zur Liquidation seiner Gesellschaft, ihn das andere Mal in die Abhängigkeit eines Angestelltendaseins geführt haben.¹⁵⁴¹ Deshalb lobt er alternative Organisationsformen kunstgewerblicher Produktion, wie sie mit der Münchner Werkstätte, der Wiener Werkstätte und vor allem der Dresdener Werkstätte Hellerau um die Jahrhundertwende entstehen:

„[...] Die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst* stellen als Basis ihres Unternehmens ein Prinzip auf, welches schien, als ob es sich für die Verwertung unserer Werke allgemein verbreiten würde, nämlich das Prinzip der Prozente auf den Verkauf. Dies ist im Grunde nichts *anderes als das Autor-Recht*, das von den Künstlern, die für das geistige Gebiet schaffen, beansprucht wird. Auf einer solchen Basis würden die Künstler in der That nicht die geringste Gefahr laufen, den Gewinn ihrer Arbeit durch die Unfähigkeit eines Direktors oder seiner Angestellten gefährdet zu sehen; wir laufen keine anderen Gefahren als die, welche wir wirklich vorhersehen können; und welche von der Person des Fabrikanten, dem wir die Verwertung unserer Werke anvertrauen, und von seinem und seines Hauses Ruf abhängig ist. [...]“¹⁵⁴²

Aber es ist nicht nur die Frage der Abhängigkeiten bzw. Zuständigkeiten in Produktion und Verkauf, van de Velde's Bemerkungen sind vor dem Hintergrund einer Neuorganisation der Rechtslage zu Urheberrecht und geistigem Eigentum zu lesen. Im späten 19. Jahrhundert beginnen die Nationen, technische Erfindungen und künstlerische Werke rechtlich zu schützen, um die Jahrhundertwende kommen Gesetze zum Markenschutz dazu. Der „Ruf“ des Hauses hat auch mit der neuen Vertriebsweise der „Marke“ zu tun, indem der Produzent nicht mehr an einen Händler sein Produkt verkauft, der es im Warenhaus (anonym) vertreibt, sondern der Produzent wendet sich über Marke und Werbung (und andere Medien) direkt an seine Kundschaft, und bedient sich eines Namens und Warenzeichens, um seine Produkte

Düsseldorf: Friedrich Wolfrum, [1900]; Maria van de Velde, „Sonderausstellung moderner Damenkostüme“ in: *Die Kunst*, VII, München, 1901, S. 44–47.

¹⁵⁴⁰ Henry van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 375.

¹⁵⁴¹ Vgl. Thomas Föhl, „Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit“ in: *Henry van de Velde. Ein Europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 169–205.

¹⁵⁴² Henry van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Juni 1902, Darmstadt: Koch, S. 156f.

ungeachtet der Vertriebsweise von der Konkurrenz zu differenzieren und auszuzeichnen.¹⁵⁴³ Ein frühes bekanntes Beispiel ist die AEG, die mit Peter Behrens einen angesehenen Entwerfer für ihre Produktlinien engagiert, der von Fabrikbauten über Ausstellungsarchitektur und Produktdesign bis zu Plakaten und Logo alle Bereiche der Marke AEG gestaltet.¹⁵⁴⁴

Vor dem gleichen Hintergrund ist der Versuch van de Veldes zu verstehen, eine ökonomische Argumentation für den „Neuen Stil“ zu finden: er glaubt, dass der rasche, modische Wechsel im Aussehen der Gebrauchsgegenstände mit dem historischen Eklektizismus zusammenhänge, mit einer Austauschbarkeit der Formen und Oberflächen, die zu einem Wettlauf zwischen Entwerfern und Nachahmern führe, da jede Neuheit sofort durch Besprechungen und Kataloge verbreitet, kopiert und in der nächsten Saison von neuen Vorbildern ersetzt werde.¹⁵⁴⁵ Diese Mechanik der Mode soll durch eine ruhigere Entwicklung des „Neuen Stils“ abgelöst werden, da die einmal „richtig“ erkannte Zweckform die Investitionen in neue Formen überflüssig mache, und so Potentiale für die Verbesserung der Fertigung und Qualität eröffne – wobei er völlig die ökonomische Zusammenhänge von Tauschwert und Gebrauchswert am Anfang der Massenkonsumentkultur verkennt. Van de Velde, eines der ersten und führenden Mitglieder des Deutschen Werkbundes, nähert sich so im Jahr von dessen Gründung 1907 einer sachlichen Position der „Typenentwürfe“ an, ohne den Begriff explizit zu gebrauchen. Auch seine weiteren Ausführungen zu Universalität und Dauerhaftigkeit des Stils, zur Qualität der Gegenstände und zu den Vorteilen auf dem Weltmarkt sind zeittypisch für eine im Entstehen begriffene Ideologie der Moderne, wie sie zeitgleich von Behrens, Muthesius, Gropius, Naumann oder sogar von van de Veldes schärfstem Kritiker – Adolf Loos – vertreten werden.¹⁵⁴⁶

Aber van de Velde bleibt bei dieser Makrobetrachtung nicht stehen, als „Marktteilnehmer“ interessiert ihn auch die „Verwertung“ seiner eigenen Entwürfe – speziell das Problem der Nachahmung.¹⁵⁴⁷ Und hier deutet sich bereits eine Alternative zum rein funktionalen Verständnis des Typus an: van de Velde definiert den Entwurf im Spannungsfeld von Stil und Geschmack, d.h. einem langsamen und konstanten und einem schneller sich verändernden Prinzip, auf welches er mit der Dialektik von Rationalität und Sensibilität, von Zweckform und künstlerischer Handschrift reagiert.¹⁵⁴⁸

Die Thematik der Einheit oder Synthese der Künste scheint in den späteren Jahren in van de Veldes Denken zunehmend einer relativierenden Sicht gewichen zu sein, die mehr die Spezifität der einzelnen Kunstgattungen hervorhebt, statt weiter nach der gelungenen Überwindung der Gattungsgrenzen hin zum Gesamtkunstwerk zu suchen. Exemplarisch für

¹⁵⁴³ Vgl. Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design theory and mass culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.

¹⁵⁴⁴ Vgl. Tillmann Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907-1914*, Berlin: Gebrüder Mann, 1979, 41993.

¹⁵⁴⁵ Henry van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der französischen Revolution“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 19–20.

¹⁵⁴⁶ Zum Verhältnis Henry van de Velde und Adolf Loos siehe: Ole W. Fischer, *Ins Leere widersprochen. – Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung*, in: Moravánszky/Langer/Mosayebi, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta, 2008 (in Vorbereitung).

¹⁵⁴⁷ van de Velde, „Die veränderten Grundlagen“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 19: „Auf schamlose Art bestehen die Industriellen einander, und die Künstler, die im guten Glauben sind, ihre Arbeit einem Einzigen gewidmet zu haben, sehen sie, gegen ihren Willen, von Allen ausgenutzt. Ihre Schöpfungen, augenblicklich von anderen in Beschlag genommen, werden auf denkbar niederträchtige Weise verdorben, – und die unmittelbare Folge davon ist, daß der Originalentwurf durch die Unmenge der Nachahmungen erstickt wird, bevor er seine heilsamen Einfluß auf den Geschmack des Publikums ausüben und der Sache dienen konnte, die wohlmeinende Künstler und Industrielle fördern wollen.“

¹⁵⁴⁸ Vgl. Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.

diese neue Haltung ist ein Zitat von 1928, in dem van de Velde gerade die Unterschiede zwischen Gebrauchsgestaltung und Architektur gegenüber den freien Künsten betont:

„Es liegt in der Art des Kunstgewerbes, einschließlich der Baukunst, daß es nicht wie etwa die Malerei, auf abstraktem Gebiete fechten kann. Es schafft Formen für die Dinge des täglichen Lebens, es braucht den, der diese Formen vervielfacht, vertreibt, kurz gesagt, die Industrie. [...] Die große Revolution in der Kunst liegt darin, daß das Gefühl und die Gefühlsduselei mit kurzem Entschluß entfernt worden sind! Die Architektur und das Kunstgewerbe haben hieraus in ihrer Weise Vorteil gezogen, so daß wir uns jetzt vor einer wahren »Renaissance« befinden, der des zwanzigsten Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Technik und Erfindungen. Künste wie die Musik und die Dichtkunst können in ihrer reinen Gefühlsmäßigkeit aus der Technik und den Erfindungen keine neuen Kräfte schöpfen, die anderen Künste aber, wie das Theater, der Roman, die Malerei und die Bildhauerei, befinden sich in kläglicher Verwirrung.“¹⁵⁴⁹

Die Betrachtung der Technik als historischer Agens ist an sich nicht neu in van de Veldes Schriften, doch die Schlussfolgerungen im Bezug auf die positive, disziplinierende und kräftigende Wirkung für die angewandten Künste gegenüber einer angeblichen Richtungslosigkeit der freien Künste lässt hier aufhorchen: nicht nur, dass die Beobachtung aus der heutigen Perspektive wenig stichhaltig ist, denn die Moderne zeigt sich als breite künstlerische Erneuerungsbewegung in allen Sparten, nicht nur der Architektur. Und während in den früheren Texten die Künstler gerade als Visionäre der industriellen Massengesellschaft gefeiert wurden, zählt nun für van de Velde einzig die tatsächliche Verbindung zur Technik und Industrie. Ausgenommen von diesem Verdikt gegen die Schönen Künste bleibt einzig die Bildhauerei – nicht als freie plastische Kunst, sondern die Übertragung und Integration plastischer Prinzipien auf Architektur und Urbanismus im Sinne einer auf reine Formen reduzierten „skulpturalen Baukunst“; diese wird von ihm emphatisch herbeigeschrieben und durch die Parallele zur „plastischen Auffassung der griechischen Architektur“ geadelt.¹⁵⁵⁰ Doch van de Velde kehrt damit zu seiner Kritik am „Egoismus“ der Einzeldisziplinen der Künste zurück, mit denen er seine Karriere als Theoretiker begonnen und seine Abkehr von der Malerei besiegelt hatte: auch in einem Rundschreiben von 1935 wiederholt er seine vernichtendes Urteil über das Ende von Tafelbild und Skulptur, die nur durch unter der „Ägide“ der modernen Architektur wiedergeboren werden könnten.¹⁵⁵¹ In diesem Sinne sind seine Überlegungen zur „radikalen Transformation“ des Rahmen des Bildes zu verstehen: er soll – als sichtbare Grenze des Werkes – verschwinden und so das Bild zur Mauerfläche zurückkehren, um wieder zu einem Bestandteil des Raumes werden; ein Gedanke, der sich bei Jacques Derrida wieder finden lässt, in dessen Ausführungen über den Rahmen (*par-ergon*) als konstituierendes Element des Werkes (*ergon*), doch unter ganz anderen Vorzeichen.¹⁵⁵²

3.3. *Conception Rationnelle*: Funktion und Zweckform

Die Forderung nach einer an den Zweck angepassten Form durchzieht die Theoriebildung Henry van de Veldes wie ein roter Faden, lediglich der Grad der Ausschließlichkeit dieser Forderung scheint sich mit der Zeit zu verändern. In seinen frühen Vorlesungen über das neue Kunstgewerbe an der *Université nouvelle de Bruxelles* 1893–94 proklamiert er das „Gebot“ des Gebrauchs gegenüber Form und Material, wobei jedes Material unverwechselbar in

¹⁵⁴⁹ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 72, Nr. 384, Morgenblatt, Donnerstag, 24. Mai 1928, S. 1; 2.

¹⁵⁵⁰ Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 340, 341: „Het predomineerende kenmerk der toekomstige bouwkunst zal hare plasticiteit zijn.“

¹⁵⁵¹ Henry van de Velde, „Réponse: La Crise de la Peinture“ in: *Les Beaux Arts. Bulletin du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Nummer 159, Jg. 5, 5. April 1935, S. 19–20.

¹⁵⁵² Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen Verlag, 1992 (frz. Original, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978).

Ausdruck und Verarbeitung sei.¹⁵⁵³ Im selben Text erwähnt er bereits die Schriften von Viollet-le-Duc, somit noch vor Ruskin und Morris, was als Hinweis auf eine Quelle dieser funktionalen und technisch rationalistischen Haltung gelesen werden kann.

Eine umfassende Herleitung von van de Veldes Entwurfstheorie erscheint 1898 in der Berliner Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan*, und steht in Zusammenhang mit dem Entwurf der Wohnungseinrichtungen für die Pan-Genossenschafter Eberhard von Bodenhausen und Harry Graf Kessler im gleichen Zeitraum. Van de Velde definiert die *Vernunft* als absoluten Maßstab der künstlerischen Praxis: ausgehend von der rationalen Analyse des Gebrauchs eines Objektes (Funktion), der Herstellungsmethode und der Materialität könne in einem Prozess von Optimierungsschritten eine eindeutige, vollkommene, schöne Form entwickelt werden. Im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur „Moral“ der Kunst und Architektur scheint der Hinweis van de Veldes auf den unpersönlichen oder überpersönlichen Charakter der Vernunft bedeutsam: weil die Vernunft den Entwurf objektiviert, öffnet sie Form für das Verständnis und die Partizipation Anderer, um nicht zu sagen, Aller:

„Entdeckungen hält man gemeinhin für das alleinige Eigentum dessen, der sich macht. Man hat das auch von meinen Gedanken geglaubt. Ich aber behaupte, daß ich nichts entdeckt habe, es sei denn, daß eine Entdeckung in der Erkenntnis liegt, daß es vollauf genügt, ein vernünftiger Mensch zu sein, um sich von dem ganzen Schwarm der heutigen Gewerkekünstler zu unterscheiden. [...] Der Charakter meiner ganzen gewerblichen und ornamentalen Arbeiten entspringt einer einzigen Quelle: der Vernunft, der Vernunftgemäßheit in Sein und Schein. [...] es gilt eine neue Basis zu gewinnen, von der aus wir einen neuen Stil schaffen wollen; als Keim dieses Stils steht mir klar das Bestreben vor Augen: Nichts zu schaffen, das nicht einen vernünftigen Existenzgrund hat, und als sein allmächtiges Werkzeug die Großindustrie mit ihrem gewaltigen Maschinenbetrieb und dessen vielerlei Folgen.“¹⁵⁵⁴

Zwar spricht van de Velde im *Pan* von den Prinzipien des Möbelbaus, die aber allgemein gefasst auf seine Haltung gegenüber der Architektur übertragen werden können: die Vernunft bietet die Möglichkeit, der historischen Nachahmung ebenso wie der Maßlosigkeit und Willkür einer frei empfundenen „künstlerischen“ Individualität zu entkommen, die er, entgegen der Vorwürfe seiner Gegner, grundsätzlich in Frage stellt (siehe 3.1 Ausführungen zur Bohème) und als „widernatürlichen Instinkt“ verurteilt.¹⁵⁵⁵ Die Allgemeinverbindlichkeit der Vernunft als gesellschaftlich dominantes Prinzip seit der Aufklärung erlaube es, so van de Velde, ein über das spezifische Problem, den konkreten Einzelentwurf und über seine Person hinaus gültiges Ziel zu formulieren: den „Neuen Stil“ (Vgl. 3.10 Der Neue Stil). Diese Allgemeingültigkeit der Vernunft besteht nicht nur im Hinblick auf „Überpersönlichkeit“ sondern auch auf „Überzeitlichkeit“: die logische Herleitung der Form aus Gebrauch, Konstruktion und Material birgt für ihn die Möglichkeit von „ewigen Gesetzen“, die aber nicht der ewig gültigen Formen der Klassik, sondern strukturell als eine sich auf logischen Prinzipien beruhende Formgenese zu verstehen ist, deren formale Ausprägung sich über die Zeit ändern kann, wie auch die belebte Natur selbst:¹⁵⁵⁶ (Vgl. 3.4 Organisches Prinzip)

„Ich glaube fest, daß diese Gewissenhaftigkeit gesund und fruchtbar ist, und ebenso, daß diese Kunstgrundsätze [Zweckform, Materialgerechtigkeit, konstruktive Ehrlichkeit] für alle Ewigkeit ihre Geltung behalten. Sie sind ewig, weil sie auf alle Schöpfungen des menschlichen Geistes anwendbar sind. Allerdings deuten sie auch eine Grenze an, indem sie die Folgerung zulassen, daß es für jeden Gegenstand nur einen richtigen Umriß, nur einen richtigen Aufbau gibt, und zwar den,

¹⁵⁵³ Henry van de Velde, *Cours d'ars d'industrie et d'ornementation*, Brüssel: J.-H. Moreau, 1894, Leçon IV S. 11.

¹⁵⁵⁴ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, Zweite Hälfte, 4. Heft, Berlin: 1898, S. 260.

¹⁵⁵⁵ van de Velde, „Ein Kapitel ueber Entwurf und Bau moderner Möbel“ (1898), ebd.

¹⁵⁵⁶ van de Velde, „Ein Kapitel ueber Entwurf und Bau moderner Möbel“ (1898) ebd., S. 263.

der am meisten der Vernunft gemäß ist. Ich muß also zugeben, daß wenn ich fortfahre verschiedene Stühle, Tische, Schränke zu entwerfen, ich das nur tue, weil ich bisher noch keinen dieser Gegenstände vollendet gebildet habe. Und hätte ich auch die erstrebte Vollendung erreicht, so würde mich doch die immer neuen Anforderungen des Publikums zwingen, neue Formen zu suchen; [...]"¹⁵⁵⁷

Van de Velde stößt damit auf eine wesentliche Frage der Idee der Klassik (und auch der klassischen Moderne): wenn ein Gegenstand einmal formal „gelöst“ ist, warum entsteht dann noch etwas Neues? Seine Antwort schwankt zwischen einer platonischen Sicht, die eine allgemein verbindliche, zeitlos klassische Idee (der Form) vorstellt, die in der konkreten Materialisierung angenähert, aber nicht erreicht werden kann, und einer evolutionären Position, die von einem Wechsel des ästhetischen Empfindens und einer historischen Notwendigkeit des Wechsels und Fortschritts ausgeht. Und es ist bemerkenswert, dass er seine Betrachtung mit dem Hinweis auf die Erwartungen des Publikums an den Künstler beendet – und so zu einer modernen Marketingtheorie von Nachfrage, Trend und Mode avant la lettre gelangt, in welcher der Tauschwert den Gebrauchswert überflügelt hat.

Doch vorerst bleibt die Mode, im Sinne des mutwilligen saisonalen Wechsels der Kleidung ebenso wie im Sinne jeglichen kurzfristigen Wechsels der Form oder des Geschmacks – der Ökonomie der Aufmerksamkeit – für van de Velde der Feind jeder wahren Kunst.¹⁵⁵⁸ Denn das Kunstwerk soll unveränderliche Gültigkeit besitzen, im Rahmen einer veränderlichen Rezeption, weshalb der Künstler nach ewigen Grundsätzen suche, die van de Velde in der Logik und Vernunft verortet. Um also zu einem modernen Gegenstand zu gelangen, schlägt er vor, dass sich der Künstler in einem ersten Schritt ein „klares und einfaches Bild“ vom Gegenstand macht, seine Funktion, sein Wesen – oder um es mit dem oben angesprochenen Platonismus zu sagen: seine *idea* – begreift, was die Entfernung von allen historischen Spuren, Erscheinungsformen oder Dekorationen erfordere.¹⁵⁵⁹ Erst auf Basis dieser „gereinigten“ und abstrahierten Gebrauchsform sei dann eine neue evolutionäre Entwicklung der Form möglich, aus der sich ein Stil manifestiert. Van de Velde wendet sich also dezidiert gegen die Vorstellung einer Erinnerung oder Weitergabe funktional überwundener Formen und Details, wie sie von Semper mit der Stoffwechseltheorie vorgeschlagen wurde, oder im Sinne einer Evolutionstheorie der Kleidung, wie sie George Darwin untersucht hat,¹⁵⁶⁰ sondern fordert einen konsequenten historischen Schnitt und eine vorbehaltlose Überprüfung oder Neuerfindung der Form auf Basis ihres heutigen Gebrauchs.

Das Prinzip der Vernunft beherrscht aber nicht nur van de Veldes Argumentation im Bezug auf die Formfindung, das Aussehen und die Ornamentik der Gegenstände, sondern sie prägt auch van de Veldes Selbstverständnis als vernünftiger, reflektierender Mensch:

„Ich frage mich häufig selber, was meine Absichten sind, und diese Selbstprüfung ist mir die sicherste Führung zu jenem Ziele, dem ich mein Werk und das dekorative Kunstgewerbe überhaupt zusteuern will.“¹⁵⁶¹

Vernunft, Planung und Sicherheit dienen der Abgrenzung der eigenen Position gegenüber Willkür, Phantasie und Mode, doch das logische Vorgehen, die Entscheidungsfindung durch gewissenhafte Selbstüberprüfung, die Formulierung strategischer Ziele und die Rückkoppelung an die tatsächliche Entwicklung, die van de Velde hier anspricht, sind

¹⁵⁵⁷ van de Velde, „Ein Kapitel ueber Entwurf und Bau moderner Möbel“ (1898), ebd., S. 263–264.

¹⁵⁵⁸ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 9.

¹⁵⁵⁹ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 18.

¹⁵⁶⁰ George H. Darwin, 1872, zitiert nach van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 19–21: Darwin erwähnt als treibende Kräfte zum einen den Fortschritt, also die technische Erneuerung und Erfindung, bzw. den Verlust gewisser Gebrauchsformen, und andererseits die „Neuerungssucht“ als eine Übertreibung des Wechsels ohne direkte Veränderung des Gebrauchs.

¹⁵⁶¹ Henry Vandavelde [sic], „Was ich will“ in: *Die Zeit*, 26 Band, Nummer 336, Wien: 9. März 1901, S. 154.

Ausdruck eines ungebrochenen Positivismus, der sich nur schwer mit den Vorstellungen Nietzsches von den Grenzen und Abgründen der Vernunft vereinbaren lässt – weshalb Nietzsche wiederholt das Ausbrechen aus der Vernunft fordert, in eine höhere Vernunft des Leibes ebenso wie in die Unvernunft. Doch van de Velde deutet auch eine disziplinierende Funktion der Vernunft an, eine kontrollierende, selbstreflexive, bewusste Instanz, welche mit einer anderen psychischen Kraft konkurriert, die er signifikanterweise als unbewussten, drängenden „Willen“ bezeichnet – eine Terminologie von Schopenhauer und Nietzsche. Dieser antagonistische Dualismus der Kräfte, der sich erst nach 1900 findet, führt auch zu einer Neubewertung der konstituierenden Rolle der Vernunft für die Schönheit, die nicht mehr absolut, sondern als ein allgemeines Prinzip oder eine Vorbedingung gesetzt wird:

„Es ist nun gar nicht zu leugnen, daß das Urtheil des modernen Menschen von seinem Empfinden eben so sehr abhängt wie des Menschen irgend einer anderen Zeit. Da das allgemeine Empfinden aber wechselt, wird der Begriff der Schönheit wohl auch veränderlich sein. Würde Vernunft allein das Schöne bestimmen, so bleibe dessen Wesen sich immer gleich.“¹⁵⁶²

Van de Velde geht in Folge von der räumlichen und zeitlichen Universalität der Vernunft aus, die erst in Verbindung mit einer von kulturellen, historischen und sozialen Faktoren abhängigen „Empfindung“ oder „Sensibilität“, also der individuellen Wahrnehmung, zur Schönheit führe, womit er versucht, das Paradoxon einer konstanten theoretischen Basis bei gleichzeitig konstantem Wechsel der Stile zu erklären. Ebenso erweitert er dadurch das bisherige Konzept der Schönheit als vernunftbedingte Vollkommenheit hin zu einer sinnlich erfahrenen, mediatisierten und rezipierten Schönheit, die Raum für individuelle Erfahrung lässt, die das Objekt zu einem partizipativen Kunstwerk transformiert, das sich erst in der Vorstellungswelt des Betrachters vervollständigt. Auf den Gedanken der Partizipation der *conception rationnelle* kommt van de Velde nochmals 1901 zurück: er bezeichnet die Vernunft im Sinne eines gesunden Menschenverstandes (*common sense*) als Garant für eine allgemeine Selbstverständlichkeit eines Gebrauchsgegenstandes in Form einer „Gefühlsübereinstimmung“, während eine literarische oder historische Referenz – die er als „Phantasie“ bezeichnet¹⁵⁶³ – nur für Menschen einer gewissen Kultur, sogar eines gewissen Standes verständlich sei, also ein kulturelles oder soziales Distinktionsmerkmal darstelle.¹⁵⁶⁴ Als Schlüssel zu der selbstverständlichen, vernünftigen und typischen Form schlägt er als Gedankenexperiment den Zustand des „primitiven Menschen“ vor, der aus einem (leiblichen) Bedürfnis heraus einen Gegenstand zum ersten Mal denkt, und direkt aus dem Gebrauch entwirft, woraus van de Velde schließt, dass die menschliche Vorstellungskraft allein die ursprüngliche Form der Dinge definieren kann,¹⁵⁶⁵ und nicht ein vorgefundener Naturgegenstand und dessen technische Nachahmung:

¹⁵⁶² Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 201.

¹⁵⁶³ Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem französischen Begriff der „*fantaisie*“, der auch Willkür oder Laune bedeutet, als Gegensatz zur Vernunft, siehe: Henry van de Velde, *Notizen von einer Reise nach Griechenland*, Weimar: Wagner Sohn, [1905], S. 5; wieder abgedruckt: ders., „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Der Neue Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 84.

¹⁵⁶⁴ Henry van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie als ornamentales Mittel“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 124: „Indem die Phantasie an die Stelle des gesunden Menschenverstandes tritt, hat sie die Gefühlsübereinstimmung, welche bei allen Menschen nahezu eintreten müsste, wenn es sich darum handelt, ein und denselben Gegenstand wahrzunehmen, zerstört. Ein Topf, eine Vase, ein Napf war ein sehr ähnlicher Gegenstand für alle Völker, die rohen wie die kultivierten, [...]“

¹⁵⁶⁵ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 125: „Ein primitiver Mensch fühlt das Bedürfnis, einen Gegenstand zu erfinden, der mit Vorteil den blossen Gebrauch der Hände ersetzen kann, die zuviel Wasser, das er zum Munde führen will, durchfließen lassen. [...] der primitive Mensch denkt dann ganz natürlich an einen Gegenstand, der in der Form mit seinen gefalteten Händen übereinstimmt [...] Aber ich zeige, dass die Form des Gegenstandes, den er von ihnen erwartet, in seinem Geiste ohne irgendwelchen naturalistischen Hintergedanken entstanden war, dass er diese Analogie in jeder Form, ohne

„Der primitive Mensch, in dessen geistige Entwicklung wir eindringen müssen, um aus ihr Beispiele zu schöpfen, da seine Intelligenz die natürlichste ist, ist nun auch keineswegs anders vorgegangen, als er daran gedacht hat, sich eine Hütte oder ein Haus zu bauen.“¹⁵⁶⁶

Die Vorstellungskraft des Nutzers bestimmt aus den objektiven Gegebenheiten die richtige Form abstrakt mit Hilfe der Vernunft, sowohl bei der Auswahl und Verwendung vorhandener Gegenstände aus der Natur, als auch bei der handwerklichen Fertigung der Gefäße aus formbarem Material (Ton). Van de Velde sieht sich damit in klarem Widerspruch zu der Theorie des technischen Ornamentes und Stoffwechsels bei Semper,¹⁵⁶⁷ obwohl Semper gerade am Beispiel der Wassergefäße – des ägyptischen Nileimers *Situla* versus der griechischen *Hydria* – durchaus den kulturellen Einfluss auf die Formgebung von Gebrauchsgegenständen reflektiert.¹⁵⁶⁸ Entgegen der Hypothese des historischen Idealismus stellt van de Velde die Vervollkommnung nicht an das Ende der kulturellen Entwicklung und propagiert den englischen Aristokraten als Maßstab gepflegter moderner Lebensweise, wie es beispielsweise Adolf Loos oder Hermann Muthesius (und auch Graf Kessler) vorschlugen, sondern analysiert den Ursprung der Dinge, den prähistorischen Anfang, den Menschen *vor* der historischen Prägung und *vor* der Wirkung der Zivilisation, wie auch schon Nietzsche in seiner genealogischen Argumentation. (Vgl. 2.2; 2.3: Genealogie) Die Vernunft ist in den Augen van de Veldes, ebenso wie die sinnliche Wahrnehmung und das Gefühl, ein konstanter anthropologischer Faktor, der sich durch ein Zuviel an zivilisatorischem Wissen und Verfeinerung von der „gesunden“ und „natürlichen“ Einstellung entfernt, und das „Wesen“ der Dinge hinter einer „Maske“ der Laune, Phantasie und Poesie versteckt.¹⁵⁶⁹ Doch er gibt sich überzeugt, dass eine Rückkehr zur „Gesundheit“ im Denken und Handeln bevorstehe, gerade auch durch die moderne Philosophie – womit Nietzsches vitalistische und physiologische „grosse Vernunft“ der 2. und 3. Werkphase gemeint sein dürfte.¹⁵⁷⁰

1905 weitet van de Velde sein Plädoyer für die Universalität der Vernunft gegenüber einer national bzw. kulturell determiniert Phantasie (als formaler Anspielung und Zitat) historisch aus: in der Vernunft erblickt er eine kompromisslose, unangepasste und deshalb „ewige“ Kraft.¹⁵⁷¹ Gerade in dieser *unzeitgemäßen* Wirkung der Vernunft liegt für ihn der Schlüssel zum Zugang zur griechischen Kunst und Kultur, denn nur von der Höhe der Moderne aus

einseitige Vorliebe angenommen hätte und dies aus Ueberlegung, und dass er sie so rein im voraus sich vorgestellt hat wie eine Abstraktion. [...]“

¹⁵⁶⁶ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 126.

¹⁵⁶⁷ Vgl. zur Auseinandersetzung mit Semper: Henry van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 30–32.

¹⁵⁶⁸ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. [...] 2. Band. *Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik* [...] 5. Hauptstück. *Keramik §86*, Mittenwald: Mäander, S. 3–6.

¹⁵⁶⁹ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 126: „Dennoch aber ist gerade dieses der Unsinn, den sie verteidigen, wenn sie die Phantasiepraxis in Schutz nehmen, welche nicht aus Bedürfnis in der Natur und den natürlichen Formen wählt, sondern aus einer geistigen Herabminderung heraus, von der im Wesen begründeten Form der Gegenstände ermüdet, sich jetzt in den Kopf setzt, zu suchen, unter welcher Maske sie dieselbe verstecken könnte.“

¹⁵⁷⁰ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 127: „Heute verbreitet sich der Abscheu hiervor, und ein unwiderstehlicher Hunger nach gesunden Gegenständen stachelt uns. Die Menschen haben im Physischen wie im Moralischen wieder mit der Gesundheit Fühlung gefasst. Moderne Philosophen singen ihr Lob, und diese Rückkehr zur Gesundheit und zur Vernunft wird unseren Gefühlen und unseren Gedanken bald ebenso den Stempel aufdrücken, wie es schon bei den Künsten in ihrem erzeugenden Organ: der neuen Baukunst der Fall ist.“

¹⁵⁷¹ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 287; wieder abgedruckt: ders., „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 87: „Vernünftig konzipieren: das ist alt und ist neu. Es führt zu den letzten Konsequenzen und nicht zum juste milieu. Der Stil, der sich bemüht, vernünftig zu konzipieren ist modern; die Konzeption der Antike war keine andere.“

könne man der Antike respektvoll begegnen, nicht durch einen falsch verstandenen Vergangenheitskult oder durch Sentimentalität.¹⁵⁷² Damit drückt er die Idee der „klassischen“ Moderne aus, die sich als neue ‚Hochkultur‘ in einem direkten, „wahren“ Verhältnis zur Antike sieht und den Anspruch erhebt, erst aus dem Bewusstsein der Gegenwart heraus die Antike „wirklich“ zu verstehen und fortzusetzen zu können, was als Spitze gegen das 19. Jahrhundert zu verstehen ist. Aus van de Veldes Aufwertung der griechischen Antike folgt eine Relativierung der Gotik, die er nun als „Versuch“ zu einer rationalen Architektur einschätzt, der an der Dominanz des religiösen Sujets gescheitert sei:

„Da aber geschah es, dass auf diesem Willen zur Vernunft und auf dieser Gabe, die Dinge vernünftig zu erfassen, eine tausendjährige Tradition lastete voll finsterner religiöser Gebräuche. Ein Gott, eine Jungfrau als Mutter, und ein Paradies, in dem ebenso viele Heilige und Engel wohnten, als Teufel und böse Geister in einer Hölle, das waren Gewichte, die an jenem Willen zur Vernunft sich hängten. [...] Wie kommt es, dass der christliche Baumeister gerade zwischen sich und seine Vernunft seinen Gott und seine Religion hat stellen können?“¹⁵⁷³

Der Absolutheitsanspruch der Rationalität gerät in einen Konflikt mit dem religiösen (und man kann hinzufügen: feudalistischen) „Programm“ der Gotik. Nun ist es nicht mehr der Vergleich der Kathedrale mit der Eisenkonstruktion, an dem van de Velde die These von der Permanenz einer *conception rationnelle* illustriert, sondern die Vollkommenheit der frühgriechischen Antike nimmt die Rolle des historischen Vorbildes und Bezugspunkt der Moderne ein, wie das folgende Beispiel des griechischen Theaters in Syrakus, Sizilien, zeigt. Van de Veldes „Neuer Stil“ wird „klassisch“: (Vgl. 3.10 Neuer Stil)

„Der Geist, der dieses Theater erzeugt hat, [...] er ist der gleiche, der jenen wunderbar vollkommenen Gegenstand, das Kabinfenster auf dem Dampfer erfand, der mich hierher gebracht hat; der gleiche auch, der die elektrische Birne erfunden und die Glasglocke des Auerlichtes; der gleiche, der das Buttermesser entstehen ließ, dessen wir uns an Bord bedienen [...] Nicht das kleinste Detail der Konzeption des Ganzen, das nicht genau einer inneren Notwendigkeit entspräche. In dieser Schöpfung waren genau die gleichen Gesetze wirksam, die unsere Ingenieure leiten beim dem Bau ihrer Maschinen, ihrer Gerüste, ihrer Ozeandampfer. Das moderne Leben hat seine Schönheit; bei meinem ersten Kontakt mit der Antike ist diese Wahrheit mir zur Gewissheit geworden.“¹⁵⁷⁴

Es mag sein, dass ein griechisches Theater in Größe, Grundriss und Neigung den Erfordernissen von Akustik und Sicht sehr gut gerecht wird, und die Einbettung in die Landschaft vollkommen erscheint, trotzdem entgeht van de Velde der kultische, religiöse Charakter des Theaters in der frühgriechischen Gesellschaft, den er, wenn auch eigenwillig interpretiert, aus Nietzsches *Tragödienschrift* hätte entnehmen können. Doch van de Veldes eigentlicher Vorstoß zielt in eine andere Richtung: es geht ihm um die Aufwertung moderner Ingenieurs- und Industrieprodukte, die er für den „Neuen Stil“ als kanonisch ansieht, um eine künstlerische Schönheit jenseits der Gattungsgrenzen und historischen Stile. Und der Rückgriff auf die Antike schlägt den Historismus mit den eigenen Waffen: indem die Moderne einen Topos von den Ingenieuren als „modernen Hellenen“¹⁵⁷⁵ etabliert und auf eine „innere“ Verwandtschaft zu den kunstgeschichtlich am höchsten geschätzten Bauten, wie dem Parthenon, hinweist, stellt sie sich in die Ahnenreihe der Europäischen Kultur: Nicht das

¹⁵⁷² van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 287: „Kunst und Geist der Antike sind nur dem zugänglich, der sich ihnen auf dem Weg der reinen Vernunft naht. Ihre einfachen Konzeptionen sind ohne Wirkung geblieben auf uns, und wir haben sie als solche erst erkannt, als wir selbst anfangen, vernünftig zu konzipieren.“

¹⁵⁷³ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 287.

¹⁵⁷⁴ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 289.

¹⁵⁷⁵ Adolf Loos, „Glas und Ton“ in: *Neue Freie Presse*, 26. Juni 1898, zitiert nach: ders., *Ins Leere Gesprochen. Gesammelte Schriften 1897-1900*, Wien: Prachner, 1981, 1997, S. 90.

historische Zitat des Ionischen Säulenportikus vor dem Gebäude, sondern eine prinzipielle, geistige Haltung weist die wahre Fortführung der antiken Tradition aus – die Suche nach Vollkommenheit. Bedeutend ist die Schlussfolgerung, die sich aus diesem Ansatz ergibt: für jedes Bedürfnis und somit für jeden Gebrauchsgegenstand existiert im Grunde nur eine einzige wahre oder ideelle Form als Folge evolutionärer Determination:

„Die Säule; ihre Entwicklung; es hat ein Jahrtausend gedauert, bevor sie vollendet war. Der Pfahl wird zu übereinander geschichteten Steinen, die Struktur kehrt sich um, die Schwellung der Säule wandelt sich und keinerlei Willkür wird in solchem Wandel kund. Wir werden noch lange brauchen, um die exakte Form eines Tisches, eines Stuhles, eines Hauses zu erkennen.“¹⁵⁷⁶

Das bedeutet nicht, dass van de Velde nun Sempers Stoffwechseltheorie teilen würde, ganz im Gegenteil, die Übersetzung eines spezifischen Details, Ornamentes oder der Konstruktion von einem Material in das andere,¹⁵⁷⁷ oder das „Nachleben“ formaler Prinzipien nach dem Wegfall ihrer technischen oder funktionalen Begründung,¹⁵⁷⁸ sind für van de Velde nicht Träger kultureller Bedeutungen und Erinnerungen, sondern Anzeichen von Abschweifung, Schwäche und Vernunftlosigkeit. Der „Neue Stil“ van de Veldes beruht auf Zweckmäßigkeit, Konstruktion, Materialechtheit und Materialgerechtigkeit in Verarbeitung und Ornamentik¹⁵⁷⁹ – auf die Prinzipien der *conception rationnelle*. Und diese, nur diese, findet er in der griechischen Antike vollkommen ausgedrückt: wie Nietzsche interpretiert er die griechische Kunst und Kultur als evolutionäres Resultat einer Disziplinierung der Formen und Gattungen – bis zu dem Moment, an dem die Vollkommenheit als Ausschluss alles nicht Notwendigen erreicht war.¹⁵⁸⁰ (Vgl. 2.1; 2.3: griechische Kultur; Vgl. 3.4: Organisch)

Die kategorische Strenge der Vernunft gilt aber nicht nur für das Gebiet der Kunst, sondern van de Velde erklärt sie zum grundlegenden Prinzip des modernen Stils, und fordert eine universelle Überprüfung aller Lebensbereiche, von den Künsten über Handwerke, Gewerbe, Industrien, bis zu Dienstleistungen und alltäglichen Verrichtungen und Gewohnheiten, wie Kleiden, Kochen oder Kinderpflege:

„[...] diese letzteren [Friseure, Bäcker, Schneider, Schuster, etc.] arbeiten ebensowohl wie die ersteren [Architekten, Tischler, etc.] daran, dasjenige unter den fundamentalen Prinzipien des neuen Stils annehmen zu lassen und zu festigen, das am meisten das Ansehen dessen ändern wird, was uns umgibt, weil es uns dazu bringen wird, die wesentlichen Formen alles dessen, was im Leben vorkommt, wieder zu finden.“¹⁵⁸¹

Um das Leben als Ganzes zu reformieren, muss man bei den kleinen, alltäglichen Dingen anfangen – beim Essen, Lesen, Kleiden oder der Wahl der Gegenstände und Gespräche; ein Gedanke der leiblichen Vernunft, der auch Nietzsches Schriften durchzieht. (Vgl. 2.2; 2.3 Menschliches) Und wie für Nietzsche ist für van de Velde diese Selbstbeobachtung, Selbstpflege und Selbstbildung eine ständige Suche nach dem Wesentlichen, der Essenz, nach den klassischen Werten der Einfachheit, Selbstverständlichkeit, Wahrheit und Vollkommenheit – aber auch nach Sicherheit und Bestätigung gegenüber einer als bedrohlich empfundenen sozialen Umwelt.

¹⁵⁷⁶ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 323; zu der Idealform vgl.: ders, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 263–264: „Allerdings deuten sie auch eine Grenze an, indem sie die Folgerung zulassen, daß es für jeden Gegenstand nur einen richtigen Umriß, nur einen richtigen Aufbau gibt, und zwar den, der am meisten der Vernunft gemäß ist.“

¹⁵⁷⁷ Henry van de Velde, *Der Neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906, S. 6–7.

¹⁵⁷⁸ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 11–13.

¹⁵⁷⁹ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 7–8.

¹⁵⁸⁰ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 8.

¹⁵⁸¹ van de Velde, *Der Neue Stil* (1906), S. 13.

Die Evolution der *Conception Rationnelle* verläuft allerdings nicht geradlinig und ungestört: um 1902, also nach seinem Umzug nach Weimar, setzt eine Neubewertung des universalistischen Rationalismus ein. Was war passiert? Zum einen hat van de Velde eigene Praxis nur in Teilen seinen Forderungen nach Zweckform und Rationalität entsprochen, aber da es ihm um die Grundlage einer neuen Ästhetik ging, die er zusätzlich als „wahrhafte Tradition“ im Sinne einer Fortsetzung der konstruktiven Stile der Vergangenheit vertrat, und er sein eigenes Werk als Versuche und noch nicht als Endresultat bezeichnete, zählt dieser Einwand nur bedingt. Zudem verzichteten einige seine Entwürfe dieser Periode völlig auf Schmuckformen, sondern entwickeln ihre Form vollständig aus plastischen Überlegungen, Geometrie, Proportion, Material und Bearbeitung, was zeigt, dass er durchaus einen Zugang zu einem rationalen Design entwickelt. Plausibler ist eine grundsätzliche Neubewertung des Verhältnisses zwischen funktionaler und konstruktiver *Notwendigkeit* und künstlerischer *Freiheit* während des Entwurfes. Bereits 1900 bemerkt van de Velde im Bezug auf einen Ausstellungspavillon der Exposition Universelle in Paris: „Aber man braucht nicht nur Prinzipien, um ein Kunstwerk zu schaffen: auch Geschmack gehört dazu, mehr noch als Prinzipien.“¹⁵⁸² Die Logik und Zweckmäßigkeit von Entwurf und Konstruktion scheint in diesem Beispiel erfüllt, aber das Ziel der Schönheit war verfehlt worden. Und nicht jede Maschine ist schön, auch wenn sie rein auf technisch-rationalen Überlegungen beruht, wie van de Velde bei derselben Gelegenheit feststellen muss. Folgerichtig verändert er seine Vorstellung von der Rolle der Vernunft im Entwurfsprozess – und passt sie dem bereits früher theoretisierten dialektischen Verfahren der Ornamentik an, das im spannungsreichen Wechselspiel zwischen einem gestisch-expressiven „Keim“ und dessen rationaler Entwicklung oder logischer Ableitung besteht. (Vgl. 3.8: Linie und Ornament) Übertragen auf Gebrauchsgegenstand und Architektur liest sich die Reibung von Rationalität und künstlerischer Sensibilität wie folgt:

„Du sollst die Formen und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen.

Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen.

Und wenn dich der Wunsch beseelt, diese Formen und Konstruktionen zu verschönern, so gib dich dem Verlangen nach Raffinement, zu welchem dich deine ästhetische Sensibilität oder dein Geschmack für Ornamentik – welcher Art sie auch sei – inspirieren wird, nur insoweit hin, als du das Recht und das wesentliche Aussehen dieser Formen und Konstruktionen achten und beibehalten kannst!“¹⁵⁸³

Bei diesen drei Regeln der Gestaltung von 1907, später als *Credo* bezeichnet, fällt auf, dass nur die ersten zwei Punkte absolut gesetzt sind, als Imperative mit dem alttestamentarischen „Du sollst“ des Dekalog beginnen – während die dritte Forderung dem Schmuck nur eine Grenze setzt, wesentlich konzilianter wirkt. Das mag daran liegen, dass das *Credo* eine Reaktion auf die Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 ist, die 10 Jahre nach van de Velde Durchbruch auf der ersten Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1896 stattfand, und die durch die Formulierung gemeinsamer Grundsätze eines gestalterischen „Rezeptes“¹⁵⁸⁴ eine Leistungsschau der Stilreformer hätte werden sollen. Doch er sieht sich um die Früchte seiner Bemühungen gebracht, denn statt der von ihm erhofften Manifestation der „Physiognomie des Neuen Stils“ auf breiter Basis wurde sein Ausstellungsbeitrag der

¹⁵⁸² Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 33, Berlin: 6. Oktober 1900, S. 22.

¹⁵⁸³ Henry van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 27–28.

¹⁵⁸⁴ Van de Velde zitiert die Gestaltungsregeln aus dem Katalog der Ausstellung, ebd., S. 39: „[...] nach einem Rezept das sich ergibt aus drei Bedingungen: dem Wesen des Zweckes, dem der Raum dient, dem Wesen der Materialien, die in ihm verwandt wurden, und dem Wesen des Menschen, der ihn schuf.“

„Museumshalle“¹⁵⁸⁵ heftig angegriffen, während neo-klassische und neo-biedermeierliche Tendenzen Erfolge feiern. In besonderem Maße zeigt er sich getroffen, dass weniger die Schönheit seiner Halle in der Kritik stand, die ja „nur“ auf persönlichen Geschmacksurteilen beruhe, als vielmehr deren grundsätzliche Logik und konzeptionelle Folgerichtigkeit, sowie Konstruktion, Materialität und Detaillierung, bis hin zur Integration der dekorativen Gemälde Ludwig von Hofmanns, also all die Fragen, die van de Velde als allgemein durch die Vernunft erkennbar betrachtete und die explizit Teil seiner Programmatik des „Neuen Stils“ waren.¹⁵⁸⁶ Deshalb entschied er sich, als seltene Ausnahme gegenüber seinen sonst allgemein gefassten Texten, zu einer direkten „Erläuterung“ seines Entwurfes, um exemplarisch an der Museumshalle seine architektonisch-handwerkliche Praxis und ihre theoretischen Prinzipien zu verteidigen,¹⁵⁸⁷ obschon er sich in seinen Memoiren nur wenige Illusionen über den künstlerischen Wert seines damaligen Werkes zu machen scheint:¹⁵⁸⁸

„Sie [die Form des Saales] ist der Ausdruck einer Reihe von Bedingungen, die mir die Grenzen meiner Bewegungsfreiheit auferlegten, und ich habe, wie immer, mich ihrer bedienen müssen, um auf eine rein logische Konzeption so viel als möglich an verfeinertem Handwerk und verfeinerten Empfindung zu pflöpfen. [...] So ergab sich die eine Schlußfolgerung aus der anderen, und der Plan des Saales entstand wie eine Gleichung.“¹⁵⁸⁹

Der Gedanke einer strukturellen Logik (oder Grammatik) der Architektur, die durch diagrammatische oder mathematische Lösungsverfahren angenähert werden kann, wurde von van de Velde in dieser Deutlichkeit sonst an keiner Stelle behauptet – wobei er sich auch hier die künstlerische „Verfeinerung“ der rationellen Lösung vorbehält. Zudem argumentiert er in diesem Text überaus deutlich im Sinne der Bekleidungstheorie Sempers, also für eine Ablesbarkeit der tragenden Teile und für eine klare Unterscheidung der zu bekleidenden Oberflächen durch das Zur-Schau-Stellen der Plattenteilung (Marmor) oder der Befestigung (Holzpanele, Leinwand).¹⁵⁹⁰ Doch nicht im Zusammenhang der Differenzierung zwischen Struktur und Bekleidung fällt der Verweis auf Semper in van de Veldes Text, sondern in ganz anderen Hinsicht tritt er mit dem Anspruch an, Sempers Lehre „wirklich“ verstanden zu

¹⁵⁸⁵ Diese Museumshalle sollte ein Prototyp für den groß angelegten Umbau der Großherzoglichen Museums in Weimar durch van de Velde sein, den Harry Graf Kessler noch in seiner Position als Museumsdirektor in Auftrag gegeben hatte. Nach der Demission des Grafen Kessler im Juli 1906 verschwanden die fertig ausgearbeiteten Pläne, mit zum Teil beeindruckend ausgearbeiteten Perspektiven, und der Dresdener Prototyp wieder in den Schubladen und Depots der großherzoglichen Verwaltung. Vgl. Alexandre Kostka, „Der Dilettant und sein Künstler. Die Beziehung Harry Graf Kessler – Henry van de Velde“ in: Sembach/ Schulte/ Breuer (Hrsg.), *Henry van de Velde: ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 253–283.

¹⁵⁸⁶ Henry van de Velde, „Pro Domo“ in: *Dekorative Kunst*, Jg. 10, Heft 2, München: Bruckmann, November 1906, S. 49–64.

¹⁵⁸⁷ Nur im Bezug auf die Streitereien mit Auguste Perret um das *Théâtre des Camps-Elysées* und um die Übernahme der dreigeteilten Bühne des Werkbundtheaters für das Theater der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris von 1925 sieht sich van de Velde ebenfalls herausgefordert, seine Position auszubreiten und polemisch zu verteidigen; vgl. Henry van de Velde, *Le Théâtre de l'Exposition du »Werkbund« a Cologne et la Scène Tripartite*, Anvers: J.E. Buschmann, 1925.

¹⁵⁸⁸ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie II* (1995), S. 228: „Après que de fut apaisée l'agitation de premières semaines de la campagne de presse, je passai quelques jours de méditation et de repos à Schwarzburg chez mes amis le prince et la princesse de Schwarzburg-Rudolstadt. Peu à peu, je me forgeai la conviction que, quoiqu'on en ait écrit, le hall de musée était une œuvre ratée, conçu avec légèreté et exécuté sans le souci de la perfection. La facilité m'était étrangère et la perfection fut, tout au long de ma vie, une préoccupation constante.“

¹⁵⁸⁹ van de Velde, „Pro Domo“ in: *Dekorative Kunst* (1906), S. 50–51.

¹⁵⁹⁰ van de Velde, „Pro Domo“ in: *Dekorative Kunst* (1906), S. 52: „Ich wollte gerade nicht den Eindruck hervorrufen, diese Gemälde seien direkt auf die Wand gemalt, und aus diesem Grund ließ ich sie genügend in die Halle vorspringen, damit die Wand hinter den Gemälden hinauf geführt werden konnte. [...] Ich habe wirklich so viel als nur irgend möglich betont, daß Marmorplatten den unteren Teil der Pfeiler bekleiden, indem ich alle Fugen dieser Platten betonte und sie um soviel, als ihre Stärke beträgt, in den Raum vorspringen ließ.“

haben und ihr nun zum Durchbruch zu verhelfen: es ist Sempers Motto, „Die Notwendigkeit als Führerin der Kunst“, dessen Erbe er mit der *Conception Rationnelle* beansprucht:

„Jetzt scheint uns die Lehre Sempers umso schlagender, als wir sie als solche annehmen und sie weniger in seinen Bauwerken suchen. Es ist Semper nicht gelungen, seine Theorien entsprechende und überzeugende Außenformen zur Seite zu stellen. Er verkündete das Prinzip, das wir heute in allen Äußerungen des modernen Geistes und des modernen Wesens erkennen: das fundamentale Prinzip von der unvermeidlichen Notwendigkeit aller Konstruktionen, aller Gegenstände, das fundamentale Prinzip der modernen Auffassung, die nichts zuläßt, was nicht so wäre, wie es sein muß, was nicht als das erscheine, als was es erscheinen muß! [...] die selbstverständlichen und bestimmten Formen einer rationellen und konsequenten Architektur und eines Kunstgewerbes, das nach absoluten Formen und Konstruktionen sucht, diese Formen hat Semper trotz seines Versprechens der Welt nicht geben können.“¹⁵⁹¹

Vor diesem Hintergrund betrachtet ist van de Veldes *Credo* sowohl ein Ordnungsruf als auch ein programmatisches Angebot an die anderen Verfechter der Moderne, aufeinander zuzugehen, sich auszutauschen und den „Neuen Stil“ gemeinsam synthetisch zu generieren,¹⁵⁹² erschienen im Jahr der Gründung des Deutschen Werkbundes. Weil er die Ausstellung als eine Krisis der Moderne – Krisis im Sinne von entscheidendem Moment der Entwicklung – wahrgenommen hat, versucht er, die Grundlage des „Neuen Stils“ noch deutlicher herauszuschälen: sein Schlüsselbegriff ist die „Moral der Vernunft“, die alle Bereiche der modernen Industriegesellschaft, ob Politik oder Gesellschaft, Technik oder Industrie, Wissenschaft oder Kunst durchdringe, und einen neuen „Typ Mensch“ hervorgebracht habe, den „modernen Menschen“:

„Die Gefühle bedingten die Moral der vergangenen Periode, – was sie in der Kunst genoß, war das Gefühl! Die Logik und Vernunft bedingen die Moral der modernen Periode. Was sie in der Kunst genießt, beruht auf dem logischen und vernünftigen Gebrauch des Materials und der Mittel, die jeder Kunst eigen sind. [...] Die modernen Erfindungen, die Anwendung von Dampf und Elektrizität brachten mehr als eine allmähliche und oberflächliche Umwälzung; sie bewirkten einen plötzlichen und fundamentalen Umsturz. Und durch die veränderte Atmosphäre, die die modernen schöpferischen Ideen hervorgerufen hatten, ebenso wie durch die fundamentale und logische Umwandlung der Art und Weise, unsere materiellen Bedürfnisse zu befriedigen, wurde ein neuer »Typ« Mensch geboren.“¹⁵⁹³

Modern zu sein, ist nicht mehr nur eine Frage der Einstellung, es ist schlicht alternativlos, – so zumindest die Behauptung van de Veldes. Entweder man ist modern, was sich auf alle Lebensbereiche auswirkt und diese über die Nützlichkeit und Vernunft miteinander in Beziehung setzt, und zu einem organischen Ganzen fortentwickelt, oder man gehört einer

¹⁵⁹¹ Henry van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 66–67.

¹⁵⁹² Henry van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 47–48: „Deshalb fordert die Idee des neuen Stils von jetzt an mehr Rezeptivität als Aktivität von uns, und es wäre jetzt wohl am notwendigsten, die Rezeptivität zu pflegen und sie über all die Ereignisse, Entdeckungen und Faktoren zu unterrichten, die das Leben unausgesetzt verändern und die einer prämodernen, alten Art des Lebens, Denkens und Empfindens ein modernes Leben [...] gegenüberstellt. Es ist durchaus wünschenswert, daß ein Jeder herbeiträgt, was er als das moderne Leben auffaßt und empfindet – aber dann müßte alles das zu einem großen Ganzen zusammengesetzt werden!“

¹⁵⁹³ Henry van de Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 60–61; siehe auch: ders., „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 152–153; im Umkehrschluss die Prämoderne als sentimental, siehe: ders., „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 36: „Gerade die Leidenschaften und Gefühle sind es aber, die alle architektonischen und dekorativen Elemente am Leben und damit dem ungerechtfertigten und unvernünftigen Gebrauch, gegen den wir ankämpfen, erhalten.“

vergangenen Kulturstufe an, der „Prämoderne“, die von den Gefühlen, den Leidenschaften und dem Irrationalen geprägt ist. Mischformen hingegen, wie moderne Ansichten, ein moderner Beruf und ein historistisches Interieur, sind für van de Velde Zeichen der Schwäche, Rudimente der Vergangenheit oder *Décadence* – in jedem Fall unnatürlich und krank. (Vgl. 2.2: Maschinen als Grundlagen der modernen Kultur¹⁵⁹⁴; Vgl. 2.3: Schwäche, Entartung, Krankheit, *Décadence*; aber: modern als krank!)

Doch entgegen der früheren Ansichten versucht van de Velde das Irrationale, Phantastische, Sentimentale und Sinnliche nicht mehr gänzlich auszuschließen oder zu verdrängen, sondern es zu disziplinieren, was sich in der Idee des gebundenen Stils nach dem Vorbild der Antike ausdrückt, der durch Gattungsregeln, Metrik und Rhythmus, kurz: durch vollkommene Beherrschung der Mittel, bestimmt wird. Dabei setzt er auf die Vernunft als *absolut* und *autonom*, also unbeeinflusst von Gefühl, Leidenschaft und Erinnerung, aber auch von (erlerntem) Wissen, die das schöpferische Denken sonst in seiner „wissenschaftlichen“ Suche nach der reinen Form einschränken würden.¹⁵⁹⁵ In der Rationalität sieht van de Velde eine anthropologische Konstante, über die jeder Mensch verfügt, falls er sich nicht durch Wissen, Gefühl oder Leidenschaft ablenken lässt, wodurch eine allgemeine und dauerhafte Verständigung über die „richtige“ Form möglich ist. Hingegen die zweite Komponente des Entwurfs, die *Sensibilität*, ist abhängig von der Zeit und Individualität des Künstlers.¹⁵⁹⁶ Daraus folgt ein neues Modell der Entwurfsarbeit, die sich aus zwei antagonistischen Prinzipien zusammensetzt, die sich nicht synthetisch verbinden oder harmonisch lösen, sondern in einen wechselseitigen Kräfteverhältnis erhalten bleiben – und an Nietzsches Polarität des Apollinischen und Dionysischen gemahnen (Vgl. 2.1): Das universelle, überpersönliche und überzeitliche Prinzip der Vernunft bildet die Grundbedingung der Schönheit (und des Stils), ohne sie ist nichts dauerhaft schön, aber sie ist für van de Velde nicht mehr die absolute, sondern nur noch eine *notwendige Bedingung* für die Schönheit eines Gebrauchsgegenstandes. An die Seite dieser *conditio sine qua non*¹⁵⁹⁷ setzt er die zusätzliche, hinreichende Bedingungen der *modernen* Schönheit die persönliche oder kulturell geprägte Sensibilität – sowohl auf der Seite des Künstlers, als auch auf der Seite des Betrachters: (Vgl. 3.7; vgl. 3.8; vgl. 3.10)

„Auf die Art von Sensibilität, die ihre Wirkung beim Betrachten der Linien und ihrer Verhältnisse, der Farben und ihrer Verhältnisse zueinander ausübt – beim Betrachten der Verhältnisse nebeneinander oder verschiedener Natur.“¹⁵⁹⁸

Trotz dieser Relativierung der *Conception Rationnelle* durch Ausdruck, Sinnlichkeit und Emotionalität unternimmt van de Velde 1910 einen grundlegenden Versuch zu einer ästhetisch-philosophischen Klärung der modernen Schönheit als vernunftgemäß.¹⁵⁹⁹ Das Charakteristikum „vernunftgemäß“ beinhaltet dabei für ihn eine dreifache Bedeutung: im

¹⁵⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 278. KSA 2, S. 674: „Prämissen des Maschinen-Zeitalters. – Die Presse, die Maschine, die Eisenbahn, der Telegraph sind Prämissen, deren tausendjährige Konklusion noch niemand zu ziehen gewagt hat.“

¹⁵⁹⁵ van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 67: „Sie [die selbstverständlichen Formen] sind in jedem Gehirn verborgen, in jedem Gehirn, dessen Mechanismus nicht gestört und gehemmt ist durch die Einwirkungen zu eingehender archäologischer Kenntnisse oder zu starker phantastischer Vorstellungen. [...] Das Gehirn, das auf der Suche nach absoluten Formen ist, kann sich ebensowenig durch sentimentale Erinnerungen und Anregungen zerstreuen oder beeinflussen lassen, wie das, welches wissenschaftliche Endlösungen sucht.“

¹⁵⁹⁶ van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil* (1907), ebd.: „Worauf es ankommt, ist, daß derjenige, der sich einer solchen Disziplin unterworfen hat, außerdem noch mit der Sensibilität und Empfänglichkeit begabt ist, die den Künstler auszeichnen.“

¹⁵⁹⁷ van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 75.

¹⁵⁹⁸ van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 75.

¹⁵⁹⁹ Henry van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 75–122.

Bezug auf die Funktion (Zweckform), im Bezug auf die Struktur (organisch) und im Bezug auf das Aussehen (Sensibilität), deren „einfache Natürlichkeit“ er nur im griechischen, romanischen, gotischen und arabischen Stil realisiert sieht, während seit der Renaissance eine Auffassung der Schönheit als Überfluss und Beiwerk regiere, die mit Kants „interesselosem Wohlgefallen“ ihren philosophischen Ausdruck gefunden habe.¹⁶⁰⁰ Somit ist Kant für van de Velde nicht Begründer einer modernen Ästhetik – durch den Begriff der Autonomie des Kunstwerkes – sondern, zusammen mit Schelling und Hegel,¹⁶⁰¹ ein historischer Nachzügler der „unorganischen“ Auffassung von einer „zwecklosen“ Kunst, die konstruktive Glieder „ornamental“ missbrauche; ein Vorwurf, der Kants Affinität zum Klassizismus, die sich bis in die ästhetischen Schriften durchdrückt, als Argument gegen ihn einsetzt, obwohl gerade Kants *Kritik der Urteilskraft* der Inbegriff einer „vernunftgemäßen“ Ästhetik sein müsste. Doch auch hier könnte sich van de Velde durch Nietzsche bestätigt fühlen, der sich im Spätwerk über Kant als „Chinesen von Königsberg“ lächerlich macht¹⁶⁰² und gerade die Objektivität und Interesselosigkeit als „Götze“ des Idealismus attackiert, der er die involvierte, engagierte, leiblich partizipierende „Zeugelust“ der „Schaffenden“ entgegenhält. (Vgl. 2.3)

Statt in der (deutschen) Philosophie glaubt van de Velde in der Französischen Revolution den Anfang des „Neuen Stils“ gefunden zu haben, in der Auseinandersetzung zwischen akademischem Klassizismus, der die Architektur als geschlossenes System nach dem Vorbild der Antike definiert, und den „Modernen“, die eine neue Architektur auf Basis der Vernunft einforderten, aber nicht umzusetzen vermochten. Dabei beruft er sich auf die (heute seltene und nahezu unbekannt) Studie von Fritz Minkus zu Napoleon und den „Modernen“,¹⁶⁰³ und entwickelt die These von der Geburt der Moderne aus dem Rationalismus der Aufklärung, von einer ersten und zweiten „Revolution“ in der Architektur, wie sie von der späteren Generation der Moderne ebenfalls vertreten wurde.¹⁶⁰⁴ Doch die so genannte französische „Revolutionsarchitektur“ wurde bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts von einer neuen Theorie vorbereitet, welche aus Italien stammte:¹⁶⁰⁵ im Kern steht die Auseinandersetzung zwischen der formalen Nachahmungstheorie und einer abstrakten Herleitung der Architektur aus Funktion, Material und Vernunft. Besonders Carlo Lodoli gilt als „erster Anwalt des Funktionalismus“,¹⁶⁰⁶ als Gründer der italienischen Schule der „Rigoristi“, die eine „ehrliche und vernünftige Architektur“ mit Themen wie organischen Zusammenhang, Geometrie, das Zeigen der Funktion, die Ablehnung von (unnötigem) Ornament, oder die Anpassung an die Natur der Materialien forderten. Eine alternative Spur der Neubegründung der Architektur auf Basis der Vernunft führt hingegen direkt zum rationalistischen Klassizismus von Marc-Antoine Laugier,¹⁶⁰⁷ der mit Begriffen wie Caractère, Moral, Natürlichkeit, Einfachheit und Funktion sein Manifest der Architektur als Naturnachahmung (Urhütte) und des Städtebaus in Analogie zum Landschaftsgarten untermauerte.

¹⁶⁰⁰ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 79: „Die Kantsche Ästhetik ist nichts anderes als die Rechtfertigung der Architektur und des Kunstgewerbes der Renaissance, des Schöpfungsverfahrens der Künstler dieser Zeit.“; zu Kant siehe auch: ebd., S. 92.

¹⁶⁰¹ Zur Gleichsetzung von Kant, Hegel und Schelling siehe: van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 101.

¹⁶⁰² Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Sechstes Hauptstück: wir Gelehrten*. 210, KSA 5, S. 144.

¹⁶⁰³ Fritz Minkus, *Napoléon I^{er} und die Architektur*, Paris: Typ. Chamerot et Renouard 1900.

¹⁶⁰⁴ Vgl. Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1955, S. 59f.: Vergleich der zwei Anläufe zu einer modernen Architektur im Rationalismus der Aufklärung und im Anti-Historismus des *Art Nouveau* und der *Secession*.

¹⁶⁰⁵ Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (1955), S. 89.

¹⁶⁰⁶ Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (1955), S. 95f.: „first advocate of functionalism“, vgl. auch: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Beck, ¹1985; ⁴1995, S. 221–224.

¹⁶⁰⁷ [Marc Antoine Laugier], *Essai sur l'architecture*, Paris: Duchesne, ¹1753; ²1755.

In van de Veldes Genealogie blieb die Umsetzung der „vernunftgemäßen“ Schönheit den Ingenieuren vorbehalten: erst in ihren Werken habe sich die technische Vollkommenheit als moderne Schönheit offenbart und sei nur von genial-naiven Menschen – wie Napoleon – erkannt worden.¹⁶⁰⁸ (Vgl. 4.2 Napoleonverehrung bei van de Velde und Nietzsche) Damit rekapituliert er den Gegensatz von Bildung, Religion und Zivilisation auf der einen Seite gegenüber der Wahrheit, Schönheit und Unverdorbenheit von Technik und Natur auf der anderen Seite, ja stellt die Technik mit der Natur auf eine Stufe der Vollkommenheit.¹⁶⁰⁹ Dass er nun ausgerechnet Schopenhauer als Gewährsmann für diese Auffassung heranzieht, und als Antithese zu Kants „interesselosem Wohlgefallen“ setzt,¹⁶¹⁰ mag erstaunen: zwar hält van de Velde beiläufig fest, dass Schopenhauer Nützlichkeit vom Feld der Ästhetik ausschließt und somit Funktionalität und Zweckform keinen künstlerischen Wert beimisst, aber Schopenhauers Definition des „Kampfes zwischen Schwere und Starrheit“ als „ästhetischer Stoff der schönen Architektur“ findet seine überschwängliche Zustimmung:

„Diese Konzeption, die Schopenhauer entwickelt und durch Beispiele begründet, ist »griechisch« und könnte dazu dienen, die Ästhetik der griechischen Architektur zu definieren. Sie offenbart uns die göttlichen und mysteriösen Kräfte, welche totes Material beleben. Wir rühren hier an das Geheimnis, welches uns beim Anblick eines Monumentes oder eines Gegenstandes bis ins Innerste erbeben läßt, uns wie ein Taumel des Tanzes und der Trunkenheit hinreißt!“¹⁶¹¹

Van de Veldes physiologisch-psychologische Interpretation der Belebung des Stoffes und rauschartig entgrenzenden Wirkung der Kunst als Steigerung der Lebensintensität verweist mehr auf die Schopenhauerrezeption Nietzsches und die Lebensphilosophie der Jahrhundertwende, als auf Schopenhauer selbst, der die Kunst nur als vorübergehendes Quietivum vom Leidensdruck des „Willens“ begreift. (Vgl. 2.1; vgl. 3.7 Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes) Auch die von van de Velde angeführte Aussage Schopenhauers über die Schönheit in der Architektur, welche in der „augenfälligen Zweckmäßigkeit“ liege,¹⁶¹² täuscht nicht über den Eindruck einer sehr eigenwilligen Auseinandersetzung und Aneignung hinweg, da der Begriff des „Zwecks“ bei Schopenhauer nur die Tektonik und Konstruktionserscheinung umfasst, also die Anschaulichkeit der Idee des Lastens und Tragens, während van de Velde von einem viel umfassenderen Zweckbegriff ausgeht. Dass van de Velde so viel Wert auf Schopenhauers „Hemmung“ der Kräfte (Lasten-Tragen) legt, kann man nur als Hinweis auf seine eigene Theorie der Kunst als „Wollust“ verstehen, des

¹⁶⁰⁸ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 84–85: „Napoleon hatte nun, es dürfte dies mit seiner technischen Bildung, seinem Hang zur Mathematik und seiner ganzen rein verstandesmäßigen Sinnesart im Zusammenhang stehen, – im Gegensatz zu seiner allgemeinen Antipathie gegen die Architekten eine derartige Vorliebe für Techniker und Ingenieure, [...] daß er sogar rein technische Arbeiten als Kunstwerke beurteilt wissen wollte [...]. So entschied Napoleon die Frage zur gleichen Zeit, als er sie stellte, mit dem Ungestüm, der Sicherheit und weitblickenden Genialität, welche alle seine Handlungen kennzeichneten!“

¹⁶⁰⁹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 87: „Die Werke der Technik erfüllen diese Bedingung [Vollkommenheit und Zweckform] und haben sich selbstverständlich in fünfzig wesentlichen Grundformen ausgebildet, daß wir, in Verstand und Geschmack unverdorben, sie willig den schönsten Schöpfungen der Natur, den Blumen und den Bäumen usw., gleichstellen, an deren Erschaffung die Natur rationell, mit der Intelligenz und mit der einzigen Absicht der Vollkommenheit gearbeitet hat.“

¹⁶¹⁰ Van de Velde zitiert Kants Definition der Schönheit aus der Kritik der Urteilskraft im direkten Vergleich mit Schopenhauer, siehe: van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 92.

¹⁶¹¹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 88–89; vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I. Drittes Buch. § 43*, (1818) hrsg. von Wolfgang von Lönnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 302–308; siehe auch: ders., *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II. Drittes Buch. § 35. Zur Ästhetik der Architektur*, (1844) hrsg. von Wolfgang von Lönnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 527–537.

¹⁶¹² van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 90; 91–92; die These, dass Schopenhauer die *Conception Rationnelle* in der Architektur philosophisch vertritt, wird später generalisierend wiederholt, siehe: Henry van de Velde, *Pages de Doctrine*, Brüssel: Van Doorslaer, 1942, S. 53.

bewussten Triebverzichtes zur Sublimierung und Verlängerung des Genusses, was aber Schopenhauers Willensverneinung völlig zu wider geht. Zudem scheint van de Velde vollkommen Schopenhauers Diskreditierung der Architektur als „angewandte“ Kunst im Dienste des „Willens“ und die Vorbehalte, die er gegenüber dem niederen Kunstwert der Architektur äußert, als in der Materie gefangen, statt Ideen zur Anschauung zu bringen, zu entgehen.¹⁶¹³ Andererseits, im Zusammenhang der Argumentation van de Veldes, der gegen die Nachahmungstheorie der Architektur des Historismus eine Ästhetik rein auf Basis der Vernunft zu begründen versucht, scheint die Referenz zu *Die Welt als Wille und Vorstellung* doch verständlich, da Schopenhauer die Architektur als autonome künstlerische Praxis definiert – in Analogie zur Musik! (Vgl. 5. Programmkunst) – was ihn aber nicht daran hindert, ihre Ausdrucksmöglichkeiten in der griechischen Antike als Vollkommen und abgeschlossen zu betrachten.¹⁶¹⁴ Vielleicht entfaltet van de Veldes Zuschreibung der Gedanken Schopenhauers als „griechisch“ über die vordergründige Bezugnahme auf Tektonik und Organik des Tempels hinaus noch eine weitere Bedeutung: die ideellen Inhalte und Prinzipien der griechischen Antike, im Sinne einer zweiten Natur der Technik, als Argument gegen die Wiederholung antiker Formen, gegen Historismus und Klassizismus (*goût grec*)?

Als geeigneter Kandidat für die philosophische Rechtfertigung der „vernunftgemäßen Schönheit“ erscheint die Referenz zu Gustav Theodor Fechner,¹⁶¹⁵ weil Fechner „schön“ mit kurzfristigem und „gut“ mit langfristigem Lustgewinn oder Vollkommenheit verbindet. Explizit erwähnt van de Velde das psychologische Assoziationsprinzip Fechners, bei dem die geistige Vorstellung vom Nutzen eines Gegenstandes die sinnliche Beurteilung der Form bestimmt, beziehungsweise die „Wahrheit“ der Zweckform an der Schönheit als „Klarheit“ partizipiert.¹⁶¹⁶ Erstaunlicherweise bleibt hingegen Fechners Prinzip der „einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen“ unerwähnt, welches van de Veldes abstrakt-rhythmische Ornamentik stützen würde. Aber auch hier zeigt van de Velde eine selektive Wahrnehmung, da Fechner mit den „assoziativen Faktoren“ nicht nur den Zweck, sondern auch das Sujet, den Bildinhalt oder den Gegenstand des Werkes als Kategorie des ästhetischen Gefallens anführt, welche van de Velde an anderer Stelle zu Gunsten der stofflichen Bearbeitung – die Fechner als „direkte Faktoren“ bezeichnet – ablehnt.

Um das eigentliche Ziel dieses Ausflugs in die Ästhetik, die Definition der Schönheit als Vereinigung der Vollkommenheit (Vernunft) mit dem ästhetischen Wohlgefallen (Sensibilität) philosophisch zu legitimieren, schlussendlich zu erreichen, zieht van de Velde Exzerpte von Paul Souriau heran,¹⁶¹⁷ der mit dem Begriff des „Ideals“ als gedankliche Vollkommenheit, als geistige Vorstellung vom Zweck des Objektes, eine Brücke zum philosophischen Idealismus der griechischen Klassik bildet: van de Velde, sichtlich um

¹⁶¹³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I*, ebd. S. 303: „Wenn wir nun die *Baukunst* bloß als schöne Kunst, abgesehen von ihrer Bestimmung zu nützlichen Zwecken, in welchem sie dem Willen, nicht der reinen Erkenntnis dient und also nicht mehr Kunst in unserem Sinne ist, betrachten; so können wir ihr keine andere Absicht unterlegen als die, einige von jenen Ideen, welche die niedrigste Stufe der Objektivität des Willens sind, zu deutlicher Anschaulichkeit zu bringen: nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbaßtöne der Natur; und dann neben ihnen das Licht, welches in vielen Stücken ein Gegensatz jener ist.“

¹⁶¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II*, ebd. S. 534.

¹⁶¹⁵ Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

¹⁶¹⁶ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 93–94.

¹⁶¹⁷ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 95–99; vgl. Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris: Alcan, 1893, vgl. auch: ders., *L'imagination de l'artiste*, Paris: Hachette, 1901; vgl. auch: ders., *La rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète*, Paris: Alcan, 1906.

Anciennität bemüht,¹⁶¹⁸ erwähnt in kurzer Folge Platon und Sokrates mit einem Zitat zum Begriff der Schönheit als Zweckentsprechung,¹⁶¹⁹ ebenso wie Goethes Gleichsetzung von Schönheit mit Vernunft, Vollendung und Vollkommenheit, geäußert in den Gesprächen mit Eckermann,¹⁶²⁰ ein Buch, welches Nietzsche besonders schätzte,¹⁶²¹ bis hin zu Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Wolff und Alexander Gottlieb Baumgarten, den van de Velde mit der Definition der Schönheit als „empfindsam gewordener Vollkommenheit“ zitiert.¹⁶²² Wie schon Günther Stamm feststellte, ist van de Veldes Umgang mit literarischen Referenzen selektiv, eklektisch und äußerst problematisch,¹⁶²³ aber zu verstehen als „großangelegter Versuch [...], die eigene Persönlichkeit in die Kontinuität dieser Überlieferung [der abendländischen Tradition] zu stellen.“¹⁶²⁴ Dabei fällt bei dieser philosophischen Lektüre und Auseinandersetzung mit historischen und zeitgenössischen ästhetischen Positionen auf, dass van de Velde zahlreiche Verweise und Bezüge öffnet, aber gerade Nietzsche, an den er sonst immer wieder anknüpft, auslässt. Außerdem überlagern und konkurrenzieren sich van de Veldes Bemühen um Anciennität, und damit verbunden das Anführen gewichtiger Autoritäten als Referenzen, mit der Absicht, „originell“ zu sein, also gerade sich von akademischem Wissen und Traditionen frei zu geben, und allein durch Anschauung, Erfahrung und Überlegung seine „Wahrheit(en)“ zu finden – ganz wie bei Nietzsche, der ein ähnlich gespaltenes Verhältnis zu seiner Lektüre, zu anderen Autoren und zu Zitaten, Paraphrasierungen und Meinungen gepflegt hat. (Vgl. 2.3 *Ecce homo*) In diesem Sinne eines doppelbödigen Bruchs und gleichzeitiger Anknüpfung an die Geschichte berichtet van de Velde in seinen Memoiren von seinen *Écrits sur l'esthétique*:

„Je ne m'étais jamais senti aussi assoiffé de beauté et de formes pures que depuis que j'étais entouré de disciples et d'élèves. J'éprouvais l'irrésistible besoin de les voir participer à cette plénitude de mes forces créatrices et de les entraîner à la poursuite de la perfection. C'est de cette époque que datent mes meilleures créations dans le domaine des métiers d'art. Depuis que Platon et

¹⁶¹⁸ Van de Velde verwendet selten ein Motto bei seinen Aufsätzen, aber bei der „Vernunftgemäßen Schönheit“ mussten es gleich zwei sein: von Michelangelo und Lionardo da Vinci, vgl. ders., „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 75.

¹⁶¹⁹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 99–100; vgl. Xenophon, *Das Gastmahl [bei Kallias]*, übersetzt von Christoph Martin Wieland; der Verweis auf die Ideenlehre Platons ist sehr vage, vgl. Platon, *Timaos*, vgl. auch: ders., *Politeia*.

¹⁶²⁰ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, zitiert nach: van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 100: „Das Gesetz, das in die Erscheinung tritt, in der größten Freiheit, nach seinen eigensten Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor. Erkannt aber wird die Schönheit vom Menschen zuerst, und empfunden wird sie von ihm am stärksten, wenn sie am Äußeren anderer Menschen zur Erscheinung gelangt.«, auf diese Textstelle hat bereits Rudolf Steiner im Zusammenhang mit den Konzepten der „Morphologie“ und „Steigerung“ hingewiesen.

¹⁶²¹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 109. *KSA 2*, S. 599: „Der Schatz der deutschen Prosa. – Wenn man von Goethes Schriften absieht und namentlich von Goethes Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es gibt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Literatur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? [...]“; vgl. auch: ders., *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. § 8. *KSA 1*, (1874) S. 310, „[...] Ueber Goethe hat uns neuerdings Jemand belehren wollen, dass er mit seinen 82 Jahren sich ausgelebt habe: und doch würde ich gern ein paar Jahre des »ausgelebten« Goethe gegen ganze Wagen voll frischer hochmoderner Lebensläufe einhandeln, um noch einen Antheil an solchen Gesprächen zu haben, wie sie Goethe mit Eckermann führte, und um auf diese Weise vor allen zeitgemässen Belehrungen durch die Legionäre des Augenblicks bewahrt zu bleiben. Wie wenige Lebende haben überhaupt, solchen Todten gegenüber, ein Recht zu leben!“

¹⁶²² van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 101.

¹⁶²³ Günther Stamm, *Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Veldes. C. Zur Architekturtheorie Henry van de Veldes. I 13 Architekturtheorie und Ästhetik*, Göttingen: Universitätsverlag, 1971, S. 248–259.

¹⁶²⁴ Günther Stamm, *Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Veldes* (1971), ebd. S. 255.

son élève Aristote avaient reconnu é la beauté une origine divine et depuis que, vingt siècles plus tard, le philosophe allemand Baumgarten fit de l'esthétique une science autonome, l'art, la perfection, la beauté ont fait l'objet de spéculations qui sont responsables de la confusion qui entache ces concepts, J'espérais trouver des guides dans les savantes qui avaient déjà étudié cette matière. J'eus vite fait de distinguer, parmi les ouvrages des esthéticiens allemands du XVIII^e siècle et français du XIX^e, ceux qui m'aideraient à étayer ma théorie de la conception rationnelle. C'est aux ouvrages de Boetticher, de Schopenhauer et de Fechner, aux écrits sur l'esthétique de Theodor Lipps en Allemagne et de Paul Souriau en France, que devait puiser celui qui voulait écrire sur l'esthétique de notre temps, délaissant, comme je le fis, les innombrables écrivains dont les ratiocinations stériles ont contribué à augmenter la confusion.¹⁶²⁵

Diese selektive Aneignung und Inanspruchnahme einzelner Autoritäten bei gleichzeitiger pauschaler Verurteilung der europäischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts scheint ein Paradebeispiel für die *monumentale Historie* im Sinne Nietzsches zu sein, für eine Umdeutung und Konstruktion historischer Personen zu „Vorläufern“ und der Geschichte als Narration, die in der eigenen Position mündet. Aber zurück zu van de Velde's eigentlicher Argumentation: In Abgrenzung zu seiner Auffassung von der *Conception Rationnelle* als Bedingung der Schönheit führt er die Soziologen Jean Marie Guyau¹⁶²⁶ und Werner Sombart¹⁶²⁷ an, ebenso Robert de la Sizeranne,¹⁶²⁸ den er als Vermittler von Ruskin früher noch lobend erwähnte, und nicht zuletzt John Ruskin selbst, dessen Definition des über die Nützlichkeit hinausgehenden, Überflüssigen als Kennzeichen der Kunst van de Velde ironisiert.¹⁶²⁹ Als gemeinsamen Nenner dieser Theorien streicht er ihre Rückwärtsgerichtetheit und ihr mangelndes Zutrauen in die Moderne heraus, ihre „Schwäche“, „Feigheit“ und Unfähigkeit, sich aus der falschen Tradition, aus dem Verfall des Geschmacks und einem Verständnis von Schönheit als Verkleidung befreien zu können, um zur „wahren Tradition“ der Vernunft und zur Schönheit der reinen, intellektuellen Form¹⁶³⁰ zurückzufinden. (vgl. 3.1: Maskerade) Für van de Velde besteht das ästhetische Versagen der modernen Kultur nicht im Mangel an Schönheit, wie ihn Sombart pessimistisch diagnostiziert, sondern im Mangel an Erkenntnisfähigkeit, ‚in den Augen, die nicht sehen‘. Antithetisch zum Gefühl der *Décadence* der Spätgeborenen schildert van de Velde den „Trost der Vernunft“, die an Stelle künstlerischer Willkür und Last der Tradition die Erneuerung durch strenge Disziplin und logische Prinzipien setzt,¹⁶³¹ eine Kultur der Zukunft voll Kraft, Leben, Schönheit und

¹⁶²⁵ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, (1995), S. 280.

¹⁶²⁶ J[ean] M[arie] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Paris, Alcan, 1889; in Deutsch: *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, übersetzt von Paul Prina und Guido Bagier, Leipzig: Klinkhardt, 1911 (Philosophisch-soziologische Bücherei; 24); vgl. auch: ders., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris: Alcan, 1884; in Deutsch: *Die ästhetischen Probleme der Gegenwart*, übersetzt von Ernst Bergmann, Leipzig: Klinkhardt, 1912 (Philosophisch-soziologische Bücherei, 29).

¹⁶²⁷ Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, hrsg. von Cornelius Gurlitt, Berlin: Marquardt, 1908.

¹⁶²⁸ Robert de la Sizeranne, *Le miroir de la vie: essais sur l'évolution esthétique*, Paris: Hachette, 1902.

¹⁶²⁹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 103-105, vgl. John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder & Co., 1849; in Deutsch: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, übersetzt von Wilhelm Schoelermann, Leipzig: Diederichs, 1900.

¹⁶³⁰ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 112.

¹⁶³¹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 109: „Zu der Stunde, in welcher wir unmittelbar und erfolgreich das hätten geben müssen, was unser eigen war, hatten wir Gedanken über Architektur und Kunstgewerbe im Kopf, die uns zuwider wurden, sobald sie uns klar wurden. Unsere Väter hatten in uns einen Geschmack und Ideen über die Schönheit großgezogen, von welchen wir uns mit Gewalt losreißen mußten. Und deshalb suchten wir Zuflucht in unserer Vernunft, wie es auch das Leben von uns verlangt, wenn das Herz gebrochen ist und die Augen voller Tränen stehen. Die Vernunft gibt dann, was sie geben kann, und sie kann nur geben, was ihrem Wesen entspricht: eine Regel, streng, gerade und kategorisch. Das Bedürfnis mußte in uns entstehen, das, was zu sinnlosesten Regellosigkeit herabgesunken war, zu strenger Disziplin, was zwischen tausend Widersprüchen hin und her geschwankt hatte, zu einem formellen Prinzip zurückzuführen.“

Vollkommenheit, statt Sentimentalität, Nachahmung und Historie. (Vgl. 2.1: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; vgl. 2.3: Kunst der Gesundheit, Stärke, Zukunft)

Doch wie bereits bei Nietzsche selbst, dessen forcierter Rationalismus der mittleren Phase des wissenschaftlichen Denkmodells zeitweise den Eindruck einer Kur vermittelt, einer Kaltwasserbehandlung gegen die metaphysischen Spekulationen der Basler Schriften, so scheint van de Veldes Plädoyer für eine progressive, ahistorische, universelle Kultur der Moderne, aufgebaut auf den Prinzipien der Vernunft, Technik und Natur wie eine therapeutische Disziplinierungsmaßnahme gegen die Gespenster des *fin de siècle*: gegen symbolistischen Ästhetizismus, dekadenten Pessimismus und romantischen Sozialutopismus. Bezeichnenderweise schließt er 1910 seine Betrachtungen zur philosophischen Ästhetik mit einem Liebespsalm der modernen Schönheit, welcher die „Gedanken der Schwere“ [!] und die Müdigkeit vertreiben soll: *Amo*.

„Ich liebe die Blumen, die Augen der Erde, die sich bei ihrem Erwachen öffnen, um uns durch ihre Pracht der Erde kindliches Entzücken zu offenbaren; um uns von dem Ernst ihrer schweren, erdrückenden Gedanken, ihrer ungestillten Wünsche zu reden, von der Ironie ihrer Grausamkeit und ihrer unendlichen Süße.

Ich liebe die Bäume, die das vollbracht haben, woran wir scheiterten; die, ohne Vermittlung jedes christlichen Gefühls, allein durch das Wunder ihrer Majestät und ihres Schweigens, in Schönheit den Kampf und das Aufeinanderstoßen der Gewalten und des Egoismus verwirklichen, Kämpfe, denen ähnlich, die auch über unsere Zukunft entscheiden.

Sie haben keinen Richter, der von seiner Unantastbarkeit herab über sie urteilt; kein Priester gibt ihnen das trügerische Versprechen von der Vergebung der Sünden gegen den Nächsten; kein Arzt wendet Heilmittel an und verbindet Wunden; kein Nachbar sorgt schwatzend für die Verbreitung von Tadel, Verleumdung oder von Lob, das der Neid zersetzt.

Unter Ihnen gebietet der Stärkste durch Gestalt und Gebärde; er schöpft ohne Rücksicht Kraft und Nahrung aus dem Boden, den seine Wurzeln sich erobert haben, und der Schwache ordnet sich ihm willig unter, findet einen bescheidenen Weg, sein geringeres Ansehen ohne Scham und Klage, ohne Geschrei nach Recht zu tragen.

Ich liebe die Körper der Menschen und die der Tiere. Unsere betörten Sinne haben auf jede Weise den weiblichen und männlichen Körper zu schildern gesucht.

Das Gefühl spiegelt ihnen die Liebkosungen der schönsten Früchte vor, während das Gesicht, sich an der Schönheit weidend, wahrnimmt, daß jedes Glied des menschlichen Körpers den verlockendsten Dingen ähnlich ist, die seine Wünsche auf Erden und im Paradiese begehren könnten. Der Duft verrät die Blumen, den Tau des Morgens und die herbstlichen Nebel um der Wohlgerüche des Fleisches willen, welches Geheimnisse birgt, die ihm die Natur neidet. Die menschliche Stimme versetzt das Gehör in Ekstasen, wie sie keiner der Klänge, die die Kunstfertigkeit den Instrumenten entlockt, hervorzubringen vermöchte. Und der Geschmack wird von nichts so sicher berauscht als von der Berührung der im Kuß sich öffnenden Lippen.

Während diese Instinkte nur unzulänglich ihre elementare Natur unter der Maske einer primitiven Poesie verbergen, erschließt sich die volle Schönheit des menschlichen Körpers in der Bewegung. Und um die Pracht eines ringenden oder boxenden Männerkörpers, eines vom Tanze hingegenommenen weiblichen Körpers zu beschreiben, fehlt uns Wort und Ausdruck.

Ich liebe die Körper der Tiere in ihrer geschmeidigen, berechnenden, trügerischen Anmut, elastisch, wie die der Katze, des Tigers und des Jaguars; stark, schwer und langsam, wie die der Ochsen; ungestüm und rhythmisch, wie die Pferde beim Rennen, der verfolgenden Hunde und des verfolgten Hirsches; und ich liebe den Leib der Vögel mit der feierlichen Gangart, den Truthahn und das Perlhuhn.

Ich liebe den Leib der Insekten, deren bewegliche Gelenkfügung den gleichen mechanischen Sinn aufweist, wie die Gelenke des Harnischs.

Ich liebe die Muscheln, deren zierlichen, kegelförmigen Körper ein Netz von Geäder einspinnt, deren Farbe blaß ist wie das Gesicht eines Kranken, blaß wie Nephrit; jene mit den falben Flecken, welche dem Innern einer durchschnittenen Frucht gleichen; – die großen Seemuscheln, die sich mächtig bäumen, um ihre Spirale in eine einem Mund gleichende gähnende Öffnung

zurückzuwerfen, jene Muscheln, deren enthüllter Perlmutterkörper verwirrend wirkt wie Orchideen.

Ich liebe die exotischen Schmetterlinge, über deren sinnreich gebauter und erprobter Konstruktion ein Gewebe sich breitet, von einer frischen Köstlichkeit, wie hellauflackerndes Lachen; ein Gewebe, blau und schimmernd, wie eine Sternnacht im Sommer, oder mehr noch dunkel und tief, wie die Trauer, wie das Leid ohne Ende.

Ich liebe die Schauspiele der Natur, den wechselnden elementaren Anblick des Meeres; die zielbewußten Windungen der Ströme, die Berge und Felsen, deren Linie die Ausdauer offenbart, mit welcher die höheren Elemente, Wind, Regen und Schnee, ihr allmähliches Werden endgültig zusammengefaßt und ihre Schlußsilhouetten bestimmt haben, in welcher sich die entgegengesetzten Kräfte des Materials und der Elemente neutralisieren zu gemeinsam gewaltigen, vollklingenden Akkorden. So liebe ich den Vesuv, den Ätna und den Stromboli, wie die Japaner den Fujiyama als ihr Heiligtum lieben.

Ich liebe die Monumente, deren Linie und Form sich decken und sich mitteilen wie bei den Pyramiden Ägyptens und den griechischen Tempeln; deren Organe sich verketten und deren Materie sich erregt und errötet; deren Wölbungen, Pfeiler und Säulen sich anstrengen in der Erfüllung ihres Zwecks, um uns fortwährend ihre ausdauernden Bestrebungen zu beweisen; bei denen jede Fuge verrät, daß sich hier Steine oder die angewandten Materialien mit so viel Liebe aneinandergeschlossen haben, wie es nur menschliche Wesen vermögen.

Ich liebe die Möbel, die ihre Zweckmäßigkeit und Formenreinheit schützend bewahrt haben, wie das Mädchen die Keuschheit seines Körpers schützend wahrt und seine Einfalt den Künsten und der Schminke der Kurtisane vorzieht; die Möbel, die ihre Aufgabe mit der Selbstverständlichkeit und ungeschliffenen Würde des Tagelöhners und Bauern verrichten, des Handwerkers, der das leistet, was man von ihm erwartet: das Pflastern der Straße, das Säen wie das Ernten, das Korbflechten wie das Anfertigen von Gold- und Silbergeräten; alles, ohne daß ein zweifelnder Gedanke, eine Versuchung zu Betrug und schlechtem Handeln seine eingewurzelte Ehrlichkeit erschüttern könnte.

Ich liebe die Gläser, die Steingutwaren, die Bronzegefäße, deren Linien den wiegenden Bewegungen der Hüften und der Brust, den menschlichen Profilen gleichen, – gebieterisch und suggestiv.

Ich liebe die Geräte, deren Urform keiner Zeit unterworfen ist, den Spaten, das Beil und die Sichel, die ewigen Formen des Pfluges und des Kahns.

Ich liebe die ganze Reihe des Saiteninstrumente, die seit alter Zeit sich bemühen, eine vollendete Form zu finden, um den Ton einzuschließen; ähnlich wie die Blumen es nie aufgeben, zur Aufbewahrung ihrer Düfte ein immer vollkommeneres Gefäß zu bilden.

Ich liebe die Maschinen; sie sind wie Geschöpfe einer höheren Stufe. Die Intelligenz hat sie von allen Leiden und Freuden, die dem menschlichen Körper in seiner Tätigkeit und seiner Erschöpfung anhaften, entäußert. Die Maschinen auf ihren marmornen Sockeln handeln, wie die Buddhas, auf ihrem ewigen Lotus kauern, sinnen. Sie verschwinden, wenn schönere, vollkommener geboren werden. Sie teilen dies Geschick mit den Helden und Göttern, denen es bis jetzt allein beschieden war; mit den uns jetzt sagenhaft erscheinenden Segelschiffen; mit den Kriegsschiffen, die den Meeresungeheuern gleichen, welche die Gestirne neugierig, das ihnen verborgene Leben der Tiefe zu schauen, an die Oberfläche befohlen haben.

Ich liebe alle Gefährte, die Tragsessel der südlichen Länder, die Automobile, die lenkbaren Luftschiffe und die wundervollen »Fliers«.

Ich liebe alle Dinge, die der Sport bildete; alle diese Geräte in ihrer überzeugenden, organischen Form. Sie haben die Fähigkeit, uns mit der gleichen Unmittelbarkeit zu erregen, zu reizen wie eine Bewegung, wie ein Schrei. Und ich liebe alle jene zweckentsprechenden und intelligenten Bekleidungen, die der Sport sich erfunden hat.

Ich liebe mehr als jeden anderen Aufenthalt der Welt – Hyde-Park im Mai, – wenn in den tiefen Alleen, deren violetter Sand von den goldenen Flecken schimmert, welche die Morgensonne durch das schwere Laubwerk wirft, endlose Reihen von Reitern und Reiterinnen auftauchen; wenn in der Frühlingssonne, nachmittags Tausende von Gespannen dahineilend sich verfolgen und kreuzen, durch die breiten offenen Alleen, eingesäumt von intensiv grünem Rasen, von zahllosen Blumenbeeten in den auserwähltesten, fremdländischsten, berauschendsten Farben. Wenn man diese Gespanne im einzelnen betrachtet, in ihrer Zusammenstellung von Pferden, Hunden, Lakaien

und dem hoch oben thronenden gleichmütigen Lenker, von Bevorzugten, die eingeladen wurden, in diesen Victorias, Daumonts, Breaks und Mails Platz zu nehmen – so gewährt dies alles den Anblick denkbar höchster Vollendung.

Diese Augenblicke aus dem Hyde-Park sind einzig schön, und dies Schauspiel vereinigt größere, vielseitigere Schönheit, als man irgendwo anders zu finden vermöchte. Und es ist eine kindische Illusion von zurückgezogenen, schlecht gelüfteten Gelehrten, daß die Vergangenheit ein schöneres, vollkommeneres, edleres und zugleich feierlicheres Schauspiel zu bieten hatte; denn in keiner Epoche hat sich eine solche Summe von Vollkommenheit, von auserwähltesten Dingen zusammengefunden. Ich kann mich ebenso mit anderen bei dem Gedanken an die Eleusischen Festzüge begeistern, an die feierlichen Prozessionen, die die Stufen zu den Propyläen emporschritten; bei dem Gedanken an die Turniere und an die pompösen Ausfahrten der sagenhaften venezianischen Galeeren. Aber es kann wohl nichts der ergreifenden Harmonie, der Macht der Zusammenklänge und der Eigenart des Rhythmus dieses Festes der modernen Schönheit nahegekommen sein!¹⁶³²

Für dieses Gebet der modernen Schönheit bemüht van de Velde vegetabile, physiologische und technisch-rationale Metaphern, poetische Umschreibungen ebenso wie tiefende Klischees, und nicht zufällig erinnert er sich an ausbrechendes Gelächter im Publikum als Reaktion auf seine dilettierenden Ausflüge in die Dichtung. Auffällig ist der moralische Unterton, der sich beispielsweise hinter der Bewunderung für die Bäume verbirgt: van de Velde schildert ihren Kampf ums Dasein als würdevoll, und doch unerbittlich, ein Recht des Stärkeren auf Durchsetzung und Hegemonie, einen „Willen zur Macht“, gemildert nur von der stillen Unterordnung des Schwachen, was er direkt auf gesellschaftliche Prozesse überträgt und als natürliches, erhabenes Vorbild darstellt. Eine Variation dieser bewundernden Verklärung des Waldes als Idealgemeinschaft starker Individuen, die einem einheitlichen, aber auch unerbitterlichen Gesetz folgen (Vgl. 3.4 Organisch), hat sich in den Memoiren erhalten, in denen er von seinen Eindrücken und Erlebnissen der Ausfahrten im Thüringer Wald berichtet, die er 1906 und 1907 mit Prinzessin Louise von Schwarzburg-Rudolstadt unternommen hat:

„Combien des fois, aux moments des repos, avons nous échangé nos impressions dans un de ces lieux fascinants et solennels ? Souvent, elle me priait de lui rappeler ce que je lui avais dit de la forêt et de ce qu'elle signifiait pour moi : une assemblée de géants vainqueurs, l'un plus imposant que l'autre. Les hêtres altiers, les mélèzes étalant leurs robes amples et les bouleaux adoués dans leurs scintillants uniformes de cuir rehaussé d'argent, tous également orgueilleux d'avoir défié tous les obstacles, d'avoir vaincu toutes les menaces, tous les dangers, sans avoir cédé un pouce de la place fatidique qui leur fut imposée par le sort. La forêt est l'image vivante de ce qu'un lutteur a dû endurer pour durer. C'est un des grands spectacles offerts à l'homme et une des plus puissantes leçons que la nature peut lui donner. Elle incarne l'harmonie et l'équilibre solennel d'innombrables forces pareilles à celles qui sillonnent le firmament. La forêt dégage une atmosphère d'inexprimable quiétude, comme un sanctuaire qui n'exigerait pas de celui qui vient y chercher la commiseration qu'il s'humilie ou se soumette. L'homme peut y rester fier et s'adresser d'égal à ceux qui lui donnent la leçon.“¹⁶³³

Nicht zufällig überarbeitet van de Velde einige seiner im Band *Essays* erschienenen Texte, inklusive dem darin enthaltenen *Amo*, in einer Försterhütte im Thüringer Wald, die ihm das

¹⁶³² van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 114–121; vgl.: ders., *Amo*, Weimar: Cranach Presse, 1909; ders., *Amo*, Leipzig: Insel Verlag, 1912 (in der Reihe: *Insel-Bücherei Nr. 3*), einleitende Worte: „In schwachen, müden Augenblicken haben wir in Form eines Gebetes alles, was schön ist und was wir lieben, aufzählend an uns vorübergleiten lassen. Dem »Credo«, das allen denen, die ihr Vertrauen auf seine Kraft setzten, gestattete, Wunder zu tun, versuchten wir ein »Amo« gegenüberzustellen, dessen Kräfte nicht weniger wirksam sein können, als die des Glaubens, da sie aus dem Wesentlichsten Sinn der Wirklichkeiten, die uns umgeben, schöpfen!“

¹⁶³³ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 287.

Prinzenpaar Schwarzburg-Rudolstadt im Sommer 1906 und 1907 als *Retrait* zur Verfügung stellte, zeitgleich mit den Zeichnungen für Nietzsches *Ecce Homo* und *Zarathustra*, die unter Mithilfe seiner Schülerin und Geliebten Erika von Scheel 1908 erscheinen. (Vgl. 5.2) Der Hymnus sei, in gewisser Weise, auf einen dieser Momente der plötzlichen Erleuchtung und des naiven Glücks im Thüringer Wald zurückzuführen, wie van de Velde in den Memoiren hinzufügt.¹⁶³⁴ Doch zurück zum Inhalt von *Amo*: Ebenso aufschlussreich wie die Gesellschaft der Bäume ist die „Ehrlichkeit“ – und als Steigerungsform gar „Keuschheit“ – einfacher Möbel, die direkt auf Handwerker und Bauern übertragen wird, und vor dem Hintergrund von van de Veldes Tätigkeit als Berater des meist in Heimarbeit hergestellten kunstgewerblichen Produkte Sachsens-Weimars Bedeutung entfaltet,¹⁶³⁵ vielleicht sogar auf die im Entstehen begriffene Heimatschutzbewegung anspielt, aber auch auf seine frühe Studie zum *Bauern in der Malerei* zurückverweist. In krassem Gegensatz dazu wirkt seine Begeisterung für die Maschine (sogar Kriegsschiffe, nicht unwichtig in Zeiten der forcierten Flottenpolitik von Wilhelm II.), für den Sport mitsamt der modischen Utensilien und vor allem für die gesellschaftliche Kutschfahrt im Hyde-Park: ausgerechnet das repräsentative, aristokratische Vergnügen des Sehen und Gesehen Werdens, des sozialen Theaters – van de Velde selbst verwendet den Begriff „Schauspiel“ – soll der höchste Ausdruck moderner Schönheit sein? Ein Fest des Lebens? Unerreicht in der Geschichte?

Erstaunlich zudem, dass er als Architekt, Designer und Künstler ein ephemeres, performatives, soziales Ereignis wählt, und nicht ein Symbol seiner Profession, wie beispielsweise den Eiffelturm an anderer Stelle, oder der Anblick einer ausdrucksstarken Landschaft. Zwar spielt der ästhetische Blick auf die Natur über weite Strecken des „Gebets“ die Hauptrolle, wie etwa die Erhabenheit der Seelenlandschaften der Berge oder des Meeres, der Ausdruck der Flora, die Schönheit der Körper der Tiere, besonders deren Bewegung, Energie, Rhythmus und Anmut, die sie auch mit der Lebenskraft der bewegten menschlichen Körper verbindet, welche noch im Sport gesteigert wird. Trotzdem liegt der Akzent auf einem sozialen, urbanen, festlichen Ereignis, welches signifikanterweise nicht an eine historische oder religiöse Tradition gekoppelt ist. Diese scheinbar inhaltslose Aufführung modernen Lebensstils überflügelt sogar van de Veldes stärkste Lebenskraft – Erotik und Sexualität, Trieb und Wollust, der entgrenzende, dionysische Rausch, den er kaum poetisch verhüllt im ersten Drittel anspricht. Oder soll man die „Harmonie, [die] Macht der Zusammenklänge und [die] Eigenart des Rhythmus dieses Festes der modernen Schönheit“ als eine Sublimierung der dionysischen Umzüge lesen, als vollendete Entmaterialisierung der Sexualität, als ein Sieg der „vernunftgemäßen Schönheit“, die aus der triebhaft-archaischen Lebenskraft der Liebe ein feierliches Schauspiel, ein Fest der modernen Schönheit (und des Lebens) macht?

Und doch, diesen ephemeren Augenblick, die Intensität eines Momentes zu transformieren und für die Ewigkeit bereit zu stellen, dies ist für van de Velde die Gabe der Sensibilität der Kunst, ebenso wie die ewige Form die Gabe der Vernunft ist:

¹⁶³⁴ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 292–293: „Tout ce que nous avons retrouvé d’objets, d’outils et d’armes des temps préhistoriques confirme cette assertion et les collections des musées ethnographique démontrent que, tant que rien ne détourne de sa fin la forme résultant de la conception rationnelle, elle s’impose à notre admiration, comme toutes celles qui furent créées par les primitifs, sous toutes les latitudes du globe. Ces vérités me frappaient d’autant plus vivement que je les avais acquises en me frayant péniblement un chemin à travers les broussailles alors qu’il eût été plus aisé de suivre les avenues tracées sans un pays de connaissance. C’est sous leur impression que j’écrivis *Amo*. Cet hymne est le résultat d’une révélation si inattendue, d’une foi si naïve et si ardente que, jamais, celui qui aurait parcouru les voies tracées d’avance de la science, n’aurait pu ressentir un étonnement aussi profond, une piété aussi attendrie ! [...] J’ai écrit *Amo* au moment où ma conviction était la plus fraîche, au moment où une clarté nouvelle avait envahi mon esprit et mon cœur.“

¹⁶³⁵ vgl. auch: Henry van de Velde, „Volkskunst“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 7, Heft 6, März 1909, S. 272–275, wieder abgedruckt in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 123–136.

„[...] das vernunftgemäße Prinzip einer Schönheit, die ihren Ausdruck in der ihren Zweck vollkommen ausfüllenden Form sucht, in einer Form, bar jeder Sentimentalität und Phantasie, einer ewigen, endgültigen, feststehenden Form“¹⁶³⁶

In den späten 1920er Jahren unternimmt van de Velde nochmals den Versuch, sein Programm der *Conception Rationnelle* zu formulieren: die Dialektik zwischen dem zeitlosen Prinzip der auf die Vernunft basierend Zweckform und der zeitgebundenen Sensibilität, die sich in Linie, Ornament und Belebung des Stoffes ausdrückt, wird einseitig zu Gunsten der Vernunft verschoben, denn für ihn steht nicht mehr der Ausdruck des Zeitgeist, die Modernität oder Kontemporanität im Vordergrund der Betrachtung, sondern die „ewigen Gesetze“ der Form:

„Alles, was der Vernunft seine Entstehung verdankt, ist ewig. Es aufersteht unter irgendeiner abgeänderten Form, je nach den Bedingungen der Zeit und des Raumes. Die Aufgabe, die die Baukunst und das Kunstgewerbe dem menschlichen Geist stellen, ändert sich nur wenig. Das Haus ist dasselbe geblieben, seitdem Mauern ein Dach tragen, ein Stuhl ist immer eine erhöhte Sitzfläche, auf der man sich bequem niederlassen will. [...] Gleich zu Anfang, in der Jugend der Menschheit, wurde das Neue erzeugt. Der Stil wurde in vorgeschichtlicher Zeit, in dem Augenblick, in dem die Menschheit Erfindungen für ihre dringendsten Erfordernisse brauchte, geboren. [...] Das »kubische« Haus aus Kreta war 2000 Jahre vor unserer Zeit schon die erste Erscheinung des Zweckhauses, es ist so völlig zweckvoll, wie unsere entschlossensten Architekten den Typus des Hauses in der ganzen Welt jetzt verwirklichen, denn in der Anwendung des Zweckbegriffs gibt es nur Einstimmigkeit und Universalität.“¹⁶³⁷

Internationalität, Universalität und Ewigkeit sind die Kennzeichen des „einzigsten Stils“, der an Stelle des „neuen Stils“ gerückt ist. Van de Velde vollzieht damit den Schritt von *Art Nouveau* oder Stilreform zur „klassischen Moderne“, zu einer Vorstellung einer objektiven, von der Vernunft erkennbaren Schönheit, die in einen konstanten Kanon idealer Formen von immerwährender Gültigkeit mündet. Diese Auffassung von einer intellektuellen Schönheit unabhängig von Zeit, Kultur und Materialität gemahnt an platonische oder neo-platonische Vorstellungen eines Ideals des Schönen, wie sie zeitgleich beispielsweise auch in der französischen ästhetischen Theorie bei Paul Valery zu finden sind, und zu abstrakt-geometrischen Spekulationen führten. Van de Velde selbst nennt noch eine andere Quelle, wenn er das „logische Bild“ mit Sempers Theorie des „Idealtypus“ in Verbindung bringt.¹⁶³⁸ Ein Quervergleich zu den Schriften Nietzsches bietet hier Anknüpfungspunkte in der mittleren, „wissenschaftlichen“ Phase seines Denkens, in der Nietzsche in ein nüchternes, kritisches Verhältnis zur Kunst tritt, und eindeutige Affinität zur französischen und deutschen Klassik erkennen lässt. Nietzsche erklärt, wie van de Velde nach ihm, die Beherrschung der künstlerischen Mittel, Ordnung, Disziplin, Maß und Einheit der Form zu wesentlichen Bestandteilen dieser Ästhetik, die ihr höchstes Ziel nicht in Rausch oder Verzückung, sondern in Vollendung und Verfeinerung findet. (Vgl. 2.2: „In Ketten tanzen“)

Doch zugleich grenzt sich van de Velde auch von neo-klassischen Theorien ab, zumindest von einem stilistischen Verständnis des „Klassizismus“, welches die historischen Formen der Antike als Ideal definiert, sondern betont ganz explizit seine Ablehnung der akademischen Nachahmungstheorie in der Architektur:

„Man hat wiederholt gesagt, daß wir einen neuen Klassizismus anstreben. Wir würden uns einen solchen Vergleich zwischen dem, was wir als den neuen Stil betrachten und dem, was man den

¹⁶³⁶ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 121.

¹⁶³⁷ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 72, Nr. 384, Morgenblatt, Donnerstag, 24. Mai 1928, S. 1; siehe auch: Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 120–121.

¹⁶³⁸ van de Velde, *Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst*, in: *Europäische Revue* (1929), S. 121.

klassizistischen Stil nennt, schlecht erklären können, wen nicht darin die Absicht läge, grundsätzlich die Ordnung und die Disziplin anzuerkennen, die wir der Anarchie entgegensetzen, die seit dem »Romantizismus« geherrscht hat. Dem klassischen Programm setzen wir die frische und ewige Kraft des Schaffens und der Vernunft entgegen, d.h. die Tradition des »ewig Neuen« als Ergebnis der freien Arbeit des Verstandes, der durch keine Erinnerung an die Ergebnisse anderer Erwägungen abgelenkt wird, die gänzlich verschieden von denen sind, die die heutigen Umstände und Bedürfnisse uns aufzwingen.«¹⁶³⁹

Ebenso wie van de Velde „Neuheit“ von „Neu“ unterscheidet, differenziert er auch zwischen „klassizistisch“ und „klassisch“, zwischen dem formalen Kanon und einem intellektuellen Prinzip, zwischen der Nachahmung der Antike und den Gestaltungsregeln, die dieser antiken Klassik eingeschrieben sind, oder, um es mit dem Instrumentarium des (Neo-) Platonismus zu sagen: zwischen Abbild und Idee. Erstaunlich mutet van de Veldes Gleichsetzung von Historismus und Romantizismus als „Anarchie“ an: ausgerechnet er, der einstige Sympathisant sozialutopischer anarchistischer Gesellschaftsentwürfe verwendet den Begriff der „Anarchie“ gleichbedeutend mit Chaos, Willkür, mit Romantik und Décadence? Zwar hat auch Nietzsche im Bezug auf Wagner ebenso wie auf die Sozialisten und Anarchisten verschiedentlich Krankheit am Leben diagnostiziert, die er an der auflösenden, abschwächenden Kraft zu erkennen glaubte (Vgl. 2.2; 2.3), aber scheint van de Velde sich weniger auf Nietzsches Kritik zu beziehen, als biographisch in eine ähnliche „kritische“, „klassische“ oder „wissenschaftliche“ Phase eingetreten zu sein, wie Nietzsche in den moralischen Schriften der mittleren Werkperiode (Vgl. 2.2). Wiederum augenfällig wird die disziplinierende Funktion der Vernunft, die Affinität zu Ordnung, Struktur, Aufbau, Ewigkeit, kurz zum System.

Ein Anschauungsbeispiel für die *Conception Rationnelle* liefert van de Velde mit einem juristischen Expertengutachten von 1932, in dem er für den künstlerischen Wert – und damit die Anwendung des Urheber- und Musterschutzes – eines schmucklosen, massenfabricierten Leuchtkörpers argumentiert, weil er in der Form, in den Maßverhältnissen und in der Produktionsweise bereits eine „ästhetische Lösung“ von Originalität und künstlerischem Wert entdeckt, wie beispielsweise in den Stahlrohrmöbeln, Porzellan von Wedgwood, dem Besteck aus Solingen, oder den Glasprodukten von Schott aus Jena.¹⁶⁴⁰ Besonders die harmonischen Prinzipien der Form und der Linienführung, die Proportionalität und das dynamische Gleichgewicht des Gegenstandes im „golden Schnitt“ hebt van de Velde als „künstlerisch“ hervor, die sich direkt an den „Geist“ richteten,¹⁶⁴¹ und er verweist im Anhang auf die Schriften von Adolf Zeising,¹⁶⁴² Gustav Theodor Fechner¹⁶⁴³ und Theo Meyer.¹⁶⁴⁴

Doch gegenüber der direkten Übertragung der Prinzipien der technischen Vernunft, Serie und industriellen Massenfertigung auf den großen urbanistischen Maßstab meldet van de Velde Bedenken an: bereits 1933 kritisiert er den „streng uniformen Charakter“ des Arbeiter-Massenwohnungsbaus in deutlichen Worten als „fatalistisch“ und „hoffnungslos“.¹⁶⁴⁵ Hier

¹⁶³⁹ van de Velde, *Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst*, in: *Europäische Revue* (1929), S. 126.

¹⁶⁴⁰ Henri van de Velde [sic], „Rapport“ in: *L'ingénieur-conseil. Revue technique et juridique des droits intellectuels*, Brüssel: Jg. 23, Heft 4, 1933, S. 69.

¹⁶⁴¹ van de Velde, „Rapport“ in: *L'ingénieur-conseil* (1933), S. 70.

¹⁶⁴² Adolf Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers (aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme)*, Leipzig: R. Weigel, 1854.

¹⁶⁴³ Gustav Theodor Fechner, *Zur experimentellen Aesthetik*, Leipzig: Abhandlung der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft XIV, 1871; auch ders., *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

¹⁶⁴⁴ Théo Meyer, *Aesthetik*, ??? vielleicht: Theodor Meyer???

¹⁶⁴⁵ Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 338: „Voor mij, ik kaan mij niet weerhouden te denken dat het slechts is om bovenmatigs te bereiken, dat men niet aarzelt, honderde werkliedenfamilies op te stapelen in reuzengroote bouwwerken, waarvan het

zeigt sich wieder van de Veldes ursprünglich anarchistisch-sozialistische Einstellung, welche durch die Vermischung mit und Anregungen durch die Ideen von Stirner und Nietzsche viel stärker individualistisch als institutionell und egalitär ausgerichtet ist. Trotz der wiederholten Betonung eines objektiven, universellen und zeitlosen Stils tendiert van de Velde weder zu einer rein autonomen *architecture pour l'architecture*, noch zu einem technokratischen Funktionalismus, noch zu einer Architektur der Meister und persönlichen Handschriften – was er interessanterweise sowohl Le Corbusier als auch Frank Lloyd Wright zum Vorwurf macht¹⁶⁴⁶ – sondern er stellt explizit den Menschen in das Zentrum seiner Betrachtungen der Architektur, den *einzelnen* Menschen und dessen körperliche, seelische und „moralische“ Bedürfnisse, und etabliert so die Vision von einer *humanistischen* Moderne,¹⁶⁴⁷ die den Menschen zum Göttlichen erheben möchte aus eigener Kraft, durch die Werke des Menschen, durch eine allgemeine Teilhabe an Gestaltung und künstlerischer Vollendung. Somit verweist der Titel des Essays – der „Heilige Weg“ – gerade nicht auf eine religiös-christliche Erlösung, sondern auf eine säkulare Bildung, durchaus auch im Sinne von Formgebung, des Einzelnen und der Gesellschaft als Ganzes. (Vgl. 2.1; 2.3: Schaffende, Individuelle Vervollkommnung)

Ganz in der rationalistischen Tradition der Architekturtheorie der Aufklärung und des Klassizismus und doch in Form einer pars pro toto Genealogie der Architektur an Hand der Entwicklung eines einzelnen Bauteils (Vgl. 3.7 Geschichte der Belebung des Stoffes; Farbe) interpretiert van de Velde die gesamte (europäisch-mediterrane) Architekturgeschichte als bipolaren Konflikt, als „Drama“ des Kampfes zwischen „Wesen“ und „Fantasie“, welches sich exemplarischen in der Wandlung der Säule abzeichne.¹⁶⁴⁸ Rationalistisch insofern, da er dem klassischen Kanon des 19. (und 20. Jahrhunderts) folgt, indem er den *Parthenon* als vollkommenste Schöpfung der Architektur anführt, in dessen dorischen Formen sich das „Wesen der Säule“ offenbare. (Vgl. 2.1: Dorischer Stil als Kriegslager des Apollinischen) Rationalistisch weiterhin, weil er diese Vollkommenheit auf die logische Ableitung der Form aus der Konstruktion zurück führt, die zu einem „organischen“, „natürlichen“ und „elementaren“ Ausdruck führe. Er bleibt der eingeschlagenen rationalistischen Tradition treu, indem er den Ursprungsmythos der Säule (und damit der Architektur) als Baumstamm wiederholt und so unausgesprochen auf Vitruv und Laugier verweist. Doch wenn van de Velde auf das leibliche Nachempfinden von Trägheit und Last, von Starrheit und Druck durch die scheinbare Elastizität der Säule (*Entasis*) zu sprechen kommt und die Verwandtschaft von Körper und Säule nicht über die Proportion, sondern über die energetische Gespanntheit des Marmors in der „belebten“ Form¹⁶⁴⁹ herstellt, eine Partizipation des Betrachters an der Form,

streng uniform karakter weinig hoop laat aan hen die er opeengehoopt worden, aan de klasse-fataliteit te ontsnappen.“

¹⁶⁴⁶ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 341.

¹⁶⁴⁷ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 341–342: „Maar «het begrip der menschelijkheid» waakt over de bouwkunst. Zij was ten allen tijden in den dienst der menschheid en van er het meest menselijk in ons is: het begrip van schuilplaats, beschutting, van dak! Het dak voor ons, voor alles wat onze behaaglijkheid en de charme van ons huiselijk leven uitmaakt; dat voor alles wat betrekking heeft tot de noodzakelijkheden van het economische en sociale leven; dat voor alles wat behoort tot de algemeene beschaving en tot kader dient van de ceremonies van den eeredienst. Dit «begrip van menschelijkheid» zal onfeilbaar terugbrengen en tot het peil van dit begrip, wat er ooit aan te kort gedaan werd of er boven uit wilde. Geen pad, geen weg, geen laan of heirbaan zal ooit de bouwkunst voeren tot haar ware bestemming, dan georiënteerd naar «het begrip van het menselijke». Dit wijst de heilige richting!“

¹⁶⁴⁸ Henry van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ in: *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, III, 1936, S. 7–15; auf französisch: ders., *Vie et Mort de la Colonne*, Brüssel: Scarabée d’Or, 1942.

¹⁶⁴⁹ van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ in: *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* (1936), S. 9: „En zoo ziet men hoe de zuil inzinkt, waardoor de illusie schijnbaar versterkt wordt dat het materiaal waaruit ze vervaardigd werd, en dat we dood waanden, levend en elastisch is, en de krachten die haar doortrillen werkelijk doorvoelt. Van dit moment voelen ook wij haar verwant met ons eigen wezen. Wij deelen mede in al de handelingen van hare functie. En het leven dat in de dorische kolom drong, zal de eeuwen trotseeren: [...]“

rekurriert er auf psychologische Thesen der „Einfühlung“ der Jahrhundertwende,¹⁶⁵⁰ ganz im Sinne von Theodor Lipps und Wilhelm Worringer.

Nach der frühen Vollkommenheit der Dorik deutet van de Velde den Ionischer Stil bereits als Beginn des Verfalls der Architektur hin zu naturalistischer Nachahmung, in deren weiterem Verlauf in der römischen Architektur Säule und Gebälk zu reinen Dekorelementen verkommen. Dieser Verlust der Eigenständigkeit der Säule interpretiert er als Verlust der Autonomie der Architektur, die im römischen Imperium zum „pompöses Mittel“ im „Räderwerk der Regierungsmaschine“ missbraucht werde,¹⁶⁵¹ von einem Instrument der Selbstbildung und Vervollkommnung einer (freien) Menschheit zu einer Repräsentation der Macht – die später auf die Kirche übergang: was sich in der Romanik durch die Unterordnung der Säule unter Bogen und Gewölbe, in der Gotik durch das „Verschmelzen“ der Säule mit der himmelstrebenden Rippe abzeichne. Mit anderen Worten: van de Velde skizziert eine direkte Korrelation zwischen der architektonischem Form und dem politisch-kulturellen oder weltanschaulichen Kontext – wenn auch von romantischer Überschätzung der „demokratischen“ griechischen Antike nicht frei – was seine harsche Kritik an der Gleichsetzung von Humanismus mit Renaissancearchitektur erklärt: in der Architektur der Renaissance vermag er nur den „Hochmut“ der Wiedererweckung römischer Formen und die Wirkung der „Fantasie“ zu erkennen, konstruktive Glieder als Schmuck zu verwenden, während er den Humanismus als „Kunst der hellenischen Wahrheit“ bezeichnet,¹⁶⁵² welche sich in einem anderen, nämlich universell rationalen Stil, wieder finde. Stattdessen stellt er eine intellektuelle Verbindung zwischen den Gedanken der Reformation und der Durchsetzung der Formen der Renaissance im nördlichen Europa her, am Beispiel des Heidelberger Schlosses,¹⁶⁵³ ganz im Gegensatz zu Nietzsche, der die Reformation als Rückschritt in vorneuzeitliche Religiosität und als Auslöser der Gegenreformation betrachtet, welche die kurze Blüte der Renaissance, die Möglichkeit einer Selbstaufhebung des Christentums durchkreuzt habe (Vgl. 2.3). Van de Veldes Interpretation der Säule als Repräsentantin des Menschenbildes der Kulturen und Völker schließt mit dem Fazit, dass die Säule „von einer freien, edlen Magd zu einer Sklavin, und von der Sklavin zu einer Dirne“ sich entwickelte, um in einem „Operettenfinale“ des Historismus zu enden.¹⁶⁵⁴ Für sich und seine Zeit stellt er der Säule den Totenschein aus – aber geblieben sei ihr Ideal von Logik, Vollendung und griechischer Humanität.

Während das Beharren auf einen universellen Stil der Vernunft alle diese späten Schriften durchzieht und von vielfachen Wiederholungen und Paraphrasierungen gekennzeichnet ist, zeigen sich im Detail doch entscheidende Abweichungen und unterschiedliche Akzente: So beurteilt van de Velde in einem Vortrag von 1939 zwar weiterhin das Prinzip der Nachahmung in der Renaissance als Abfall von der Logik (und damit vom Wesen) der Architektur, aber fügt einschränkend hinzu, dass es in der frühen italienischen Phase der Renaissance durchaus Beispiele einer rationalen Architektur gebe, welche an den „gesunden Geist“ der römischen Ingenieurbauwerke – der Brücken, Aquädukte, Thermen und Arenen – und an ihre Lebendigkeit erinnere: beispielhaft nennt er die Palazzi Pitti und Strozzi.¹⁶⁵⁵ – Ausgerechnet der Palazzo Pitti in Florenz, in diesem Artikel durch eine Abbildung der

¹⁶⁵⁰ van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ (1936), ebd., S. 10: im flämischen Original in Deutsch.

¹⁶⁵¹ van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ (1936), ebd., S. 11.

¹⁶⁵² van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ (1936), ebd., S. 14.

¹⁶⁵³ Wahrscheinlich in Anspielung auf Kurfürst Otto Heinrich von der Pfalz, der sowohl den Protestantismus als auch die Renaissance (Ottheinrichsbau, Heidelberger Schloss) einführte.

¹⁶⁵⁴ van de Velde, „Uit de »Laatste Les«“ (1936), ebd., S. 15.

¹⁶⁵⁵ Henry van de Velde, „L’architecture d’aujourd’hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XV^e Congrès international d’architecture, Septembre 1939, Washington)“ in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Brüssel: Jg. 1, No. 1, Dezember 1940, S. 17.

Hauptfassade mit der Unterschrift „oeuvre maîtresse de l'époque Renaissance“ weiter hervorgehoben,¹⁶⁵⁶ den Nietzsche, mit Blick auf Burckhardt, als Paradebeispiel der Architektur des „großen Stils“ anführt, und den wiederum Loos, mit Blick auf Nietzsche, als „stärkstes Ereignis“ der Architekturgeschichte feiert.¹⁶⁵⁷ (Vgl. 2.2; 2.3: „der grosse Stil“; 4.2.2) Doch hier verfällt van de Velde auf denselben kunstgeschichtlichen Irrtum wie Nietzsche: der monumentale Palast mit dem eindrücklichen Zyklopenmauerwerk ist in seiner abgebildeten Form das Produkt verschiedener Ausbauphasen des Manierismus und des strengen Barock, wie vor allem die Gartenfassade zeigt, nur der zentrale Kernbereich stammt aus der frühen Renaissance.

Doch van de Veldes Argumentation zielt auf eine andere Tatsache: sein rationale Architektur bedient sich, im Unterschied zum Rationalismus der zeitgleichen italienischen Architekten der 1930er Jahre und zum Rationalismus der so genannten französischen Revolutionsarchitekten und der *Ecole Polytechnique* vor und nach 1800, nicht eines historisch-typologischen Ansatzes, also einer formalen Grammatik oder Logik der Elemente, beruhend auf eine Analyse der klassischen Architektur, sondern van de Veldes Vorstellung von Logik in der Architektur steht fest auf dem Boden der ahistorischen Abstraktion, Funktion und Zweckform der modernen Avantgarden. Die Nachahmung des klassischen (griechischen) Vokabulars hingegen bezeichnet er als Maske, als versteinerte Grimasse,¹⁶⁵⁸ die sich konträr zum lebendigen Organismus der griechischen Architektur verhalte. (Vgl. Bedeutung der Maske bei van de Velde und Nietzsche; „Der Stein ist mehr Stein...“) Die logische Abstraktion soll jedoch, auch dies eine Konstante in van de Veldes Denken, durch die Sensibilität des Architekten belebt werden, um den Betrachter emotional am Bauwerk teilhaben zu lassen, nicht mehr durch Ornament und Oberflächenbehandlung, sondern durch die „nackte“ Plastizität und Massenverteilung, durch das Spiel der Kräfte:

„Car pour que nous puissions ressentir cette émotion, il faut que le spectateur perçoive dans un édifice les manifestations de la vie, d'un éveil de forces... qui transforment une abstraction en un phénomène vivant.“¹⁶⁵⁹

Signifikant ist deshalb van de Veldes Analogie von der plastisch-proportionalen Gestaltung der Massen der Architektur und der Musik, die er beide als derselben „Ordnung“ und „Spezies“ zugehörend als sinnlich wahrnehmbare Präsenz der abstrakte Ideen versteht, also gerade nicht als Repräsentationen von etwas anderem, sondern als selbstreflexive und selbstreferentielle Künste, die sich an Empfindsamkeit und Intelligenz des Betrachters gleichermaßen richten, ihm als rein menschliche Schöpfungen gegenüber treten, und eine lebendige „Aura“ erzeugen.¹⁶⁶⁰ (Vgl. 5. Programmkunst)

¹⁶⁵⁶ van de Velde, „L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé“ (1940), ebd., S. 20.

¹⁶⁵⁷ Adolf Loos, „Architektur,“ 1909, in: *Der Sturm*, 15. Dezember 1910, zitiert nach: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien: Prachner, 1982, 1997, S. 94: „Könnte ich das stärkste architektonische ereignis, den Palazzo Pitti, aus dem gedächtnis der zeitgenossen verlöschen und vom besten zeichner gezeichnet als konkurrenzprojekt einreichen lassen: das preisgericht würde mich ins irrenhaus sperren.“ Vgl. Begeisterung für Palazzo Pitti als „Großer Stil“ bei Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [197]. KSA 9*, S. 520, „»allem Hübschen und Gefälligen aus dem Wege gehen, als ein weltverachtender Gewaltmensch« (sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti)“ [Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig: 1869, S. 175.].

¹⁶⁵⁸ van de Velde, „L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé“ (1940), ebd., S. 18: „[...] ce qui faisait la beauté du visage propre à chacun des organes grecs, deviendra désormais un masque dont les grimaces sont pétrifiées.“

¹⁶⁵⁹ van de Velde, „L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé“ (1940), ebd., S. 20.

¹⁶⁶⁰ van de Velde, „L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé“ (1940), ebd., S. 20.

3.4. Organischer Aufbau

„Die jungen Blüten der Obstbäume sind schon manches Mal von einer zu plötzlichen und zu sengenden Sonne verbrannt worden, und unsere ersten Versuche waren, als sie ans Licht kamen, nicht weniger schwach und gebrechlich als Obstbaumblüten. Aber Lebenskraft war in ihnen und der Keim der Ewigkeit.“
Henry van de Velde (1901)¹⁶⁶¹

Eine frühe Figur in van de Veldes Denken ist die Analogie zwischen Historie oder Kultur und organischem Wachstum, die sich bereits in seinen ersten Schriften zum Kunstgewerbe findet: sowohl in *Déblaiement d'art* als auch in den *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* oder *William Morris: Artisan et Socialiste* beschreibt er die Kunst als einen Baum, der aus den „Feldern“ der menschlichen Kultur aufragt, und je nachdem wächst, blüht oder vergeht.¹⁶⁶² Ob er dabei auf die lateinische Wurzel des Wortes Kultur als „Landbau“ anspielt, ob er den über das Christentum vermittelten altägyptischen *Baum des Lebens* vor Augen hat, wie ihn Nietzsche auch im Zarathustra anklingen lässt,¹⁶⁶³ oder die Opposition Kunst – Natur mit einer organischen Metapher überwinden möchte, wie er es in den Schriften von Morris beispielhaft finden konnte, bleibt unklar. Aber die Vorstellung von der Rückkehr zu einer „natürlichen Entwicklung“ der Kunst, Kultur und Gesellschaft, die in Gegensatz zu Sitte, Moral und Geschichte einer dekadenten Zivilisation gesetzt wird, und sich aus romantischen Quellen (Rousseau) ebenso speist wie aus anarchistischen (Kropotkin) und nicht zu vergessen Nietzsches Kulturkritik, ist ein herrschender Gedanke van de Veldes, der sich in Metaphern und Analogien an der Oberfläche der Sprache abzeichnet, aber auch in der allgemeinen Weltanschauung hinter den einzelnen Texten und Themen anklingt. (Vgl. 3.1: Moralische Architektur) Zahllos ist die Verwendung der organisch-floralen Sprachbilder mit „pflanzen“, „wachsen“, „entwickeln“, „blühen“, etc. in gleicher Weise werden „fruchtbar“, „natürlich“ und „gesund“ als beschreibende Adjektive synonym für wahr, schön und gut verwendet, oder stehen sexuell regenerative Prozesse mit „Vereinigung“, „Befruchtung“, „Lebenskeim“, „Schoss“ und „Schwangerschaft“ neben erhabenen Landschaften wie der Küste, den Bergen, dem Wald oder der Weite des Horizontes, und diese wieder in Abwechslung mit pittoresk agrikulturellen Bildern wie Obsthainen, Wiese, Feld und Garten:

„Das erst wird das wahre Erwachen, wenn es uns vergönnt sein wird, eine Stadt zu sehen, in der jedes Haus der volle Ausdruck eines Charakters, eines Willens oder eines Wunsches sein wird. Wer hingegen einwendet, es wäre dies ein wüster Karneval, eine verrückte Vision, kann auf den harmonischen und herzerfreuenden Eindruck hingewiesen werden, den ein Garten mit sich frei entwickeln könnenden Land- und Wasserpflanzen hervorruft. Es ist dies ein Schauspiel, das jede Kühnheit bietet, jeder Kampf, jeder starke Wille: die freie Erfüllung des Lebens; [...]“¹⁶⁶⁴

Auf den ersten Blick scheint van de Velde eine physiognomisch individualisierte Häuserlandschaft der pflanzlichen Vielfalt eines Gartens, die trotz oder gerade wegen ihrer Reichhaltigkeit ein einheitliches landschaftliches Bild ergibt, vergleichend gegenüberstellen.

¹⁶⁶¹ Henry van de Velde, „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 22.

¹⁶⁶² Noch 1929 benutzt van de Velde rückblickend die Metapher des heiligen Frühlings – *ver sacrum* – um auf die Anfänge der Stilreform zu sprechen zu kommen, siehe: Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 117: „Was wir im Jahre 1894 erlebten, läßt sich nur noch dem Springen der ersten Knospen im Frühjahr vergleichen [...] Ist der Frühling nicht immer ein neues Wunder?“

¹⁶⁶³ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Vierter und letzter Theil. Die Begrüssung. KSA 4*, S. 351: „– was gäbe ich nicht hin, dass ich Eins hätte: diese Kinder, diese lebendigen Pflanzungen, diese Lebensbäume meines Willens und meiner höchsten Hoffnung!“

¹⁶⁶⁴ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 34, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 269

Doch eine weitere Bedeutungsebene entfaltet dieser Vergleich innerhalb eines wesentlich komplexeren Denkmodells von der Überwindung des Antagonismus von *Natur* und *Kultur*, die an den Diskurs einer *vegetabilischen Kunst* im 19. Jahrhundert anknüpft: Jede einzelne Pflanze wird als Abwandlung eines Urtypus verstanden, als die Konkretisierung der allgemeinen Idee der Natur, deren Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit in jeder Einzelform aufscheint. Ein Vorbild dieser Naturwissenschaft als Anschauung, also der Vorstellung einer Offenbarung der Naturgesetzlichkeit in Formen, einer Methodik, die das Subjekt nicht aus dem Prozess der Erkenntnisgewinnung ausschließt, sondern gerade zum Ausgangspunkt nimmt, findet sich bei Johann Wolfgang Goethe. Gerade dieser Ansatz ist auch offen für den Transfer von Natur zur Kunst, wie ihn van de Velde in seinen Schriften mehrfach argumentativ einsetzt und für eine zukünftige moderne Kultur einfordert.

Goethes erste Überlegungen zum „natürlichen“ Ursprung der Architektur sind in seiner frühen Schrift über das Straßburger Münster verewigt,¹⁶⁶⁵ die als eine Gegenthese zu Laugiers Manifest des Klassizismus zu verstehen ist,¹⁶⁶⁶ mit dieser aber den Kerngedanken einer Analogie von Architektur und Natur teilt, und die mit der Gleichsetzung von *natürlich* als *gotisch* als *deutsch* auf die architektonischen Vorstellungen der Romantik von großem Einfluss war. Bedeutender noch sind die naturwissenschaftlichen Studien zur Morphologie der Pflanzen einzuschätzen, weil Goethe darin versuchte, die platonische Idee *direkt* aus der Naturbeobachtung abzuleiten, also das allgemeine Urmodell und die Gestaltungsgesetze der veränderlichen Form aus dem unmittelbaren Betrachten der Natur zu erschließen. Die Pflanze wird als ein lebendiges organisches Ganzes, als eine werdende, sich entfaltende und entwickelnde Kraft vorgestellt, wobei die wechselnde Gestalt einer einheitlichen, inneren Idee oder Notwendigkeit folge. Dabei greift Goethes mit dem Konzept des *Organischen* auf Immanuel Kant zurück, der 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* die Definition der inneren und äußeren Zweckmäßigkeit der Natur gab: „Ein organisiertes Produkt der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist. Nichts in ihm ist umsonst, zwecklos, oder einem blinden Naturmechanismus zuzuschreiben.“¹⁶⁶⁷ Kant kritisiert das mechanistische Naturverständnis des englisch geprägten Utilitarismus, obwohl er sich der etymologischen Herkunft des Begriffes „Organ“ als Werkzeug oder Instrument durchaus bewusst ist, aber grenzt sich auch von den metaphysischen Vorstellungen einer „wirkenden Lebenskraft“ ab: Die Wechselbeziehung von Teilen und Ganzes zu einer höheren Einheit sei das Gemeinsame, die wechselseitiger Bedingtheit von Mittel und Zweck der Unterschied zwischen Naturprodukt und menschlichem Kunstwerk. Bei Alexander von Humboldt findet sich dann wenig später die Gleichsetzung dieser „organisierten Einheit“ mit *belebt*, woraus das ganze Vokabular des *Vitalismus* von organischer Kraft, Lebenstrieb, Bildungstrieb, bis zu Wachstum oder Geist einen Anfang nahm. In einer romantischen Erweiterung – oder Fehlinterpretation – Kants formuliert August Wilhelm Schlegel eine strukturelle Analogie von Kunst und Natur:

„[Die Kunst soll] wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren.“¹⁶⁶⁸

¹⁶⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Von Deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach (1772)*, in: *Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band XII*, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1953.

¹⁶⁶⁶ Marc-Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus. Essai sur l'architecture (1753)*, übersetzt von Hanna Böck, Zürich/München: Verlag für Architektur, 1989.

¹⁶⁶⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Zweiter Teil Kritik der teleologischen Urteilskraft. §66*, Herausgegeben von Wilhelm Weischedel: *Immanuel Kant Werkausgabe X*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 324.

¹⁶⁶⁸ August Wilhelm Schlegel, *Schriften*, Augsburg, o.J., S 119.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling weitet diese organische Kunst- und Naturanalogie transzendental aus, indem er die Philosophie als *Naturgeschichte des Geistes* bezeichnet, und mit dem Begriff des *Systems* die Trennlinie zwischen innerer und äußerer Natur einreißt:

„Ist der menschliche Geist eine in sich selbst organisierte Natur, so kommt nichts von außen, mechanisch, in ihn hinein; was in ihm ist, das hat er von innen heraus, nach einem inneren Princip sich angebildet. Alles strebt daher in ihm zum System, d.h. zur absoluten Zweckmäßigkeit. Alles aber, was absolut zweckmäßig ist, ist in sich selbst ganz und vollendet. Es trägt selbst Ursprung und Endzweck seines Daseyns. Eben dieses aber ist der ursprüngliche Charakter des Geistes. Er ist durch sich selbst zur Endlichkeit bestimmt, construiert sich selbst, produciert ins Unendliche fort sich selbst, und ist so seines eigen Daseyns Anfang und Ende. Zum Zweckmäßigen durchdringt sich Form und Materie, Begriff und Anschauung. Eben dies ist der Charakter des Geistes, in welchem Ideales und Reales absolut vereinigt ist. Daher ist in jeder Organisation etwas Symbolisches, und jede Pflanze ist, so zu sagen, der verschlungene Zug der Seele. Da in unserem Geiste ein unendliches Bestreben ist sich selbst zu organisieren, so muß auch in der äußeren Welt eine allgemeine Tendenz zur Organisation sich offenbaren.“¹⁶⁶⁹

Schelling setzt *Natur* mit *Philosophie* mit *Kunst* gleich, indem er den Organismus als Konkretisierung der Vernunft, das Kunstwerk als Konkretisierung der Philosophie, also des Geistes denkt. Mit anderen Worten: das Allgemeine (der Idee) kommt im Besonderen (des Objektes) zur Anschauung, die Struktur von Welt und Geist sind eins. Deshalb besteht auch für den Geist die Möglichkeit, durch Intuition zu einer höheren Erkenntnis der Natur – als einem selbstorganisierenden System – zu gelangen. In Schellings Gedankengebäude kommt der Architektur als Kunstform die Rolle zu, sich ihrer eigenen Mittel (der Zweckmäßigkeit) bewusst zu werden, ihre Geschichte als eine Naturgeschichte zu deuten, und in ihrer anorganischen Struktur und Materialität dem Aufbau der Pflanze zu folgen:

„Die Architektur als schöne Kunst hat den Organismus als das Wesen des Anorganischen, und demnach die organische Formen als präformiert im Anorganischen darzustellen.“¹⁶⁷⁰
 „Die Architektur hat vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild.“¹⁶⁷¹

Aber bereits bei Schelling kommt es zur bedeutungsvollen Teilung der pflanzlichen Analogie: auf der einen Seite steht das evolutionär vollendete Vorbild des griechischen Tempels als organischem Bauwerk per se, das nicht die Natur nachahmt, sondern sich analog zur ihr verhalte (*natura naturans*), auf der anderen Seite die gotische Kathedrale, die direkt das Bild des Baumes oder Waldes in architektonischen Mitteln übersetzt (*natura naturata*).¹⁶⁷² Dieser Konflikt manifestiert sich in den Theorien der konstruktiver Zweckform eines neugotischen Rationalismus bei Viollet-le-Duc und der Suche nach den evolutionistischen Gesetzen von der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes bei Gottfried Semper im Sinne einer poetischen Kunst. Gemeinsam bleibt beiden die Vorstellung von der Naturgesetzlichkeit der Architektur und der methodischen Annäherung an die Naturwissenschaften.¹⁶⁷³

Van de Velde seinerseits reflektiert diese Debatte um vegetabile und organistische Denkmodelle in der Architektur und Gebrauchskunst in einem kurzen, manifestartigen Thesenbeitrag von 1901, indem er die „naturalistische“ Nachahmung gegen die „natürlichen“ oder „naturgemäßen“ Prinzipien stellt und sich unmissverständlich gegen eine direkte

¹⁶⁶⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Abhandlung zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*, (1797/1809), in: ders., *Ausgewählte Schriften. Band 1. I/1*, 368, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 178.

¹⁶⁷⁰ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, (1802/1805), in: ders., *Ausgewählte Schriften. Band 2. I/5*, 580, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 408.

¹⁶⁷¹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ebd., S. 411.

¹⁶⁷² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ebd., S. 411–417.

¹⁶⁷³ Vgl. Caroline van Eck, *Organicism in 19th Century Architecture. An Inquiry into Its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994.

Imitation oder eine stilisierte Repräsentation von Naturelementen wendet, sondern für eine strukturelle Übersetzung der Natur in Form des abstrakten, organischen Ornamentes votiert:

„Die naturalistische Zierkunst früherer Jahre werden wir also eine natürliche Zierkunst entgegenstellen, das heißt eine solche, die in ihrem Wesen und in ihren Ausdrucksmitteln den Zusammenhang mit den Gesetzen der Natur und der Dinge nicht verleugnet.“¹⁶⁷⁴

Van de Velde scheint mit dem Begriff des Wesens (*essence*) auf einen idealistische Ästhetik über eine Neuordnung des Verhältnisses von Geist und Materie Bezug zu nehmen und eine organische Überwindung dieser Dialektik anzudeuten. Zwar folgt er in der Erklärung, dass sein Schaffen einem drängenden „übermächtigen Willen“ der Zeit heraus folge, noch einem Topos des spätrömantischen Geniekultes, oder bezieht sich auf die Willensphilosophie von Schopenhauer und Nietzsche, die durch Riegl mit dem Begriff des „Kunstwillens“ in die Kunstgewerbebewegung transferiert wurde. Doch bleibt er nicht bei einer oberflächlichen Vorstellung des *Willens* als Ausdruck von Intuition und Individualismus stehen, wie einige andere von Nietzsche und Schopenhauer beeinflusste Künstler dieser Zeit, sondern betont, dass seine persönlichen Werk nur als Suche nach einem notwendigen, naturgesetzlichen und überpersönlichen Stil zu verstehen sei: Struktur und Hülle („Bau“ und „äußere Gestalt“) sollen einzig dem „Zweck und seiner naturgemäßen Form“ folgen. „Organisch“ bezieht sich in dieser Hinsicht auf den Zusammenhang von Hülle, Erscheinung und innere Struktur („Construction“) und auf eine aus sich selbst entwickelnde und entfaltende Prinzip, dass er signifikanterweise als „immanente Form der Gegenstände“ bezeichnet,¹⁶⁷⁵ die sich selbst genügt, nichts Überflüssiges oder Fehlendes an sich hat, und somit den Status des Vollkommenen und Wahren beansprucht. Die Wirkung auf den Betrachter, der die Natur – und somit sich selbst – in diesen selbstverständlichen Gegenständen (wieder-)erkennen kann, soll absolute Ruhe, Klarheit und Harmonie sein, die sich auf Wahrnehmung und Geist überträgt,¹⁶⁷⁶ und auch das durch kapitalistisch-technische Entfremdung gestörte Verhältnis von Ding zu Mensch „organisch“ löst.

Der zentrale Begriff des „Organischen“ wird von Henry van de Velde zu Beginn seiner architektonischen Laufbahn eingeführt, als er 1898 in der Zeitschrift *Pan* Rechenschaft über seine „vernunftgemäßen“ Entwurfprinzipien ablegt, und das Konzept des einheitlichen Dekoration des Stil-Interieurs des herrschenden eklektischen Historismus durch eine räumlich-dynamisches Verständnis von Einheitlichkeit ersetzt (Vgl. 3.3):

„Was nun das Mobiliar anbelangt, so wird der Unterschied im folgenden bestehen: man wird ein einheitliches Stück einem komplizierten, ein einheitliches Zimmer einem ungeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß wird man die verschiedenen Einrichtungsstücke unterordnen anordnen, die man fortan als lebendige Organe des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.“¹⁶⁷⁷

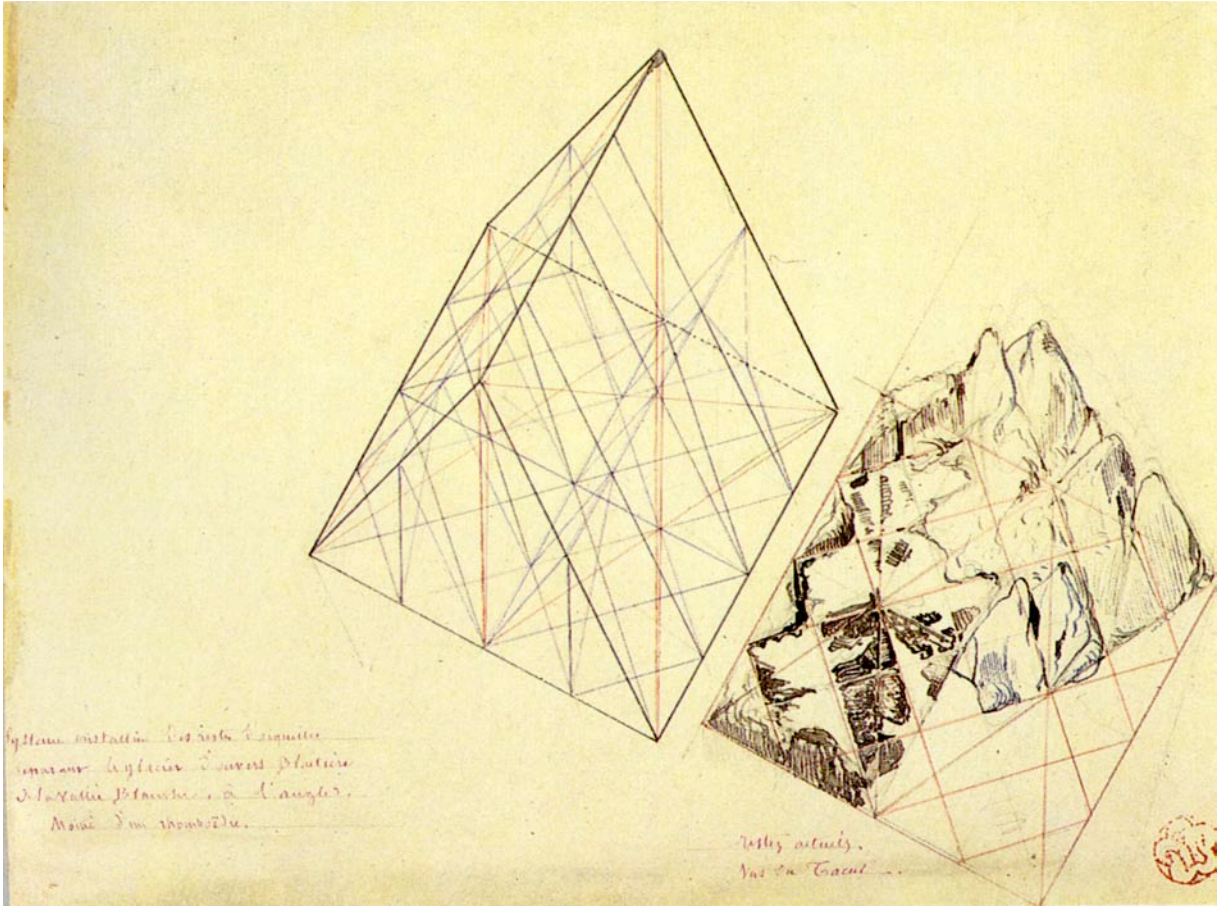
Die von van de Velde skizzierte Einheitlichkeit beinhaltet zwei Gedanken: zum einen auf einer strukturellen Ebene das organischen Prinzip der Gliederung von Teilen zum Ganzen und der Teile untereinander, und zum anderen auf der Ebene der Rezeption, das „Empfinden“

¹⁶⁷⁴ Henry Vandeveld [sic], „Was ich will“ in: *Die Zeit*, 26 Band, Nummer 336, Wien: 9. März 1901, S. 154f.

¹⁶⁷⁵ Vandeveld, „Was ich will“ in: *Die Zeit* (1901), S. 154.

¹⁶⁷⁶ Vandeveld, „Was ich will“ in: *Die Zeit* (1901), S. 154: „Es ist ja einleuchtend, daß unser Geist und unsere Augen es als wohlthuende Ruhe empfinden müssen, wenn sie nicht mehr auf gewaltsam erkünstelten, sondern natürlichen, naturgemäßen Gegenständen unserer täglichen Umgebung ruhen werden, auf Formproducten, die so sind, wie sie sind, weil sie nicht anders sein können.“

¹⁶⁷⁷ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, 2. Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 261.



dieses organischen Aufbaus eines Zimmers als „belebt“. Die von van de Velde gewählte organische Analogie von Skelett und Zimmereinrichtung eröffnet Bezüge zur rationalistischen Theorie von Viollet-le-Duc, der die französische Gotik weniger als kulturellen oder religiösen Stil einer Epoche, denn als logische und materialgerechte Konstruktion vorgestellt hat, die einer logischen Gesetzmäßigkeit folge wie der organische und strukturelle Aufbau belebter Organismen oder kristallinen Wachstums.

[Abbildung 9: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, „Die Wachstumsprinzipien des Gebirges“ Zeichnung zur prismatischen Struktur des Montblanc Massivs, aus: Pierre A. Frey; Lise Grenier (ed.), *Viollet-le-Duc et la Montagne*, Grenoble: Gléant, 1993, S. 26, Ill. 1]

Van de Velde erwähnt, neben Ruskin und Morris, auch die Texte von Viollet-le-Duc bereits im Anhang zu seinen Vorlesungen an der *Université nouvelle de Bruxelles*, muss also bereits vor 1894 auf seine Schriften aufmerksam geworden sein. (Vgl. 3.3) Die gedankliche Verbindung von Vernunft, Logik und Gesetzmäßigkeit am Beispiel des Skeletts lässt auch an die Naturwissenschaft als großes Thema des 19. Jahrhunderts denken, wie z.B. die Begründung der Paläontologie durch Georges Cuvier, der die Gesetzmäßigkeit im strukturellen Aufbau der Organismen ebenso hervorhebt, wie die Evolutionsbiologie von Charles Darwin und Ernst Haeckel die Gesetzmäßigkeit in der prozessualen Entwicklung der Spezies unterstreicht, was Haeckel zu einer monistisch-organizistischen Weltanschauung auf Gesellschaft, Kultur und Geschichte ausweitet.

Eine wesentliche Unterscheidung im Bezug auf van de Veldes Argumentation des „Organischen“ als Suche nach einer gesetzmäßigen Gestaltung betrifft die Diskussion zwischen „Regelmäßigkeit“ und „Gesetzmäßigkeit“ der Linie respektive der ornamentalen Gestaltung in der ästhetischen Theorie der Jahrhundertwende, wie sie sich beispielsweise bei Wölfflin¹⁶⁷⁸ oder Worringer¹⁶⁷⁹ findet: der Begriff „regelmäßig“ wurde als Stilisierung eines natürlichen Gegenstandes diskutiert, bei dessen Darstellungen auf die Abweichungen und Zufälligkeiten verzichtet wird, während der Begriff der „Gesetzmäßigkeit“ bereits eine Übersetzung in eine abstrakte Figur bedeutet, eine „Vergeistigung“ im Sinne des Idealismus, die man als eine Überwindung des Stoffes durch die gestalterische Idee bzw. Form verstehen kann, wie z.B. der Kreis und das Quadrat als unnatürliche, aber geistig gesetzmäßige Formen interpretiert wurden, und dementsprechend häufig Anwendung fanden.

Auf eine andere Ebene hebt van de Velde das organische Prinzip in seinen Ausführungen zu den Bauteilen der Möbel, bei denen er zwischen den „natürlichen“ Teilen des Organismus und den zusätzlichen funktional notwendigen Fremdkörpern, die als „Pfropf“ entweder den Gegenstand prothetisch veredeln oder hybrid bastardisieren:

„Die fremden Teile sind unentbehrlich und vervollständigen die natürlichen Organe des Gegenstandes; sie gleichen aber Propfreisern, die je nach der Geschicklichkeit, mit der sie aufgepfropft werden, am Leben des Ganzen teilnehmen oder absterben. Im ersten Fall ordnen sie sich ganz natürlich dem Zweck des Möbels ein; im entgegengesetzten bleiben sie wertlose Anhängsel, die nie mit dem Ganzen verwachsen können.“¹⁶⁸⁰

Wiederum geht es um das Verhältnis der Teile zum Ganzen, nur auf einer anderen Hierarchiestufe: das organische Prinzip bestimmt sowohl das Verhältnis vom Möbel zum Raum, als auch vom Detail zum Möbel. Die Einzelteile können so gemäß der jeweiligen Funktion und Materialität ausformuliert, und trotzdem durch durchgängigen Prinzip geordnet und zusammengefasst sein, wie die Organe eines Körpers, um dem höheren Ziel der Lebendigkeit zu dienen, die sich der Empfindung des Betrachters als Harmonie offenbart.

¹⁶⁷⁸ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: [ohne Verlag], 1886.

¹⁶⁷⁹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper, 1908.

¹⁶⁸⁰ van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan* (1898), S. 262.

Organisch bedeutet also ein Wechselspiel von strukturierender konzeptioneller Idee und deren Erscheinung bzw. Wirkung auf den Betrachter. In der Metapher des Pfropfens¹⁶⁸¹ deutet sich eine Vorstellung von Schmuck als Zufügung von etwas Zusätzlichem im Sinne des *Dekorum* bzw. in der Ästhetik Ruskins an, aber van de Velde zieht eine kategorische Trennlinie zwischen einerseits Schmuck als Applikation, der getrennt vom Gegenstand entwickelt ist und den er als unorganisches „Anhängsel“ bezeichnet, und andererseits einer Inkorporierung des Schmucks zu einer Einheit, bei der nicht zwischen Schmuck und Träger unterschieden werden kann – oder besser gesagt, bei dem die konstruktiven Details selbst zum Schmuck werden, wie er am Beispiel der Schraube oder der Fügung des Holzes veranschaulicht.¹⁶⁸² Für van de Velde sind diese neuen Formen und Ornamente notwendigerweise abstrakt, was aber nicht im Gegensatz zum organischen Prinzip steht, denn es geht ihm nicht um die Natur nachahmenden Formen, sondern gerade um eine logische Struktur, die natürlichen Gesetzen entspricht.

Bei seinem Gastspiel als Stilreformer der Damenmode 1900 bezieht sich van de Velde ausführlicher auf die oben angesprochene Evolutionstheorie von Charles Darwin, speziell die Adaptierung auf die Entwicklung der Kleidung durch dessen Sohn, George Darwin: hier interessieren ihn besonders die Atavismen vorangegangener Entwicklungsstufen, die einerseits als Übertreibung ohne konkreten Nutzen, oder andererseits als Rudiment in verkümmelter Form fortleben. Beide, so van de Velde, muss der Künstler erkennen, und, da sie eine „gesunde Entwicklung“ hemmen, diese „entarteten und unnützen Elemente“ ausschließen¹⁶⁸³ – man spürt deutlich die sozialdarwinistischen Untertöne einer organischen Metaphorik, die vor einer direkten Übertragung der Naturgesetze von Selektion, Zucht und Evolution auf Kultur und Gesellschaft nicht zurückschreckte, auch wenn die Begriffe um 1900 weit verbreitet waren, und gerade durch Nietzsches Spätwerk legitimiert schienen. (Vgl. 2.3: Zucht, Selektion; Vgl. auch 5.3: Graf Kessler)

Eine von der vegetabilen Analogie weiter entfernte Bedeutung des „Organischen“ als einer strukturellen Hierarchie sich notwendig ergänzender Teile zeichnet sich auf der Ebene der nationalen Repräsentation ab, die van de Velde im Bezug auf die Weltausstellung 1900 in Paris anreißt: zwar belächelt er die Naivität, mit einem Nationenpavillon das „Bild des Wesens“ eines Volkes liefern zu wollen, aber appelliert im selben Atemzug an die Deutschen, sich aus der stilistischen Nachahmung der französischen Kunst – gemeint ist der Neobarock, der unter Kaiser Wilhelm II. zum offiziellen Staatsstil erklärt worden war – zu befreien und zu einem Stil zu finden, der die „deutsche Seele“, „deutschen Geist“ und „Erscheinung der Deutschen“ auszudrücken vermag.¹⁶⁸⁴ So stellt sich die paradoxe Situation ein, dass van de Velde zwar nicht an die bewusste Konstruktion eines Heimat- oder Nationalstils auf Basis der lokalen und regionalen historischen Quellen glaubt – in dieser Hinsicht ist der Hinweis auf die „rührende Einfalt“ der Finnen und Ungarn zu verstehen, die auf der Pariser

¹⁶⁸¹ Zur Metapher des Pfropfens siehe auch: Henry van de Velde, „Die Englische und die Festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 68: „Doch denke ich nicht daran, zu leugnen, dass die festländische Renaissance von der englischen herkommt; sie hängt von ihr ab wie das Pfropfreis von dem Baum, auf den es gepfropft wurde. Aber gleich einem solchen sucht sie die Früchte anders zu gestalten.“; siehe auch: ders., *Das Ornament als Symbol*, in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 91.

¹⁶⁸² van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan* (1898), S. 262: „[...] der Schraubenkopf, mag er platt der rund sein, muß den Mittelpunkt und sozusagen den Keim abgeben, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt; dieses wird dadurch organisch und wesentlich und erobert sich aus eigenem Recht ein individuelles Leben, ohne irgendwelche Anleihen bei einer modischen, bald die Pflanze, bald das Tier und bald den Menschen mißbrauchenden Ornamentik zu machen.“; Begriff des „ornamentalen Keims“ als Hinweis auf organistische Ornamenttheorie von Louis Sullivan?

¹⁶⁸³ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 21.

¹⁶⁸⁴ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 196.

Weltausstellung mit nationalromantischen Bauten aufwarteten, – aber er denkt durchaus an einen Zusammenhang zwischen der immateriellen Welt der Ideen, wie Nation, Geist oder Wesen, und der formalen Ausdruckskraft der Objektwelt, was auf eine „organische“ Auffassung von der Geschichte als Wille oder Zeitgeist verweist, wie sie auch von Nietzsche formuliert wurde, was engt verwandt ist mit der Vorstellung von der Kunst als abstraktes Ausdrucksmittel philosophischer oder sozialer Konzepte, was später im Zusammenhang der „programmatischen Kunst“ erläutern wird. (Vgl. 5.) Der „organische“ Zusammenhang betrifft also nicht nur das Verhältnis der Teile eines Werkes untereinander und zum Ganzen, und daraus abgeleitet die Forderung nach rationeller Konstruktion und Zweckform, sondern auch die Einheit von Form und Inhalt, Materie und Idee, oder Zeit und Geist, was van de Velde mit Worten wie „Wesen“ oder „innerer Sinn“ umschreibt. Wie schon Schopenhauer und Nietzsche greift er auf die Musik als Vorbild dieses organischen Zusammenhangs von intellektuellem Inhalt und künstlerischer Form zurück, die abstrakt, also instrumental, über emotionale oder philosophische Inhalte reflektiere. Hier zeigt sich van de Velde mit den musiktheoretischen Thesen und Debatte des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertraut, die er auf die von ihm vertretene „abstrakten Linear-Ornamentik“ überträgt: die Abstraktion löst das Ornament aus dem regionalen, symbolischen oder geschichtlichen Kontext, vergeistigt es zu einem Ausdruck der modernen Lebensweise, welche sich durch internationalen wirtschaftlichen und intellektuellen Austausch auszeichne. Trotz der expressiven Individualität des Werkes bleibe eine universelle Verständlichkeit gewahrt, da der Künstler rein „geistig“, also auf strukturell-formaler und wahrnehmungspsychologischer Basis arbeite, und so „geistige“ Themen zum Ausdruck bringe.¹⁶⁸⁵ (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle: Vernunft als Universalsprache*)

Entsprechend negativ beurteilt van de Velde 1900 den zeitgenössischen Organizismus, der sich als mimetische Anverwandlung natürlicher Formen auf der Weltausstellung Paris präsentierte, wie zum Beispiel das Monumentaltor der Ausstellung von René Binet in der Struktur einer Kieselalge, die Nachbildung von Tentakeln als Beleuchtungskörper, Insekten als Vorbilder für Schmuck, oder Anemonen und Einzeller als naturalistische oder stilisierte Ornamentik,¹⁶⁸⁶ was als indirekte Kritik an den ästhetisierten populärwissenschaftlichen Zeichnungen von Ernst Haeckels Buch *Kunstformen der Natur*¹⁶⁸⁷ zu verstehen ist, das vielen Künstlern als „Bildvorlage“ für ausgefallene naturalistische Formen diente.

In seinen „prinzipiellen Erklärungen“ von 1902 überträgt van de Velde das organische Modell vom Interieur und Möbel aus dem *Pan* Artikel auf Architektur und das Haus, wobei sich die Bedeutung von struktureller und geistiger Organizität zu einer Vernunft des „gesunden Menschenverstandes“ als einer Form der gesellschaftlichen „Natürlichkeit“ verschiebt: statt von Gerippe oder Struktur spricht er vom „Sinn“ des Hauses, den er als ein „regelmässiges, leichtes und beständiges Zusammenwirken seiner verschiedenen Organe“¹⁶⁸⁸ definiert. Der körperhafte Begriff des Organs bezieht sich auf die Überseinstimmung eines

¹⁶⁸⁵ van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft* (1901), S. 198: „Die Verhältnisse des wirtschaftlichen Lebens haben die Kunst internationalisiert, und man wird auch anerkennen müssen, daß die Grundformen der abstrakten Linear-Ornamentik universell sind. Sie hätte keinen Anspruch auf diese Universalität, wenn sie nicht zugleich abstrakt und expressiv wäre, wie es etwa die Musik ist.“

¹⁶⁸⁶ Henry van de Velde, „Die englische und die festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 82: „Da nun das Reich der Tiere, Blumen und Muscheln, nicht ausgeschöpft aber unmodern geworden zu sein schien, so entdeckten unsere unruhigen Suchgeister das Reich der Mikroskopie und bedrohten uns mit einer Ornamentik, deren Kosten die Mikroben oder Diatomen getragen haben würden.“

¹⁶⁸⁷ Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1. Band Sammlung: 50 Illustrationstafeln mit beschreibendem Text, Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1899–1904.

¹⁶⁸⁸ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 156.

Elementes mit der Befriedigung eines Bedürfnisses, also auf eine funktionale Zuordnung, die einfach, selbstverständlich und frei von Schmuck (!) erfolgen soll. Zugleich verbindet er das Organische mit Ursprünglichkeit, wie ein Exkurs zur spontanen Schönheit des „primitiven“ Gebrauchsgegenstandes im Gegensatz zum allegorisch überladenen Kunstgewerbeobjekt der Gründerzeit zeigt. Van de Velde deutet an, dass die *Décadence* der Architektur auf den Verlust des „gesunden Menschenverstandes“ in der Beziehung zwischen modernen Menschen und ihren Gegenständen beruht, der sich von „natürlichen“ Bedürfnissen und einfacher Bedürfnisbefriedigung entfremdet hat, besonders hinsichtlich der visuellen Wahrnehmung¹⁶⁸⁹ – der Augen, die nicht sehen, um es mit Le Corbusier zu sagen. Van de Velde fordert deshalb eine Schule des Sehens, eine neue Ästhetik, die Vernunft und Wahrnehmung, äußere Erscheinung und innere Struktur, Ausdruck und Bedürfnis, Hülle und Kern wieder in eine „organische“ Beziehung von Teilen zum Ganzen setzt:

„Die genaue Kenntnis der wesentlichen organischen Bestandteile macht das hauptsächlichste, unverwandelbare Verdienst des Schöpfers aus, und seine Urteilskraft hat ihnen nur den richtigen Platz anzuweisen, damit ihre Wirkungen in Übereinstimmungen stehen und sich nicht widersprechen. Was wir ausserdem noch besonders fordern, ist, dass das äussere Ansehen eines Hauses oder der Möbel diese wesentlichen Bestandteile, ihre Formen und ihre Zwecke in Klarheit hervorheben. Das Äussere wird so ausdrucksvoller werden, aber es erhält diesen Ausdruck nicht durch Mittel der Ornamentik, [...] wohl aber durch die wirksame Gehirntätigkeit, die mit dem Blick das ganze Spiel des Organismus verfolgt, [...]. Diese Offenheit trägt mehr als eine Befriedigung des Gewissens in sich, und wenn wir nun wüssten, dass alle diejenigen, welche auf der Strasse vorübergehen, bis in den inneren Gedanken des Baus unseres Hauses blicken wollten, und dass sie nicht umhin könnten, die Motive unserer Schöpfung zu ergründen, nicht aus Neugierde, sondern aus dem Bedürfnis, über den normalen Zustand und den moralischen Geist unserer Schöpfungen aufgeklärt zu sein, und um aus der Erhellung Kraft zu schöpfen, dann würden wir unsere Alte Welt nicht wieder erkennen, und wir müssten unser Leben, unseren Charakter und unsere Handlungen nach dieser Lauterkeit und der Notwendigkeit, unserer Mitmenschen offenen Herzens und offenen Geistes entgegenzukommen, richten. Seit langem hat die Hülle aller Konstruktionen (ich dehne dies Wort vom Bau des Hauses bis zu dem des Kleides aus) jede Aufrichtigkeit und jeden organischen Ausdruck verloren, sie führte ein eigenes Leben ohne Zusammenhang mit dem, was sie umgab. Man verfuhr mit den verschiedenen organischen Bestandteilen eines Möbels oder eines Hauses, wie der Zuckerbäcker mit dem Zuckerwerk umgeht [...].“¹⁶⁹⁰

Van de Velde geht es also um ein neues Verhältnis von Sein und Scheinen, von struktureller und funktioneller Idee und ihre Prägnanz, ihre „Lesbarkeit“ für den Betrachter. Durch die Kombination aus Zweckerationalität und Urteilskraft, die ja, gemäß Kant, gerade nicht Teil der begrifflichen Vernunft ist, sondern eher mit Sicherheit im Geschmack zu umschreiben ist, gibt van de Velde ein wahrscheinlich getreueres Bild vom Ablauf eines Entwurfsprozesses, als mit der Reduktion der künstlerischen Kreativität auf die Vernunft allein. (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*) Das analytische Wissen über die Elemente steht am Anfang, bildet die Grundlage des Entwurfes, deren widerspruchsfreie Komposition oder Synthese zu einer neuen organischen Einheit, sowohl in Struktur als auch Erscheinung, dann über die „Harmonie“ des Geschaffenen entscheidet. Der aufmerksame Betrachter wiederum

¹⁶⁸⁹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 163-164: „Dies bestätigt unsere Behauptung, dass unser Gehirn gesunder geblieben ist, als unsere Augen. [...] Ich denke nicht daran, Ihnen irgend ein Recht zu nehmen, denn ich kenne die aufrichtige Freude, die man empfindet, wenn man sich dem reinen Genuss seines Auges überlässt. Aber dieses Sichhingeben ist nie so gänzlich, als dass die Vernunft nicht auch dabei zu ihrem Rechte käme. Die Vernunft beherrscht diesen Genuss noch mehr als man denkt, und ich glaube, dass niemand die Schönheit eines Baus geniessen könnte, dessen Dauerhaftigkeit zweifelhaft wäre, wie er auch an einem Gegenstand, der imitiert sein könnte, keine Freude haben kann.“

¹⁶⁹⁰ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 172-174.

kann in einem solchen organischen Werk eine Ahnung von der Vollkommenheit und Ewigkeit der Kunst spüren, die das Leben transzendiert.¹⁶⁹¹

Die Verknüpfung von Moral mit der Vorstellung einer strukturellen oder organischen Offenheit verweist – vor dem Hintergrund der Moralbegriffs von van de Velde – auf eine Steigerung des Lebens, also auf eine Selbstverständlichkeit und Augenscheinlichkeit¹⁶⁹² der Form im Bezug auf Größe und Anordnung der Räume, Belichtung, Materialisierung, Nutzung, etc. (Vgl. 3.1 Moralische Architektur) Weil sich der Mensch angesichts eines Bedürfnisses ein abstraktes Bild vom Gegenstand zur Bedürfnisbefriedigung macht, kann er beim Anblick des Gegenstandes wiederum auf die Nutzung zurück schließen, damit den Gegenstand verstehen und mit „Sinn“ füllen, unabhängig von kultureller Vermittlung, womit van de Velde eine universelle Objektivität oder Sprache der Gegenstände andeutet – eine der zentralen Utopien der Moderne. Aber der Begriff „Offenheit“ umfasst auch die ganz direkte Bedeutung von visueller Zugänglichkeit, Kontrolle und Partizipation, also die Überbrückung der Grenze von Privat und Öffentlich, aber nicht im Sinne einer größtmöglichen Öffnung des Bauwerks oder durch eine rein materiellen Durchsichtigkeit, sondern mehr im Sinne der phänomenologischen Transparenz,¹⁶⁹³ als eine lesbare Mehrschichtigkeit, bei der die Hülle nicht verschwindet oder durch Glas aufgelöst wird, sondern als organischer Bestandteil in Abhängigkeit zum Ganzen erhalten bleibt, und als kommunikatives Element zwischen Innen und Außen vermittelt, indem sich Struktur und Funktion auf der Haut abzeichnen. Von dieser architektonischen Offenheit erhofft sich van de Velde nicht nur eine neue Ästhetik, sondern auch eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, eine übertragene „Offenheit“ der Menschen, Verständnis und Harmonie, ganz im Sinne einer organischen Einheit von Form und Inhalt der Kultur. Bereits früher hatte er wiederholt eine Korrespondenz zwischen Gedanken, Sitte und Moral der Menschen und der Gestalt ihrer Umgebung hergestellt, weshalb für ihn eine „therapeutische“ Wirkung der Architektur nahe liegt – eine weitere Utopie der Moderne.

Eine ganz andere Auffassung des Organischen legt van de Velde 1905 an den Tag, als er rückblickend seine Eindrücke angesichts der antiken Stätten in Syrakus, Mykene und Athen während seiner Griechenland- und Orientreise von 1903 beschreibt. Dabei fällt nicht nur die impressionistische Manier des Textes auf, sondern auch die Wiederholung eines Topos der Antikenrezeption des 19. Jahrhunderts, wenn er den Parthenon als Inbegriff der griechischen Kultur und als absolutes Ideal der organischen Baukunst bezeichnet – wie bereits Schelling, Schopenhauer, Nietzsche oder auch Semper – und später Le Corbusier.¹⁶⁹⁴

„Da drüben aber, funkend inmitten der Masse von Blau, weiss ein Punkt, ein heller Krystall, der Krystall der Kultur der Griechen! – Parthenon. Die Stufen der Propyläen steigt man hinauf, als führe der Weg zu der Menschheit Gehirn. Dort droben strahlt der Parthenontempel, wie der schönste Gedanke, der Form gewann. Naiv und einfach der Gedanke, den Gehirn und Seele des

¹⁶⁹¹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 181: „Nur Werke, einerlei aus welchem Gebiet, deren sämtliche Teile in Einklang stehen, rufen den Eindruck hervor, dass sie unabänderlich sind, und verursachen eine Erschütterung derer, die dafür empfänglich sind. Durch sie allein ist es uns vergönnt, die Ewigkeit zu spüren und die Weihe alles Unwandelbaren und Heiteren zu genießen.“

¹⁶⁹² van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 175: „Die Augenscheinlichkeit besteht in der Bewertung aller einzelnen organischen Teile, aller Mittel und Ergänzungen, deren man bedarf, um ihrer Beihilfe und ihres Zusammenwirkens sicher zu sein.“

¹⁶⁹³ Vgl. Colin Rowe, Robert Slutzky, „Transparency. Literal and phenomenal“ 1947 [?], gedruckt in: *Perspecta 8. Yale Architectural Journal*, 1963, S. 45–54; fortgesetzt: „Transparency. Literal and phenomenal. Part II“, in: *Perspecta 13/14*, 1971, S. 286–301; deutsch: diesb., *Transparenz*, Kommentar von Bernhard Hoesli, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1968

¹⁶⁹⁴ Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, (Originaltitel: *Vers une architecture*, 1923) Gütersloh/Berlin: Bertelsmann, 1969, S. 159ff. (in der Serie: *Bauwelt Fundamente*, Nr. 2); siehe auch: Giuliano Gesleri, *Le Corbusier – Die Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag, 1991, S. 323.

Griechenvolkes zur Wirklichkeit gestaltet haben, wie die Pflanze die Blüte zum Licht treibt. Der griechische Tempel – wie kindlich die Konzeption. Zwei und zwei ist vier; das ist ihr Wesen; aber zwischen den Zahlen und ihrer Summe liegt die ganze Unendlichkeit feinsten Nuance, die aus der abstrakten Summe einen lebendigen Organismus schuf. [...] Der Griechentempel lebt von dem Ganzen der Teile, die restlos und selbstlos aufgehen darin. An dem Griechentempel hat die Vernunft das Wesentliche erfunden, die Säule und alle die anderen Teile. Die Griechengötter haben sich nicht zwischen diese Vernunft gestellt und die künstlerische Gefühlserregung, die ihrer Vollkommenheit zustrebte. Zwischen dem Holzpfeiler des ersten Megaron Homerischer Zeiten und der sublimen Säule des Parthenon hat sich nichts eingeschoben von phantastischer Willkür.¹⁶⁹⁵

In van de Veldes Interpretation des – oder vielmehr Hymnus auf den – Parthenon überlagern und verdichten sich verschiedene Vorstellungen von Organizität: einerseits verbindet er einen unbewussten, natürlichen Trieb als Agens der Evolution des Tempels („wie die Pflanze zum Licht“) mit der Vorstellung des Organischen, der zu einer „natürlichen“ Einfachheit und Vollkommenheit führt; andererseits kann Organizität auch für den Gedanken der Emergenz stehen, wie der Hinweis auf das Verhältnis von Summe und Zahl andeutet. Eine eher metaphorisch-philosophische Interpretation verbirgt sich hinter Bereicherung der abstrakten Idee durch ihre Materialisierung, oder die gegenseitige spannungsvolle Steigerung von Stoff und Idee, die einer rein platonischen Hierarchie von der Absolutheit der Idee über den Stoff widerspricht, und wieder an Nietzsches Dualismus zwischen apollinischen und dionysischen Kunstkräften erinnert. Und schließlich kann man in van de Veldes Beschreibung eine Vorstellung des Organischen als einer Art magischem Akt lesen, bei dem die Teile durch die Art der Zusammenstellung zu einer anderen Stufe oder Sphäre fortschreiten, quasi zu einer alchemistischen Urzeugung des Lebens aus dem toten Stoff. (Vgl. 3.7)

Diese Definition des Organischen als die Belebung des Stoffes wird von van de Velde nach 1903 zu einer umfassenden ästhetischen Theorie ausgearbeitet und als die eigentliche künstlerische Schönheit definiert, im Unterschied zur *Darstellung* des Lebendigen. Dabei führt er eine weitere organische Analogie von Körper und künstlerischem Gegenstand ein, die sich auf nicht näher beschriebene „Organe“ der Kunst bezieht:

„Aber die Mittel, die diese Art von Leben erzeugen [Lebendigkeit der Darstellung] stehen ausserhalb der eigentlichen künstlerischen Schönheit, ausserhalb derjenigen Schönheit, welche aus den wesentlichen Organen eines Kunstwerks hervorgeht, aus den Organen, die ihm den Glanz und Ruhm eigenen Lebens schenken. [...] Aber die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in einem Leben und einer Seele, die ihm eigen sind, nicht dem Leben und der Seele seiner Modelle.“¹⁶⁹⁶

Aus anderen Textstellen kann man diese „Organe“ des Bildes unter anderem als die abstrakte Linie, die Farben und die Verhältnisse bzw. Verteilung der Flächen identifizieren, womit sich die Frage stellt, ob und wie weit van de Veldes Vorstellung des „Organischen“ wirklich „physisch“ oder materiell zu verstehen ist, und wie weit strukturell, systematisch bzw. ideell. Eine Anwendung dieser Vorstellung von den „Organen“ des Kunstwerkes auf die Architektur findet sich in einer kurzen Seitenbemerkung zum Problem der ornamentalen Verwendung der Elemente der vitruvianischen Architektur seit der Renaissance:

¹⁶⁹⁵ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland (Schluss)“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VIII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 322; wieder abgedruckt in: Henry van der Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 97.

¹⁶⁹⁶ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 457–458.

„Die Renaissance entdeckte eine Menge neuer architektonischer Elemente, die sie übrigens keineswegs um des Organischen willen schätzte, das die Antike in ihnen erkannt hatte, sondern um der noch nie dagewesenen sentimental Darstellungen willen, die an ihnen haftet.“¹⁶⁹⁷

Hier bezieht sich das „Organische“ der Antike sowohl auf die Aussagen zum Parthenon, der, wie oben dargelegt, als Übergang vom Artifizuell-Kristallinen zum Belebten Stoff gedacht wird, als auch auf die frühere Interpretation einer vernunftgemäßen Gestaltung, also das „Organische“ im Sinne von Zweckform, Konstruktion und Materialgerechtigkeit als der „Gegenstand“ der Architektur. Zudem scheint er, wie die Abgrenzung zur „sentimentalen Darstellung“ andeutet, wiederum die Nachahmungsthese in der Architektur zu attackieren, und *organisch* im Sinne von Vor-Bild zu verstehen, also einer Authentizität des Objektes, eines natürlichen Zeichens, das für sich selbst steht, und nicht auf etwas anderes verweist.

Erst 1924 nimmt van de Velde diesen Gedanken der „Organe“ der Architektur wieder auf, um sich wiederum gegenüber dem „Missbrauch“ der klassischen Strukturelemente der Architektur durch die Meister der Renaissance und ihrer Epigonen bis zum Neoklassizismus der 1920er Jahre abzusetzen, und seinen eigenen „Neuen Stil“ als wahre Fortsetzung der konstruktiv-organischen Tradition des griechischen Tempels zu inszenieren:

„Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Beispiel der Architekten der italienischen Renaissance frappierend. Haben sie nicht einen grundlegenden Irrtum begangen: *Die Elemente der Funktion und die Elemente der Dekoration umzukehren?* [...] Es ist der Fluch der Brunelleschi, Bramante, Michelangelo und Palladio, daß sie ihre Gebäude nicht als Organismen entworfen haben, die von den konstanten Kräften des Zusammenspiels der Funktionen der verschiedenen Organe belebt werden, sondern als Volumen ohne Beziehung untereinander, außer durch Legionen von Säulen, die in den kühnsten Positionen übereinandergetürmt sich im Gleichgewicht halten.“¹⁶⁹⁸

Die Renaissance allgemein als Beginn der Décadence – und den Petersdom in Rom als Paradebeispiel genialer Übertreibung und rücksichtsloser Selbstsucht – zu deklarieren ist provokativ, aber nicht wesentlich neu: dieselbe Ansicht vertraten beispielsweise auch Ruskin und Viollet-Le-Duc. Aber was sich hier deutlich abzeichnet, ist das gänzlich andere Verständnis von der Fügung der Baukörper: entweder als isolierte und idealisierte Volumina (und hier klingt nicht zufällig Le Corbusiers Definition der Architektur an) oder als ausformulierte Organe, die definierte Funktionen erfüllen und ausdrücken, und deren wechselseitige, komplementäre Ergänzung sich zu einem übergreifenden Ganzen der Gesamtform vereint und steigert. Dabei handelt es sich nicht (nur) um eine konstruktive Logik der Fügung und Gelenke, wie sie bei Viollet-le-Duc zu finden ist, sondern dessen kristalline oder skelettorale Organik erhält bei van de Velde „Fleisch“ und „Haut“, eine gespannte Oberfläche und dynamische Lebenskraft. Formale Auswirkungen von van de Veldes Vorstellung der „Organe“ der Architektur kann man bei den als Gesamtheit geplanten Interieurs erkennen, bei denen von Raumfolge und Raumzuschnitt über Konstruktion, Oberflächen, Möbel bis zu Tischgedeck, Accessoires und Kleidung und letztlich den Gemälden an den Wänden und Büchern im Regal alles vom Künstler gestaltet oder ausgewählt war. So berichtet er, dass er bei der Einrichtung eines Salons des „Hohenhofes“ für Karl Ernst Osthaus von der Farbstimmung des Gemäldes „Herbst in Paris“ (*La Promenade*) von Edouard Vuillard ausgegangen sei, und alle Möbel, Formen, Bezugstoffe, Holzlasierungen, Teppiche und Wandtapeten darauf abgestimmt habe: Das Gemälde wird scheinbar in das Zimmer erweitert, zu einer räumlichen atmosphärisch-immersiven

¹⁶⁹⁷ Henry van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 52.

¹⁶⁹⁸ Henry van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 349–350; zitiert nach der deutschen Übersetzung, ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 224.

Gesamtsstimmung ergänzt. Auch in den Außenformen von van de Veldes Gebäuden zeigt sich die Betonung einer abgeschlossenen Umrisslinie, die bei aller Expressivität und linearen Dynamik ein geschlossenes Ganzes suggeriert, und aus der die Einzelelemente aus der Form herauszuwachsen scheinen bzw. zu dieser verschliffen werden, wie auch sein erster Monograph, Karl-Ernst Osthaus, treffend über die „drängende“ und „rhythmisch gebundene“ Komposition des „Hohenhof“ schreibt:

„[...] Es wird an dieser Schöpfung besonders deutlich, daß Velde bei der Gestaltung viel mehr von der Idee des plastisch zu modellierenden Körpers als von der Konkavität des Raumes ausgeht. Hierauf beruht seine Wahlverwandtschaft zu den Griechen und Gotikern, seine Abneigung gegen die Gestaltungen der Renaissance. Der Hohenhof zeigt das Bestreben, den Kubus als solchen zu greifen, besonders in der Abrundung der Obergeschoßdecken an der Ostfassade, in der Ausbauchung des Baderkers, sowie in der Hochstelzung des Daches. Auch die Ausbildung der Schornsteine am Nebenhaus bestätigt das plastische Empfinden. Umgekehrt läßt keiner der Höfe und Gärten eine Neigung zur Raumformung erkennen. Die Belebung des Stoffes ist nicht in der atmenden Spannung zwischen Körper und Raum, sondern im dynamischen Ausdruck der Massen gesucht. Zum griechischen Kampf von Stütze und Last aber das den Griechen unbekannt, den Gotikern um so geläufigere Motiv der Richtung, des drängenden Schubes. [...] Er [der Hohenhof] ist eine der vollständigsten Schöpfungen des Künstlers geworden [...]. Einige Kunstwerke von Bedeutung, so der Auserwählte von Hodler, der Spaziergang von Vuillard, ein Fliesentriptychon von Matisse, boten Ausgangspunkte für die dekorative Ausgestaltung; für den Garten entwarf gleichzeitig Aristide Maillol seine *Sérénité*. Haller schmückte den Haupteingang mit Reliefs, Thorn-Prikker entwarf später die farbige Treppenhausverglasung und das eingelassene Eulenbild im Herrenzimmer. Diesem Zusammenwirken lag ein starkes Gefühl für die Notwendigkeit einer Konvergenz des künstlerischen Schaffens beim Verfasser und beim Architekten zugrunde. In der Tat bestrebte sich dieser, die vorhandenen Kunstwerke formal und farbig so restlos in seine Raumkomposition eingehen zu lassen, daß sie wie daraus hervorgewachsen erscheinen. Wand- und Möbelstoffe, Holzwerk, Teppiche und Vorhänge wurden nach ihnen abgestimmt, während umgekehrt weitere Kunstwerke nach den ornamentalen Bedürfnissen der Räume ausgewählt und eingestimmt wurden. Denn für das Bild gilt dasselbe, was früher über das Ornament ausgeführt wurde: es hat nur insofern Berechtigung in einem Raume, als es diesen teilt und belebt, d.h. organisch mit ihm verschmilzt.“¹⁶⁹⁹

Hierdurch wird klar, dass van de Veldes Verständnis des „Organischen“ wenig mit dem Begriff des „organic“ bei Frank Lloyd Wright zu tun hat, der die Übergänge zwischen Natur und Gebäude durch die Auflösung der architektonischen Grenzen erreichen will; sondern sich vielmehr in der Nähe zu Sempers Vorstellungen von Wachstum und Leben der griechischen Tempel befindet.¹⁷⁰⁰ Und ebenso verständlich wird die Verehrung, die van de Velde von einzelnen Architekten der nächsten Generation, wie Erich Mendelsohn, Bruno Taut und Alvar Aalto entgegengebracht wurde, die in ihm ihren Vorgänger und Fürsprecher einer anderen Moderne erkannten. Selbst die niederländischen Expressionisten der Amsterdamer Schule beanspruchten in gewissem Grad sein Erbe, wenn auch explizit gegen sein Einverständnis.

Eine besondere Art des Organizismus verwendet van de Velde 1912, als er versucht, sich gegenüber dem gefühlvollen, romantischen oder religiös bewegten Ton seiner Vorgänger Ruskin und Morris abzusetzen, und auf eine Moral der Vernunft, die mehr an die modernen Zeiten angepasst ist, pocht: die Hässlichkeit der überflüssigen oder willkürlichen Ornamente (gemeint ist der Historismus) werden metaphorisch zur „Krankheit“, und der Künstler des neuen Stils zum Arzt oder Wissenschaftler, der mit der „Formel“ der „vernunftgemäßen

¹⁶⁹⁹ Karl-Ernst Osthaus, *Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen: Folkwang, 1920, S. 74–76

¹⁷⁰⁰ Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, herausgegeben von Hans und Manfred Semper, Berlin/Stuttgart: 1884, S. 278.

Schönheit“ diese Leiden heilt.¹⁷⁰¹ (Vgl.: Metapher der Krankheit und Gesundung bei Nietzsche und van de Velde) Der Begriff des Organischen beinhaltet, wie bereits an anderen Stellen ersichtlich, somit nicht nur „natürlich“ und „logisch“, sondern auch „gesund“, „kräftigend“ oder „heilend“, oder anders gesagt, van de Velde denkt an eine therapeutische Wirkung der Architektur und der gestalteten Gegenstände des „neuen Stils“, welche auf Physis und Psyche des Individuums und der Gesellschaft wirke, und welche im Gegensatz zur Sterilität der Historie und den kulturellen Verfallsformen durch Industrialisierung, Massengesellschaft und kapitalistischen Materialismus stehe – und zuletzt sogar über die Leiden des Weltkriegs „heilen“ soll.¹⁷⁰² Dabei kommt es zu einer folgenschweren Überlagerung von Amoral (Lüge), Krankheit und Anti-Ästhetik (Hässlichkeit), bzw. der oppositionellen Gleichsetzung von Moralität (Ehrlichkeit, Wahrheit), mit Gesundheit, Lebenskraft und „Hygiene“¹⁷⁰³ und mit Güte, Vernunft und Schönheit, welche einerseits ganz dem holistischen Ansatz von Nietzsche und van de Velde entspricht, aber andererseits dazu führen kann, die Ebenen der Gestaltung mit der politischen oder moralischen zu verwischen, was schlussendlich alle gesellschaftlichen Fragen auf gestalterische reduzieren hilft – ein konstantes ideologisches Problem der Moderne und ihrer künstlerischen Avantgarden.¹⁷⁰⁴

3.5. Konstruktion

Die Thematisierung der Konstruktion taucht in van de Veldes Schriften sehr früh im Zusammenhang mit vernunftgemäßer Gestaltung und organischem Prinzip auf, ohne aber über die körperliche Metapher des „Skeletts“ oder über den abstrakten Begriff eines „logischen Aufbaus“ hinauszureichen. Bedeutend erscheint in den frühen Schriften der Gedanke der Synthese der Bildenden Künste mit Handwerk und Industrie, und die daraus folgende Gleichbehandlung von Architekt, Ingenieur und Konstrukteur als „Künstler“, die van de Velde bereits 1895 öffentlich einfordert.¹⁷⁰⁵ Explizit stuft er die bedeutenden Eisenkonstruktionen seiner Zeit – den *Tour Eiffel* und die *Halle des Machines* auf der Weltausstellung 1889 in Paris und die Brücke *Fifth-of-Forth* bei Edinburgh aus demselben Jahr – als „Kunstwerke“ ein. Erste Ansätze zu einer eigenen Theorie der Konstruktion entstehen aus der Auseinandersetzung mit der Gotik, bzw. Neogotik, wie besonders die Begriffe der konstruktiven Ehrlichkeit und Materialgerechtigkeit von Ruskin und die Bezugnahme auf den neogotischen Rationalismus von Viollet-le-Duc zeigen, deren Schriften scheinbar auch bei van de Veldes verklärendem Geschichtsbild des Mittelalters Pate standen:

„Die Logik war die aufrichtige und machtvolle Kraft, die in allen ihren [Menschen der Gotik] Handlungen und Bedürfnissen sich ausprägte. Sie waren mit den Erfolgen zufrieden, die das konsequente Denken ihnen brachte, und erzielten dadurch auf allen Gebieten, wissenschaftlichen wie technischen, eine organische, ewige Schönheit, die wir noch in dem Gerippe und Gerüst der alten Möbel, Geräte und Kostüme wiederfinden. Die Schönheit des Gerüsts ist heutzutage so

¹⁷⁰¹ Henry van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 168.

¹⁷⁰² Henry van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg. 2. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 167.

¹⁷⁰³ Henry van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 348; zitiert nach der deutschen Übersetzung, ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 222: „Er [der neue Stil] hat sich vor allem deshalb durchgesetzt, weil unsre Anstrengungen offenbar auf eine »Hygiene« hinzielten.“

¹⁷⁰⁴ Vgl. Tafuris Kritik am politischen Versagen der Avantgarde: Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers "Utopia" zur Trabantenstadt*, Hamburg: VSA, 1977 (im ital. Original: *Progetto e Utopia*, Bari: Laterza & Figli, 1973)

¹⁷⁰⁵ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 10, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 263.

verborgen, so von Verirrungen und unpassenden phantastischen Verzierungen verdeckt, dass es eine wahre Arbeit ist, sie herauszufinden.¹⁷⁰⁶

Der Tonfall versucht, bewusst oder unbewusst, den getragenen Stil der Gotikbegeisterung Ruskins zu imitieren, wobei van de Veldes frühe Texte auch sonst vom Apostelton und symbolistischer Schwärmerei nicht frei sind. Die Gotische Kathedrale als sagenhaft große Gemeinschaftsleistung ist ein Topos der Romantik, der aber in der Jahrhundertwende wiederauflebte, um im Expressionismus fröhliche Urstände zu feiern – bis hin zur Namensgebung des Bauhauses in Weimar, in welcher das Erbe der gotische Dombauhütte und der Freimaurer anklingt, wie das erste Manifest von Gropius von 1919 noch deutlich zeigt. Die Gotik reizt als antiklassischer Baustil der „Primitiven“, und als Antithese zur Trennung von Stuckhülle und Kernform der tektonischen Rhetorik des Historismus, aber neben dem konstruktiven Rationalismus der Stein- und Holzstruktur spielen auch romantisch-sozialistischen Vorstellungen einer vorkapitalistischen Gildengesellschaft eine Rolle. Zudem gilt die Architektur der Gotik seit der Romantik als „natürlicher“ Baustil, dessen Gewölbe entweder mit der Atmosphäre des Waldes oder dessen Struktur mit dem Wachstum der Kristalle verbunden werden. (Vgl. 3.4) Doch was sich bei van de Velde genau hinter der Metapher des Skeletts oder Gerippes – ein Begriff, der nicht zufällig Ähnlichkeit zur „Rippe“ als hervorstechendem Merkmal der gotischen Kathedralarchitektur hat – verbirgt, scheint ein gemeinsames strukturelles Organisationsprinzip zu sein, dass bis zu einem gewissen Grad unabhängig von Größe und Materialität und sogar künstlerischer Disziplin gedacht werden kann, wie er am Beispiel der Damenmode (!) erklärt:

„Die Konstruktionsprinzipien für ein Bauernhaus und für einen Dom sind dieselben. Wir müssen auch die Kleidung allgemeinen tektonischen Prinzipien unterwerfen. Unsere Schöpfungen auf diesem Gebiet müssen in ihrem Aussehen einen folgerichtigen Aufbau bekunden, der die bestimmten Zwecke und die angewandten Konstruktionsmittel deutlich hervortreten lässt.“¹⁷⁰⁷

Van de Velde plädiert also für ein durchgängiges, logisches Prinzip des Aufbaus und der technischen Verarbeitung, und vor allem der Lesbarkeit dieses Prinzips für den Betrachter, das „Bekunden“ der Konstruktion. Der Begriff der *Tektonik* geht in der architektonischen Debatte des 19. Jahrhunderts auf Karl Bötticher zurück, der damit die Prinzipien des Tragens und Lastens im griechischen Tempelbau veranschaulichen möchte, doch van de Velde deutet ein anderes Verständnis von Tektonik und Konstruktion an, wenn er die Hervorhebung der Fabrikation, das Sichtbarmachen von Verbindung, Fügung und Befestigung, die Betonung und Echtheit des Stoffes (Materials) fordert, was sich auch auf die Gestaltung der Gebrauchsgegenstände und Kleidung bezieht. Selbst wenn er das konstruktive Prinzip mit dem organischen in Verbindung bringt, und die strukturelle Idee eines Gegenstandes mit der Gliederung des menschlichen Körpers, der Bewegungsmöglichkeiten, der Gelenke, der gespannten Oberfläche der Haut vergleicht, deutet dies weniger auf eine leibliche Erfahrung der Tektonik als Schwere von Bötticher oder auf die psychologische Interpretation architektonischer Innenräume und Fassaden von Wölfflin hin, als vielmehr auf eine animistische, vitalistische Perspektive des „modernen Wesens der Schönheit“, die sich im abstrakten Ausdruckstanz von Loïe Fuller ebenso wie in neo-impressionistischen Gemälden, oder in Eisenkonstruktionen finden lassen.¹⁷⁰⁸ (Vgl. 2.1; 2.3: *physis*) Besonders der *Tour Eiffel* von 1889 repräsentiert für van de Velde die Möglichkeiten der Konstruktion in Eisen als Ausdruck zeitgenössischer „Kühnheit und Rationalität“, und zeigt seine konzeptionelle, strukturelle und technische Modernität im Vergleich zu den neueren, aber in den Augen van

¹⁷⁰⁶ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 13.

¹⁷⁰⁷ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 23.

¹⁷⁰⁸ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 33, Berlin: 6. Oktober 1900, S. 22.

de Veldes ästhetisch veralteten „monumentalen Thorheiten“ der Ausstellungsarchitektur der *Exposition Universelle de Paris* von 1900.¹⁷⁰⁹

Die gedankliche Überblendung von neogotischem Rationalismus und moderner Ingenieurkonstruktion finden sich explizit in van de Veldes programmatischen Schrift zur *Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur* von 1901, die mit einem Exkurs zur Fortführung der „gesunden“ Tradition der gotischen Konstruktionsregeln, dem Geist der Gotik, anhebt:

„Der Geist, der die gotische Kunst ins Leben rief, kann und soll sich in unserer Zeit weiter entwickeln. [...] [D]ennoch aber war thatsächlich das gotische Prinzip der erkennbare Keim, und die Gesetze, welche sich in dieser Zeit von selbst behaupteten und gesund, frisch und stark geblieben waren, beherrschen uns heute noch und beeinflussen unsere Bestrebungen und Pläne. Die Gesetze sind kurz und verständlich. Voll Klarheit und Kraft [...] zwingen sie zu schlagender Logik in der Struktur der Gegenstände, zu unerbittlicher Logik bei der Anwendung der Stoffe: Holz, Metall, Gewebe, Gläser. Sie verlangen ferner eine stolze und offene Schaustellung des Herstellungsverfahrens; der Weise, wie man diese Stoffe behandelt und das anstandslose Eingeständnis der bei ihrer Zusammenführung angewandten Mittel; endlich ein gewissenhaftes Gleichgewicht zwischen der Ornamentik und der Oberfläche oder dem Gegenstand, für den sie bestimmt ist.“¹⁷¹⁰

Van de Velde interpretiert die gotische Architektur (und Gebrauchsgegenstände) als materialgerechte Umsetzung rein konstruktiver Konzepte. Dabei unterscheidet er die Übernahme formaler Details durch die Neogotik der Arts & Crafts von den unter der Oberfläche wirkenden abstrakten Prinzipien der echten, aufrichtigen und ablesbaren Konstruktion, deren Tradition er in den Ingenieurbauten und industriellen Produkten fortgesetzt findet. Dass diese Lektüre aus heutiger Perspektive fragwürdig ist, weil die konstruktive Klarheit in einem modernen statischen oder bautechnischen Sinn nur bedingt in gotischen Bauten verwirklicht wurde, während andere historische Ursachen der Gotik auf gesellschaftlicher, politischer, ikonographischer oder ästhetischer Ebene von van de Velde ignoriert werden, ist offensichtlich. Zudem scheint es, dass van de Velde seine Einschätzung nur auf die Sakralarchitektur der großen Kathedralen bezieht, und dabei die Alltagsarchitektur und Gebrauchsobjekte ausblendet. Doch er begründet seinen Vergleich mit der „Kühnheit“ der aufstrebenden Kathedrale, deren Wiederauferstehung er im Eisenbau feiert, in welcher sich (unbewusst) die Regeln der „gotischen“ konstruktiven Schönheit wieder finden:

„Es gibt eine Klasse von Menschen, denen wir den Künstlertitel nicht länger werden vorenthalten können. Ihr Werk stützt sich einerseits auf die Benutzung von Stoffen, deren Verwendung vorher unbekannt war, andererseits auf eine so ausserordentliche Kühnheit, dass die Kühnheit der Erbauer der Kathedralen von ihnen noch übertroffen wird. Die Künstler, die Schöpfer der neuen Architektur, sind die Ingenieure. Die Seele von dem, was diese Menschen schaffen, ist die Vernunft, ihr Mittel die Berechnung; und die Folgen ihrer Anwendung von Vernunft und Berechnung kann die sicherste und reinste Schönheit sein. [...] Für sie besteht kein Zweifel an den genannten Gesetzen, und die Wirkung dieser Gesetze voll Vernunft und Logik ist so sicher, so unbestritten, die einzige, die sicher und im Stande ist, ewig neue und schöne Dinge zu erzeugen, dass sie allein diejenigen sind, welche die Menschheit mit neuen und schönen Formen beschenkt haben. Die ausserordentliche Schönheit, welche den Werken der Ingenieure innewohnt, besteht

¹⁷⁰⁹ van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, (1900), S. 18: „Der Eiffelthurm! Er ragt über Alles empor, er giebt Ruhe, er erlöst uns. Er ist wenigstens eine rationelle Säule, ein Zeugniß – zwar nicht Dessen, was die Eisenkonstruktion Nützliches, Schönes, Kühnes aufzuweisen hat, aber immerhin doch – ein Beweis für die Kühnheit und Sicherheit unseres Rechnens. Dieser »alte« Turm (wurde er nicht schon vor elf Jahren errichtet!) bezeugt mit überwältigender Macht die neue Auffassung vom Bauen und er blickt mit Abscheu auf die Architektur zu seinen Füßen, als hätte er selbst sie ausgespien.“

¹⁷¹⁰ Henry van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 110.

gerade darin, dass sie sich selbst ebensowenig kannte, wie sich die Schönheit der gotischen Kathedralen ihrer selbst bewusst geworden war.¹⁷¹¹

Die Hervorhebung der *unbewussten* Schönheit ist einerseits ein Anspielung van de Veldes gegen die modernen Künstler (und Architekten), denen er vorwirft, aus Profilierungssucht die Person über das Werk, und das Modische, Extravagante und Neuartige über die Einheit des Stils zu stellen. Andererseits argumentiert er für eine „Ursprünglichkeit“ und „Natürlichkeit“ der Objekte im Sinne einer Rückführung auf eine selbstverständliche und rein aus Funktion und Herstellung begründete Form, die, frei von historischen Reminiszenzen, auf den Begriff des Typs in der Industrie oder auf die Vorstellung der absoluten *idea* verweist,¹⁷¹² wenn auch, entgegen der neoplatonischen Theorie, unter besonderer Anerkennung der gestaltgebenden Rolle des Materials für die neuen Industrieprodukte:

„Ich habe schon mehrfach die Lokomotiven, die Dampfboote, die Maschinen und Brücken angeführt; man darf aber auch unter den modernen Schöpfungen, deren Schönheit uns anzog, nicht die ersten englischen Kinderwägelchen, die verschiedenen Bestandteile der Wasch- und Baderäume, die elektrischen Ampeln, die chirurgischen Instrumente u. s. w. vergessen. Alle Gegenstände [...] sind in um so schönerer Form in die Erscheinung getreten, als die Rohstoffe, in welchen sie ausgeführt wurden, schön und von anständiger Arbeit waren.“¹⁷¹³

Wiederum waren es Künstler, allen voran die Schriftsteller Huysmans und Zola, welche die konstruktive und industrielle Schönheit für die Generation van de Veldes entdeckten und beschrieben, während sich die Diskussion in Fachkreisen der Architekten um die Frage drehte, ob man mit Eisen auch „schön“ bauen könne oder ob die Konstruktion besser zu verkleiden sei, oder ob der Verlust der Masse der stabförmigen Eisenkonstruktion als ein Verlust an Ausdrucksfähigkeit und Monumentalität anzusehen sei, wie beispielsweise Semper nach der Erfahrung mit dem *Crystal Palace* in London behauptet hat.

Die Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe in Weimar nach dem Umzug van de Veldes 1902 und die Mittelmeer- und Orientreise von 1903 führen zu einer Neubewertung der geschichtlichen Epochen, historischen Vorbilder und kulturellen Leistungen, wobei van de Velde weiterhin *pars pro toto* argumentiert, also mit der Hervorhebung einer einzigen Charaktereigenschaft den Zugriff auf eine gesamte historische Kulturepoche unternimmt. Noch ausgeprägter kann man diese Art der „Geschichtsschreibung“ in einem Kapitel über die Entwicklung der Linie finden, in denen die Kulturgeschichte an Hand ihrer Ornamentik gelesen und gedeutet wird.¹⁷¹⁴ (Vgl. 3.10) Bedeutsam für van de Veldes theoretisches Denken ist die Relativierung der Gotik als Vorbild eines strukturellen, konstruktiven und rationalen Stils *par excellence* durch die Vorbehalte gegen die christliche Symbolik:

„Das Mittelalter griff die Probleme mit den Kräften der Vernunft auf. Da geschah es, daß auf diesem Willen zur Vernunft und auf diese Gabe, die Dinge vernünftig zu erfassen, eine

¹⁷¹¹ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 111–112; Vgl. auch: die Aufzählung der modernen Lebensbedingungen: Eisenbahn, Automobil, Brücken, Fahrrad, Maschinen, in ders., *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 22–23.

¹⁷¹² van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 112–113: „Man könnte den Grundgedanken der Schönheit der notwendigen Formen, wenn man ihn in ganz alltäglicher Weise aussprechen will, dahin zusammenfassen, dass ein Gegenstand, eine Sache schön sind, wenn sie so sind, wie sie sein sollten, so wie jemand, der sich zum ersten Mal über ihre Nützlichkeit und die Leistung, die man von ihnen erwartet, befragt, sie ohne weitere Hintergedanken gefasst haben würde.“

¹⁷¹³ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 113.

¹⁷¹⁴ Henry van de Velde, „Die Linie“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 41–74; speziell S. 54–64.

tausendjährige Tradition lastete voll finsterner religiöser Gebräuche. [...] Wie konnte der christliche Baumeister gerade zwischen sich und seine Vernunft seinen Gott und seine Religion stellen?¹⁷¹⁵

An Stelle der zuvor verklärten Gotik tritt nun eine idealisierte griechische Antike, deren Wiedergeburt van de Velde in den modernen Industrieprodukten, Ingenieurbauwerken und Maschinen zu erkennen glaubt. Doch auch hier, im Bezug auf die Vorbildfunktion der Ingenieure als modernen Griechen, macht er Vorbehalte, wenn auch nicht in dem Maße, wie auf das gotische bzw. neogotische Vorbild:

„Man soll trotzdem nicht die Rolle überschätzen, die die Eisenkonstruktion in der Entwicklung der Architektur gespielt hat, und man soll nicht behaupten, daß sie allein die Architektur der Zukunft begründen wird. Aber es ist nicht mehr daran zu denken, das Joch des grundlegenden Prinzips dieser dem Metall angepaßten Konstruktionsart abzuschütteln oder eine andere Richtung als die, welche dies Prinzip vorschreibt, einzuschlagen.“¹⁷¹⁶

Trotz der Begeisterung im Einzelfall hatte van de Velde die Ingenieurbauten und Maschinen einer gründlicheren Prüfung unterzogen, und musste feststellen, dass auch hier einzelne herausragende Werke nicht für die Qualität in der Breite garantieren. Die anhaltende Diskussion um die staatliche Kulturpolitik im Deutschen Reich und um die gestalterischen Defizite der Alltagsobjekte, vom Kunstgewerbe über Architektur und Infrastruktur bis zu Maschinenbau und Plakatgestaltung, führten zur Gründung des „Deutschen Werkbundes“ 1907,¹⁷¹⁷ dem van de Velde von der 2. Stunde an als einer der Wortführer angehörte. Wichtig ist seine Initiative zu dem „Museum der schönen Formen“: Um den Wettlauf reiner Konzeptobjekte zu unterbinden, die nur für Werbezwecke für eine Ausstellung hergestellt werden, sollte eine Jury die tatsächlich produzierten und im Vertrieb befindlichen Alltagsobjekte beurteilen, und eine Sammlung vorbildhafter Lösungen anlegen, die in Entwurf, Material und Verarbeitung überzeugen können, selbstverständlich inklusiver der „anonymen“ Industrieprodukte, der Infrastrukturen, Industrieanlagen und anderer Ingenieurbauten. Die prämierten Gegenstände sollten in Wechselausstellungen im ganzen Land gezeigt werden – damals ein revolutionärer Gedanke. Dieser Ansatz wurde 1909 von Karl Ernst Osthaus mit dem „Deutschen Museum Kunst in Handel und Gewerbe“ unter dem Dach seines „Folkwang“ Museums und des Deutschen Werkbundes umgesetzt.¹⁷¹⁸ Eingegangen in die Analen des Werkbundes ist van de Velde durch den „Werkbundstreit“ von 1914, in dem er gegen die Thesen von Muthesius, welcher eine Typisierung der Erzeugnisse und die Bündelung der Kräfte zu einem einheitlichen Stil forderte, die Position des freien Künstlers verteidigte – und von der Geschichtsschreibung der Moderne als Verlierer abgekanzelt wurde. (Vgl. 3.9; 3.10)

¹⁷¹⁵ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 287; wieder abgedruckt: ders., „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 88.

¹⁷¹⁶ Henry van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 88.

¹⁷¹⁷ Der historische Auslöser war der Richtungsstreit innerhalb des Berliner Kunstgewerbevereins zwischen den „Progressiven“ und den „Traditionalisten“, der im „Fall Muthesius“ im Frühjahr 1907 eskalierte, bei dem sich die im „Verband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes“ zusammengeschlossenen Unternehmer gegen den Vorsitzenden Hermann Muthesius und sein Programm wehrten und seine Entlassung im Preußischen Handelsministerium verlangten. Doch bereits vor dem „Fall Muthesius“ gab es Bestrebungen, die reformerischen Kräfte der Gestaltung zu bündeln. Zur Geschichte des frühen Werkbundes siehe: Peter Bruckmann, *Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Jg. 7, Heft 10, S. 297–299; vgl. auch: Kurt Junghanns, *Der Deutsche Werkbund: sein erstes Jahrzehnt*, Berlin: Henschel, 1982. (Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur).

¹⁷¹⁸ Siehe: Sabine Röder/ Gerhard Storck (Hrsg.), *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900–1914*, Krefeld/Hagen: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, 1997.

In einem rückblickenden Beitrag zur Entstehung und Geschichte der Werkbundidee von 1947/48 gibt van de Velde die Auseinandersetzung als Richtungsentscheidung zwischen zwei Tendenzen innerhalb der Mitglieder wieder: auf der einen Seite sieht er die „Rückkehr zur Tradition“, welche sich hinter den Schlagworten „Heimatkunst“ und „Biedermeier“ versteckt habe, denen eine zweite, und, wie er anmerkt, kleinere Gruppe der „neuen Geister“ („*esprit novateurs*“) entgegengestanden habe, die sich für den „freien Ausdruck der Individualität“ einsetze, um einen Stil zu entwickeln, „der beanspruchte, die ganze Welt zu erobern.“¹⁷¹⁹ Deutlich zeigt sich hier der Einfluss nationalliberalen Gedankengutes durch Friedrich Naumann, welches sich hervorragend mit der radikal-aristokratische Einstellung von Graf Kessler, Karl Ernst Osthaus und anderen Nietzscheanern ergänzt, so dass van de Velde sich noch nach über 30 Jahre nach der Werkbunddebatte zum universellen Anspruch auf geistig-kreative Führung in der Welt bekennt. Bedeutsam zudem, dass er im Zusammenhang mit dem Werkbundstreit von der „Unausweichlichkeit“ einer Spaltung und Sezession der „Avantgarde“ spricht, falls Muthesius nicht nachgegeben hätte.¹⁷²⁰

Ähnlich wie bei der Einschätzung von Funktion und Zweckform spiegelt die Relativierung des eindeutigen Vorbildes der Konstruktion die Erkenntnis wieder, dass selbst unter strengsten logischen und technischen Gegebenheiten weiterhin viel vom kreativen Potential eines Ansatzes abhängt, dass gegenüber der Frage der Form und Konstruktion keine eindeutige und endgültige *Lösung* existiert, sondern der Versuchsaufbau sich ständig verändert, und immer zu einer Reihe möglicher optimaler Antworten führen wird. Van de Velde bleibt Zeit seines Lebens davon überzeugt, dass gute Entwürfe sich dadurch auszeichnen, dass sie die Gegebenheiten von Funktion, Konstruktion und Material integrativ, oder besser *organisch* lösen, dabei sich offen für weitere Parameter des Entwurfes zeigen. Im Kapitel *Conception Rationnelle* wurde bereits sein „Credo“ zitiert, welches van de Velde hochbetagt 1949 beim Vortrag vor dem Schweizer Werkbund als Einsicht seines Lebens wiederholt: dies war seine Alternative zu dem sich parallel entwickelnden Funktionalismus und International Style der orthodoxen Moderne der späten 1920er bis 1960er Jahre.

3.6. Material

Wie schon im Kapitel Konstruktion angedeutet, hatte van de Velde früh das revolutionäre Potential der „neuen“ Baustoffe Eisen (bzw. Stahl), Beton und Glas erkannt, und aus dem Vorhandensein neuer technischer Möglichkeiten, Fertigungsverfahren und Materialien geschlossen, dass sich auch Entwurf, Form und Ausdruck der Bauten und Objekte verändern müssten. Anfangs faszinierte ihn im Eisenbau die „Gesetzmäßigkeit“ der statischen Berechnung, der Details und der Ausführung, die gegenüber der „normalen Baustelle“ oder dem Kunsthandwerksbetrieb die Aura von wissenschaftlicher Methodik atmete. Ebenso schienen die neuen Materialien und Konstruktionsarten frei von traditionellen Schmuckformen zu sein – schien, denn im 19. Jahrhundert war die Frage der Dekoration der Eisenarchitektur ein permanentes Thema, wie zum Beispiel die farbliche Fassung der Eisenbauteile von Joseph Paxtons *Crystal Palace* durch Owen Jones zeigt, der auch das einflussreiche Buch *Grammar of Ornaments* geschrieben hatte.¹⁷²¹ Auch Gottfried Semper hatte sich wiederholt zum Material Eisen und zur polychromen Fassung der Eisenbauteile geäußert, ebenso wie Viollet-Le-Duc im Eisenbau den Nachfolger des strukturellen Prinzips der Gotik erkannt und in seinen Schriften und Entwürfen angewendet hat.

¹⁷¹⁹ Henry van de Velde, „Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d’art“ in: Werk, Jg. 35, Nr. 2, Februar 1948, S. 40.

¹⁷²⁰ van de Velde, „Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d’art“ (1948), ebd., S. 41.

¹⁷²¹ Jones, Owen, *The grammar of ornament*, London: Day and son, 1856.

Während 1894 van de Velde noch die Farbe als Indikator für ein neues Bewusstsein der Materialität anführt, und den weißen Bilderrahmen mehrdeutig als Zeichen einer „sich selbst noch unbewussten“ Architektur der neuen Baustoffe auslegt, die eine ganzheitliche Umsetzung der Gedanken ermöglichen sollen,¹⁷²² (Vgl. 3.2) spricht er im Bezug auf den Möbelbau 1898 im *Pan* bereits sehr präzise von den Prinzipien der logisch-organischen Zweckform und der Materialgerechtigkeit:

„Denn ich muß [...] zugeben, daß die Mittel, die ich anwende, [...] von unanfechtbaren und althergebrachten Grundsätzen hervorgegangen sind: aus einer Logik, die bedingungslos und ohne Zaudern dem Zweck nachgeht; und aus einer rückhaltlosen Offenheit in Bezug auf die Materialien, die natürlich für jeden anderen Stoff andere sein müssen. Nachdrücklich zeigen meine Möbel, daß sie aus Holz sind; mit Stolz und Freude lasse ich jede Fuge sehen und suche nach neuen Weisen, Stück an Stück zu fügen. Ich empfinde das als eine Art von Ehrlichkeit und als einen Protest gegen den greisenhaften Geschmack, der keinen Unterschied mehr zwischen Holz und Metall oder Pappé fühlt.“¹⁷²³

Material, Form und Gebrauch bilden für van de Velde also eine Einheit, und die Betonung der Fuge richtet sich ausdrücklich gegen lackierte und furnierte Möbel. Er, der sonst in jeder Hinsicht modern, neu und ursprünglich zu sein wünscht, beruft sich signifikanterweise im Bezug auf die materialgerechte Bearbeitung und den stofflichen Ausdruck der Gebrauchsgegenstände auf (s)ein „Handwerkergewissen“, und auf die „gesunde“ anonyme Tradition der volkstümlichen Gegenstände. Und als er 1901 zur Generalabrechnung mit dem Stand der akademischen Architekten ausholt, um ihnen die Vollkommenheit sowohl der modernen industriellen Gegenstände als auch der mittelalterlichen Handwerkspraxis entgegenzuhalten, setzt er an der Materialität und Erscheinungsform der Bauten und Gebrauchsobjekte als offensichtlichen Zeichen des Verfalls an:

„Die Architektur ist so verdorben wie unsere Moral: betrügerisch ist die schlechte Beschaffenheit der verwendeten Rohstoffe, betrügerisch der lügenhafte Anstrich, der auf eine mehr als zweifelhafte Festigkeit schliessen lassen will, betrügerisch die Nachtäuschung eines teuren Stoffes durch wertloses Material, und was das schlimmste ist: aus diesen Kniffen und Praktiken folgt Unkenntnis der Technik und Vernachlässigung alles dessen, was ihre wesentlichen Eigenschaften ausmachte.“¹⁷²⁴

Auffällig ist der moralische Tonfall, der van de Veldes Auseinandersetzung mit dem Thema Material prägt: es geht ihm um Ehrlichkeit gegen Betrug und Täuschung, nicht um mögliche Verwendung, Bearbeitung oder Erscheinung des Materials, oder um die Unterschiede, Vor- und Nachteile verschiedener Baustoffe. (Vgl. 3.1 Moralische Architektur) Eine Spur der Auseinandersetzung mit dem Thema des Materials führt daher nach England, wo Theoretiker wie Pugin oder Ruskin¹⁷²⁵ die Materialität der Bauten als Wertediskurs mit den zu Schlagworten gewordenen Begriffen *Materialechtheit* und *Materialgerechtigkeit* führen, womit die unverhüllte Sichtbarkeit, Echtheit, die angemessenen Verwendungs- und Bearbeitungsweise des gewählten Baustoffes gemeint ist, die im Gegensatz zur Imitation

¹⁷²² Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 21.

¹⁷²³ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 263.

¹⁷²⁴ Henry van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 114–115.

¹⁷²⁵ John Ruskin, *The Stones of Venice. 3 Volumes*, London: Smith, Elder & Co, 1851–1853; deutsche Übersetzung: ders., *Steine von Venedig. Band I-III*, übersetzt von Hedwig Jahn, Leipzig: Diederichs, 1903.

wertvoller Materialien durch „billige“ stehen.¹⁷²⁶ Doch während Pugin, Ruskin und Morris an der Wiedererlangung bzw. dem Erhalt handwerklicher Tugenden und der Konservierung der Spuren der Zeit interessiert sind, richtet van de Velde seinen Blick auf die neuen Baustoffe:

„Sobald heute ein neues Material erfunden oder entdeckt ist, fragt man sich sogleich, welches der schon vorhandenen Materialien das neue am besten imitieren könnte: Stuck, Zement, Zelluloid und Linoleum kommen dabei in Betracht. [...] Dem Eisen, Stahl und Aluminium wäre eine ähnliche Zukunft beschieden. Man könnte wirklich in Betreff der ersten Frage eine Klassifizierung der neuen Materialien anstellen und behaupten, dass der schlechte Zug unserer Zeit schon im Keime die wirkliche Bestimmung vieler Materialien erstickt, die nun der ewigen Nachahmung anheimfallen. [...] Vergebens fragt sich unser gesunder Menschenverstand, zu welchem Zweck diese unermüdliche und allgemeine Verstellung? Das Material, welches man für die Imitation wählt, ist an sich nicht hässlich, und ein jedes trägt Spuren einer besonderen Schönheit in sich, welche uns vielleicht für immer verschleiert bleiben wird.“¹⁷²⁷

Die Nachahmung hochwertiger Materialien und die Nachahmung historischer Stile sind die Hauptvorwürfe gegen die Architekturpraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die van de Velde vorbringt und die er als Lüge, Heuchelei, Unmoral oder Krankheit geißelt. (Vgl. 3.1) Diesem Verfall der *äußeren Formen* und Techniken setzt er gleich mit einem Verfall *innerer moralischer Werte*, der allgemeinen *Décadence* der bürgerlichen Gesellschaft, zu deren oberflächlichem Indikator die Imitation wird: „In einem Hause ist nicht nur das Material selbst das Lügenhafte, sondern die ganze Luft ist von diesem Geist durchdrungen.“¹⁷²⁸

Ausschlaggebend für dieses gestörte Verhältnis der Menschen zu den Dingen und Materialien sei der Warencharakter der Hauses und der Gebrauchsgegenstände, der das Wohnen zu einer Frage von Geld, Geschmack und Mode reduziert habe. Der Schein der wertvollen oder veredelten Oberfläche dient also einem falschen Schmuck, soll Reichtum, Luxus und Solidität vortäuschen, und gehört damit zur Strategie des Parvenüs. Van de Velde plädiert hingegen für einen autonomen Charakter der Materialien, der einen Stoff unabhängig von Wert und Imitation gemäß seinen Eigenschaften entwickeln möchte: Im Gegensatz zur gängigen Praxis der Anbringung vorgefertigter Schmuckformen aus Stuck und Zement an den Fassaden, und zu einem Reichtum der Räume durch Anhäufung von Gegenständen in den Neostilen unterschiedlicher Epochen, die dem gründerzeitlichen Geschmack nach Repräsentation und Sammelleidenschaft entsprachen, setzt er Hoffnungen auf eine durchgreifende Neuordnung, die Form, Funktion, Konstruktion und Material in wechselseitige und sinnvolle Beziehung setzt. Für den Umgang mit den Baustoffen folgt daraus: Um das Material richtig einsetzen zu können, muss am Anfang eine neutrale Untersuchung der Materialidentität stehen, d.h. eine Analyse seiner physikalischen, konstruktiven und ästhetischen Eigenschaften, die er mit „Bestimmung“ und „besonderen Schönheit“ des Materials umschreibt. Auf einer zweiten Stufe stehen dann Überlegungen zur Inszenierung der Oberfläche durch die Form – denn das Material soll auch vorzeigbar sein, entweder in seiner rohen Beschaffenheit oder mit den ablesbaren Spuren des Arbeitsprozesses:

„Wir geniessen ebensogern den natürlichen Reiz der glatten Oberfläche des Holzes, wie wir auch die Schönheit der Lisenen und des Gesimses, die ihren einfachen Zweck erfüllen, [...] Sobald man entdeckt haben wird, dass die Schönheit des Holzes in der Aederung und in der Zartheit der Füllung besteht, wird man nicht mehr daran denken, die grossen, glatten Flächen mit Ornamenten zu bedecken. Da die wesentliche Schönheit eines gewebten Stoffes in dem tiefen Faltenwurf

¹⁷²⁶ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder & Co. 1849; deutsche Übersetzung, ders., *Der Leuchter der Wahrheit*, in: ders., *Die Sieben Leuchter der Baukunst*, übersetzt von Wilhelm Schoelermann, Leipzig: Diederichs, 1900, S. 87–102.

¹⁷²⁷ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 165–166.

¹⁷²⁸ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 167.

beruht, so wird man sich hauptsächlich damit beschäftigen, Kleiderschnitte zu ersinnen, die das fördern, was entartete Praktiken zu leugnen suchten. [...] Der Schmuck kann seine Schönheit nicht irgend einem zweifelhaften Ding entlehnen; sie besteht nur in der vollkommenen Harmonie des gewählten Metalls und der Steine; in dem Gefühl, dass die Steine so gesetzt und verteilt sind, dass sie gar nicht anders stehen können, ohne sofort den inneren Rhythmus und die Harmonie des Schmuckstückes zu zerstören.¹⁷²⁹

Van de Velde umschreibt damit das Konzept der *l'art pour l'art*, einer reinen und autonomen Kunst des künstlerischen Qualität des Stoffes und die Thematisierung seiner Bearbeitung¹⁷³⁰ – unabhängig von Sujet, wobei er in sofern eine Ausweitung der Definition vornimmt, dass auch Struktur und Funktion zum „Material“ der Architektur bzw. der Gebrauchsgegenstände gehören. Doch ein genauere Blick auf van de Veldes Beispiele zeigt auch Unschärfen einer sich entwickelnden Vorstellung von Materialität: sind denn wirklich Lisene und Gesims Ausdruck der Materialität, oder nicht vielmehr bereits tektonische Elemente, wenn auch der einfachsten Sorte? Und besteht die materielle Schönheit eines Stoffes im Faltenwurf und nicht ebenso im Gewebe, Garn und „Griff“ des Stoffes?

In den Erläuterungen zum „Folkwang Museum“, van de Veldes erstem großen, quasi öffentlichen Auftrag in Deutschland,¹⁷³¹ deutet sich eine differenzierte Betrachtung der Materialität an: um die vorhandene Rohbaustruktur im Stile der Neorenaissance in ein Gesamtkonzept zu integrieren, hatte er ursprünglich an die Freilegung der Struktur der Eisenstützen und Eisenträger gedacht, was aber aus Brandschutzgründen untersagt wird. Die zweitbeste Lösung, nach der direkten Zurschaustellung von Material und Konstruktion, ist die mittelbare, die als Bekleidung lesbare Hülle, die ihre eigene Materialität (Stuck) ebenso zeigen soll, wie Befestigung und Struktur,¹⁷³² aber auch die unter der Bekleidung liegende organische Gliederung von Stütze zu Balken und von Balken zu Decke und Wand. Zudem versucht van de Velde die „Kraftlinien“ der Stützen, Träger und Auflager – die sich nicht streng mit statischen Momentenverläufen decken, sondern mehr mit körperlicher „Einfühlung“ zu tun haben – sichtbar zu machen, indem er organische Wulste, Knoten, Sprossen oder Knospen aus Stuck entwirft, und so einen lesbaren dynamischen „Wuchs“ in den Raum bringt. (Vgl. 5.1: Unterzüge im Nietzsche-Archiv)

In seiner offiziellen Stellung als Professor für die Hebung der kunstgewerblichen Industrie im Großherzogtum Sachsen-Weimar, bot sich van de Velde vielfach die Möglichkeit, sich mit den Handwerkern und Industriellen direkt auszutauschen. In seinen Memoiren streicht er die

¹⁷²⁹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 177; S. 179–180; 181.

¹⁷³⁰ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 193: „[...] dass wir einer Kunst, die so wesentlich in sich selbst zurückgeht und nur auf eigene Mittel bedacht ist, entgegengehen.“

¹⁷³¹ Das „Folkwang Museum“, benannt nach dem mythologischen Versammlungssaal der germanischen Göttin Freya, war ein privates Projekt des Bankierssohns Karl Ernst Osthaus in Hagen, aber sollte mäzenatisch für die Öffentlichkeit zugänglich sein, um eine kulturelle Wirkung auf Arbeiterschaft und Bürgertum des Industriereviere zu entfalten.

¹⁷³² Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft 10, Oktober 1902, S. 256: „Dennoch zögerte ich anfangs, die Eisen-Konstruktion zu umkleiden, und überlegte, ob ich sie nicht alle sichtbar lassen könnte; [...] Wenn ich einen Augenblick bei dieser Verordnung [des Feuerschutzes] [...] verharre, geschieht dies deshalb, weil in ihr die Ursache einer neuen Ornamentik liegen kann; – einer solchen, die auf der Eisen-Konstruktion angebracht wird. Diejenigen, welche jetzt schon und in Zukunft diese Ornamente entwerfen, werden sicher aufgeklärt genug sein, um ihnen das Charakteristikum des Materials zu erhalten, aus dem sie in Wirklichkeit bestehen; sie werden nicht mehr zu leugnen suchen, was in ihnen ist, und was ihre Ursache war.“ Und weiter im zweiten Teil des Aufsatzes: ders., „Das Museum »Folkwang« in Hagen (II)“ in: *Innen-Dekoration* Jg. 13, Heft 11, November 1902, S. 273: „Was die eigentliche Form der Säule betrifft, so gibt sie die Lage der in ihr befindlichen Träger an. Ein Schnitt würde genügen, um die Stellung erkenntlich zu machen; die Kontur der Säule folgt der der Träger selbst.“

Verbindung zu einzelnen Produzenten heraus. Er selbst hatte mehrfach den Anlauf zur Gründung eigener Werkstätten unternommen, so 1898 in Uccle und 1900 in Berlin, um einerseits die qualitative Ausführung seiner Entwürfe zu kontrollieren, aber auch als *Werkstätten* und *Laboratorien* seiner Ideen. Beide Anläufe scheiterten nach kurzer Zeit, während er 1906/07 mit Gründung der Kunstgewerbeschule Lehrwerkstätten einrichten konnte, welche die Bearbeitung professioneller Aufträge mit Lehre und Entwicklung neuer Techniken und Materialbearbeitung verbanden und aus denen später die Meisterklassen des Bauhauses hervorgingen, zum Teil sogar mit personeller Weiterführung der Werkstattmeister van de Veldes. In den Memoiren berichtet er von der Gründungsphase der *Großherzoglichen Kunstgewerbeschule* und seinen pädagogischen Absichten:

„Je désirais baser mon enseignement à Weimar sur les rapports de maître à apprentis qui avaient existé aux grandes époques d’apogée de l’artisanat et des métiers d’art. Les échanges que j’avais eus avec les artisans au Séminaire avaient renforcé ma conviction que seule une atmosphère de mutuelle estime et d’ardeur au travail pouvait favoriser la volonté de perfection qui régnerait dans cette nouvelle école. J’aurais préféré voir mon institut doté du nom d’atelier ou de laboratoire – dont les élèves auraient été fiers d’être les laborants. Ces étudiants étaient destinés à compléter la petite équipe que j’avais formée depuis mon entrée en fonction à Weimar et à devenir, au bout d’un minimum de temps – trois ou quatre ans – des dessinateurs, des modeleurs capables de sortir de l’ornière les industries d’art d’Allemagne et d’Europe centrale, dont la production s’était enlisée dans la course à la concurrence à tout prix et la hantise de la nouveauté. L’application des principes de la conception rationnelle devait permettre la création des formes adaptées à leurs fonctions, d’ornements organiques capables d’attirer l’attention d’un public blasé et de damer le pion aux productions les plus excentriques et les plus fantaisistes des industries d’art. [...] L’école que je venais de créer à Weimar et sur laquelle flottait le drapeau de l’insurrection était la citadelle la plus avancée des nouveaux principes artistiques. Elle était en mesure, dès lors, de saper les fondements de l’enseignement officiel et de fournir aux artisans et industriels d’art de quoi conquérir les marchés mondiaux. Tant que je n’avais disposé que du Séminaire, tout ce qui résultait des recherches et des efforts accomplis dans les ateliers portait inévitablement l’empreinte de ma propre personnalité. Mais, durant ces années où j’intensifiai mon activité pédagogique, bien des choses se précisèrent en moi et, dorénavant, je soumis plutôt mes élèves à des principes et à la discipline de la conception rationnelle. Ils acceptaient d’autant plus facilement ces exigences qu’ils ignoraient tout des styles périmés et que rien ne pouvait leur laisser croire qu’il ait jamais existé d’autres styles que celui qu’ils étaient appelés à faire naître. L’étudiant qui s’installait à Weimar et s’engageait à suivre les cours de l’institut que je venais de créer ne devait à aucun moment éprouver l’impression d’être dans une école. Dans les laboratoires, il devait découvrir et expérimenter les formes qu’il exécuterait dans les ateliers afin d’apprendre le métier auquel il se destinait. L’objectif très précis que je m’étais fixé n’était pas de former des disciples initiés aux productions du passé, mais des artisans qui se faisaient une idée nouvelle, révisée, de la forme essentielle de tous les objets ; une idée qui résultait de leur analyses et de leurs expériences. Dans les laboratoires, laborants et laborantes travailleraient à leur table d’analyse, suivis par tous les étudiantes, les aînés enseignant les moins avancés. Ainsi, ceux dont j’allais devoir m’occuper moi-même étaient prêts à s’inculquer les principes et l’esprit du style à la conquête duquel ces néophytes s’apprêtaient à me suivre. Dès le moment où il entrait dans le laboratoire, la conception rationnelle devenait l’unique source à laquelle l’élève puisait la solution à ses problèmes constructifs ou à l’invention formelle des éléments ornementaux. Il régnait là une atmosphère intense, stimulante et pure. À l’instant où je l’évoque, je la ressens comme aussi vivifiante que l’air de la mer ou de la montagne. Jeunes hommes et jeunes filles revêtaient, sans exception, le tablier blanc que les médecins et infirmières portent dans les hôpitaux. Le moindre des objets créés dans nos ateliers était traité avec les mêmes soins et précautions d’hygiène que les nouveau-nés ; il était accueilli avec la même joyeuse satisfaction que l’enfant qui vient au monde !“¹⁷³³

¹⁷³³ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 247–251; vgl. ders., *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 291–293.



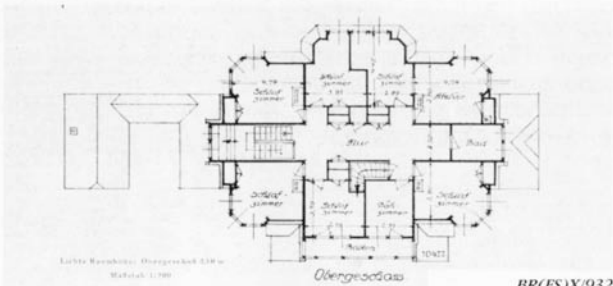
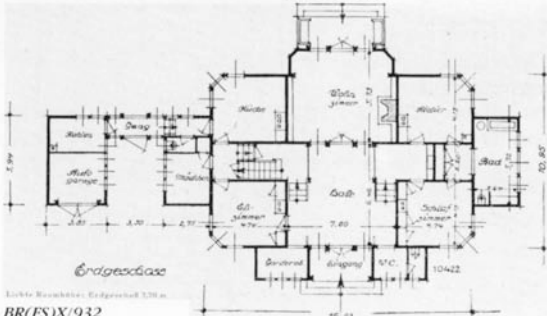
BR(FS)X/933



BR(FS)X/933



BR(FS)X/932



Immer wieder betont van de Velde die Bedeutung der neuen, industriellen Materialien für die Genese des „Neuen Stils“, insbesondere die des Eisenbaus – doch determiniert für ihn nicht das Material und seine Eigenschaften den „Neuen Stil“, sondern dessen geistige Qualitäten, wie rationelle Konstruktionsweise, Eleganz und großen Spannweiten der Ingenieurbauten, die als Vorbild für Architektur und Kunstgewerbe fungieren. Doch 1918, im Schweizer Exil, ändert sich diese Sicht: neben den Eisenbau rückt zunehmend der Eisenbetonbau in van de Veldes Blickfeld, und er unterstreicht die „neutrale“ Qualität der Bauten aus „Ciment Armé“, welche diese mit den Monumentalbauten der Kunstgeschichte verbinde.¹⁷³⁴ (Vgl. 3.10 Der Neue Stil) Die mit den neuen Baustoffen verbundene Ausdünnung der tragenden Teile und die Notwendigkeit, in strukturierten Hierarchien und Systemen zu denken, lässt ihn Analogien der neuen Konstruktionen in Eisen und Eisenbeton zur menschlichen Physis ziehen, zur einer auf Fleisch und Knochen reduzierten Organizität:

„Cette fois, l’architecture nouvelle se présentait, littéralement, à nous en chair et en os ! Entre cette architecture nouvelle – en ciment armé – et la construction de fer qui l’avait précédée immédiatement, s’accomplit une transformation qui fit d’un squelette, un corps ! Dès lors, il ne tient plus qu’a nous que nous dotions ce corps d’une beauté pareille à celle qui provoque l’adoration que nous professons pour les corps humains et pour ceux des animaux. Pourrons-nous, vraiment, défendre une architecture qui nous apporte de telles espérances, contre le mal qui a provoqué toutes les décadences, qui a détruit antérieurement, dans leur germe, tant d’espérances ?“¹⁷³⁵

In einer programmatischen Einschätzung der Situation nach dem ersten Weltkrieg hebt van de Velde die reinigende, läuternde Wirkung der allgemeinen Notlage und der Zerstörung der historischen Zusammenhänge hervor, und unterstreicht die neue Bedeutung der Reduktion der architektonischen und gewerblichen Gegenstände auf einfache Formen, Konstruktionen und Produktionsweisen, um den Bedürfnissen der Zeit gerecht zu werden. Die entscheidende Rolle, um den „Neuen Stil“ auf Grundlage der Einfachheit, Wahrheit und Nützlichkeit zu realisieren, ordnet er den neuen Baustoffen zu, die er in Architektur und Möbelbau zum Einsatz bringen möchte.¹⁷³⁶ Schon ganz im Tenor der klassischen Moderne unterstreicht er die Bedeutung der Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Technikern, um zur neuen Produktionsverfahren und Materialien vorzustoßen, wie sein eigenes Wohnhaus „De Tent“ von 1921 beispielhaft vor Augen führt, das er als Holzbau in Präfabrikation errichtet.

[**Abbildung 10:** Henry van de Velde, *De Tent*, Wassenaar, Niederlande, 1920–21, aus: Léon Ploegaerts, Pierre Puttemans, *L’oeuvre architecturale de Henry van de Velde*, Brüssel, Quebec: Vokaer, Université Laval, 1987, S. 349]

Obschon es bereits früh Tendenzen zu einer Rezeption des „Regionalismus“ oder zur Verwendung regionaler Elemente und Baustoffe im Werk van de Veldes gibt, eigentlich bereits ab der Villen der Werkbundzeit – beispielsweise zeigt der *Hohenhof* von 1906 regionale Einflüsse der ländlichen Bauweise des westfälischen Berglandes, ganz im Sinne seines Erbauers Karl-Ernst Osthaus, aber auch van de Veldes eigenes Haus *Hohe Pappeln* von 1907 wartet mit lokalen thüringischen Elementen und Travertin aus Ehringsdorf auf – und ein Bewusstsein für lokale Musterlösungen und Baustoffe auch in der niederländischen und belgischen Phase erhalten bleibt, thematisiert er die „regionale Bauweise“ erst in einem programmatischen Artikel zu seiner Tätigkeit als Berater des General-Kommissariats für den

¹⁷³⁴ Bereits 1918 findet sich die Umkehrung des „Neuen Stils“ in den „ewigen Stil“ in den Texten, vgl. Henry van de Velde, „La Conception rationnelle et conséquente“ in: *Schweizerische Bauzeitung*, Jg. 35, Band 71, Heft 13, 30. März 1918, S. 151.

¹⁷³⁵ van de Velde, „La Conception rationnelle et conséquente“ in: *Schweizerische Bauzeitung* (1918), S. 154.

¹⁷³⁶ Henry van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg. 2. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 166.

Wiederaufbau (unter deutscher Besatzung) von 1941:¹⁷³⁷ gegenüber dem Schlagwort eines „regionalen Stils“, wie er ihn sowohl im Deutschen Reich als auch in der stalinistischen Sowjetunion als Doktrin erkennt, die formal auf historische und vernakuläre Vorbilder zurückgreift, grenzt er implizit eine „logische“ und „rationale“ Verwendung regionaler Techniken und regionaler Baustoffe ab, die er aus den klimatischen Gegebenheiten und Vorhandensein von Materialien heraus begründet: beispielhaft für eine sowohl regionale als auch rationale Bauweise führt er die niederländische Backsteinarchitektur an, in der sich handwerkliche Tradition und Moderne zu einer höheren Einheit verbinde. Ebenso betont er den Unterschied zwischen einem festen ästhetischen Regelwerk, als einer Art Formenkatalog, und seinem Ideal der „logischen Bauweise“ oder „rationalen Baukunst“, die er durch eine nationale „Formenschule“ etablieren möchte, als einem dialogisches Modell zwischen Architekt, Baumeister und der genehmigenden Behörde für den Wiederaufbau,¹⁷³⁸ was entfernt an das Großherzogliche Seminar zur Hebung des Kunstgewerbes von 1902 erinnert.

3.7. Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes

Eng mit dem Materialbegriff verbunden ist das Konzept von der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes, und doch beherbergt es eine der zahlreichen Unschärfen in van de Veldes Denken: Einerseits verlangt er die nüchterne Analyse der Baumaterialien, um jedes seiner Möglichkeiten gemäß einzusetzen und in seiner ungeschmückten Oberflächentextur zeigen zu können, wobei Zweckform, Konstruktion und Materialität zu einer „nackten“, sachlichen Ingenieursästhetik tendieren. Andererseits sucht er den oberflächlichen Reiz des bewegten und lichtumspielten Materials, das aus seiner veredelten Bearbeitung heraus zum Kunstwerk transzendiert, gerade seinen stofflichen Eigenschaften enthoben wird, um „geistige“ Inhalte auszudrücken. Dass die Hülle dabei nicht transparent oder abwesend, sondern sich in ihrer Bedeutung als Verkleidung darstellt, um den Gebrauch, den Aufbau oder die Materialität des Trägers zu vermitteln, und so als Hülle selbst Teil der Struktur des Objektes zu werden, wurde bereits festgestellt. (Vgl. 3.4) Zwar setzt die Betonung des Stofflichen und des Materialcharakters im Denken van de Veldes chronologisch früher an, aber als er 1902 die Dialektik zwischen handwerklicher Materialität und idealistischer Entmaterialisierung zum ersten Mal ausbreitet, ist seine grundlegende Argumentation von der Kunst als Speicher eines lebendigen Augenblicks bereits voll entwickelt:

„Jedes Stückchen Zeit, jede Minute strebt danach, ihr Innerstes einem Werke einzuhauchen, das es verewigt, und das ihre Seele der Ewigkeit bewahrt. Alle diese Gefühle und alle diese Werke bereichern und vermehren die Kraft des Lebens. Sie sind die Schätze, seien es Monumente, Lieder, Verse, Skulpturen oder Gemälde, mit denen jede Minute des Lebens anbricht; sie sind die Mitgift dieser Prinzessinnen; jeder dieser Schätze ist ewig, nicht dadurch, dass er durch seine Anwendung und seinen Ausdruck für alle Jahrtausende passend wäre, sondern weil die Seele des Augenblicks in ihm schlägt; das Leben selbst schlägt in ihm, das Leben welches ein Lichtstrahl, welcher über eine in Ornamenten geschnitzte Fläche hingleitet und wieder abprallt, erweckt und wiedererweckt, und welches keine andere Absicht als dies wunderbare Spiel hat; das Leben welches das Erwachen der Worte und der Musik erregt, welche der Rhythmus vereint hat, und welchen seine geheimnisvolle Macht eine Existenz bereitet, die weit über derjenigen der Gedanken steht, die sie enthalten, das Leben, das der Einklang der Farben hervorruft, deren Wahrnehmung unsere Augen jedes Mal in Erregung setzt, wenn diese Harmonieen oder Kontraste auf sie wirken. In allen diesen

¹⁷³⁷ Henry van de Velde, „Wederopbouw en Aesthetica“ in: *Bouwkunst en Wederopbouw*, Brüssel: 1. Jg. Nr. 9 September 1941, S. 213–221.

¹⁷³⁸ van de Velde, „Wederopbouw en Aesthetica“ (1941), ebd., S. 220.

Fällen können die Werke nicht durch das auf uns wirken, was sie vorstellen, sondern nur durch das Leben, das sie enthalten, das sie zurückbehalten haben, und das sie dauernd erhalten werden.¹⁷³⁹

Man spürt die sprachliche Schwierigkeit der Übersetzung eines französisch gedachten Textes, und wie wichtig es für van de Velde war, die ihm entsprechenden Übersetzer zu finden, um seinerseits die Begriffe der grauen Theorie spielerisch und leicht zu „beleben.“ Im Laufe der Zeit hat sich sein ursprüngliches ästhetisches Ziel von einer Synthese der Künste zu einem sinnstiftenden Gesamtkunstwerk einer befreiten, egalitären Gemeinschaft über das Zwischenstadium einer organischen Einheit von Kunst und Leben hin zu der Belebung des Stoffes als dem „Wesentlichsten“ aller Kunst gewandelt. Nicht dass die Thematik der Belebung des Stoffes seine anderen Ideen verdrängt, aber sie enthält qualitativ neue Inhalte und führt zu neuen Folgerungen für andere theoretische Gebiete, wie Konstruktion, Material oder Ornament. Nachdem er also das „Leben“ zu einem moralischen Gebot seiner Kunst erhoben hat (vgl. 3.1 Moralische Architektur; 3.10 Der Neue Stil), gelingt ihm mit der Vorstellung von der expressiven Lebenskraft eine künstlerische Übersetzung oder Mediatisierung in das Werk, oder um es mit Schopenhauer zu sagen: ein Transfer vom Willen zur Anschauung. Entscheidendes Kriterium ist die Zeit als Faktor des Lebendigen, weshalb van de Veldes Belebung hier ansetzt: das Kunstwerk eröffnet für ihn die Möglichkeit, dem Augenblick Permanenz zu verleihen, ein Einfrieren der Zeit – aber eigentlich nicht ein „Einfrieren“, oder „Einschließen“, wie das Insekt im Bernstein, sondern eher ein Bewahren, ein Speichern, und damit ein Fortleben des Augenblicks durch das Wieder-Erleben in der Wahrnehmung des Betrachters. Dabei bleibt für van de Velde der Charakter der Einmaligkeit des Momentes erhalten: weil der Augenblick physisch im Werk verewigt wird, behält er den Ausdruck seiner Entstehungszeit bei (Zeitgeisttheorie), aber drückt nicht formal eine Dauerhaftigkeit oder einen ewigen Kanon aus, wie beispielsweise in der klassizistischen Kunsttheorie. Bei dieser spielerischen, performativen Sicht auf die Kunst ist es nicht weiter erstaunlich, dass van de Velde auf das gesprochene Wort und die Schrift, oder auf die Musik als Beispiele verfällt, denn sie enthalten exemplarisch „Leben“ in einer konservierten Form, das immer wieder neu „erlebt“ werden kann, wenn das Kunstwerk zur Aufführung gelangt. Da es bei der Belebung um unmittelbare Übertragung der Dynamik, Kraft und Emotion geht, schließt van de Velde das Sujet, den Gegenstand oder Inhalt der gestalteten Oberfläche, die eine aktive Beteiligung der Ratio zur Entzifferung und zum Verständnis bräuchten, und so das sinnliche Erleben des wiedererweckten Augenblicks stören könnten, von seiner Betrachtung des Kunstwerkes aus: hier regiert der belebte Stoff:

„Das zweite [vergessene Schöpfungs-]Prinzip zeigt, dass jede Materie ihre eigene Schönheit besitzt, die der Ausdruck ihres Lebens ist. Jede Materie strebt nach *Leben*, und es ist die Aufgabe des Künstlers, dies schlafende Leben zu erwecken, um so das gesamte Gut des Lebens und seine Wirkung auf die Menschen zu vermehren. [...] Den Sinn des Lebens erkennen wir nicht nur in *einer* Materie, nein, alle haben uns das Geheimnis ihrer Schönheit offenbart: *die Stoffe sind nur schön, wenn sie leben*. In der Malerei die Farbe, in der Skulptur die Bronze oder der Marmor, in der Litteratur haben die Worte eine besondere Schönheit, die über dem Sinn oder den Vorstellungen, die sie erregen, stehen.“¹⁷⁴⁰

Während im vorangegangenen Kapitel zum Material eine „sachliche“ Argumentationslinie van de Veldes hervorgehoben wurde, ändert sich die Betrachtungsweise der Materialität, sobald es um die expressive „Belebung“ des Stoffes geht: nicht mehr die nackte, reine Fläche und die Hervorhebung der dem jeweiligen Material innewohnenden Schönheit, sondern die

¹⁷³⁹ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft 4, April 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 105–106.

¹⁷⁴⁰ Henry van de Velde, „Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung“ in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 6, Band IX, Heft 8, Mai 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 369; 370.

Behandlung und Strukturierung des Stoffes, die Spuren seiner Bearbeitung, die sensuelle und psychische Wirkung auf den Betrachter stehen im Zentrum der Überlegungen. Damit kehrt das Ornament wieder in die Diskussion um Materialität zurück, denn die Ornamentierung wird zum wichtigsten Mittel der Emanzipation der Oberfläche als belebter Hülle – als Haut des Gegenstandes. Ebenso wie die Haut ein Organ ist, das den Körper abschließt, seine Oberfläche, seine Grenzen, seine Erscheinung bestimmt und Schnittstellen der Sinne und des Stoffwechsels mit der Umwelt bildet, spielt die belebte, also gestaltete, Oberfläche eine zentrale Rolle in der Kreation des Gegenstandes. Und, mit Nietzsche gesprochen, vielleicht liegt die Bedeutung der Haut ja nicht im Schutz, im Zusammenhalt und Abschluss, sondern im Abdecken und Verstecken der inneren Organe und ihrer Funktionsweise – Knochen, Fleisch und Blut – also im Maskieren der Profanität des Lebens?

Der zweite Aspekt des Themas des belebten Stoffes betrifft weniger das „Wesen“ des Gegenstandes, als vielmehr die Frage der Betrachtung: Van de Velde argumentiert für eine abstrakte, psychologische Schönheit des belebten Materials als Alternative zu einer kulturell codierten Rezeption des abgebildeten, symbolischen oder narrativen Inhaltes eines Bildes, der Ikonographie, die sich nur an ein ausreichend gebildetes, kulturell, zeitlich und national begrenztes Publikum wenden kann, während der belebte Stoff direkt, ohne den Umweg der Darstellung und Decodierung „ästhetisches Wohlgefallen“ hervorrufen könne, universell verständlich und damit „modern“ sei.¹⁷⁴¹ (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*) Mit Blick auf Naturalismus und Impressionismus als Vorläufer einer Kunst der Belebung des Stoffes konstruiert er eine künstlerische Tradition, die das Lebendige im unmittelbaren, momentanen und flüchtigen Sinneseindruck thematisiert, und sich damit von der Repräsentation des Sujets löst. Entgegen den traditionellen Sehgewohnheiten der „entarteten Augen“ der *Décadence* sucht van de Velde ein vorbegriffliches, ursprüngliches Sehen und ursprüngliches Erleben der pulsierenden Wirklichkeit des Lebendigen,¹⁷⁴² das er in der vibrierenden Stofflichkeit der Oberfläche und nicht in der Mimesis des Lebendigen verortet:

„Aber die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in einem Leben und einer Seele, die ihm eigen sind, nicht in Leben und Seele seiner Modelle. [...] Ich erkläre ausdrücklich, dass es uns fern liegt, dem Gedanken, der Melodie oder dem Sujet in Drama, Plastik und Oper Schönheit abzusprechen. Ich behaupte aber, dass diese Schönheit von einer anderen Art ist als die eigentlich künstlerische Schönheit. Jene Schönheit des Inhalts ist geistigen Wesens; und das gereicht ihr zur Grösse, setzt

¹⁷⁴¹ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 454: „Nach einer alten Gewohnheit suchen wir die wesentliche Schönheit eines Kunstwerkes in seinem Gegenstande und glauben, dass die Mittel, die unter den Begriff der Erfindung und der Komposition fallen, für seine Wirkung wichtiger seien, als die, die man zur Technik und zur Form rechnet. Aber Erfindung, Komposition, Gebärden, Gesichtsausdruck und Stellungen, das sind lauter Dinge, die jedem Beschauer verschieden gefallen können. [...] Ein solcher Gegenstand ist abhängig von den Verschiedenheiten des Fühlens, die im Wesen des Menschen liegen und die sich steigern, wenn es sich um scharf entgegengesetzte Charaktere oder Rassen handelt. [...] Diese Werke [Arnold Böcklin, George Frederic Watts, Pierre Puvis de Chavannes] sind wohl sämtlich wirklich schön; aber die Tatsache, dass ihre Schönheit von den geistigen Anlagen einer Rasse, einer Nation, abhängig ist, enthält in sich schon einen Einwand dagegen, dass diese Schönheit moderne Schönheit sein könnte.“

¹⁷⁴² van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 456: „Der Maler erstrebte nichts weniger, als die Seelenbewegung des Augenblicks ewig und mit der Stärke des ersten Moments leben zu machen. Der Impressionismus wusste, dass dies nur möglich sei durch den Verzicht auf die Details, die die Aufmerksamkeit und das zergliedernde Auge des Malers abgezogen hätten vom Rhythmus der Linien und Farben, deren Eigenschaften, Wechselwirkungen und Proportionen, deren Kontraste und komplementären Ergänzungen den Fleiss des Künstlers mehr erforderten, als jene Details, die seine Arbeit verlangsamten und sein Gefühl erkälten müssen. Denn es ist in der That all jenes Flüchtige, Momentane, das zitternd und pulsierend, lebenssuggerierend, festgebannt und erhalten werden muss.“

aber ihrer Wirksamkeit Grenzen, während diese organische Schönheit materiellen Wesens ist. Und auch das gereicht ihr zur Grösse; sichert ihr ausserdem aber Allgemeingültigkeit.“¹⁷⁴³

Diese Gegenüberstellung einer geistigen Schönheit des Sujets versus einer künstlerischen (oder „organischen“) Schönheit des belebten Stoffes rekurriert auf die Unterscheidung von begrifflicher und sinnlicher Vernunft, von einem intellektuellen Erkennen und Verstehen des Inhaltes als Basis der Beurteilung seiner Vollkommenheit im Bezug auf eine feststehende Idee, Zweck oder Funktion im Gegensatz zu einem rein aus der Wahrnehmungsqualität schöpfenden Genießen von Form, Oberfläche, Material, Farbe, Klang, Geruch, etc., die ohne soziale Konventionen der Interpretation auskommen soll. Diese Vorstellung verweist auf den Gedanken der „freien Schönheit“ als einem „interesselosen Wohlgefallen“ von Immanuel Kant, der interessanterweise als Beispiel eines vom Begriff des Gegenstandes abgelösten ästhetisch reinen Genusses das abstrakte Ornament der Arabeske anführt.¹⁷⁴⁴ Aber während Kant das freie Spiel der Einbildungskraft gegenüber dem Verstand, die Empfindung gegenüber der Idee zurücksetzt, und ihr nur einen unterhaltenden Wert beimisst, kehrt van de Velde diese Argumentation um, und stellt die psychologische Wirkung, die perzeptive Einfühlung in die Lebendigkeit des Objektes über den reflexiven Gedanken:

„Der Gedanke hat nie die Stoffe befruchtet, in denen er sich als Bild, Statue oder Dichtung verkörperte. Der Gedanke zeugt nur Gedanken. Er ist eine Welt für sich, in der sich ebenso wunderbare Vorgänge abspielen wie in der Welt der Stoffe. Aber die Stoffe erwarben das Leben von den Befruchtern, die ihnen von Natur bestimmt sind.“¹⁷⁴⁵

In wenig zu wünschen lassender Deutlichkeit greift van de Velde auf den physiologischen Topos des schöpferischen Aktes als Zeugung zurück, wobei dem Material die „weibliche“, empfangende Rolle zugeteilt wird. (Vgl. 3.4: Organisch; Vgl. 2.3: Schaffenden) Zugleich bedient er sich der Dualität einer körperlich-organischen Bestätigung des Lebens gegenüber einer abstrakt-kristallinen Symbolik des Gedankens, wodurch die Einheit von Körper und Geist, die er in anderen Texten immer wieder einfordert, zu Gunsten der alten aristotelischen Spaltung unterlaufen wird. Doch muss man van de Veldes strikte Trennung und seinen Einwand gegen die Welt der Gedanken primär als eine Kritik an der poetischen, historischen und symbolischen Kunsttradition lesen, die sich aus dem Idealismus entwickelte und die Kunstgeschichte, als Kind der Geschichtsphilosophie des frühen 19. Jahrhunderts, bestimmte. Dass er an anderer Stelle gerade in der abstrakten, formalen Struktur der reinen Schönheit des Ornamentes und der räumlichen Atmosphäre die Möglichkeit einer Übertragung geistiger Inhalte erblickte, wird noch zu zeigen sein. (Vgl. 5. Programmatische Kunst) Und wie bereits

¹⁷⁴³ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 457–458.

¹⁷⁴⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft Erster Abschnitt. Erstes Buch. Analytik des Schönen* (1790), in: Wilhelm Weischedel (Hrsg.), *Immanuel Kant Werkausgabe. Band X*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 146f.: „Es gibt zwei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß angehängte Schönheit (pulchritudo adhaerens). Die erste setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit nach demselben voraus. Die ersten heißen (für sich bestehende) Schönheiten dieses oder jenes Dinges; die andere wird, als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besonderen Zwecks stehen, beigelegt. [...] So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen. In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekt dienen, und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt, wodurch die Freiheit der Einbildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden würde.“

¹⁷⁴⁵ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 460; vgl. Paraphrasierung: Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 23.

in den Überlegungen zur vollkommenen Form der Antike und Moderne (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*) projiziert van de Velde die Betrachtungsweise der modernen Schönheit als Belebung des Stoffes retrospektiv auf klassische Kunstwerke, denen er eine fortgesetzte Wirkung auf den heutigen Betrachter, eine Permanenz des Lebendigen, ein ewiges Leben der Kunst attestiert, das aber nicht im Geistigen, sondern in der Immanenz des Stofflichen liege:

„Wir verfolgen die Spuren des Lebens rückwärts umso sicherer, als dieses Leben, das des Materials nämlich, ewig ist. Der Marmor, den Phidias vor 2000 Jahren vibrieren machte, vibriert noch. Die Leinwand, auf der Velasquez oder Goya lebendige Farbtupfen aneinander reihten, bewegen sich noch.“¹⁷⁴⁶

Van de Velde stellt den individuellen Künstler in den Mittelpunkt seiner Theorie der Belebung des Stoffes: in einem quasi magischen schöpferischen Akt (mit deutlich sexuellen Untertönen) überträgt der Künstler die Empfindung der Lebendigkeit eines Augenblicks auf das Material, welches den Betrachter über die Wahrnehmung wieder anregt, und die Empfindung des ersten Augenblicks wachruft. (Vgl. 3.8 Linie und Ornament) Gleichzeitig fordert er eine Neuschreibung der Kunstgeschichte als die stufenweise Emanzipation des Stoffes von anderen Einflüssen – wie dem Sujet – und hin zu einer fortgesetzten „Belebung“ und „Entmaterialisierung“ im Werk.¹⁷⁴⁷ Wie auch die parallel im Entstehen begriffene formalistische Schule der Kunstgeschichte um Wölfflin beschränkt er sich dabei aber nicht nur auf die namhaften Größen der Kunstgeschichte, sondern auch anonyme Werke, wie die „unkünstlerischen“ Verteidigungsmauern des vorklassischen Mykene, können das Leben speichern und auf den aufmerksamen Betrachter wirken:

„In Griechenland weben und zittern die Steine, wie bei uns an den Bäumen das Laub. Sie leben, diese Steine, so stark, dass wir in ihrer Mitte von einer Unruhe erfasst werden, wie da, wo plötzlich inmitten einer umgebenden Menge aller Blicke auf uns sich richten. Sie brauchen kein Relief, keine Skulptur, um zu leben, und sie entlehnen dieses Leben ihrem wunderbar sicher gefügten Verband. In Mykenae, zwischen den beiden parallelen, kahlen Mauern, im Schatzhaus des Atreus, da habe ich zitternd ein Leben gefühlt, lebendig, wie das Leben des Waldes, und ich entsinne mich nicht, jemals stärker ergriffen und tiefer entzückt gewesen zu sein.“¹⁷⁴⁸

Mit dem Vergleich zwischen behauenen Stein und dem Zittern des Laubes zeigt sich, was van de Velde eigentlich unter der „Belebung“ des Stoffes versteht: der perzeptive Ausdruck eines belebten Objektes, wie eines Baumes, oder Waldes, aber auch der reflexive Eindruck eines belebten Gegenübers, ein Austauschprozess wie beim menschlichen Blick. Es geht ihm also um den Ausdruck des Organischen in anorganischer Materie, um das psychologische Phänomen der Brücke zwischen äußerer Umwelt und innerem Empfinden, um die emotionale Teilhabe an den Dingen – wie bereits in den Seelenlandschaften der Natur.¹⁷⁴⁹ (Vgl. 3.1; Vgl. 2.2 Seelenlandschaften) Die Mittel der Belebung des Stoffes sind dabei vielseitig und nicht

¹⁷⁴⁶ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 459–460; siehe auch: Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 287: „Das Spiel von Licht und Schatten, das in diesem Gestein der Kathedralen [von Amiens, Chartre, Reims, Rouen, Paris] zittert und lebt, teilt sein Leben dem Stein selbst mit und mehr noch den göttlichen steinernen Gestalten selbst, [...]“

¹⁷⁴⁷ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 460; auf den folgenden Seiten findet sich eine von den zahlreichen „Kurz-Kunstgeschichten“ van de Veldes, die große Entwicklungszusammenhänge der Kunst über ein einziges Leitmotiv, wie beispielsweise die Entwicklung der Farbmischung von der Wandfarbe bis zur synthetischen Farbe (Lichtmischung) des Neo-Impressionismus, verfolgt.

¹⁷⁴⁸ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 289.

¹⁷⁴⁹ Vgl. Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 22; vgl. auch ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 32f.

nur auf die Flächenbearbeitung oder Ornamentik beschränkt, wie das Leben des Steines, das einzig durch den Verband der Zyklopenmauer hervorgerufen wird, zeigt.

Obschon van de Velde den Gedanken von der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes bei einer legendären Tischgesellschaft 1901 in Berlin entwickelt¹⁷⁵⁰ und bereits 1903 erstmals dargelegt hatte,¹⁷⁵¹ unternimmt er 1910 in den *Essays* eine Überarbeitung und Klarstellung der Thesen, wobei er den Akzent in Richtung einer physiologischen Lebenskraft verschiebt, wie er sie zeitgleich in der Theorie der Linie entfaltet: so bleibt die „Entwicklung des rhythmischen Empfindens“ als treibender Agens in der kunsthistorischen Evolution der Belebung des Stoffes im Jahre 1903 noch ohne weitere Erklärung,¹⁷⁵² während der spätere Text *l'art pour l'art*, Naturalismus und Impressionismus als Stufen der Exploration der technischen Möglichkeiten der Strukturierung und Bearbeitung des Stoffes einordnet, die in der „Überwinden“ des stofflichen Charakters, der erregten Intensitätssteigerung und in der „Wollust [...], in welcher wir das Erwachen zum Leben des Stoffes verfolgten“¹⁷⁵³ gipfeln:

„Der Realismus ist es in der Malerei und Skulptur, das »l'art pour l'art« in der Literatur, dem wir die Rückkehr zum Begriff der Schönheit des Stoffes verdanken, d.h. einer Schönheit, deren grundlegendes Prinzip auf dem Grad von Leben beruht, zu dem der Stoff, der zur Ausführung des Kunstwerkes verwendet wurde, gesteigert werden konnte. [...] Der Gedanke [...] der Rückkehr zur eigenen Schönheit der angewandten Stoffe, der Rückkehr zu der gesunden Überlieferung einer Schönheit, die sich aus den Eigentümlichkeiten jedes angewandten Stoffes, und den Verschiedenheiten seiner Bearbeitung ergibt.“¹⁷⁵⁴

Hier kommt van de Velde auf eine Unterscheidung zwischen Material und Stoff zurück: der Begriff „Material“ ist mehr auf die Charakteristika eines Baustoffes beschränkt, während der „Stoff“ der Gegenstand künstlerischer Gestaltung, Bearbeitung und Übertragung von Emotionen ist. Der Stoff der Dichtung ist das Wort, der Stoff der Malerei ist die Farbe (und nicht das Sujet), der Stoff der Architektur ist – Nutzbarkeit und Zweckform. Damit unterstreicht er sein Diktum von der Funktion als *notwendiger Bedingung* der Architektur (und der angewandten Kunst), die der Künstler zu meistern und dennoch zu Überwinden habe.¹⁷⁵⁵ Oder anders gesagt: der Stoff der Kunst allgemein ist die Zeit, die Permanenz des Augenblicks, die Transzendenz von einer materiellen, anorganischen Basis hin zum Organisch-Belebten, zum ewigen Leben.

Mit dieser Hypothese von der Kunst als Verewigung, als Etwas, das aus dem Wechsel der Zeit (Progression) und damit auch der Vergänglichkeit (Vanitas) gefallen ist, knüpft van de Velde an den klassischen Topos des vollendeten Werkes „dauerhafter als Erz“ an, wie es bereits von Horaz für die Dichtung beansprucht wurde:¹⁷⁵⁶ der künstlerisch geformte Stoff

¹⁷⁵⁰ siehe: Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 88.

¹⁷⁵¹ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 453–463.

¹⁷⁵² van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler* (1903), S. 463.

¹⁷⁵³ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 10.

¹⁷⁵⁴ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 7.

¹⁷⁵⁵ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 12: „Jeder Stoff ist im Besitz einer Eigenschaft, die nicht weniger wesentlich ist als sein praktischer Wert. Sie liegt in der Fähigkeit, auf unsere Sinne erregend zu wirken. Ohne die Vermittlung des Künstlers, ohne das Wunder der Kunst bleibt diese Fähigkeit unwirksam und ohne Folgen; die Kunst und der Künstler erwecken in ihm gleichzeitig, als sie ihm Leben einflößen, diese Fähigkeit auf unsere Sinne erregend zu wirken. [...] An sich ist kein Material schön, [...]. Holz, Metall, Steine und Edelsteine verdanken ihre eigenartige Schönheit dem Leben, das die Bearbeitung, die Werkzeugspuren, die verschiedenen Arten, in welcher sich die begeisterte Leidenschaft oder Sensibilität desjenigen, der sie bearbeitet, äußert, ihnen aufprägt.“

¹⁷⁵⁶ „*exegi monumentum aere perennius* – Ich habe ein Werk errichtet dauerhafter als Erz,“ Horaz, *Carminum, liber III, ode 30,1*: sprichwörtlich im bildungsbürgerlichen Milieu des 19. Jahrhunderts, und von Nietzsche häufig verwendetes Zitat, im Zusammenhang mit grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis Kunst und Zeit, siehe: Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches. I Hauptstück. §22. KSA 2*, S. 43f.; siehe auch: ders.,

überdauert Mensch und Materie. Doch ist es weniger der Gedanke der Permanenz der Idee, an den van de Velde appelliert, sondern einer körperlich-psychischen „Lebenskraft“ oder „Energie“, die in einem Objekt als Potential vorhanden ist und sich auf den Betrachter überträgt: was er genau über die sinnliche Empfindsamkeit (Sensibilität) oder leibliche Einfühlung (Empathie) hinaus meint, entzieht sich dem sprachlichen Zugang; seine Erklärungen nehmen zunehmend esoterische Züge an, bewegen sich in der Nähe mystischer Vorstellungen des „ewigen Augenblicks“ (*nunc stans*) und magischer Anschauung einer durch und durch belebten Um- und Dingwelt. Vielleicht sind seine vagen Aussagen einem intensiven Erleben der Kunst bzw. des künstlerischen Prozesses geschuldet, welches sich einer begrifflichen Rationalisierung verweigert, und die er näherungsweise mit „sensibler Intellektualität“ oder „vergeistigter Sinnlichkeit“ umschreibt.¹⁷⁵⁷ Die Kunst als Genuss der (eigenen) Gesundheit, Stärke und Lebenskraft ist ein sinnliches Phänomen mit „erhebender“ und „entzückender“ Wirkung, weshalb van de Velde sie mit dem „Innigsten“ vergleicht, worunter er unter anderem sexuelle Erregung und Rausch zählt, beides Zustände des Überganges, der Entrückung und des Verlustes des Zeitgefühls. Vielleicht muss man seine Spekulationen über Zeit, ewige Gegenwart und Lebenskraft auch vor dem Hintergrund von Nietzsches „Gedanken der ewigen Wiederkunft“ lesen: schließlich greift van de Velde diese bereits bei Nietzsche schwierige Hypothese heraus, um sie durch das Wechselspiel aus dynamischem Linienfluss und statischer Kreisform zum zentralen Thema der Titelblätter der Zarathustra-Prachtausgabe zu machen. (Vgl. 5.2: Gestaltung des *Zarathustra*) Deutlicher ist jedoch die Parallele zu Nietzsches physiologisch-psychologischer Auffassung der Kunst als Intensivierung des Lebens, als Genuss der eigenen Schönheit, Gesundheit und Stärke, als überschießende Lebenskraft, als ein lustvoll-zwanghaftes Über-Sich-Hinausgreifen und Abgeben, als Zeugung, Wollust und Rausch der „Schaffenden“. (Vgl. 2.3) Und auch Nietzsche stellt die für van de Velde so wichtige Verbindung zwischen Kunst und Zeit her, betrachtet das Werk als irdische Verwirklichung des ewigen Lebens. (Vgl. 2.3; 4.4.5)

Für van de Velde wird die eingeschlossene Zeit, der dauernde Augenblick, in der intimen Wahrnehmung des aufmerksamen Betrachters wieder lebendig, vorausgesetzt, die Form des Stoffes – vor allem seine Oberfläche – macht sie sinnlich zugänglich, zum Beispiel über das Spiel des Lichtes. Für dieses „Wunder“ ist der Künstler zuständig, der seine „Lebenskraft“ als Erregung, Begeisterung und Leidenschaft eines spezifischen Momentes in den Stoff überträgt, auf dass die Lebendigkeit dieses einzigartigen Momentes durch die Berührung und Einfühlung des Betrachters wieder „erweckt“ werden kann:

„Jeder Stoff birgt in sich Kräfte und Möglichkeiten, deren dramatischer Sinn und Steigerung innerhalb der Kurve liegen, die ihn vom Zustand lebloser Starrheit zum Leben führen, vom Tode zum Leben! Das ist das Drama des Stoffes, das einzige ihm wesentliche: die Geburt zum Leben, – die Aufeinanderfolge der verschiedenen Phasen, die seinen Übergang von Trägheit zu vibrierender Beweglichkeit, zur Leichtigkeit eines Hauches bezeichnen und ihn seiner endgültigen Entmaterialisierung zuführen. Durch das Wechselspiel von Licht und Schatten geschieht es, durch die Beziehung der Größenverhältnisse von hellen zu dunklen Flächen, die Abstufung der Valeurs, die, aufeinanderfolgend, sich unterbrechen, die durch Betonung einzelner Momente den Rhythmus bestimmen; durch die Tatsache, daß die begrenzende Linie das Auge um die Gegenstände herumführt, und durch die Wirkung aller Empfindungen, die durch das Auge in uns hervorgerufen werden, welches die Windungen der Linie verfolgt, der Linie, die den Stoff bearbeitet, aushöhlt, erweitert und zusammendrängt, – durch alle diese Vorgänge geschieht die Belebung des

Morgenröthe. 1. Buch. §71. KSA 3, S. 69; siehe auch ders., *Morgenröthe. Vorrede zur 2. Ausgabe. §3., KSA 3, S. 13*; siehe auch: ders., *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück. § 251. KSA 5, S. 194*; siehe auch: ders., *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke. 1. KSA 6, S. 154*; siehe auch: ders., *Der Antichrist. §58. KSA 6, S. 245.*

¹⁷⁵⁷ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 17.

ursprünglich toten Stoffes. Diese Mittel sind rein und wesentlich, sie haben ihre Begründung in dem Evolutionsprinzip, dem jeder Stoff unterworfen ist. Außerhalb dieses Prinzips, das in jedem Stoff ruht und seine wesentlichsten Ausdrucksmöglichkeiten vorschreibt, kann sich keine Schönheit entwickeln.“¹⁷⁵⁸

Die Entmaterialisierung ist demnach die Extremform der Belebung des Stoffes, nicht im Sinne der Intensivierung des lebendigen Ausdrucks hin zu einem absoluten Lebensrausch, sondern, analog zu Nietzsches halkyonischer Kunst, als Steigerungsform der Leichtigkeit, als eine Überwindung der Präsenz der Materie durch die Ausstrahlung der „Lebenskraft“ – und so gelingt es, beide Konzepte miteinander zu verknüpfen.¹⁷⁵⁹ Aber in der Beschreibung der künstlerischen Mittel zur Belebung des Stoffes bleibt van de Velde vage: eine Strukturierung und Akzentuierung durch Licht und Schatten, Größenverhältnisse, Farbbeziehungen und Linien; doch erklärter Gegner der sinnlichen Belebung des Stoffes ist der abstrakte Gedanke:

„Mag sein, daß der Gegenstand, der so [mittels der Vernunft] erzeugt wird, nackt und nüchtern wirkt, naiv und dürftig. Aber ist nicht jeder Stoff und jede Konstruktion im Besitz einer Eigenschaft, die nicht weniger wesentlich ist als ihr praktischer Wert und Sinn? Dies besteht in ihrer Fähigkeit auf unsere Sinne erregend zu wirken. [...] An sich ist kein Material schön. Auch keine Konstruktion ist an sich schön, und doch läßt sich die eine beleben, läßt die andere ihren Sinn in dem Maß verklären, daß beide Empfindungen in uns hervorrufen können, die sich vom leisesten Reiz bis zu völliger Trunkenheit steigern. Durch das Wechselspiel von Licht und Schatten geschieht es, durch die Beziehung der Größenverhältnisse, durch Betonung einzelner dynamischer Momente, durch die Tatsache, daß die Linie, die den Stoff bearbeitet, aushält, erweitert und zusammendrängt: Durch alle diese Vorgänge geschieht die Belebung der ursprünglich toten Stoffes, der ursprünglich abstrakten Konstruktionen.“¹⁷⁶⁰

Weil der Gedanke der Belebung des Stoffes so eine Bedeutung im Denken van de Veldes gewann, liegt hier ein Grund für die Zurücknahme der früheren sachlich funktionalen Haltung, wie sie bis zum Umzug nach Weimar in den Schriften dominiert hat: Architektur (einschließlich der Gebrauchsobjekte) ist nicht mehr nur Zweckform, Konstruktion und Materialgerechtigkeit, sondern sie wird zu einer *gesteigerten Ausdrucksform*, ist *gestaltete Empfindung*. Deshalb bleibt sie ihrem Wesen nach *Kunst* – auf der Ebene der Erzeugung und auf der Ebene der Betrachtung.

Neben dem Wiedererwachen des Konzeptes der Empfindsamkeit und der weiten Verbreitung der Einfühlungstheorie im deutschen Sprachraum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts,¹⁷⁶¹ von der van de Velde über Kessler und dessen Freundeskreis informiert war, muss er die Reise nach Griechenland und den Vorderen Orient im Jahre 1903 als eine

¹⁷⁵⁸ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 14–15.

¹⁷⁵⁹ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 28–29: „DIE WESENTLICHSTE, UNENTBEHRLICHSTE BEDINGUNG FÜR SCHÖNHEIT EINES KUNSTWERKEWS BESTEHT IN DEM LEBEN, WELCHES DER STOFF, AUS DEM ES GESCHAFFEN IST, BEKUNDET.« Und als Zweites: »DIE ENTWICKLUNG JEDES STOFFES VOLLZIEHT SICH IN EINER FOLGE VON ERSCHEINUNGEN, DURCH WELCHE ER DEN AUSDRUCK SEINER VOLLKOMMENSTEN ENTMATERIALISIERUNG VERFOLGT.«; für eine frühe Fassung siehe: ders., „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 460: „Zunächst aber ist anzumerken, dass dieses Leben der Stoffe alle Stoffe zu immer unstofflicherem, immaterielleren Erscheinungsformen führt. Und so haben wir zwei sichere Erkenntnisse gewonnen, die folgendermassen lauten: 1. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe dem Leben zu. 2. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe nach seiner unstofflichen Erscheinungsform hin.“

¹⁷⁶⁰ Henry van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 169.

¹⁷⁶¹ Vgl. Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Teile*, Hamburg: Voss, 1903; 1906; siehe auch: Friedrich Theodor Vischer, „Das Symbol“ in: *Philosophische Aufsätze Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig: Fues, 1887; [Wiederabdruck in: *Altes und Neues. Neue Folge*, Stuttgart: A. Bonz & Co, 1889].

tiefe Bestätigung seiner gewandelten Ansichten empfunden haben. Gerade am griechischen Tempel par excellence, dem Parthenon auf der Akropolis, entwickelt er seine Thesen von der *Entmaterialisierung* als höchstes Ziel der Kunst und der sinnlich-energetischen *Belebung des Stoffes*, welche er bereits 1902 signifikanterweise mit Nietzsches Begriff des *Dionysischen* als Kult des Lebens in Verbindung setzte (Vgl. 3.8):¹⁷⁶²

„Ich werde jetzt etwas sagen, was paradox klingt: Die Griechen haben an der Umwandlung der Säule – und auch der andern Teile des Tempels – gearbeitet, bis sie nicht mehr existierte. Diese Säule der Griechen existiert nur noch in unseren Museen: ausdruckslos, erstarrt, sinnlos. Oben auf der Akropolis, da lehren es die, die noch stehen geblieben sind, daß sie nicht mehr sind, daß sie keine Last mehr tragen, oder vielmehr daß diese Funktion nicht mehr zählt [...]. Sie verkünden laut, daß keine Säule mehr steht rings um den Parthenontempel; daß aber dazwischen mächtige vollkommene Vasen erstanden, die in sich das Leben tragen: den Raum und die Sonne, das Meer und die Berge, die Nacht und die Sterne. Die Schwellung der Säulen hat solange sich gewandelt, bis zwischen zweien von ihnen die negative Silhouette eine Form erreicht hatte, die für alle Ewigkeit vollkommen sein wird.“¹⁷⁶³

Während van de Velde an andere Stelle gerade diese Veranschaulichung der konstruktiven und statischen Funktion der architektonischen Bauteile schätzt – und sich bei einem Überblick über die ästhetischen Theorien auf Schopenhauers Definition der Architektur als „Kampf zwischen Schwere und Starrheit“ beruft¹⁷⁶⁴ (Vgl. 3.3 *Conception Rationnelle*) – ist es hier das völlige Fehlen der ursprünglichen Nutzung und konstruktiv-statischen Funktion, welche die Säule(n) als entmaterialisierte Kunstobjekt(e) hervortreten lassen. Erst der Tod des Gebäudes, die Absenz menschlicher Nutzung bzw. Behausung eines Kultes, erst die verblassende Spuren der Verfeinerung, wie Profilierung, Bauschmuck oder Ausmalung, erst die Rückkehr des Tempels zu einem Haufen geformter Steine, quasi zu einem Naturzustand, erlaubt die völlig freie Perzeption, den interesselosen, vorbegrifflichen Blick für die Komposition der Umfassungslinien und Zwischenräume, also gerade für die Leerstellen der Struktur. Zugleich ist es die Bestätigung der frühen Aussage zum positiven und negativen Raum, zur Linie als Trennfläche zwischen Masse und Leere, wie sie van de Velde 1898 im *Pan* für den Innenraum entwickelt hatte,¹⁷⁶⁵ die er hier beim Anblick des Parthenon im landschaftlichen Maßstab bestätigt findet. (Vgl. 3.8 Linie und Ornament)

Doch es führt auch eine Spur zum dualistischen Kunstkonzept Nietzsches: Der Vergleich van de Veldes zwischen der im Museum ausgestellte Säule als erstarrt, also als anorganische, tote Materie, im Gegensatz zu den funktionslos gewordenen, aber dadurch befreiten Säulen auf der Akropolis, die als Gefäße oder Rahmen einer sinnlichen Leichtigkeit und Lebendigkeit wahrgenommen werden, also in ihrer *Wirkung* zusammen mit dem Leben erfahren werden, weisen auf den Gegensatz zwischen der leichten, lichten, lebendigen,

¹⁷⁶² Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 185–186: „Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament Leben, es hat das Leben in sich, gerade wie der Dionysos-Kult selbst. Die griechische Kunst ist bis ins Innerste von dieser Lebenssehnsucht erfüllt, und die griechische Ornamentik kommt diesem Verlangen zu Hilfe, bringt wirklich Leben in die Architektur. Eine solche Ornamentik offenbarte dem griechischen Künstler vorher unbekannte Formen, weil es seine einzige Sorge war, das sonst tote Material zu beleben und Rhythmus in den Raum zu bringen, den er aus starrer Lethargie erweckte.“

¹⁷⁶³ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland (Schluss)“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VIII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 323; wieder abgedruckt: Henry van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 99.

¹⁷⁶⁴ Henry van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 88–89.

¹⁷⁶⁵ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 261f.

tänzerischen, ephemeren „halkyonischen Kunst“ gegenüber dem monumentalen, dauernden, ernsten „Grossen Stil“, wie er sich in den späten Schriften abzeichnet. Vielleicht nicht ganz zufällig beendet Nietzsche sein letztes noch bei Bewusstsein gesetztes Buch *Nietzsche contra Wagner* mit einem Hymnus auf die *halkyonischen Kunst*, auch wenn eine werkchronologische Argumentation – als „letztes Wort“ – in dieser Arbeit ausdrücklich hinterfragt wird:

„Nein, wenn wir Genesenden eine Kunst noch brauchen, so ist es eine a n d r e Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor Allem: Eine Kunst für Künstler, n u r für Künstler! [...]

Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu l e b e n! Dazu thut noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehn zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, Töne, an Worte, an den ganzen O l y m p d e s S c h e i n s zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – a u s T i e f e ... Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Waghalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und von da aus uns umgesehen haben, die wir von da aus h i n a b g e s e h e n haben? Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – K ü n s t l e r ? ...“¹⁷⁶⁶

Was Nietzsche als einen Sieg von Oberfläche, Schein und Form über Tiefe, Macht und Materie preist und mit dem Gedanken der Kunst als Kult des Lebens verbindet, wird bei van de Velde zu einem Sieg der Leichtigkeit über die Schwere, der organischen Lebenskraft über die kristalline Starrheit (und damit den Tod). Gegen den Geist der Schwere – den Nihilismus – als höchste Gefahr für den modernen Menschen scheint eine Kunst der Entmaterialisierung, der Leichtigkeit und des Rhythmus als Stimulans des Lebens erforderlich, wie sie van de Velde in seinen Texten formuliert und in der griechischen Antike wieder erkennt. Im Freundeskreis des „Neuen Weimar“ wurden die unterschiedlichen Kunstkonzepte Nietzsches diskutiert, gegeneinander abgewogen und versucht, für die Gegenwart fruchtbar zu machen. Als eine Kunst der Oberfläche und des Stoffes (im bereits geschilderten erweiterten Sinn von Ton, Farbe, Worte oder Nutzung und im Gegensatz zu Materie bzw. Sujet), eine Kunst für Künstler, die also die aktive Beteiligung des Betrachters erfordert, die erst durch und in der Wahrnehmung zur Kunst wird, die sowohl die Wahrnehmung als auch die Sinnlichkeit des Betrachters stimuliert, rhythmisiert und doch in höchstem Maße selbstbeherrscht ist, den dionysischen Trieb apollinisch zur Anschauung bringt, als eine solche *halkyonische Kunst* empfanden van de Velde ebenso wie Harry Graf Kessler den Neo-Impressionismus.¹⁷⁶⁷ Denn der Neo-Impressionismus musste als physiologisch stimulierende Kunst der Oberfläche par excellence erscheinen: mit der Relativierung der Lebendigkeit des Dargestellten gegenüber einer lebendigen Empfindung des Betrachters verschob er die Kunst vom Inhalt zur Dekoration, vom Werk zur Wahrnehmung, von der Materie zum Leben. Dabei basierte die künstlerische Technik des Neo-Impressionismus auf wissenschaftliche Grundlagen, indem sie die Unterscheidung zwischen der Lichtmischung der Primärfarben im Auge und der Pigmentmischung auf der Leinwand (analog zu den heutigen Farbsysteme RGB und CYMK) zum künstlerischen Stoff erhebt, und so als Prototyp für die Verbindung von Sinnlichkeit mit Vernunft dienen konnte. Van de Velde – der um 1890 selbst neo-impressionistisch gemalt hatte – kommt mehrfach in seinen Schriften auf dieses Vorbild der „objektiven“ oder „wissenschaftlichen“ Lösung eines künstlerischen Problems zurück, und argumentiert dementsprechend für eine historische Abhängigkeit der Entwicklung der Malerei von der physikalischen Farbtheorie und der physiologischen Farbwahrnehmung. Der Versuch, eine alternative Kunstgeschichtsschreibung der Malerei als Evolution der Farbe direkt auf die

¹⁷⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner. Epilog. KSA 6*, S. 438–439.

¹⁷⁶⁷ Alexandre Kostka, „»Darin irrt Nietzsche. Der Große Stil nicht notwendig hart.« Harry Graf Kessler, Friedrich Nietzsche und die Kunst in Weimar“ in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ostfilder-Ruit: Hatje Cantz, 1999, S. 42–58.

Architektur als Evolution der Entmaterialisierung zu übertragen, zeigt deutlich, dass ihm eine durch Nietzsches Ästhetik unterlegte Interpretation des Neo-Impressionismus als Vorbild für die zukünftige „naturwissenschaftliche“ Architekturgeschichte als reine Stoffgeschichte (und nicht mehr als Stilgeschichte oder Künstlerviten) dient:

„Beobachten wir die Entwicklung des Steins, von der Pyramide bis zum Parthenon, von der Burg bis zur Kathedrale, in welcher sie einen Höhepunkt zu erreichen scheint, die der Kathedrale die Verwirklichung des Wunders gestattet, die Steine, aus denen sie besteht, hoch in die Wolken zu heben, als hätten sie keinerlei Gewicht. Und ebenso wie der Stein die Kurve seiner Entwicklung zu einer Steigerung bringt, die der gotische Stil bis an die äußerste Grenze zu treiben scheint und welche der Barock- und Rokokostil später zu einem Endziel zu führen suchte; ebenso wie der Stein seine Kurve ausdehnt und neu angesetzt hat, sehen wir alle Stoffe die gleichen Phasen der Entwicklung durchmachen.“¹⁷⁶⁸

Es handelt sich wiederum um eine verkürzte Anwendung der genealogischen „Methode“, aus einer einzigen beobachteten Entwicklung auf das Ganze zu schließen, und eine gerichtete Evolutionstheorie der Architektur aufzustellen, deren Entwicklungsgesetz möglichst einfach und umfassend sein soll.¹⁷⁶⁹ Dabei vermischen sich die Begeisterung über das naturwissenschaftliche Modell der Evolutionstheorie und über die Erfolge der taxonomen Botanik und Zoologie mit einem verflachten Idealismus, in dem die Geschichtsphilosophie Hegels als gerichtete Evolution des Weltgeistes inzwischen zum allgegenwärtigen „Zeitgeist“ geworden war, der bis in alle Poren des materiellen Lebens einer Epoche dringe und sich vor allen in den künstlerischen Werken einer Zeit manifestiere. Das war eine verbreitete Ansicht der frühen Moderne: so behauptet beispielsweise Adolf Loos, aus einem Hosenknopf die gesamte Kultur einer Epoche rekonstruieren zu können.¹⁷⁷⁰ Vergleichbare Projekte finden sich im direkten Umfeld van de Veldes: so hat Julius Meier-Graefe 1904 eine dreibändige *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* verfasst und Graf Kessler trägt sich zur gleichen Zeit mit dem Gedanken, die Grundzüge der Malerei an Hand der Entwicklungsgeschichte der Farbe nachzuzeichnen, um die moderne französische impressionistische, neo- und post-impressionistische Kunst als notwendigen Schritt der Evolution seit der Antike, Gotik und Renaissance einzureihen, welcher aber über umfangreiche Recherchen und Tagebucheinträge nicht hinausgelangt ist.¹⁷⁷¹ Und deutlich später, aber mit ähnlicher Tendenz, hat Anthony Mario Ludovici versucht, aus der historischen Kritik Nietzsches heraus eine „umgewerthete“

¹⁷⁶⁸ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 29; für eine frühere Fassung siehe: ders., „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 460–462.

¹⁷⁶⁹ Vgl. Die Geschichte des *Bauern in der Malerei* zeigt ein ähnliches historisches Verständnis: ausgehend von Gotik und Renaissance über Manierismus, frz. Barock und Rokoko zum 19. Jahrhundert, siehe: Henry van de Velde, *De paysan en peinture*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1892; zitiert nach der deutschen Übersetzung: ders., „Der Bauer in der Malerei“ in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 1, Oktober 1900, S. 19–24; Nr. 2, November, S. 210–214; Nr. 3, Dezember, S. 318–328; ein weiteres Beispiel findet sich in van de Veldes psychologischer Interpretation einer Kunstgeschichte an Hand der „Linie“ der verschiedenen Völker, Kulturen und historischen Epochen, siehe: ders., „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, 1908, S. 1041–1046; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 56–65.

¹⁷⁷⁰ Adolf Loos, „Antworten auf fragen aus dem publikum,“ (1919), in: *Neues 8 Uhr Blatt*, Juni–Oktober 1919, zitiert nach: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930*, Wien: Prachner, 1982, 1997, S. 154: „Wenn von einem ausgestorbenen volke nichts anderes als ein knopf übrig bliebe, so ist es mir möglich, aus der form dieses knopfes auf die kleidung und die gebräuche diese volkes, auf seine sitten und seine religion, auf seine kunst und seine geistigkeit zu schließen. Wie wichtig ist dieser knopf! Ich wollte damit nur auf den zusammenhang zwischen innerer und äußerer kultur hinweisen. Der weg ist: Gott schuf den künstler, der künstler schafft die zeit, die zeit schafft den handwerker, der handwerker schafft den knopf.“

¹⁷⁷¹ Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. Band I bis III*, Stuttgart: Hoffmann 1904; vgl. auch: Einleitung zu *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. 1880–1933. Dritter Band*, Stuttgart: Cotta, 2004, S. 45.

Kunstgeschichte zu schreiben, die nicht die vorsokratische griechische Kunst, sondern die „kristalline“ ägyptische zum Ausgangspunkt nimmt.¹⁷⁷²

In van de Veldes Skizze einer Entwicklungsgeschichte der Entmaterialisierung des Stoffes gibt es zwei Argumentationsebenen: zuerst eine nahe liegende materialistische der Massen- oder Gewichtsreduktion durch neue Konstruktionsweisen, die Auflösung der Wand zum Pfeilerbau und weiter zum Stahlbau der Ingenieure, und zweitens, eine übertragene, weniger physische, sondern psychologischen oder perzeptiven Ebene der Entmaterialisierung als Belebung, die, wie das Beispiel der Säulen des Parthenon zeigt, mit der Wahrnehmung, dem sinnlichen Erleben der Objekte zu tun hat, mit der Teilhabe an ihrem *Rhythmus*. Architektur ist nicht mehr das isolierte Objekt im Raum, das den Betrachter zu einem Dialog auffordert, oder gar eine Fassade, also ein anthropomorphes vis-à-vis, sondern wird als ein belebtes Kraftfeld gedacht. Hier berührt van de Velde das Terrain des Vitalismus, und mit dem Hinweis auf das von den antiken Griechen empfundene „Grauen vor dem Nichts“, den *horror vacui*, den sie mit ihrem „zügellosten, entschlossenen Kultus des Lebens“¹⁷⁷³ künstlerisch überwand, hat er sein gedanklich-philosophisches Bezugssystem aufscheinen lassen – der frühe Nietzsche und der von ihm vorgestellte ästhetische Kunsttrieb des Dionysischen mit einer rauschhaften, als gesteigerter Physiologie, als Fest des Lebens gedachten Kunst.

Dies hat auch direkte Konsequenzen für van de Veldes Vorstellungen zur „Aufführung“ der Kunst: die Rückübertragung der Lebendigkeit vom künstlerischen Artefakt auf den Betrachter gelingt am besten in einer angeregten, konzentrierten Stimmung, in welcher sich der Betrachter seiner eigenen sinnlichen Leiblichkeit, seiner physiologischen Präsenz gewahr werden kann. Um die Intensität des Lebens zu steigern, sucht van de Velde nach einer atmosphärischen, immersiven Kunst, nach einer einschließenden, nach einer totalen Kunst – womit er auf anderem Wege zurück zum Gedanken des Gesamtkunstwerks gelangt – damit sich ihre (dionysische) Wirkung entfalten und das Subjekt vor den modernen Grauen schützen kann. So kommt es zur paradoxalen Situation, dass eine Distanzierung von der Allgemeinheit, dem chaotischem Alltagsleben und der bürgerlich-kapitalistischen Stadt notwendig wird, um andererseits die Grundlage der Kultivieren des Lebens zu bilden, um das Individuum frei zu setzen für den Genuss der Kunst und der Schönheit des Lebens:

„Die Schönheit liebt nicht Zwang und Schranken [der Ästhetiker]. Sie liefe unzählige Gefahren, wenn sie den Gelehrten ausgeliefert würde. Schönheit dürstet nach freier Luft, nach Weite und Freiheit. Sie läuft, wie die Nymphe, nach Blumen suchend, die sie pflücken und in ihr Haar flechten will. Sie streift, wie es ihr gefällt, an den Wassern entlang, in denen sie sich spiegelt und ihren Leib badet. Über die Hügel, durch die Wiesen und Wälder will sie ihren Liebesgesang erschallen lassen, wie der Vogel, der seinen Lockruf ertönen läßt. Sie will vom Leben Besitz ergreifen, so ganz und heiß, wie sie sich dem Leben auch hingeben will. In ihrer Beziehung zum Stoff rührt die Schönheit an das tiefste Genießen, welches das Leben bieten kann; denn in ihm kann sie alle Mysterien offenbaren: alle Freuden und Ängste, welche das Schicksal jedes Augenblicks entscheiden und welche zwischen Tod und Leben halten, was die Schönheit nach der einzigen Ausdrucksform, die ihr Dauer verleihen kann, verzweifelt hindrängt.“¹⁷⁷⁴

Doch diese Freiheit der Schönheit ist ebenso wenig ein Rückgriff auf Kants *pulchritudo vaga*, wie die Distanzierung vom Alltag eine Trennung von Kunst und Leben bedeutet, im Gegenteil, sie dient der Kritik der traditionellen (bürgerlichen) Lebensauffassung aus der Perspektive eines sinnlich gesteigerten Lebensbegriffs, – ganz analog zur Nietzsches früher

¹⁷⁷² Anthony Mario Ludovici, *Nietzsche and Art*, London: Constable, 1911.

¹⁷⁷³ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 38. Auch: ders., „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S.185–186; siehe auch: ders., „Die Linie“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 55: „die freie dionysische Natur der Linie“.

¹⁷⁷⁴ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 22–23.

Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* – sie stellt die Gegenthese des freien, natürlichen, erfüllenden, selbst vervollkommnenden und ästhetisch gerechtfertigten Lebens auf, vom intensiven Glück des Augenblicks (und nicht religiöser Versprechen), das sich als „Schönheit“ im belebten Stoff ausdrückt, von der rauschhaften Überwindung der Materie, vom ständigen Schaffen, Werden und Vergehen. Nur zu deutlich sind die sexuellen Konnotationen, die van de Velde seiner feenhaften Allegorie der Schönheit mitgibt („heiß dem Leben hingeben“), um sie gegenüber der philosophisch-begrifflichen Ästhetik und Kunstgeschichte abzugrenzen („Gelehrte“): nicht über das Wort, den Gedanken, das „Columbarium der Begriffe“ (Vgl. 2.1) gelangt man zur Anschauung der Schönheit, sondern über das Leben und Erleben, über Werk und Tat. Doch weil für van de Velde Schönheit an das dionysische Mysterium des Lebens, an die Verewigung der stärksten Lebenskräfte, an die Sublimierung der Wollust, an Belebung und Entmaterialisierung gebunden ist, beschränkt sich die Schönheit nicht auf die Kunst, und die Kunst nicht auf das Schöne:

„Man hat uns gelehrt, keinen Unterschied zwischen Kunst und Schönheit zu machen. Kunst und Schönheit erstreben wohl eine Verschmelzung und können sich in der Tat verbinden, aber diese Verbindung ist für keine von beiden eine Existenznotwendigkeit. Man kann zur Schönheit ohne Kunst gelangen, ebenso wie die Kunst unzählige Erzeugnisse hervorgebracht hat, die kunstvoll sind, ohne schön zu sein. Die Natur ihrerseits hat, ohne Eingreifen der Kunst, Dinge von ewiger Schönheit geschaffen, und der Mensch hält sich an dieses Beispiel, wenn er den natürlichen Bahnen folgt zur Schöpfung und Konzeption der Dinge, mit denen er sich umgibt und die er braucht. Auf diese Weise wurden wir zur Erkenntnis der Urschönheit der elementarsten Geräte und Gebrauchsgegenstände sowie der neuen Schöpfungen der technischen Künste geführt.“¹⁷⁷⁵

Wenn die Schönheit in der Belebung des Stoffes liegt, in der Lust am Leben, ist sowohl eine Kunst denkbar, die andere Themen verhandelt und deshalb nicht „schön“ ist – und hier sei wieder an die anderen Pole von Nietzsches Dialektik erinnert: sowohl das Apollinische mit Maß, Klarheit und Vollkommenheit, als auch der „grosse Stil“, dessen Erhabenheit, Strenge und Macht sich der Schönheit verweigert, bis hin zum Komischen als Sublimierung des Leidens – als auch eine Schönheit jenseits der Kunst, die ohne Autor oder Kunstabsicht erscheint, wie beispielsweise in der Natur, die van de Velde signifikanterweise mit den archaisch-primitiven Objekten und mit der (anonymen) Schönheit der Technik gleichsetzt. Letztlich scheint die These der Belebung des Stoffes und der Entmaterialisierung ein Versuch zu sein, den irrationalen, gestischen Aspekt der „Sensibilität“ in der Dialektik zur rationalen Zweckform des Entwurfes zu beschreiben, wie er in der Linientheorie zu Tage tritt. (Vgl. 3.8)

Anlässlich des 50. Geburtstages van de Veldes am 3. April 1913 findet eine „private“ Ehrung an der Kunstgewerbeschule durch seine Schüler, Mitarbeiter, Freunde und Mäzene statt, auf die van de Velde mit einer kleinen programmatischen Rede antwortet. In den Memoiren zitiert er zentrale Sätze aus diesem „improvisierten“ Referat, die aufschlussreich für seine gedankliche Entwicklung im Bezug auf die Lebensphilosophie sind, und die Rückschlüsse auf sein Studium von Nietzsches Schriften im Zusammenhang mit dem Projekt des Nietzsche Monuments (1911–13) und der Gestaltung der *Dionysos Dithyramben* (1913–14) ermöglichen, welche er in dieser Zeit bearbeitet, zugleich aber auch Hinweise auf andere theoretische Einflüsse, mit denen er in diesen Jahren in Kontakt kam – Sigmund Freud, Theodor Lipps, Henri Bergson – liefern:

„[...] j’ai cherché à définir en quelques phrases la Beauté: celle qui se manifeste dans les exemples les plus parfaits de la création et qui, puisant à la source de la conception rationnelle, perdent leur inertie. Celle qui fait qu’ils s’animent, pénétrés du fluide vital qui meut les corps et les membres, qui arrache l’être humain à la torpeur stupide du magma gluant, le fait se livrer à la course, à la nage, à la danse. Celle qui fait bondir les animaux féroces, les douces gazelles et les

¹⁷⁷⁵ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 21.

chevaux. Celle qui fait éclore les bourgeons, s'entrouvrir le calice des fleurs ; celle qui peut réaliser les plus extraordinaires miracles, faire vibrer la ligne d'un galbe, faire chanter les pierres. Les jeunes disciples qui se tenaient autour de moi n'avaient que trop souvent surpris à conception que je m'étais faite de la beauté, « perfection animée », au cours de mes interventions lors des corrections et critiques de leurs travaux.¹⁷⁷⁶

Natürlich klingt hier der Hymnus *Amo* an, aber deutlicher noch als dort benennt van de Velde hier den Ausdruck des Lebendigen, den er in seinen Arbeiten versucht zu vermitteln: den „Lebensfluss“, wie er sich in Bewegungen offenbart, und wie er in „vibrierende Linien“ und „singende Steine“ transformiert werden kann, in Werke der „belebten Vollkommenheit“, welche beides enthalten: den rationalen Geist der Zweckform und den physiologisch-psychologischen Ausdruck des Lebendigen, der Lebenskraft.

In den 1920er Jahren nimmt van de Velde diese Argumentation wieder auf: das rein industriell-rationell gefertigte Objekt sei zwar vollkommen, aber seine nackte Perfektion verbreite einen Ausdruck der Leere und Kälte, welcher erst durch die Belebung des Stoffes überwunden werden kann:

„Les objets conçus selon la logique sont, à la minute de leur naissance, dans un état qui correspond à l'état de grâce. Ils attendent de leur créateur qu'il partage sa vie avec eux, qu'il anime leur corps du fluide qui délivre la masse de l'inertie et la matière de son insensibilité. L'objet est nu ; mais la raison étend sur lui le rayonnement de sa clarté.“¹⁷⁷⁷

Im Werk kommt es zu einer Berührung und Überlagerung von Mensch und Materie, zu einer „wesenhaften“ Verbindung, durch welche das Objekt zu einem Speicher des Lebens, der Lebenskraft und der Zeit werden kann. Ausschlaggebend ist nun weniger das Ornament oder die Spur der handwerklichen Tätigkeit auf der Oberfläche des Gegenstandes, als vielmehr die Form selbst: in ihr liegt die Magie der Belebung und die Übertragung auf der Kräfte auf den Betrachter. Nicht mehr die freie Linie der gestalteten Oberfläche transportiert Leben, Kraft und Ausdruck, sondern die Umrisslinie der Form, ihre Verhältnisse, Plastizität und organische Gespanntheit. Eben deshalb bleibt auch das Parthenon für van de Velde der Ausdruck größter Perfektion (Rationalität) und vollkommener Schönheit (Sensibilität):

„Et parmi tous les édifices qui existent au monde, le Parthénon est le plus saisissant! Une émotion surhumaine [!] fait se serrer le poings et trépigner comme si l'on se sentait en présence du Dieu même de la vie, en présence de Dionysos, le dieu de la passion, le dieu des extases et des mystères. [...] Quoi qu'il en soit, cette admonestation ne refroidira pas l'ardeur de notre culte, et ne nous enlèvera pas le profit de l'enseignement. Nous savons à quelle intervention et à quels subterfuges sont dus les résultats prodigieux et nous connaissons l'origine de la force qui a soulevé ces pierres. L'intervention ? la «Raison lucide» a dévoilé Taine ; «la définition claire et maîtresse d'elle même» selon Ruskin ; «l'implacable de la mécanique» selon un des derniers visiteurs de l'Acropole, Corbusier. Les subterfuges ? *la ligne* qui dans ses diverses expressions anime les organes et leur fait dire, – et *nous fait voir*, – qu'ils s'élèvent, portent, s'appuient, s'affaissent et qui nous fait toucher du doigt que le jeu de ces fonctions est réel et constant. *La leçon du Parthénon* ? Pour nous, ce fut celle du résultat souverain d'un impeccable raisonnement et de la Tout-puissance de l'Intelligence. *Ce n'est pas la Beauté* qui vient à notre rencontre sur l'Acropole, mais *le rayonnement divin de l'Intelligence* partant d'un foyer où tout est vie et mouvement.“¹⁷⁷⁸

Hier findet sich einer der zahlreicheren indirekte Verweise auf Nietzsche und seine Gedanken: van de Velde charakterisiert das Gefühl beim Anblick des Parthenon als

¹⁷⁷⁶ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 364–365.

¹⁷⁷⁷ Henry van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 356; vgl. deutsche Übersetzung, ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 225–226.

¹⁷⁷⁸ van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe* (1924), S. 357; vgl., ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil* (1955), S. 226.

„übermenschlich“ (*surhumaine*) und bringt den Tempel mit Dionysos als dem „Gott der Leidenschaft, Gott der Extase und der Mysterien“ in Verbindung. Signifikant sind auch die zahlreichen anderen Adjektive wie „musikalisch“, „rhythmisch“, „belebt“, die auf Nietzsches Gedankenwelt der *Tragödienschrift* verweisen. Doch in der Fortsetzung weicht van de Velde von Nietzsche ab: die Rückführung der äußersten emotionalen Wirkung auf den „Schein der Intelligenz“ und die „belebte Perfektion“ entstammen seiner Theorie der rationalen Schönheit aus der Jahrhundertwende, der gegenüber die Suche nach ihr einen Irrweg darstelle.¹⁷⁷⁹ Beispielhaft dafür wertet er die Ausschmückung des „nackten“ griechischen Tempels – also Polychromie, Ornamentik und Skulpturenschmuck – als ein fatales Missverständnis für Kunstgewerbe und Architektur, welches nicht zur Schönheit geführt habe, sondern zur „Fantasie“, also zur willkürlichen, oberflächlichen Nachahmung. Van de Velde fährt fort, dass nur indirekt die Logik und „Allmacht der Intelligenz“ zu Sicherheit, Hygiene, Reinheit, Schönheit der Form und Lebendigkeit der Linie (ohne Ornament) führen könne, für die er die Symbolik einer lebendigen Flamme anruft – also das Bild der halkyonischen Kunst des späten Nietzsche? (Vgl. 2.3)

Deutlicher noch formuliert van de Velde seine neue Hypothese zur Belebung des Stoffes und Entmaterialisierung 1929: an Stelle von Werkzeugspur, Ornament und künstlerischer Einzelbearbeitung ist das vollkommene serielle Produkt getreten, das die sinnliche Partizipation am bearbeiteten Material und bewegter Linie auf den Ausdruck der „geistigen Verfeinerung“ des Entwerfers durch die Form, Ausführung und Materialität übertragen hat.¹⁷⁸⁰ Das vollkommene Industrieprodukt ist nicht mehr „glatt“, „nackt“ oder „kalt“, sondern Ausdruck geistiger Reinheit, die sich als „Rhythmus“ sowohl über die Form, als auch die materielle Ausführung sinnlich mitteilt. Nicht mehr die Produktionsweise entscheidet, sondern das endgültige Produkt, dessen funktionale, formale und materielle Qualität den technisch-industriellen Gegenstand in eine Reihe mit den „ewigen Formen“ archaischer Gegenstände, wie der Axt, dem Pflug oder dem „kubischen“ Haus, vollkommener Objekte, wie den Musikinstrumenten, oder sogar organischer Lebewesen, wie den Blumen, den Körpern der Tiere oder Menschen, stellt (Vgl. *Amo*). Doch trotz des Anspruches auf absolute, universelle und zeitlose Gültigkeit der Vernunft für die Formfindung, welche van de Velde durch die Industrialisierung noch verstärkt sieht, bleibt eine Spur der alten, animistischen Vorstellung vom Eigenleben des Gegenstandes, von der Organizität, von der Belebung des Stoffes in seiner Theorie bestehen, und sei es auch in widersprüchlicher Art und Weise:

„Reine Verkörperung des Geistes, warten sie [die reinen Formen aller Zeiten] nur auf das Eingreifen eines Handwerkers oder Künstlers, um zum höchsten Gipfel der ewigen Schönheit aufzusteigen. Denn in diesen Fällen vollbringt die Empfindsamkeit das Wunder. Sie belebt das, was kalt und abstrakt bleiben würde; sie schafft den Keim des Lebens; sie gibt Atem dem, was ohne sie tot und seelenlos bliebe.“¹⁷⁸¹

1932 kehrt van de Velde zur Frage der Erhabenheit des griechischen Tempels zurück, dessen Entmaterialisierung er paradoxal als „äußerste abstrakte Sensibilität“ beschreibt und gegenüber der Entmaterialisierung der gotischen Kathedrale unterscheidet, deren Wirkung

¹⁷⁷⁹ van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe* (1924), S. 360: „Il faut que nous cherchions à remplacer au plus tôt ce qu'une cruelle analyse nous a fait perdre, et la place qu'avait occupée la beauté dans nos coeurs, nous devons la préparer pour une déesse nouvelle, née dans le pays de la saine Raison, loin du miracle, loin du mystère, et loin, surtout, des formules que les philosophes et les esthéticiens accumulent avec ardeur depuis l'antiquité.“

¹⁷⁸⁰ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 126: „Die mechanische Vollendung wird aber nicht weniger wertvoll sein, wenn sie uns nur teilnehmen läßt an der ästhetischen Erregung und an der geistigen Verfeinerung dessen, der den Gegenstand erdacht und seine Form und Ausführung der organischen Forderung der Maschine angepaßt hat.“

¹⁷⁸¹ van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue* (1929), S. 128.

durch „Ausflucht zu Gefühl und Anekdote“ (gemeint ist das kirchliche Bildprogramm) geschmälert werde,¹⁷⁸² in dem bereits der „Keim der Verderbnis“ liegt, der zu naturalistischen Nachahmungen und ornamentalen Abschweifungen führe. Trotzdem führt van de Velde – in der Nachfolge von Viollet-le-Duc, den er hier zitiert – die Geburt des „neuen“, oder vielmehr „universellen Stils“ auf das Mittelalter zurück, auf die *Conception rationnelle*, welche eine Entwicklung rein auf Material, Vernunft und Konstruktion jenseits der Nachahmung der Antike angestoßen habe – eine Entwicklung auf universeller Ordnung. Aber sein Verweis auf Viollet-le-Duc ist noch aus einem anderen Grund interessant: van de Velde zitiert eine Passage, in der Viollet-le-Duc zwei grundsätzliche Fähigkeiten – die Fähigkeit zur Vernunft (*faculté de raisonner*) und die Fähigkeit zu Empfinden (*faculté de sentir*) – aufzählt, die zu Wahrheit und Schönheit in der Architektur führen.¹⁷⁸³ Ob van de Velde hier spät die Quelle zu seiner eigenen Ästhetik offen legt, welche sich aus eben dieser Dialektik von Rationalität und Sensibilität zusammensetzt, oder ob er sich durch Viollet-le-Duc in seinen Ansichten nur im Nachhinein bestätigt fühlt, muss hier offen bleiben. –

1949, am Ende seines Lebens, als er bereits seine Memoiren verfasst, zieht van de Velde in einer Reaktion auf Max Bills Werkbundpavillon „Die gute Form“ auf der Basler Mustermesse nochmals den ganzen Gedankengang zusammen, wie die Schönheit von der reinen, logischen Form ausgeht, aber erst ihre Sinnfälligkeit, die eine emotionale Partizipation – bis hin zur physiologisch-psychologischen Identifikation – des Betrachters mit dem Gegenstand erlaubt, wie erst der sinnliche Eindruck des Lebendigen die Form zum Kunstwerk erhebt:

„Es braucht in diesem schöpferischen Akt [die Erhebung der reinen Form zum Kunstwerk] kein Wunder erblickt zu werden. Und dennoch hat sich eine geheimnisvolle Verwandlung [*prodigieuse métamorphose*] vollzogen. Was bis dahin nur Vergegenständlichung eines geistigen Vorganges war, Form, vom ursprünglichen Gedanken geprägt, ist *lebendige Wirklichkeit* geworden. Jetzt ist die Schönheit bereit, sich der reinen Form zu verbinden und schenkt ihr die Kraft ewigen Lebens, in der sie sich all denen offenbart, die ihr mit Blicken des Verlangens und der Lust begegnen [*chargés de désir et de volupté*]. Sie ist sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Ihre Gestalt, sei sie bescheiden oder gewaltig, und ihre gemein oder kostbare Stofflichkeit ist beseelt von jenem Fluidum, das den Körper atmender Lebewesen bewegt, den Ast der Bäume in den freien Raum hebt und die Knospe sprengt, aus der die Blumen erblühen. Nun ist uns gegeben, alle Feinheiten, alle Schattierungen und alle Grade der Sensibilität sich verschmelzen zu sehen, um zur äußersten *Illusion* von entmaterialisierter Materie beizutragen; dabei reagieren wir auf die geringste Intention desjenigen, der – um die Formen mit Leben zu erfüllen – das Spiel von Schatten und Licht zu Hilfe nimmt, die Wechselbeziehungen der Körpermassen, den «Goldenen Schnitt», die Wiederkehr der Akzente und die ganze Skala der Rundungen und Profile, über die *die Linie* verfügt, deren Kraft dem Material gebietet, sich ihrem Willen voll untertan zu sein, handle es sich darum, dem Material Gewicht aufzuerlegen, es unter einer Last zu beugen, den Raum zu durchschreiten oder ihn mit massiven, sich wie Wogen folgenden Gewölben zu überdecken oder in einer Turmspitze bis zu den Wolken zu steigen! Kann ein bewegenderes Schauspiel bestehen als das eines Gefäßes, dessen Rundungen sich nach der Natur und den dem Inhalt eigenen Regeln spannt oder ausdehnt, oder einer architektonischen Schöpfung, in dem sich alle zu ihrer Errichtung zusammenwirkenden Kräfte vereinigen, um in einem erhabenen und heiteren Gleichgewicht [*un équilibre aussi sublime, aussi serein*] zu ruhen, wie es gewisse alte lineare Ornamente des Fernen Ostens aufweisen?“¹⁷⁸⁴

¹⁷⁸² Henry van de Velde, „De rationeele conceptie in de middeleeuwsche Bouwkunde (Viollet-le-Duc)“ in: *Kunst*, Gent: 3. Jg., Nr. 9-10, 1932, (Handelingen van het 1. Congres voor Algemene Kunstgeschiedenis, Gent, 1932), S. 340.

¹⁷⁸³ van de Velde, „De rationeele conceptie in de middeleeuwsche Bouwkunde (Viollet-le-Duc)“ (1932), ebd., S. 341.

¹⁷⁸⁴ Henry van de Velde, „Formes. De la forme pure utilitaire,“ autorisierte Übertragung von H. B. und F. G. in: *Werk*, Jg. 36, Nr. 8, August 1949, S. 248–249.

3.8. Linie und Ornament

In seiner frühesten Schrift zum Kunstgewerbe, in *Déblaiement d'art* von 1894, positioniert van de Velde Linie und Ornament im Zentrum seiner Überlegungen zu einer Wiederbelebung der Künste und einer neuen Einheit im Gesamtkunstwerk. Das Ornament ist für ihn nicht nur das verbindende Element zwischen den einzelnen Gattungen, sondern seiner Ansicht nach ist das Wesen (*essence*) der Kunst ornamental. Damit widerspricht van de Velde der klassischen Unterordnung des Ornaments als eines zusätzlichen, dazugefügten Elementes, wie es von Alberti mit dem Begriff des *Decorum* für die Vitruvianische Tradition kategorisiert wurde.

Zugleich positioniert er sich in einer architekturtheoretischen Debatte des 19. Jahrhunderts, die zwischen struktureller Kernform und dekorativer Hüllform unterscheidet. Die eine, klassische Auslegetradition, repräsentiert von Karl Bötticher, bezeichnet die Dekoration als sekundär zur Konstruktion und differenziert zwischen linear-flächigen Ornamenten und plastisch-tektonischen Architekturgliedern (Konstruktionserscheinung). Die andere Interpretationslinie, repräsentiert von Gottfried Semper,¹⁷⁸⁵ erklärt die textile Raumtrennung zum Ursprung der Architektur, dem die Struktur als sekundäres Element untergeordnet sei. Semper vertritt die Emanzipation der Oberfläche von der Tragstruktur als „Bekleidung“, und argumentiert für eine ideelle Verbindung von Hülle und Kern, eine wechselseitigen Beziehung in Form des technischen Ornamentes.¹⁷⁸⁶ Anregungen zu einer genealogischen Lösung der Frage der „Urhütte“, der Herleitung der Architektur aus anderen „Urtechniken“, kommen aus den frühen ethnologischen „Völkerschauen“ der Weltausstellungen: bei Semper die „karaibische Fischerhütte“ auf der Great Exhibition London, 1851,¹⁷⁸⁷ bei van de Velde die Schwarzafrikaner auf der Exposition Universelle in Paris, 1889, und der Kolonialausstellung Belgisch Kongo in Tervueren, 1897; zudem seine Erfahrungen mit dem Landleben einfacher Bauern in Wechelderzande bei Antwerpen während der Jahre 1888–89.

Nach dem ersten Schritt der „Säuberung“ der Kunst stellt van de Velde 1895 ein erstes umfassendes Programm für die neue Kunst auf, indem er die Kritik von *Déblaiement d'art* an der Trennung der Kunstsparten und in höhere und niedere Kunst als Zeichen der *Décadence* wieder aufnimmt, um eine Theorie der zukünftigen Kunst als synthetisch und gleichberechtigt zu formulieren. (Vgl. 3.3) Ausgehend von der Beobachtung, dass der Verfall der Künste in der modernen urbanen Zivilisation weiter fortgeschritten ist als im ländlichen Raum, was er auf die sozialen Begleiterscheinungen der Modernisierung zurückführt, stellt er die Ursprünglichkeit der Kunstäußerungen der Bauern und „Primitiven“ als vorbildlich dar, und konstatiert aus ihren Werken ein allgemeines menschliches Schmuckbedürfnis als Ausdruck des Lebens und der Kraft: (Vgl. 2.3: Kunst als Überschuss an Kraft, Vitalismus)

„Um den verloren gegangenen Sinn für lebendige und kecke klare Farben, für kraftvolle und starke Formen und für vernunftgemäße Konstruktion zurückzufinden, muß man da suchen, wohin die »Schönen Künste« nicht haben vordringen können, und zwar da, wo alle künstlerische Absicht sich

¹⁷⁸⁵ Gottfried Semper, „Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“ in: *Monatsschriften des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*, Akademische Vorträge 1, Heft 3, 1856, zitiert nach: Hans Semper, Manfred Semper (Hrsg.), *Gottfried Semper. Kleine Schriften*, Berlin: 1884, (Reprint: Mittenwald: Mäander 1979) S. 304: „Die Ästhetik der Hellenen, soweit sie das Gesetzliche des Formell-Schönen betrifft, fußt auf den einfachen Grundsätzen, die beim Schmücken des Körpers in ursprünglichster Klarheit und Faßlichkeit hervortreten.“

¹⁷⁸⁶ Für eine ausführliche Studie zu dem Einfluss und der Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher und Gottfried Semper über Alois Riegl, Otto Wagner und Adolf Loos bis in die Moderne siehe: Werner Oechslin, *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Berlin/Zürich: gta Verlag/Ernst & Sohn, 1994.

¹⁷⁸⁷ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik [...] Band 2. Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik*, München: Bruckmann, 1863 (Reprint Mittenwald: Mäander 1977) S. 276.

den notwendigen nützlichen Dingen zuwendet, z. B. in unserer Kleidung – oder in unserem Haus. Eine Dorfstraße steht der charakteristischen reinen Schönheit ungleich näher als eine Straße in der Stadt – und einfach deshalb, weil jedes Haus, jeder Gegenstand sich deutlich abhebt, voll Geschmack und oft sogar voll künstlerischer Empfindung. Beides aber vererbte sich, wie es scheint, nur auf Bauern und Fischer. Was uns dabei gefällt, ist leider nur Tradition – und bald schon wird es darum geschehen sein, auch bei ihnen unser Verlangen nach Originalem und Persönlichem genügen zu können. Der Sinn für Kunst, um ihrer unverfälschten schöpferischen Wesenheit wenigstens, ist bald nur noch bei primitiven Völkern zu finden. Ihr Leben sowie die Werkzeuge für die Bedürfnisse ihres Daseins zu verschönern, bildet für sie den einzigen Inhalt des Lebens – und würde man von einem dieser Menschen verlangen, er dürfe sich nicht mehr tätowieren oder dürfe die Matte, auf der er sich hinstreckt, oder das Messer, das er zu Beschaffung seiner Nahrung und zu seiner Verteidigung braucht, nicht mehr verzieren und ausschmücken, er würde in seinem kindlichen Verstand den Schluss daraus ziehen, dass ihm nichts mehr übrig bliebe, als zu sterben oder das dieses Leben überhaupt nicht das wirkliche Leben sei. Wer sein Leben lebt ohne Zierrat der Kunst, lebt nicht voll, er schöpft nicht aus, was die Stunden seines Lebens ihm an Genuss bieten, und häuft Verlust auf Verlust. [...] Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerei hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen. [...] Ein Leben ohne Schmuck ist ebenso wenig wahres Leben, wie das in den Klöstern, wo Männer und Frauen in steter Negation ihrer natürlichen Bestimmung dahinleben.“¹⁷⁸⁸

Van de Velde recurriert hier (bewusst oder unbewusst) auf die Theorie eines allgemeinen „Schmucktriebes“ des Menschen, einer anthropologischen Konstante zu allen Zeiten und in allen Kulturen, wie sie bereits früher von Owen Jones oder etwa zeitgleich von Alois Riegl, mit dem Begriff des „Kunstwollens“, formuliert wurde. Bei Semper findet sich ebenfalls der Gedanke eines menschlichen Bedürfnisses nach Verkleidung und Schmuck, und Simmel hat das Phänomen soziologisch auf die Verhältnisse der urbanen Massengesellschaft übertragen, um die Frage Schmuck, Kleidung, Individuum und Publikum zu beleuchten.¹⁷⁸⁹ Doch van de Velde Lektüre des „Schmuck des Lebens“ trägt kulturpessimistische Züge, wenn er die Kunst als natürlichen, angeboren Trieb oder Instinkt definiert, der durch die Zivilisation und Institutionalisierung deformiert (Freud würde sagen: verdrängt) wird, und sich nur noch in der Vergangenheit, im Alltäglichen und Vernakulären oder bei den „Primitiven“ finden lässt. Wiederum kommt das genealogische Argument einer Reinheit oder Wahrheit des Ursprünglichen zum Tragen, die Gegenüberstellung eines frühhistorischen, außereuropäischen oder kindlichen Stadiums, in welchem der Schmuck noch als natürliche Intensivierung des Lebens, als Ausdruck der Kraft genossen werden kann, gegenüber dem modernen Zustand der zivilisierten *Décadence*, die durch Imitation, Künstlichkeit, Kraftlosigkeit und Degeneration gekennzeichnet ist, verdorben durch Historie, Egoismus und kapitalistisch-bürgerliche Doppelmoral. Die Betonung des (Körper-)Schmuckes als Urzustand der Kunst dient einer Aufwertung und Emanzipation des Ornamentes (was ja nichts anderes als „Schmuck“ bedeutet), weshalb die polemische Schlussfolgerung von Adolf Loos vom Ornament auf Köperschmuck und Tätowierung und von diesen wiederum auf die

¹⁷⁸⁸ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 19f., auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 265f.; vgl. wiederabgedruckt in: ders., „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1902, S. 36f.; van de Velde zitiert hier Owen Jones, der über die Natürlichkeit des Ornamentierens als instinktiver Betätigung bei primitiven Völkern, siehe: Owen Jones, *The Grammar of Ornaments*, London: 1856, S. 14; zudem gibt es Berührungspunkte mit der Theorie des Kunstwollens bei Riegl, der ebenfalls über das elementare Schmuckbedürfnis am Beispiel der „Primitiven“ nachdenkt, siehe: Alois Riegl, *Stilfragen – Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald: Mäander, 1985, [Nachdruck der Originalausgabe: Berlin: G. Siemens, 1893] S. 22.

¹⁷⁸⁹ Georg Simmel, „Psychologie des Schmuckes“ in: *Der Morgen*, Jg. 2, Nr. 15, Berlin: 10.04.1908, S. 454–459.

„primitiven“ Triebe durchaus in van de Veldes Text angelegt ist.¹⁷⁹⁰ Das Diktum von Loos, dass alle Kunst erotisch sei, würde sicher auch von van de Velde geteilt, aber wo dieser in der „Wollust“ den edlen Zustand einer Steigerung und Intensivierung des Lebens erblickt, kann Loos nur fehlgeschlagene Unterdrückung und Verdrängung der Sexualität feststellen, die er als Atavismus oder Degeneration mit der Neigung zu Verbrechen gleichsetzt.¹⁷⁹¹

Doch zurück zu van de Veldes Argumentation: wichtig scheint die Unterscheidung der Künste zwischen den direkten Schmuckformen des Körpers (der Bewegungen oder der Stimme) und dem übertragenen „Schmuck der Gedanken“, worunter van de Velde die Bildenden Künste zählt. Damit können Malerei und Skulptur für ihn weder mimetische, naturalistische, narrative noch stilisierte Repräsentationen von etwas Anderem sein, sondern transferieren Gedankenzustände, Vorstellungen, Stimmungen oder geistige Konzepte des Menschen, ähnlich wie die symbolischen „Seelenlandschaften“ oder die absolute Instrumentalmusik als Ausdruck der Innerlichkeit (bzw. als Anschauung des metaphysischen „Willens“) bei Schopenhauer und Nietzsche. (Vgl. 5. Programmkunst) Die Rückführung der (Bildenden) Kunst auf die Ebene der Gedanken und Emotionen öffnet den Weg zu einer abstrakten, flächig-linearen, ornamentalen Kunst, zu einer rein „geistigen Kunst“, wie sie wenig später von Kandinsky formuliert wurde,¹⁷⁹² wobei aber van de Velde die Abstraktion stärker vitalistisch als transzendental und neoplatonisch versteht: die Kunst selbst ist für ihn ein Ornament des Lebens, ein Genuss und ein „Hilfsmittel.“¹⁷⁹³ (Vgl. 2.1: ästhetische Rechtfertigung des Lebens) Im Umkehrschluss bedeutet Askese – im Sinne eines freiwilligen Verzichts auf Schmuck und Kunst – für ihn eine Schwächung, Strafe und Reduktion des Lebens, eine Art vorweggenommener, lebendiger Tod, den er in Analogie zum Zölibat als Widerspruch zur natürlichen Entfaltung der Lebenskraft liest, somit als ein Symptom der *Décadence*. Wiederum wird die Verbindung von Schmuck, Leben, Körper und Sexualität deutlich, weshalb van de Velde, ganz wie der späte Nietzsche, die christliche Religion, Moral und Sitten als widernatürlich und lebensfeindlich attackiert (Vgl. 2.3: Askese, Christentum als praktischer Pessimismus), wie die Fortsetzung des Gedankens zeigt:

„[...] es ist dies [das Leben im Kloster bzw. ohne Schmuck] nur das Ideal einer Verfallszeit und sein Kernfehler besteht in einem Mangel an Vertrauen zum Leben. Unser gesamter Glaube bewegt sich in einer naturgemäßerer Richtung – in der des Kampfes ums Dasein, in der des Kampfes um eine umfassende Befriedigung aller Lebensbedürfnisse – sowohl in materieller als in intellektueller Beziehung. Die einzige Grenze dabei wäre: dass dem Nächsten kein Uebel daraus erwachse.“¹⁷⁹⁴

Dass van de Velde das biologisch-genetische Evolutionsgesetz von Darwin auf die Gesellschaft überträgt, mag vor dem Hintergrund seiner damals ausgeprägten sozialistisch-anarchistischen Anschauungen überraschen. Aber, wie der Nachsatz zeigt, denkt er weniger in der Spur rassistisch-sozialdarwinistischer Ideologen, sondern betrachtet den Kampf ums Dasein

¹⁷⁹⁰ Zur Verbindung von Ornament, Tätowierung, Sexualität und Belebung des Stoffes siehe auch: Henry van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, Jg. 19, 3. Band 1908, S. 1037–1038.

¹⁷⁹¹ Vgl. Adolf Loos, „Ornament und verbrechen (1908),“ [Vortragsmanuskript 1910, gedruckt in: *Cahiers d'aujourd'hui*, Juni 1913, die erste gedruckte deutsche Variante des Textes erschien in der *Frankfurter Zeitung*, 24. Oktober 1929], zitiert nach: ders., *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien: Prachner, 1982, 1997, S. 78–88; siehe auch: Ole W. Fischer, *Ins Leere widersprochen. – Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung*, in: Moravánszky/Langer/Mosayebi, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta, 2008 (in Vorbereitung).

¹⁷⁹² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München: Piper, 1912.

¹⁷⁹³ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 20, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 265: „Wie eine unbillige Steuer, die der Tod gleichsam zum voraus schon von allen erhebt, die nicht erkennen, daß die Kunst ein Hilfsmittel zum Leben ist und daß wir uns ihrer freuen sollen, wie an anderen Genüssen, die es uns bietet.“

¹⁷⁹⁴ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art* (1895), S. 21, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 266.

als Reiz zur Steigerung und Vervollkommnung des Lebens, als ein „natürliches“ Gesetz, zu dem Askese und christlichem Lebens- und Weltverzicht in Widerspruch stehen. Und die Evolutionstheorie wurde am Ende des 19. Jahrhunderts gerade von Marxisten und anderen „linken“ Intellektuellen als naturwissenschaftliche Parallele zum historischen Materialismus verstanden, besonders im deutschsprachigen Raum, was durch die weltanschaulichen und populärwissenschaftlichen Schriften von Ernst Haeckel befördert wurde. Nicht zuletzt hat Nietzsche sich in der zweiten und dritten Werkperiode intensiv mit Darwins Evolutionstheorie auseinandergesetzt und versucht, ihre Folgen auf Philosophie, Gesellschaft und Moral zu ziehen, um zu einer neuen Wertesetzung des Lebens zu gelangen. Zwar hebt auch er die Rolle des Kampfes und Krieges als Intensivierung des Lebens hervor, aber im Gegensatz zu van de Velde ohne Rücksicht auf den Nächsten. (Vgl. 2.3 „Wille zur Macht“) Umgekehrt wertet van de Velde Nietzsches Vorstellung von der Kunst als Schmuck des Lebens, als eine Form der Weltaneignung, nicht zuletzt der schöpferischen Lust auf das Ornament aus, das, als Schmuck, den Lebensreiz erhöht und als Ausgleich gegenüber alltäglichen Lebenskämpfen dient, nicht im Sinne von Täuschung, Quietivum oder bürgerlicher Erbauung, sondern als Genuss und „umfassende Befriedigung“ in intellektueller und sinnlicher Hinsicht, bis zu einer kaum verhüllten „natürlichen“ Erotik:

„Aber die wenigsten Menschen scheinen das Leben in dieser Weise zu verstehen. Die einen verkennen es, weil ein ungerecht verteilter Wohlstand ihnen nicht gestattet, all die Kämpfe mitzukämpfen, die das auffrischendste Element des Lebens bilden; die anderen verkennen es, weil sie durch eine ebenso ungerecht verteilte Armut ausschließlich zu diesem Kampf verurteilt sind – während zwischen diesen beiden Klassen eine dritte wimmelte, die zum Ausgleich sehr zahlreich – deren Geschick es ist, weder Kampf noch Genuß voll auszukosten, und die so ebenfalls keine wirkliche Auffassung vom Leben haben kann. Wer aber keine rechte Auffassung vom Leben hat, kann auch keine rechte Auffassung von der Kunst haben, da diese ihm Schritt für Schritt als Begleiterin folgt – und sich gerade in den Dingen, die zum materiellen Leben gehören, am augenfälligsten beweist, denn sie überträgt sich hier am freiesten und bildet sich hier am natürlichsten weiter.“¹⁷⁹⁵

Der Kampf ums Dasein ist somit nicht der kriegerische Verdrängungswettbewerb der Individuen, sonst müsste van de Velde gerade die unteren Stände der Arbeiter nicht als von dieser Lebensquelle ausgeschlossen betrachten, und auch nicht die durch Sport, Künste und andere dilettantischen Beschäftigungen überspielte Langeweile der Aristokratie, die er ebenso ausnimmt, sondern: er zielt auf eine Selbstverwirklichung in Beruf respektive in der schöpferischen Arbeit, eine Art des „guten Wettstreites“ (Nietzsche), der doch sehr lebensreformerische, liberale Züge trägt. Zwar schiebt van de Velde eine Kritik an der gesellschaftlichen Verteilung von Wohlstand und Macht als Grund für den Verlust des Begriffs vom „wahren Leben“ und damit der „wahren Kunst“ vor, doch die Vorstellung von einer Selbstbildung und Selbstvervollkommnung durch die Arbeit an sich selbst als dem edelsten Stein und die Fixierung auf eine „Aufgabe“ trägt jene „geistesaristokratischen“ Züge, wie sie bei Nietzsche immer wieder zu finden sind. (Vgl. 3.1 Moralische Architektur)

Van de Velde fasst die Rolle der Kunst gegenüber dem „materiellen Leben“ und Alltag dabei signifikanterweise nicht als eine Applikation, Verzierung oder Zugabe, die den Gegenstand erst zur Kunst erhebt (wie die Funktion des Ornamentes von Ruskin beschrieben wird), sondern er behauptet, dass sich die Kunst am Alltagsobjekt „frei“ und „natürlich“ entwickle, also ein essentieller Bestandteil des Objektes und der Alltagsfunktion sei, was er wenig später mit dem Begriff des „Organs“ zu umschreiben sucht (Vgl. 3.4). Weil er Schmuck und Ornament als eine Intensivierung des Lebens versteht, ist aus seiner Perspektive

¹⁷⁹⁵ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 21-22; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 266.

ein Alltagsleben ohne Schmuck ein reduziertes Leben ohne Lebenskraft. Deshalb darf die Kunst – im Sinne des Schmucks – gegenüber dem Leben nicht in einer herausgehobenen Stellung verbleiben, sondern muss zu einem integralen Bestandteil des Alltagslebens werden, zur Durchdringung und Einheit von Kunst und Leben streben. Diese Vorstellung einer Vereinigung von Alltagsnutzen und künstlerischem Wert, der sich bereits in seinen Bemerkungen zu den traditionellen Formen und Geräten der Bauern und Fischer andeutet, umschreibt er als „utilitaristisch“:

„[...] was wir für unsere Mission halten: unsere Pflicht auf Erden zu erfüllen. Diese Pflicht aber besteht gerade darin, uns Anderen nützlich zu machen und zwar durch Schaffung von Werken – jeweils unserem Können entsprechend und möglichst rein und möglichst schön. Das Leben ist utilitarisch, und das kann nur von denen verurteilt werden, die selbst zu nichts nütze sind.“¹⁷⁹⁶

Für van de Velde ist die „Renaissance des Kunstgewerbes“ – und damit der Kunst als Ganzes – gleichbedeutend mit der „Entwicklung der Kunst zum Leben“, als eine neue Phase des Wachstums und der Blüte des „Organismus“ der Kunst:¹⁷⁹⁷ ausgehend vom ornamentalen Ursprung der Kunst ist das Ziel die dekorative Einheit des Raumes, die Herstellung einer ganzheitlichen ornamentalen Ordnung der Umgebung, wie er sie in Ansätzen beim *Realismus* oder den Wandgemälden von Georges Seurat und Pierre Puvis de Chavannes zu erkennen vermag. Dabei argumentiert van de Velde dezidiert genealogisch: sein Rückblick auf einen von der Zivilisation und *Décadence* unbeeinflussten, reinen Ursprung der Kunst in einer vorgeschichtlichen und mythologischen Vergangenheit dient gleichzeitig als ein Spiegel der Gegenwart und als ein Ausblick auf eine zukünftige Moderne.

1898 stellt van de Velde eine weiterentwickelte Auffassung von Linie und Ornament unter Beweis, wenn er über die neuen räumlichen Qualitäten der vernunftgemäßen Gestaltung eines Zimmers reflektiert, und die Linie weniger als flächig-ornamental, sondern im Sinne einer physiologischen oder physikalischen Kraftlinie, als eine körperliche Qualität des Raumes beschreibt, die als organisierendes Prinzip die Lage und Beziehungen der einzelnen Komponenten regelt. Darüber hinaus existiert für ihn noch eine weitere Linie im Raum, die beim Entwurf Berücksichtigung finden soll: die Umfassungslinie der Gegenstände im Raum, die Positiv von Negativ, Körper von Leere, Figur von Grund trennt, und die er als eine weiteres neues kompositorisches Instrument vorstellt:

„Was nun das Mobiliar anbelangt, so wird der Unterschied im folgenden bestehen: man wird ein einheitliches Stück einem komplizierten, ein einheitliches Zimmer einem ungeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß wird man die verschiedenen Einrichtungsstücke unterordnend anordnen, die man fortan als lebendige Organe des Zimmers und der Wohnung empfinden wird. Wird nun auch dieses Bestreben ohne weiteres sichtbar werden, so wird doch der Höhepunkt an Ebenmaß und geistiger Klarheit erst möglich werden durch die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt, vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen; ich meine die Erkenntnis, daß ein Möbel daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch diesen Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht. [...] Eine künstlerisch vollkommene Linie schafft nach beiden Seiten künstlerisch vollendete Formen. Betrachtet man z. B. von den Umrissen eines Möbels die

¹⁷⁹⁶ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 26; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 267.

¹⁷⁹⁷ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 27, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 267.



zwei Linien, die es rechts und links begrenzen, so hat man zwischen diesen beiden Grenzlinien das körperliche Möbel; außerhalb der Grenzlinien dagegen je eine auf der Wand abgezeichnete Komplementärform, eine unkörperliche Form, die sich mehr oder weniger weit vom Möbel weg ausdehnt. Ein geübtes Auge genießt beide, die körperlich und die unkörperliche Form, gleich intensiv und summiert sie zu etwas, an dem es ganz neue Empfindungen erlebt. Diese Empfindungen gleichen der Begleitung beim Gesange und steigern den Genuß des Auges ebenso sehr wie die Polyphonie den Genuß des Ohres. Diese Begleitempfindungen verbinden die verschiedenen Gegenstände, die in einem Zimmer sind, untereinander, auch wenn ihre Aufstellung oder andere Gründe eine wirkliche Verbindung unmöglich machen; und stellen jene Einheit her, von der ich beim Hinweis auf den Abstand zwischen der alten Arbeitsmethode und unserer neuen Bestrebung sprach.¹⁷⁹⁸

Diese Beobachtung scheint van de Velde aus der Malerei übernommen zu haben, und wie man in seinen Bildern und Zeichnungen bereits ab Mitte der 1880er in seinen Untersuchungen zu Binnen- und Umfassungslinien erkennen kann, besonders im Bezug auf landschaftliche Themen wie die Verteilung von Licht und Schatten im Garten oder die Linienzeichnungen der Dünen und Wellen am Meer.

[**Abbildung 11:** Henry van de Velde, *Duinen met dorp*, ca. 1892, Brüssel: Privatsammlung; aus: Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.), *Henry van de Velde. Schilderijen en tekeningen / Paintings and Drawings*, Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller / Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988, S. 224]

Und nachdem van de Velde in *Déblaiement d'art* noch das Vorbild der Seelenlandschaften für die Wohnungseinrichtung allgemein formuliert hatte,¹⁷⁹⁹ (Vgl. 3.1) scheint er mit der Theoretisierung der räumlich strukturierenden Linie eine Möglichkeit der Übertragung „natürlicher“ Harmonien gefunden zu haben. Anders gesagt, die vitalen Prinzipien, die der Maler der Natur mit der Linienzeichnung abgerungen hat, werden zum strukturierenden Mittel der Wohnarchitektur umgedeutet. Ein Beispiel für diese einheitliche Raumauffassung ist die Wohnungseinrichtung von Eberhard von Bodenhausen (1898), in gesteigertem Maße der Musiksalon im „Folkwang-Museum“ von Karl-Ernst Osthaus in Hagen, (1901/02) und in Vollendung zeigt sich das organische Prinzip im Nietzsche-Archiv in Weimar von 1902/03. (Vgl. 5.1) Diese Überlegung bleibt aber nicht auf den Maßstab des Zimmers beschränkt, sondern die räumliche Linie und das Konzept des Feldes als ein „organisches“ Prinzip strukturieren auch die Teile zum Ganzen innerhalb des Möbels, oder die Bezüge der Räume untereinander innerhalb des Hauses – und, wie man bei van de Veldes Gestaltungsplan für Hohenhagen von 1906/07 erkennt, sogar in einem städtebaulich-landschaftlichen Maßstab. Auch der wichtige Förderer und Wegbereiter seiner frühen Karriere, der frankophile Kunstkritiker Julius Meier-Graefe, weist auf die Evolution von der stilisierten Landschaftsstudie zur abstrakten „Überwindung des Stofflichen“ im Werk van de Veldes hin, worin er das Besondere und Zukunftsträchtige von dessen Entwürfen sieht, und verdeutlicht so die skizzierte Geburt der Moderne aus dem Geiste der Seelenlandschaft:

„[...] Die anderen aber bekannnten sich energisch gegen jeden Realismus; sie wollten auch in ihrer Linie rein dekorativ wirken und nahmen die Natur, soweit sie ihnen Anregung zu ihren Stilversuchen zu geben vermochte; sie vereinfachten sie nicht allein, sondern setzten sie in neue Formen um. Van de Velde ging in der stilisierten Landschaft am weitesten. [...] Dessen

¹⁷⁹⁸ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 261f.

¹⁷⁹⁹ siehe: Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 22; ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 32f.

Bestrebungen zielten aber immer mehr auf völlige Überwindung des Stofflichen. Nur im Rein-Ornamentalen kann ein modernes Gewerbe gedeihen.¹⁸⁰⁰

Trotzdem, ganz ausgeschlossen ist eine einfache und nackte Ästhetik bei van de Velde nicht, wie eine Bemerkung zur Schmucklosigkeit seines Hauses „Bloemenwerf“ von 1898 zeigt.¹⁸⁰¹ Interessanterweise verbindet er seine Kritik an den „phantastischen Masken“ der umgebenden Villen des Historismus gedanklich mit der Damenmode, die er als Symptom einer geistigen und moralischen *Décadence* bezeichnet, und der er eigene Entwürfe von Reformkleidern entgegensetzt. (Vgl. 3.1 *Moralische Architektur* zum Zusammenhang von Mode, Maske und Architektur) Und als er 1900 selbst seine Prinzipien der Damenkleidung – und damit auch Architektur und Kunstgewerbe allgemein – darlegt, spricht er von einer vollständigen Befreiung des Schmuckes und Reduktion auf die Zweckform, um die überkommenen Stilformen zu überwinden.¹⁸⁰² Doch diese Befreiung von Ornament und Historie stellt für van de Velde nur eine Übergangsphase dar, ein Innehalten, ein Moment der Reinigung, Sammlung und Neutralität,¹⁸⁰³ welcher zur Läuterung und Entwöhnung von (gedankenloser) Tradition und Phantasie, von atavistischen „Rudimenten“ der Evolution der Gegenstände, die ihre Bedeutung und Funktion verloren haben, dient, um in die Entwicklung einer zeitgemäßen Ornamentik überzuleiten. Nicht umsonst verwendet er für diese „neutrale“ Passage auch die Metapher des Winters, der den Boden für das neue Leben und Wachsen bereitet, und dem ein neuer Frühling – vielleicht sogar eine heiliger – folgen wird. Nach diesem prognostizierten Ablösen der überkommenen ornamentalen Formen soll sich das neue Ornament aus den Konstruktionsprinzipien, also aus Material, Bearbeitungstechnik, Fügung und Verbindung, entwickeln, um diese zu betonen und zu verdeutlichen, denn er glaubt, dass sie auf die gleichen „logischen Notwendigkeiten“ und „allgemeinen Gesetzmäßigkeiten“ beruhen und diese sichtbar und verständlich machen können.¹⁸⁰⁴ Van de Velde nimmt also die Konstruktion zum Ausgangspunkt einer abstrakten Nachzeichnung des Kräfteverlaufs, des Fügungsprinzips oder der „Linienführung des Raumes“,¹⁸⁰⁵ wobei er nicht eine statische oder mathematische, sondern eine vitalistisch-dynamische Auffassung von diesen Begriffen vertritt. Deshalb schließt die Verwendung von Blumen als dekoratives Mittel für ihn zu kurz, denn die Schönheit der Blume beruhe auf eigenen formalen und konstruktiven (Wachstums-) Gesetzen, die nicht als Bild kopiert, sondern nur als strukturelles Prinzip übersetzt werden können, beispielsweise in der Damenkleidung als „freies Spiel der Glieder und Gelenke und der Bewegung des menschlichen Körpers.“¹⁸⁰⁶ Doch fordert er keineswegs die Rückkehr zum absolut „natürlichen“ Urzustand der Nacktheit – auch wenn er die (weibliche) Nacktheit metaphorisch als Wahrheit und Schönheit argumentativ für die ungeschmückte Zweckform

¹⁸⁰⁰ Julius Meier-Graefe, „Die moderne Illustrationskunst in Belgien“ in: *Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophile und verwandte Interessen*, 1. Jg. 1897/98, Heft 10, Januar 1898, S. 507.

¹⁸⁰¹ van de Velde, „Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan* (1898), S. 260: „Ich habe das Glück gehabt, mir selber ein Haus bauen zu dürfen; dieses einfache Haus erweckt, wenn Leichenzüge daran vorüberkommen, jedesmal unter den Leidtragenden eine plötzliche und unwiderstehliche Heiterkeit. Und doch unterscheidet es sich von denen, die daneben stehen, lediglich dadurch, daß es sehr bescheiden, nur durchaus logisch gebaut ist und nicht den geringsten Schmuck aufweist.“

¹⁸⁰² Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 18–19.

¹⁸⁰³ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, (1995), S. 190: „[...] l'étape de « neutralité » était indispensable à la germanisation de l'idée [de Beauté].“; zu van de Veldes Vorstellung einer stufenweisen Entwicklung des neuen Stils in seiner Ornamenttheorie vgl. Priska Schmückle von Minckwitz Dissertation (in Vorbereitung)

¹⁸⁰⁴ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 25.

¹⁸⁰⁵ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 26.

¹⁸⁰⁶ van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 27.

einsetzt¹⁸⁰⁷ – sondern denkt an eine Reduktion auf die neutrale Hülle, die weit genug anonymisiert, um am gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können, aber deren Oberfläche Auskunft über Funktion, Aufbau oder Technik gibt, wie er mit dem Beispiel der Naht als logischem Ausgangspunkt der Gestaltung der Kleidung verdeutlicht. (Vgl. Naht bei Gottfried Semper)

Doch bleibt ein zwiespältiges Verhältnis zur Mode: einerseits stellt van de Velde fest, dass sich der „Neue Stil“ zuerst in den Gebieten durchgesetzt habe, die am leichtesten einen formalen Wechsel vollziehen können, also bei den „oberflächlichen“ Gegenständen wie Dekoration, Glas, Möbel, Stoffen und Kleidung, während erst später die Industriellen, die mit Modellen arbeiten, und die Architektur nachfolgten. Andererseits versucht er, als sein eigener Historiker, den aufkommenden Vorwurf des „Modischen“ zu entkräften, und hebt klar die propagandistische Absicht seiner Texte hervor: „wir [wollen] die Expansionskraft der neuen Idee, der Offenbarung ermessen, welche uns dazu treibt, neue Formen, neue Konstruktionen und eine entsprechende Ornamentik zu suchen.“¹⁸⁰⁸ Van de Velde ist sich offensichtlich bewusst, dass der „Neue Stil“ um 1900 in erster Linie im Bezug auf ornamentale Oberfläche und formalen Ausdruck wahrgenommen und mehrheitsfähig wurde, also gerade in den Bereichen, die zur Mode gehören und an diese angrenzen. Er ahnt, dass die Stilreform vielleicht nur einen Pyrrhussieg errungen habe und selbst unter den Einfluss des Oberflächlichen, der Nachahmung und des leichten Wechsels, also des Eklektizismus und der Mode, geraten könnte, bevor sie in die „Tiefe“ gewirkt habe, womit er in gewisser Weise die Dialektik von Hüllform und Kernform des Objektes auf eine zeitliche Ebene von Wechsel und Dauerhaftigkeit, von Mode und Stil überträgt.

Im Jahr 1901 unternimmt van de Velde nicht nur einen Versuch zur Historisierung der Stilreform, sondern auch zu einer Theorie des Ornamentes: Für ihn steht die symbolische Bedeutung des Ornamentes am Anfang der Evolution, als eine commemorative „Schrift“ in vorhistorischer Zeit, die sich bis zum symbolische Schmuck der gotischen Kathedralen als „Büchern von Stein“ hinziehe – womit er Victor Hugos Metapher aufnimmt, ohne aber den zweiten Teil, die Ermordung der Architektur durch Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks, zu erwähnen.¹⁸⁰⁹ Doch mit der Verbreitung des Ornamentes ohne symbolischen Gehalt beginnt für van de Velde die Décadence: indem Inhalt und Form auseinander fallen und das Ornament zu einem willkürlichen Element, zur Applikation wurde, verliert es für ihn den organischen Zusammenhang zum Objekt und damit „Notwendigkeit“ und „Leben“. Was folgt, sind Wechsel und Mode, bis zuletzt die Motive nur noch an die „niederen“ Instinkte appellieren: Blumen und nackte Frauen,¹⁸¹⁰ die für van de Velde als eitle und schwache Verfallsformen der einstmals wuchernden Vegetation und der heiligen Stifterfiguren der gotischen Kathedrale übrig geblieben sind, und nichts mehr von der ursprünglichen „Gesundheit“ und „Kraft“ der Kunst als Steigerung des Lebens enthalten.¹⁸¹¹ Die Pointe seiner Kurzhistorie liegt im

¹⁸⁰⁷ Henry Vandavelde [sic], „Was ich will“ in: *Die Zeit*, 26 Band, Nummer 336, Wien: 9. März 1901, S. 154: „Es ist ja einleuchtend, daß eine Zierkunst, die zu den naturgemäßen constructiven Formen der gewerblichen Objecte ergänzend hinzutritt – zu den Formen, welche auf ihre schöne nackte Zweckmäßigkeit nicht minder stolz sein sollten als ein Weib auf seinen ungeschmückten Körper – nicht lebendig wird, sobald sie sich nicht gleichzeitig dem Zweck und der Gestalt der Objecte logisch angliedert.“

¹⁸⁰⁸ Henry van de Velde, „Geschichte der Renaissance im Modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 10.

¹⁸⁰⁹ Henry van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 83.

¹⁸¹⁰ van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 85: „Weiber! Blumen! Das will sagen: Eitelkeit und schwelgender Genuss! Doch solches Elend im Genuss! solches Elend in der Eitelkeit!“

¹⁸¹¹ van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 86–87: „Was soll man von einer Tradition denken, die jene bewundernswürdige gotische Ornamentik bis zu einem solchen

Adressat der Anklage: durch den Einfluss der Pariser Mode hätten alle Völker ihre Symbole und damit ihre Identität aufgegeben,¹⁸¹² was beinahe wie eine Anbiederung van de Veldes an sein neues deutsch-wilhelminisches Lesepublikum wirken mag, aber – auch die Franzosen selbst: denn der französische Geschmack seit dem Barock bis zum zweiten Kaiserreich sei letztlich ebenso ein Verrat am Ursprung der französischen Nation in der Epoche der Gotik! Die weitere Narration van de Veldes ist eine Variante über die englische Arts & Crafts Bewegung als erste Stufe der Wiederentdeckung der Schönheit, doch mit einem bedeutenden neuen Detail: er unterstreicht die Ornamentlosigkeit als Besonderheit der englischen Gegenstände, als ihre „negative Schönheit“:

„Die englischen Möbel und Kunstgegenstände schienen uns eher eine negative Schönheit zu besitzen. Sie waren schön besonders durch das, was sie nicht, was sie nicht mehr hatten: durch ihre systematische Entblössung von Ornamenten, die uns damals [...] aller Bedeutsamkeit, aller innerlicher Daseinsberechtigung, und folglich auch aller Schönheit beraubt erschienen.“¹⁸¹³

Doch trotz aller Nacktheitsrhetorik, es wäre voreilig zu schließen, dass van de Velde zu einem „Ornamentfeind“¹⁸¹⁴ mutiert wäre, sondern er betrachtet die Ornamentlosigkeit als einen Erkenntnisgewinn: die englischen Gegenstände waren rückblickend ein Anlass, das Verhältnis von Hülle und Kernform zu untersuchen, und sowohl Ornament als auch Struktur auf ihr Wesen, was bei van de Velde heißt, auf die Logik des Gebrauchs zurückzuführen, um am Ende zu einer „gesunden“ Tradition der Form und des Ornamentes zurückzufinden.¹⁸¹⁵ Die sezierende Analyse des Gegenstandes in Gebrauchsform, Konstruktion und Ornament ist für ihn nur eine Übergangsphase der kritischen Überprüfung der Elemente, auf die eine neue synthetische Phase der Entwicklung folgt, eine Befreiung vom „überflüssigen“ Ornament, nicht vom Ornament oder der Hülle an sich. Im Gegenteil, wenn er von der „peinlichen Nachforschung“ der Gegenstände spricht, deutet sich sogar eine gewisse Scham gegenüber der „Nacktheit“ der „entblößten“ Kernform an.

Grade hat einschrumpfen lassen, die aus einer von Lebenskraft strotzenden Menschheit, die aus jenen Königinnen und heiligen Frauen, aus jenen Rittern und Bauern von Fleisch und Blut, welche die hohen Kathedralen ornamental ergänzten, die blutlosen, bleichsüchtigen Evas hat werden lassen, die man heute kennt: [...] Was soll man nun von einer Tradition denken, in welcher sich die wirklichen Blumen, die überreiche Vegetationsfülle, die auf den gotischen Steinen wuchs, in die jammervolle, nirgends zuständige, hinwelkende, saft- und mutlose Blume von heute verwandeln konnte.“

¹⁸¹² van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 87: „[...] in seinen [Paris] Flammen verbrannten alle Völker der Erde, mit Ausnahme Englands, das Heiligste, was es für sie gab: den Geist ihrer Vorfahren, den Geschmack für Ausschmückung, welcher gleichzeitig mit ihren politischen Einrichtungen sich kristallisiert hatte, die geheimen Zusammenhänge, die sie mit der Tierwelt verbanden, mit ihrer Pflanzenwelt, mit der Landschaft, die ihnen vertraut war, mit der Sprache, deren beständiger musikalischer Rhythmus nun einmal unlösbar unseren Gedanken, unserer Schreibweise, unserer Art zu zeichnen ihren Stempel aufdrückt.“ [Vgl. Organischer Zusammenhang der Gesellschaft]

¹⁸¹³ van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 90–91.

¹⁸¹⁴ Titel der Rezension der Satirezeitschrift *Ulk* über den Vortrag „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos, den er am 3. März 1910 in Berlin gehalten hatte, siehe: M., „Der Ornamentenfeind“, in: *Ulk. Wochenblatt für Humor und Satire*, 39. Jg. Heft 11, Berlin: 18. März 1910, S. 5.

¹⁸¹⁵ van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 91: „Es ist dies der Augenblick der Offenbarung unserer Aufgabe, die uns die umgebenden Gebrauchsgegenstände von diesen Ornamenten zu befreien, die nicht bedeuten, denen keine wesentliche Daseinsberechtigung und infolgedessen keine Schönheit innewohnt. Damals fingen wir an, die Gliederung und die Gerippe blosszulegen und sie darauf einer peinlichen Nachforschung und Prüfung zu unterziehen. Wir sehen uns genötigt, uns aufs gründlichste mit der Logik dieser wiedergefundenen Formen zu durchdringen, damit, wenn wir später daran denken wollen, Ornamente darauf zu pflöpfen (denn die Entblössung davon ist nur vorübergehend und höchstens für einen Winter massgebend), dies auch wirklich Pflöpfreier sein müssen von der gleichen Natur wie der Stamm, auf den wir sie pflöpfen und imstande, sich auf ihm fortzuentwickeln, lebenschafter und Blüten und Früchte spendend.“

Aber die Beschreibung der neuen „Bekleidung“ der Form durch das vernunftbestimmte Ornament stellt van de Velde vor das Problem einer allgemein gültigen, sprachlichen Herleitung des künstlerischen Prozesses: so versucht er den universellen und rationalen Charakter der Linien in Analogie zur Berechnung des Ingenieurs zu erklären, und verweist auf das harmonische System der wohltemperierten Notenskala, um den Zusammenhang von Numerik und Harmonie zu verdeutlichen und ein rein abstrakte und geistige Ornamentik nach dem Vorbild der Musik einzufordern: (Vgl. 5. Programmmusik)

„Sie [die neue Ornamentik] wurde zu derselben Stunde geboren, als die der Logik eigene Schönheit sich enthüllte, und es war der Gedanke, dass die Linien unter einander dieselben logischen und konsequenten Beziehungen haben wie die Zahlen und wie in der Musik die Töne, der mich dazu brachte, auch einer rein abstrakten Ornamentik zu forschen, welche ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen und der Regelmässigkeit und dem Gleichgewicht der Formen, die ein Ornament zusammensetzen, schöpft.“¹⁸¹⁶

Trotz ihrer Expressivität ist es gerade die Linie, die van de Velde zur Basis eines neuen, dauerhaften Stils machen möchte, indem er eine „Wissenschaft“ von der Linie, eine Freilegung ihrer formalen und psychologischen Gesetzmässigkeiten in Aussicht stellt. Und nicht zufällig ist es die Musik, deren mathematisch-harmonische Beziehungen ihm als Vorbild vorschwebt, was die abstrakt-lineare Ornamentik van de Veldes in die Nähe zur „absoluten Musik“(!)¹⁸¹⁷ und zu neo-pythagoreischen Spekulationen über eine geometrisch-harmonischen Grundstruktur des Kosmos bringt, wie sie sich in zahlreichen Versuchen der Jahrhundertwende äußert, an das esoterische Wissen der gotischen Baumeister oder ägyptischen Pyramidenbauer anzuknüpfen, sei es als geometrische Triangulatur, Quadratur oder als harmonische Proportionsreihe; doch dafür lassen sich keine weiteren Indizien in den Texten van de Veldes finden, noch in seinen Werken dieser Zeit.¹⁸¹⁸ Zudem würde ein rein abstraktes mathematisches Ornament seinen Anspruch auf eine kommunikative Funktion des Ornaments, quasi als eine mediale Oberfläche des Gegenstandes zu wirken, die den Nutzer über Gebrauch und Produktionsweise informiert, unterlaufen, da es sich zu weit von dieser Art „Gehalt“ entfernen würde:

„Diese Ornamentik ist vor allem notwendig, sie entsteht aus dem Gegenstande, mit dem sie verbunden bleibt, sie weist auf seinen Zweck oder auf seine Bildungsweise hin, sie hilft ihm, sich der Aufgabe, die ihm zufällt, seiner Nützlichkeit, noch mehr anzupassen.“¹⁸¹⁹

Für van de Velde stellt sich mit dem Entwurf eines Ornamentes die Frage der Repräsentation, aber nicht als Verweis auf einen externen Sachverhalt oder als eine absolute Emanzipation der Hülle als Textur, sondern als eine vermittelnde Darstellung der Interiorität des Objektes, d.h. der Form(genese), Funktion und Herstellungstechnik. Doch die Umsetzung dieser mediatisierenden Oberfläche stellt ihn vor Probleme: er beschreibt die Suche nach einem rein „intellektuellen“ Ausdruck der Linie als unbefriedigend; stattdessen sei er auf das „Eigenleben“ der Linie zurückgekommen, die, wie die Zeichnung des Malers, einen emotionalen Ausdruck transportiere: (Vgl. 2.2; 3.1: Seelenlandschaft)

„Ich hatte die Eindringlichkeit der starken Gefühlstöne empfunden, welche man mit Hilfe von Ornamenten hervorrufen kann, deren Struktur auf beabsichtigten und ausdrucksvollen Aeusserungen von Freude, Schlawheit, Heiterkeit, Schutz, Wiegen, Schlummer beruht.“¹⁸²⁰

¹⁸¹⁶ Henry van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 97.

¹⁸¹⁷ Hans Schliepmann, „Vom alten und neuen Flach-Ornament“ in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 6, 1900, S. 432.

¹⁸¹⁸ Für eine geometrische Analyse vgl. Kari Jormakka, *Form & Detail. Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*, Weimar: Universitätsverlag, 1997, speziell das Kapitel „Geometrie“, S. 25–28, und S. 48–65.

¹⁸¹⁹ van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 103.

Wiederum greift van de Velde die Analogie zur Musik auf, doch dieses mal nicht im Bezug auf abstrakte Zahlenverhältnisse als Garanten der Harmonie, sondern auf die melodische Seite der Musik als Ausdruck innerer, emotionaler Vorgänge, Stimmungen, Atmosphären. Das abstrakte Linienornament, gerade noch synonym für einen naturwissenschaftlichen rationalen Ansatz in der Kunst, wechselt seinen Charakter zu einem emotionalen „Schrei“, zu einer expressiven, nonverbalen Geste, hervorgebracht von einem unbewussten „Willen“:

„[...] das Ornament wird mit Notwendigkeit aus zwei, drei Linien geboren, die wir, von einer unbewussten Macht wie von einem Schrei getrieben, ohne jedes weitere Nachdenken aufs Papier werfen. Liegen aber diese Richtungen gebenden Linien einmal fest, so braucht man nur noch abzuleiten, sich über die, welche die Anlage verlangt, über die, welche sich verbieten und die, welche als Ergänzung notwendig sind, klar zu werden.“¹⁸²¹

Van de Velde löst das Entwurfsproblem also zweistufig: am Anfang des abstrakten Ornamentes, als lebendiger „Keim“, steht eine gestische Linienkombination, die in einem zweiten Schritt „wissenschaftlich“ abgeleitet wird, auf Grund von Liniengesetzen, die er analog zu der Farbtheorie der Pigment- versus Lichtmischung und den Gestaltungsgesetzen vorstellt: er nennt „Ergänzung“, „Abstossung und Anziehung“ (Komplementärkontrast) und Wechselbeziehung von Positiv-Negativ bzw. Figur-Grund.¹⁸²² (Vgl. 3.7) Diese Polarität von bewusst-unbewusst, von physiologischer Geste und rationaler Ableitung, erinnert an Nietzsches Argumentation in der *Geburt der Tragödie*, besonders im Bezug auf die Dialektik der beiden Kunstkräfte des lebendig drängenden Willens (Dionysos) und der strukturierten, begrenzenden Erscheinung (Apollon). Und auch bei van de Velde ist die unbewusste Geste das primäre, schöpferische Element, das aber nur in der gegenseitigen Steigerung mit dem bewussten Element zum Ziel der Harmonie als „einheitliche seelische Wirkung“ gelangen kann, zur apollinischen Erscheinung dionysischer Wahrheit. Was zuerst wie ein unlösbarer Widerspruch zu seiner Forderung nach einer vernunftbestimmten, notwendigen und allgemeinen Kunst wirkt – die Geste des Künstlers, der „Schrei auf dem Papier“ – ist von van de Velde gerade nicht als individuell, sondern als ein Ausfluss des Überindividuellen, als ein Ausdruck des universellen „Willens“ gedacht, bei dem der Künstler die Rolle eines Mediums des (Zeit)Geistes einnimmt, analog zu Nietzsches Herleitung des lyrischen Ichs aus der musischen Stimmung. (Vgl. 2.1) Und da van de Velde metaphorisch von einer Sprache der Gegenstände ausgeht, die im eklektischen, pluralistischen Interieur sich zu einer chaotischen „Kakaphonie“ verdichte, in einem „Parlament der Verrücktheit“ durcheinander rede,¹⁸²³ in der einstmals sinnstiftende Symbole in endloser Wiederholung zu leeren Phrasen abgenutzt wurden, zeichnet sich eine weitere Bedeutung des „Schreis“ ab: gegenüber die überbordende Artikulation der Einzelgegenstände stellt van de Velde einen archaischen, nonverbalen Laut als Ordnungsruf, der nicht nur vor die Historie, sondern sogar vor die Sprache (und vor das individuelle Bewusstsein) zurückreicht, an den Ursprung der Existenz.¹⁸²⁴ Zuletzt konnte sich van de Velde bei Nietzsches *Zarathustra* vergewissern, dass der Schrei als Ausdruck der „wilden Weisheit“ den beglückten Erkennenden auszeichnet, der das Leben nicht nur

¹⁸²⁰ van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 98; der Begriff „abstrakte und geistige Ornamentik“ ebd., S. 101.

¹⁸²¹ van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 104.

¹⁸²² van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 104–105.

¹⁸²³ van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 106–107.

¹⁸²⁴ Der erste Laut des Menschen nach der Geburt ist der Schrei – als Zeichen des ersten Atemzuges des Kindes; in der Jahrhundertwende war der „Schrei“ durch das psychisch-expressive Gemälde von Edvard Munch von 1892, dem langjährigen Malerkollegen van de Velde und Nietzscheaner der ersten Stunde, zu Berühmtheit gelangt, der einen „ersten Eindruck“, eine „Seelenlage“ (der Verzweiflung) unmittelbar bildnerisch umzusetzen versuchte.

annimmt, sondern sein „Ja-sagen“ als eine „Seligkeit wie ein Sturmwind“ erfährt, die sich unbarmherzig ihren Weg bahnt.¹⁸²⁵ (Vgl. 2.3)

In einer anderen Herleitung vergleicht van de Velde das linear-abstrakte Ornament mit der Handschrift oder Kalligraphie – allgemeiner auch mit der japanisch-chinesische Kunst – was den persönlich-individuellen Grundzug der Linie hervorzuheben scheint.¹⁸²⁶ Doch auch hier entwickelt er eine Dialektik aus der gesteigerten individuellen Expressivität (der Signatur, die übrigens in seinen Interieurs dieser Zeit als Signet öfters aufscheint) gegenüber der Suche nach den formalen Gesetzmäßigkeit der Schrift, für die er bezeichnenderweise wieder auf das Vorbild der Natur zurückgreift: Strömungswirbel, Wellenzeichnungen am Strand oder die aufsteigende Rauchsäule liest er als Ausdruck natürlicher lebendig wirkender Kräfte – quasi als Notation der Natur. Doch diese soll nicht nachgeahmt werden, weder die Natur selbst noch ihre Signatur, sondern van de Velde denkt an eine Übersetzung der aktiven Kräfte und Formprinzipien hinter den Erscheinungen in eine abstrakt-lineare Ornamentik als Versuch, das Zufällige und Willkürliche des Naturvorbildes zu überwinden und statt dessen die notwendigen, absoluten und ewigen Gesetze der Form und der Wahrnehmung zu finden, was an Schellings Definition der Architektur als einer anorganischen Kunst, die das Organische, das selbst organisierende System der Natur, symbolisiert, erinnert.¹⁸²⁷ (Vgl. 3.4 Organisch)

Van de Veldes Werke und Theorie wurden und werden oft im Raster von *Werkform* und *Kunstform* des Architekturdiskurses des 19. Jahrhunderts interpretiert, wobei die Werkform auf Zweck, Material und Technik zurückgeführt wird,¹⁸²⁸ während die Kunstform die spontane und willkürliche (im Sinne von nicht-kausale und autonome) Entwicklung der Form betont, die rein aus dem künstlerischen Bedürfnis und individuellen Können stammt. Es scheint ausgemacht, dass van de Velde ein eindeutiger Vertreter einer individuellen, linear-flächigen und autonomen Gestaltung (im Bezug auf die historische Tradition) ist, der die Architektur auf das Niveau einer psychologischen Kunstform gehoben habe. So urteilt bereits 1903 van de Veldes Freund, Kunde und Geschäftspartner Eberhard von Bodenhausen: „Das 17. und 18. Jahrhundert haben in der Architektur und angewandten Kunst den Menschen entdeckt; sie haben die Nutzkunst vermenschlicht. [...] Van de Velde ist vom Menschen als Gattung zum Menschen als Spezies fortgeschritten.“¹⁸²⁹ Damit versucht Bodenhausen die Bedeutung der individuellen Ausformulierung, der persönlichen Maßanfertigung in den Interieurs van de Veldes zu charakterisieren, die, so seine These, zwar eine gemeinsame Handschrift der Linie zeigen, doch vor allem die Persönlichkeit des Bewohners und Auftraggebers ausdrücken – quasi zu einem räumlichen Portrait werden. Und noch 2004 urteilt Ocón Fernández in gleicher Weise, dass van de Velde die Architektur durch neue gestalterische Mittel aus Kunst und Kunstgewerbe versuchte, zu modernisieren und individualisieren, eine Leistung, die durch die Vertreter der klassischen Moderne und ihre Geschichtsschreibung getilgt worden sei.¹⁸³⁰ Obwohl beide Kritiker van de Velde gewogen sind, scheint die Diskrepanz zu seinen Intentionen erklärungsbedürftig, und der Status von Linie und Ornament in seiner Theorie und Praxis unklar: wie dargelegt, begründet er die Linie (und mit ihr das Ornament als eine Folge von Linien) einerseits aus der psychisch-physiologischen Expressivität, die trotz „Gesetzmäßigkeit“ der abstrakten Formprinzipien

¹⁸²⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Das Kind mit dem Spiegel. KSA 4*, S. 107.

¹⁸²⁶ Siehe auch: Karl Scheffler, „Meditationen über das Ornament“ in: *Dekorative Kunst*, Jg. 4, Bd. 8, 1901, S. 397ff.

¹⁸²⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst. II Teil. D) 1c.) Architektur*, (1802–03), in: ders., *Ausgewählte Schriften: in 6 Bänden, Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 400–426.

¹⁸²⁸ Vgl. Gottfried Sempers Theorie der Evolution der technischen Ornamente.

¹⁸²⁹ Eberhard von Bodenhausen, „Notizen zu van de Veldes's neuesten Schöpfungen“ in: *Innen-Dekoration*, Band 14, Jg. 14, Heft Oktober 1903, S. 247.

¹⁸³⁰ María Ocón Fernández, *Ornament und Moderne* (2004), insbesondere: *Teil 2 Diskursanalyse II*, S. 228ff.

„künstlerisch“, d.h. individuell bleibt, andererseits beruft er sich auf die rationale Herleitung von Zweckform, Materialehrlichkeit und Maschinenästhetik, sucht durchaus Bezüge zum anonymen Handwerk und versucht seine Linientheorie mit Schiffsbau und Eisenkonstruktion der Ingenieure in Zusammenhang zu bringen. (Vgl. 3.4; 3.5; 3.7) Der Gedanken der „Gesetzmäßigkeit“ bedeutet streng genommen Eigengesetzmäßigkeit – und damit Autonomie – der Architektur als Kunst, wie sie van de Velde aus den theoretischen Diskursen der Malerei und Musik überträgt: der Neo-Impressionismus von Seurat als sein Paradebeispiel einer „wissenschaftlichen“ oder „gesetzmäßigen“ Kunst zeigt deutlich, wie sich Wahrnehmung und Darstellung von dem Dargestellten (Sujet) vollkommen lösen. Es ist diese Externalisierung des Wahrnehmungsprozesses, ein sich selbst beim Sehen zuzuschauen, das Erreichen eines „kritischen Zustandes“, indem der Künstler bewusst das Medium thematisiert, und so eine Metaebene der Kunst erreicht, ganz analog zu van de Veldes Wunsch, die Prinzipien der Natur darzustellen (*natura naturans*), die an Stelle der Nachahmung der Natur getreten sind. Dabei wird das Individuelle der Nachahmung oder sich noch nicht bewussten Darstellung überwunden, doch gleichzeitig durch die Perzeption wieder eingeführt, weil sich die Kunst vom Werk hin zu individueller Perzeption und intellektueller Reflexion verschiebt.

Damit befindet sich van de Velde auf Höhe mit einer neuen Generation deutschsprachiger Kunsthistoriker, die ihre Disziplin von rein empirischen, materialistischen und evolutionären Modellen hin zu geistesgeschichtlichen, psychologischen und perceptiven Theorien erweitern, welche in Zusammenhang mit dem Vitalismus und der Lebensphilosophie Jahrhundertwende, speziell der Wirkung der Schriften Nietzsches, entstehen. Besonders offensichtlich ist die antagonistische Argumentation der psychischen-physischen Kunstkräfte bei Worringer, der sich 1908 in *Abstraktion und Einfühlung* mit der Unterscheidung zwischen einer organischen, lebensbejahenden und einer anorganischen, abstrakt-geometrischen Kunst direkt auf die dionysisch-apollinischen Kunstkräfte von Nietzsche bezieht.¹⁸³¹ Aber bereits das Konzept des *Kunstwollens* von Alois Riegl,¹⁸³² auf das Worringer zurückgreift, bedeutet eine „Entmaterialisierung“ der Kunstgeschichte.¹⁸³³ Beide Autoren plädieren für eine *autonome*, also von technisch-materiellen Faktoren freie Kunst, gerade in Bezug auf Kleinkunst bzw. Kunstgewerbe, welches in den Stand gehoben wird, die Natur zu „vergeistigen“, also nicht nur mimetisch die Natur abzubilden oder durch Stilisierung zu überformen, sondern die innere strukturelle Logik in den abstrakten (absoluten) Ornamenten zu offenbaren und an den Menschen weiterzugeben – ganz ähnlich, wie bei van de Velde. Durch diese Hervorhebung der psychologischen Wirkung erscheinen das Ornament in einer doppelten Bedeutung von Schmuck, aber auch als Ordnung und ordnungsstiftendes Prinzip des lateinischen *ordo*.¹⁸³⁴ Die Betonung der abstrakten Linie – und damit einer intellektuellen, autonomen Kunst – gegenüber Material, Technik und Struktur – einer Kunst als Handwerk – führt zu einem veränderten Verständnis der Architektur: sie erscheint weniger als massenreiche Stereometrie und plastisch-tektonische Schichtung und Fügung, als Monumentalbaukunst mit symbolisch-historischen Referenzen, sondern ihre Charakteristika verschieben sich in Richtung visueller Gestalt, räumlich-zeitlicher Durchdringung und psychologischer Rezeption, sie wird weniger

¹⁸³¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper, 1908; Neuausgabe, München: Piper, 1959, ²1981.

¹⁸³² Wolfgang Kemp, „Alois Riegl (1858–1905)“ in: Heinrich Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, 1990, S. 50.

¹⁸³³ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, (1908; 1981), S. 93: „Nicht in kausaler Verbindung mit der jeweiligen Technik und Herstellungsmethode, sondern mit dem jeweiligen psychischen Zustande des betreffenden Volkes mussten seine künstlerischen Bedürfnisse es zur linear-anorganischen Abstraktion führen.“

¹⁸³⁴ Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

„haptisch“ und stärker „optisch“, um es mit dem Begriffsgegensatzpaar von Hildebrand zu sagen,¹⁸³⁵ sie wird dynamischer, plastischer, medialer.

1902, in dem Jahr des Neuanfangs in Weimar, versucht van de Velde eine weitere Annäherung an das „Wesen“ des modernen Ornamentes – aber unter veränderten Vorzeichen: zum ersten bildet seinen Ausgangspunkt nun die frühgriechische Antike, und nicht mehr die Gotik, zum zweiten geht er von der Wirkung, von der „lebenserweckenden Funktion“ des griechischen Ornamentes aus, nicht mehr primär vom gestischen Ausdruck des Künstlers. Das *Leben*, so van de Velde, bildet den geistigen Inhalt und die psychologische Wirkung der griechischen Ornamente, die auf der Oberfläche ein abstraktes Licht-Schatten-Spiel, eine dynamische Richtung und Bewegung hervorrufen, oder die Konfiguration, Konstruktion und Materialität des Raumes hervorheben, aber auf nichts außer sich verweisen:

„Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornamentes, das in der griechischen Architektur eine lebenserweckende Funktion ausübt, d.h. nichts Eigenes ausdrückt! In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament Leben, es hat das Leben in sich, gerade wie der Dionysos-Kultus selbst. Die griechische Kunst ist bis ins Innerste von dieser Lebenssehnsucht erfüllt, und die griechische Ornamentik kommt diesem Verlangen zu Hilfe, bringt wirklich Leben in die Architektur. Eine solche Ornamentik offenbarte dem griechischen Künstler vorher unbekannte Formen, weil es seine einzige Sorge war, das sonst tote Material zu beleben und Rhythmus in den Raum zu bringen, den er aus starrer Lethargie erweckte.“¹⁸³⁶

Abgesehen von der historischen Fragwürdigkeit der Behauptung von der spontanen Erfindung einer „reinen“,¹⁸³⁷ also gegenstandslosen Ornamentik im archaischen Griechenland, scheinen vielmehr die Schlussfolgerungen wichtig, die van de Velde aus seiner Interpretation der polychromen Antike zieht, um seine eigene abstrakte Ornamenttheorie kunsthistorisch (!) zu unterfüttern: die Abstraktion wird sowohl psychologisch als auch physiologisch begründet: die psychologische Motivation der Ornamentik entspringt der Angst vor der Leere, dem *horror vacui*, als Mahnung an Nihilismus und Tod.¹⁸³⁸ Die physiologische setzt hier an: die leere Fläche wird durch dynamische Linien, Muster und Farben strukturiert und belebt, Komplexität, Opulenz und Tiefe treten an die Stelle der Leere, der Blick findet Halt an einem ornamentalen Kleid, das wiederum die Kräfte und Energien des Raumes, seine Interiorität mediatisiert, die Hülle als Hülle erst erlebbar macht – und vielleicht sogar wieder auf den Betrachter und seine Körperlichkeit zurück verweist. Der Begriff des Lebenskultes des Dionysischen ist eine kaum verhüllte Referenz van de Veldes an die Kunstkräfte des *Apollinischen* und *Dionysischen* in Nietzsches Früh- und Spätwerk, was zusätzlich durch den „Rhythmus“ unterstrichen wird, den Nietzsche als direkten körperlichen Ausdruck und organisierende Kraft der Musik versteht, als ihre „Architektur“. (Vgl. 2.1; 2.3) Dass van de Velde auch auf die dunkle Seite der dionysischen Kraft, auf die Gefährlichkeit von Rausch, Trieb und Entgrenzung, auf Vernichtung, Zeugung und Wiedergeburt, auf die treibende Kraft

¹⁸³⁵ Vgl. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in den bildenden Künsten*, Strassburg: Heitz 1893, 2. verbesserte Auflage 1897.

¹⁸³⁶ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 185–186.

¹⁸³⁷ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 182–183: „[...] reine Ornamentik [...], welche ihre Bestandteile aus sich selbst schöpft und Formen schafft, indem sie auf die notwendigen, nötigen Konstruktionsmittel stützt, oder der sonst toten Materie Leben gibt mittels Licht und Schatten, die hervorruft und rhythmisch verteilt.“

¹⁸³⁸ Siehe auch: Henry van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, 1908, S. 1041; wieder abgedruckt in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 54.

des „Willens“ anspielt, zeigt der Rückgriff auf den gestischen Charakter der Linie – auf den Rhythmus als „energetische“ Verbindung zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter:

„Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende Kräfte. [...] sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und ein so entworfenen, nach den Wirkungen der elementaren Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt diese unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung.“¹⁸³⁹

Bei van de Velde greifen, wie in Nietzsches Denken, das dionysische und apollinische Prinzip ineinander: der dionysisch-gestische Ursprung der ersten Linie wird bewusst und „wissenschaftlich“ zur Linienfolge, also zum Ornament, abgeleitet und entwickelt, zu einem apollinischen Kunstwerk vollendet und überhöht. Die antagonistischen Kräfte gehen dabei keine Synthese ein, sondern bleiben in ihrer ursprünglichen Wirkung erhalten, sie steigern sich polar. Nur über das organisierende Prinzip, über den strukturellen Rahmen, über die gestalterische „Richtigkeit“ der Komposition entsteht der Eindruck von Geschlossenheit, Ruhe, Einfachheit und Harmonie eines Kunstwerkes.¹⁸⁴⁰ Das abstrakte Ornament beinhaltet so für van de Velde beide Kunstkräfte, die Naturkräften entsprechen ohne mimetisch zu sein, und speichert ihre Energie analog zum Kräfteverlauf und Widerstand statischer oder dynamischer natürlicher Prozesse.¹⁸⁴¹ Auffällig dabei ist das Beharren van de Veldes auf die „natürliche“ Wirkung der Linie, und damit des Ornamentes, die aus der Veranschaulichung der Naturgesetze von Kraft und Gegenkraft folgt, aber sich streng von der naturalistischen Nachahmung abgrenzt. Die Abstraktion ermöglicht dem Ornament eine individuelle Abstimmung auf Raum, Situation, Konstruktion und Material, eine Herleitung und Erklärung aus seinem Kontext, wodurch es zum „organischen“ Bestandteil der Raumkomposition wird. Trotzdem unterläuft die Praxis van de Veldes seine Forderungen, nicht nur, indem er rein graphische Ornamente für Möbel oder Architekturdetails „rezykliert“ und umgekehrt, sondern mehr noch, dass er seine Linien aus der Natur gewonnen hat: der Ursprung seiner Abstraktion liegt im Landschaftsbild, in Studien über dynamische Muster der Dünen, Wellen, Wolken,

¹⁸³⁹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 188–189.

¹⁸⁴⁰ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 190–192: „Der Unterschied, der zwischen dem neuen und dem naturalistischen Ornament liegt, ist ebensogross wie der zwischen etwas Bewusstem und etwas Unbewusstem, etwas Richtigem und etwas falschem, etwas Gesundem, das Kraft gibt, [...] und etwas anderem, das der Willkür überlassen ist, [...] etwas nach den wirksamen Gesetzen der Harmonie der Formen und hierin Bestimmtes und etwas Ungeordnetem, Chaotischem, das aus der wunderbaren Verkettung aller Dinge mit den Naturgesetzen hervorgeht. [...] Man muss nun alle Linien, aus denen später Formen entstehen, in solche Harmonie bringen, dass alle Wirkung berechnet und neutralisiert werden.“

¹⁸⁴¹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 192–193: „In ihr [der neuen Ornamentik] betätigen sich wirklich die Kräfte, wie in der Natur, mögen es Wind, Feuer der Wasser sein. Der Bach, der sich ungestüm auf einen Felsblock stürzt, der aber zu mächtig ist, um von der Stelle gerückt zu werden, wendet seinen Lauf, und verbreitert seine Wellen und zugleich die dem Ufer gegenüberliegende Ausbuchtung; der Wind, der sich gegen die mächtigen Gipfel der Berge staut, bricht sich an ihrer unangreifbaren Masse; das entfesselte Feuer, das in steinernen Gewölben wütet, wälzt sich und sucht aus den Öffnungen zu entweichen. Überträgt man diese Erscheinungen in die reine Welt der Linie und Formen, so wird man ähnliche Wirkungen wahrnehmen.“ Für die Übertragung einer natürlichen Kraftlinie siehe: Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft Oktober 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 257: „Bedurfte es anderswo eines Kapitälts? – Auch nicht! Lieber einen Wasser-Strudel erzeugen, der in sich selbst, d.h. in neue, folgerechte Formen diese Bänder auflöst, welche wie schmale Wasser-Streifen dort einflossen.“

etc. ganz ähnlich wie bei Piet Mondrian, der auch in einem Prozess der „Objektivierung“ und „Vergeistigung“ der Natur von der Küstenlandschaft zu orthogonalen Liniensystemen und Primärfarbfleichen gelangt, welche die allgemeinen Regeln der Harmonie, des Rhythmus und der Lebenskraft reflektieren sollen, wobei aber Mondrian weniger von einer vitalistisch lebensphilosophischen als theosophisch transzendentalen Weltanschauung ausgeht.¹⁸⁴²

Erstaunlich spät, erst in einem Beitrag für die literarische *Neue Rundschau* von 1908, der nahezu unverändert als einer der zentralen Texte in das Buch *Essays* von 1910 eingeht, entwickelt van de Velde seine Vorstellungen zur „Natur der Linie“ in einer systematischeren Art und Weise.¹⁸⁴³ Dafür geht er – gedanklich – bis zum Ursprung der Linie zurück, zur Erfindung oder vielmehr Bewusstwerdung der „ersten Linie“ bei den „primitiven“ Menschen, die er frei rekonstruiert, womit er wieder auf das genealogische Prinzip Nietzsches zurückgreift, auf eine Suche nach den Wahrheiten der modernen Kultur an den (mythischen) Quellen. Zentraler These van de Veldes ist das spontane, unbeabsichtigte Entstehen der Linie aus dem Kontakt menschlicher Gliedmaßen mit „rezeptivem Material“, also ein Abdruck oder Stoss von elementarer Kraft, wie eine Geste oder Gebärde:

„Linien – übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äußerungen, deren Primitivität die Nuancen beschränkte. So erkennen wir in der ersten Linie ausschließlich Äußerungen von Lebenskraft und Erregung, kindlicher Freude, rückhaltloser Lust. Sie zeugen von lauter latenten Kräften, die in uns sind, durch plötzliches Verlangen gereizt und entfesselt, von Kräften, die ungeduldig sind, sich in Taten umzusetzen.“¹⁸⁴⁴

Die Linie ist ein direkter Ausdruck der „Lebenskraft“, des „*élan vital*“.¹⁸⁴⁵ Wichtig für van de Velde ist die Abstammung der Linie aus vorzivilisatorischer Zeit – die er mit der frühen, vorbewussten Entwicklungsphase des Kindes oder dem Unbewussten¹⁸⁴⁶ des zeitgenössischen Menschen gleichsetzt – noch vor der Entstehung von Sprache, Gesellschaft und Architektur, also auch noch vor dem Gründungsmythos der Urhütte, der den Anfang der klassischen Architekturtheorie bei Vitruvius bildet,¹⁸⁴⁷ in einem „natürlichen“ Zustand des Menschen, was auch bedeutet, in einem „freien“ Zustand vor der Konstruktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse, Arbeitsteilung und Entfremdung, wie ihn Rousseau und Marx mit der Urgesellschaft verklärt haben. „Natürlich“ bedeutet zugleich aber auch: noch nicht „künstlerisch“, denn die Linie bedarf, ebenso wie Gebärde, Schrei¹⁸⁴⁸ und Bewegung, einer Bewusstwerdung, Wiederholung, Einübung, Kontrolle, einer Verfeinerung und Steigerung,

¹⁸⁴² Vgl. Ole W. Fischer, „Absolute Architektur. Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Musik“ in: *transLate*, April 2004, Zürich: gta Verlag, S. 40–51.

¹⁸⁴³ Henry van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, 1908, S. 1035–1050; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 39–74.

¹⁸⁴⁴ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1035–1036.

¹⁸⁴⁵ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1036: „Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen.“ vgl. auch die Aussage van de Veldes von 1902: „Die Linie ist eine Kraft“ in: ders., „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 188; der Begriff des „*élan vital*“ wird von Henri Bergson erstmals 1907 verwendet, vgl. ders., *L'évolution créatrice*, Paris: F. Alcan, 1907, wieweit van de Velde sich mit dem Begriff der „Lebenskraft“ auf Bergson bezieht, und wie Bergsons Lebensphilosophie wiederum auf Nietzsche reagiert, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden.

¹⁸⁴⁶ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1035; siehe auch: S. 1037: „[...] so hätten wir diese ersten Linien doch in unserem Innersten wiederfinden können, wo sie jetzt noch Gebärden entsprechen, [...]“

¹⁸⁴⁷ Vitruvius Pollio, *Vitruvii de architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*, übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch, 5. Auflage, Darmstadt: Primus, 1996, hier: 2. Buch, 1. Kapitel.

¹⁸⁴⁸ Die Analogie von Linie und Schrei, also der Entäußerung einer unbewussten inneren Macht, formuliert van de Velde bereits um 1901, um aus einer ersten gestischen Linie mit Hilfe rationaler „Regeln“ und Gestaltgesetze die folgenden Linien eines Ornamentes abzuleiten. Siehe: Henry van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 104.

um zur künstlerischen Praxis – der Zeichnung, des Tanzes, der Poesie oder der Musik – fortzuschreiten: „So sind also die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten.“¹⁸⁴⁹ Auffallend sind die rauschhaften und sexuellen Untertöne, die van de Velde den Künsten mit an die Wiege legt: denn die willentliche Kontrolle über die Linie (oder auch Sprache bzw. Bewegung) verbindet er mit der „Wollust“,¹⁸⁵⁰ also mit der Kultivierung und Steigerung des sexuellen Verlangens und der Lust. Bezeichnenderweise assoziiert er das Zeichnen der Linien mit der Freude am Ritzen und Eindringen (in „rezeptives Material“), aber auch mit Spuren hinterlassen und besitzen, und verweist so auf den mythischen Zusammenhang von Zeichnen, Zeichen und Besitz, wie er auch etymologisch im Wort „Stil“ selbst angelegt ist.¹⁸⁵¹ Im Hintergrund ist wiederum Nietzsches Erklärungsmodell des dionysischen Ursprunges von Kunst, Kultur und Religion aus der *Tragödienschrift* zu erkennen, das rauschhaft Entgrenzende als Teil des Kultus, um die Schranke der Individuation, also der Teilung in Einzelwesen, zu überschreiten. Auf genau diesen Unterton zielte Adolf Loos in seinem berühmt gewordenen Vortrag *Ornament und Verbrechen*: Das Ornament (und damit die Linie) sind in ihrem Ursprung erotisch, aber die Zivilisation habe den amoralischen und erotischen Primitivismus überwunden, weswegen kulturelle Evolution gleich bedeutend sei mit der Entfernung des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande und damit der Verdrängung und Kontrolle der Sexualität.¹⁸⁵² Doch van de Velde (und Nietzsche) geht es gerade um dieses Aufbrechen religiöser Vorstellungen, sozialer Kontrolle, Moral und Sitte, um eine dialektische Spannung aus „körperlicher“ und „geistiger“ Vernunft, um eine Brücke zwischen Moderne und Archaik, nicht um die Verdrängung, sondern um die Miteinbeziehung, Verfeinerung und Sublimierung des Körperlichen, Unbewussten, Triebhaften und Natürlichen in die Kultur. (Vgl. 2.1; 2.3: Physiologie der Kunst, physis)

Mit der Herleitung der Linie aus dem Gestisch-Körperlichen untermauert van de Velde seine bereits früher getroffene Feststellung, dass die Linie als Linienfolge, als ornamentale Linie entstanden sein muss, und aus der Verwandtschaft der Linie mit Bewegung und Tanz bzw. mit Stimme und Musik schließt er auf den Rhythmus als allgemein übergeordnetes, strukturierendes Phänomen der Künste (Vgl. 5. Programmmusik):

„Auf Anregung des Gehirns in Bewegung gesetzt, hat die Hand spontan, und beinahe unwiderstehlich, eine Linienfolge gezeichnet. Es gibt zwei Gründe dafür, daß es so gewesen, daß mehrere Linien gleichzeitig entstanden sind! Erstens scheint es wirklich geringerer Anstrengung von Kräften, um eine Linienfolge zu ziehen, als um eine einzelne Linie entstehen zu lassen. Und zweitens entspricht diese Linienfolge dem gebieterischen Verlangen nach Rhythmus, das wir in diesen Figuren unter der elementarsten Form erkennen.“¹⁸⁵³

Diesem ersten Schritt der Entstehung der Künste aus einer körperlichen, unbewussten Bewegung heraus folgt in van de Veldes Genealogie der zweite, mythische Schritt zu einer kultischen Steigerung des Lebens durch das lineare Ornament, einer Entwicklung der Kräfte

¹⁸⁴⁹ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1036, bzw. S. 44.

¹⁸⁵⁰ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1036; van de Velde verwendet auch den medizinischen Begriff des „Paroxysmus“, d.h. der gesteigerten Ausbrüche, Anfälle.

¹⁸⁵¹ Stil von lat. *stilus* Griffel, Schreibgerät für Wachstafeln (vgl. Eintrag „Stil“ bzw. „Styl“ in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]*, Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960); siehe auch: Ákos Moravánszky, *Vom Stilus zum Branding*, in: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien/New York: Springer, 2003, S. 7–33.

¹⁸⁵² Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen. (1908)“ [Vortragsmanuskript 1910, gedruckt in: *Cahiers d'aujourd'hui*, Juni 1913, die erste gedruckte deutsche Variante des Textes erschien in der *Frankfurter Zeitung*, 24. Oktober 1929], zitiert nach: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien: Prachner, 1982, 1997, S. 78–79, vgl.: Ole W. Fischer, Ole W. Fischer, *Ins Leere widersprochen. – Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung*, in: Moravánszky/Langer/Mosayebi, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta, 2008 (in Vorbereitung).

¹⁸⁵³ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1037.

durch Rhythmus und Modulation, einer bewussten Evokation der rauschartigen Wirkung der Linie als Mittel zur Belebung des Materials, eingebettet – wie Tanz und Musik – in magische Rituale und Zeremonien, von denen die prähistorische Linie als eine „Schrift“ erzählt.¹⁸⁵⁴ Parallel zur Geburt der Linie aus dem Geiste der Musik, um Nietzsche zu paraphrasieren, steht für van de Velde die Magie von der Belebung des Stoffes, welche aber bereits der nachgeordneten Rezeption entspringt – dem Staunen über die Kraft und Wirkung des ersten, unbewussten Abdrucks, der ursprünglich absichtslosen Spur der Bewegung. (Vgl. 3.7) Aber in beiden Fällen bleibt die Linie ornamental und abstrakt, folgt eigenen psychisch-physiologischen Gesetzmäßigkeiten, rhythmischer Struktur und organischem Aufbau, während, und darauf zielt seine Argumentation ab, die darstellende Zeichnung, das Figurale, Symbolische und Mimetische, erst aus einer späteren Entwicklung der Geschichte der Linie stammen soll. Hierin verortet van de Velde eine grundsätzliche Opposition in der historischen Evolution der Ornamentik, und damit der Kunst, ein „Kampf“ zwischen dem Prinzip der abstrakten „Gemütslinie“ und der mimetischen „mitteilenden Linie“,¹⁸⁵⁵ wobei er die Begriffe aus der „Psychologie der Gebärden“ übernimmt. Während bei der Gemütslinie das Auge nachgeordnet nur zur Rezeption der direkt manuell hervorgebrochenen Liniengebärde dient, und die Linie ihren Charakter als autonome Geste wahrt, dominiert bei der „mitteilenden Linie“ das Auge über die Hand, disziplinarisiert und instrumentalisiert sie:

„Die eine [mitteilende Linie] hat ein bestimmtes Endziel, strebt nach einer Vollkommenheit, die im voraus absolut vorgezeichnet ist und die ihre Erfüllung in der möglichst realen Darstellung naturalistischer Dinge sieht. Die mitteilende Linie ist eine Kraft, die unser Wille beherrscht und lenkt, [...]. Der Wille zur Darstellung, der Wille zur Zeichnung ist die treibende Kraft der Linie, regelt und zügelt den ihr natürlichen freien Willen, dessen Rest sie sich von ihrer Natur bewahrt hat. Die Gemütslinie verfolgt ein unbestimmtes Ziel; verfügt frei über ihre Mittel und wird ihren vollkommenen Ausdruck in der Anwendung finden, die ihre Fähigkeiten am genauesten entspricht, in der überzeugendsten Bejahung ihrer Natur. Sie ist eine Kraft, die spontan aus uns herausstrebt, die sich aufschwingt und zurücksinkt, die gleitend und sich windend fortbewegt, die uns emporhebt und unsere Seele in einen Zustand versetzt, wie ihn nur Gesang und Tanz in uns erwecken können.“¹⁸⁵⁶

Dieser Dualismus dient van de Velde, um die traditionelle Vorstellung vom Primat der Darstellung und des Sujet in der Ästhetik und Kunstgeschichte zu kritisieren und durch eine abstrakte, ornamentale und psychisch-physiologische Kunst zu kontrastieren, die er für ursprünglicher, natürlicher und „wahrer“ hält, da sie aus der körperlichen Bewegung und psychischen Erregung entsteht, an der sich das Auge erst im nachhinein und indirekt am sinnlichen wahrnehmbaren Ergebnis beteiligt, während sich bei der „mitteilenden Linie“ die bewusste Repräsentation zwischen sinnliche Wahrnehmung und künstlerischen Stoff schiebe. Selbst Sempers Erklärungsmodell des technischen Ornamentes als Ursprung der abstrakten und geometrischen Muster geht van de Velde nicht weit genug, da es die ornamentale Linie in einem „mechanistischen“ Abhängigkeitsverhältnis hält, statt die Autonomie der Linie zu garantieren.¹⁸⁵⁷ Für ihn basieren Zeichnung und Ornament auf abstrakte, rhythmische Schemata, auf gestisch-psychische Grundstrukturen der freien „Gemütslinien“, bei denen die naturalistische Darstellung eine nachträgliche, sekundäre Mitgift sei. Doch van de Veldes

¹⁸⁵⁴ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1038: „Ebenso wie Tanz und Musik konnte die Ornamentik das Wunder [einen Gegenstand zum Leben zu erwecken] vollbringen. Die Linie und das ursprüngliche lineare Ornament sind die Schrift der beschwörenden, wollüstigen Gebärden und Tänze.“

¹⁸⁵⁵ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1038: „Es ist eigentlich mehr der Kampf zweier Neigungen – der Neigung zum Tadel, zur Wollust und der Neigung, Dinge und Wesen abzubilden, von denen sich der Mensch umringt sah.“

¹⁸⁵⁶ Henry van de Velde, „Die Linie“ hier zitiert nach: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 49–50.

¹⁸⁵⁷ Henry van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, Berlin: S. Fischer, 1908, S. 1040.

Kritik greift tiefer: mit der In-Frage-Stellung von Technik, Darstellung und Mimesis bezweifelt er das schöpferische Potential der Rationalität, um eine expressive Kunst der Kraftentfaltung, des Wachstums und der Steigerung des Lebens entgegenzustellen. Der Agens der Kunst liegt für ihn in der *Natur* – entweder der äußeren, weswegen van de Velde vielfach Wolkenformationen, Dünen, Felsstürze oder Strudel als abstrakte Linien bezeichnet,¹⁸⁵⁸ oder der *inneren Natur* des Menschen, in den intensiven, beglückenden, rauschhaften Momenten, die sich rationaler Kontrolle entziehen, aber in gestisch-mimischen Ausbrüchen entladen. Deshalb differenziert er zwischen dem bewussten „Willen“ als individueller Handlungsabsicht oder sprachlicher Konvention und dem allgemeinen „Willen“ als durchdringender, treibender Lebenskraft – weswegen er hier die These vom *horror vacui* wiederholt – der sich in der Kunst als „Feier des Lebens“ ausdrückt. Mit dem Ausbruch der gestisch-mimischen Linie und umgekehrt mit der Sensibilität für den „belebten“ Stoff deutet er eine Überbrückung der Trennung zwischen Außen- und Innenwelt an, eine Verbindung von Subjekt und Objekt über eine psychisch-physiologische „Kraft“ oder „Energie“, eine Überwindung des philosophischen Dualismus von Körper und Geist, hin zur Einheit der *physis* Nietzsches. (Vgl. 2.1) Auch die Opposition von „Gemütslinie“ und „mitteilender Linie“ und das psychologisch-physiologische Erklärungsmodell der Lebenskraft van de Veldes erinnern deutlich an Nietzsches Begriffspaar der apollinischen und dionysischen Kunstkräfte, und ebenso, wie Nietzsche eine Rehabilitation des archaischen, rauschhaften, lustvoll schaffend und zerstörenden, entgrenzenden „dionysischen“ Ursprunges der Künste gegenüber einer etablierten „apollinischen“ Lesart der Kunst als Abbildung, Schein, Schönheit, Vollkommenheit, Individuation und Maß unternimmt, versucht van de Velde eine Umwertung der naturalistischen, mimetischen Kunst zu Gunsten einer Gemütslinie, welche er mit den gleichen Attributen – archaisch, rauschhaft, lustvoll schaffend und zerstörend, entgrenzend – charakterisiert, zu betreiben. (Vgl. 2.1) Diese Anverwandlung van de Veldes geht teilweise bis in die sprachliche Formulierungen des jungen, noch von Wagner und Schopenhauer beeinflussten Nietzsche, wie beispielsweise:

„Denn unsere Natur hat nun einmal den unwiderstehlichen Drang, sich einem beglückenden Rausch hinzugeben, jene Zustände auszukosten, in denen sich die höchste Lebenskraft offenbart, die uns schwindelnd in lichte Sphären tragen, in selige Regionen, in das goldschimmernde wesenlose All!“¹⁸⁵⁹

Untermuert wird dieser Nietzsche-Bezug van de Veldes, wenn er das „Feuer ungezügelter bacchantischer Leidenschaften“¹⁸⁶⁰ der Gemütslinie hervorhebt, oder „die freie dionysische Natur der Linie“ gegenüber dem „sentimentalen Hang der Darstellung“ betont.¹⁸⁶¹ Zwar geht sein Text vom prähistorisch-primitiven Ursprung der Menschheit aus, und nicht, wie Nietzsche, von der frühgriechischen Archaik, doch fügt er eine kurze „Kunstgeschichte“ der Linie entsprechend den Stilepochen ein, reduziert auf eine psychologische Auslegung der Linie der jeweilige Zeit bzw. Kultur, auf ihrer „Gefühle und Charaktere“, in welcher die „reine Linie“ (Gemütslinie), außer den prähistorisch Anfänge und „primitiven“ Kulturen, ihre Vollkommenheit in der mykenischen und griechischen Linie erreiche, der nur noch die Arabeske und die Linie der Moderne folgten.¹⁸⁶² In der mykenisch-frühgriechischen Kultur erblickt van de Velde einen Neubeginn, eine Befreiung der Kräfte durch „dionysische

¹⁸⁵⁸ Henry van de Velde, „Die Linie“ ebd., S. 1036 bzw. S. 43, siehe auch: ders., „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 192–193.

¹⁸⁵⁹ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1036.

¹⁸⁶⁰ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1039: Bacchus ist der römische Name des Dionysos, wird von Nietzsche selbst aber aus Abneigung gegenüber der „klassischen“ und „römischen“ Antike selten verwendet.

¹⁸⁶¹ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1042.

¹⁸⁶² van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1041–1042.

Erregungen¹⁸⁶³ – womit der Bezug zu Nietzsches *Tragödienschrift* am deutlichsten wird – eine Entfaltung von „Kraft“ und „Entzückung“ in mythischen Festen.

Und wie in der *Tragödienschrift* Nietzsche bildet die Übergang von Archaik zur Moderne den Angelpunkt des Textes, doch während Nietzsche das vollkommene Kunstwerk im Wettstreit der dionysischen und apollinischen Kunstkräfte, in ihrer gegenseitigen Steigerung in griechischer Tragödie und wagnerschem Musikdrama erblickt, beurteilt van de Velde die Stilgeschichte an Hand der abstrakten, rhythmisch-dynamischen „Natur der Linie“ gleichbedeutend mit Lebenskraft, bzw. an Hand der Abweichung von diesem Ideal, was Parallelen zum vitalistischen späten Nietzsche zeigt (Vgl. 2.3), als eine „Symphonie“ des Auf- und Abstieges, worin sich ein dialektisch-zyklisches Weltbild des Werden und Vergehens abzeichnet, ganz im Gegensatz zur hegelianischen Teleologie: Bezeichnend ist die Verurteilung der „römischen Linie“ als „entartet“, als „parvenühaf“ und „kleinbürgerlich“ im Kontrast zur griechischen Vollkommenheit der „Vernunft“ und „Sensibilität“, womit van de Velde seinen „Neuen Stil“ klassisch legitimiert.¹⁸⁶⁴ Erwartungsgemäß findet sich eine positive Wertung der „gotischen Linie“ und ihres „neuen Rhythmus“ auf Basis der systematischen Konstruktion, wenn auch relativiert von der „religiösen Schwere“, ebenso absehbar ist die Charakterisierung des 19. Jahrhunderts als eines historischen Tiefpunktes.¹⁸⁶⁵ (Vgl. 3.7 Kurz-Kunstgeschichte zur Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes)

Überraschender ist die Hervorhebung der „Verwandtschaft“ der „modernen Linie“ zur orientalischen Architektur und Ornamentik (Arabeske) und zur „Gewalt der japanischen Linie“,¹⁸⁶⁶ die sich aber aufklärt, wenn man van de Veldes Betrachtung der „modernen Linie“ als Beginn eines neuen Zyklus liest. Der Bruch mit der Vergangenheit und die unbewusste „Physiognomie“ der Zeit habe sich zuerst Künstlern und Schriftstellern offenbart:¹⁸⁶⁷ in den Farben und „synthetischen Linien“ der Neo-Impressionisten zeige sich „strenge Intellektualität“ im Gegensatz zur „Sentimentalität“, „Romantik“ und dem „Pittoresken“ der Prämoderne,¹⁸⁶⁸ eine „ordnende und gestaltende Intelligenz“, wie sie sich auch in der rationalen „Konstruktionslinie“ zeige. Diese „moderne Linie“ entspringt nicht dem körperlichen Kontakt mit rezeptivem Material, sie ist keine übertragene Gebärde oder Ausdruck psychischer Erregung, sondern leitet sich aus der Analyse und Berechnung der Naturkräfte her – sie ist die technische „Linie des Ingenieurs“:

„Die Konstruktionslinie geht selbstständig auf ihr Ziel los, begeistert sich für die Anstrengung, die sie machen, die Last, die sie tragen, den Druck, den sie aushalten muß. [...] ihr Stolz verbietet ihr kategorisch jede andere Vollendung und läßt nur die zu, die sie in dem Ausdruck ihrer unabänderlichen Wirksamkeiten finden konnte, [...]. Sie setzt eine Konzeption der Formen und Dinge voraus, deren Silhouetten und Umrisse das ausdrücken, was jede Form, jeder Gegenstand Bestimmtes und Reales über seine Tätigkeit und seine Daseinsberechtigung zu sagen hat [...]. Sie

¹⁸⁶³ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1043.

¹⁸⁶⁴ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1043–1044: „Die römische Linie – eine Dorffanfare!“

¹⁸⁶⁵ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1045–1046.

¹⁸⁶⁶ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1046; 1048.

¹⁸⁶⁷ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1046: „Die Maler und Zeichner ließen uns unsere Zeit und ihre Physiognomie erkennen und es sind die Maler, die uns den ungewohnten Aspekt so vieler Dinge – ja sogar der Menschen selbst – vor Augen führen. Es sind Maler – Erforscher einer neuen Welt, [...] Und so hatten uns Schriftsteller die Erkenntnis der wahren Moral gelehrt – der wahren Psychologie – der wahren Schönheit und der wahren Häßlichkeit des modernen Lebens. So hatten uns Dichter über die Art der Gefühle Aufschluß gegeben. Dadurch ist die Rolle des Künstlers deutlich charakterisiert. Er ist der Aufklärende, der Sehende.“

¹⁸⁶⁸ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1046–1047.

ist mit angeborenen Tugenden begabt, die sie der Eisenkonstruktion entnommen hat, dem gesunden Geist des Ingenieurs [...].¹⁸⁶⁹

Die Konstruktionslinie entspricht primär dem inneren Kräfte- und Momentverlauf, der sich durch Umrisslinie und Gliederung der tragenden Teile einer Eisenkonstruktion, wie dem Eiffelturm, abzeichnet. Aber zugleich bedeutet die Konstruktionslinie mehr, sie soll eine Anschaulichkeit dieses Kräftespiels der Maschinen oder Eisenkonstruktion vermitteln, die Funktion, Konstruktion und Logik des Gegenstandes *ausdrücken*. Was sich genau hinter dem Begriff des *Ausdrucks* verbirgt, wird klar, wenn van de Velde den Bezug zwischen „moderner“ und „griechischer Linie“ über die Konstruktion herstellt: der Eisenbau entspräche der hölzernen Urkonstruktion des Megaron des griechischen Tempels, aber erst das künstlerische Raffinement, die *Mediation* von Klarheit, Ebenmaß und Vernunft habe zur Vollendung geführt,¹⁸⁷⁰ habe dem Tempel Körperlichkeit und Schwere genommen und zu einem belebten, organischen Ganzen werden lassen.¹⁸⁷¹ (Vgl. 3.7)

Trotzdem scheint es einen inhärenten Widerspruch zwischen der technisch-rationalen Konstruktionslinie und der „reinen Gemütslinie“ als Ausdruck der dionysischen Lebenskraft zu geben, wie sie van de Velde in das Zentrum seiner Genealogie der Linie gestellt hatte: Soll man annehmen, dass der Ausdruck der statischen und mechanischen Naturkräfte analog zur expressiven Steigerung der psychisch-physiologischen Lebenskräfte des Menschen oder zu den dynamischen Prozessen der Natur verstanden werden soll – eine metaphorisch-poetische Ausweitung der Begriffe „Kraft“, „Rhythmus“ und „Energie“? Oder soll man Technik und Konstruktion als das „Unbewusste“ der Moderne deuten, als eine zweite Natur, fähig zu expressiven Gesten und Gebärden? – Wichtig ist festzuhalten, dass van de Velde nicht die Regression zu einem „primitiven“ Status der Kultur propagiert, oder einen „Ausstieg“ aus der Zivilisation, sondern auf den „inneren Zusammenhang“ aller Gedanken, Dinge, Gebräuche einer Zeit hinweist, der die Alltagsgegenstände ebenso wie Kunst und Architektur durchdringen soll – und welcher sich in der „Linie“ einer Epoche zeige. Spätestens hier wird klar, dass die „Linie“ nicht nur Ornament und Graphik umfasst, sondern sich auf Architektur und andere Gegenstände ebenso bezieht, wie auf Verhaltensweisen und geistige Konzepte. Wahrscheinlich versucht er mit der „Konstruktionslinie“ eine Brücke zwischen die physiologisch-psychologische Sensibilität in den Werken des Künstlers und den Erzeugnissen der modernen Technik und Naturwissenschaft zu bauen. Seine These fußt darauf, dass sich die dekorative Linie des Ornamentes als abstrakte Linienkomposition *analog* zur technischen Form verhält, d.h. sich nicht direkt „berechnen“ lässt, aber durch „Gesetzmäßigkeiten“ und expressive Bedeutung – als Unterstützung, Erklärung und Belebung der technischen

¹⁸⁶⁹ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1049–1050.

¹⁸⁷⁰ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1049: „Ebenso wie die griechische Architektur aus der Holzkonstruktion hervorging, ein Ursprung, dessen Spuren sie trägt und von dem sie sich niemals ganz frei machen konnte, ebenso verdankt die Architektur unserer Zeit ihren Ursprung der Eisenkonstruktion. Sie ist hervorgegangen aus dem Geist des Konstrukteur-Ingenieurs. Die Linie der neuen Architektur sowohl als auch die Linie des Kunstgewerbes, dessen Wiedergeburt oder Erwachen dem Augenblick entspricht, da uns die neue Linie aufging, sind die Linien des Ingenieurs.“

¹⁸⁷¹ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), 1043: „Und ebenso wie sie [die griechische Linie] die Tempel und ihre verschiedene Organe durchdrangen und zum Klingen brachte, vermag sie menschliche Körper zu durchdringen. Die einen sowohl wie die anderen werden von ihr in vibrierende Hymnen verwandelt und die magische Macht der Beschwörung, mit der die Linie begabt ist, kommt durch sie zu ihrem erhabensten Ausdruck.“ Und weiter S. 1050: „Die Schwellung der Säule, die unmerkliche Konvexität der Linie des Stylobat, die Kannelüren und die Neigung der Säulen geben uns Auskunft über die Raffinements, [...] die der Natur der Linie adäquat sind, und die uns helfen können, den Materialien, mit denen wir bauen [...] den Anschein zu geben, als ob ihre Materialien weder Körperlichkeit noch Schwere besäßen und als ob Berechnung und Vernunft die permanente Suggestion ihrer abstrakten Natur abgelegt hätten.“

Konstruktion – mit dieser strukturell verwandt sei.¹⁸⁷² Vielleicht soll man das ästhetische Raffinement der rationalen Konstruktion mittels abstrakter Ornamentik in historischer Parallele zur magisch-künstlerischen Überformung der archaischen Gesten und Gebärden der Frühzeit lesen, als transzendentalen Akt, der die Realität ästhetisch überwindet (Entmaterialisierung) und gleichzeitig rechtfertigt (Nietzsche)? Hierauf weist die kurze Bemerkung van de Veldes zum griechischen Tempel: durch die künstlerische Überformung verliert die Konstruktion ihre Materiegebundenheit gleichermaßen wie die rationale Vernunft ihre Abstraktheit – sie steigern sich dialektisch zum vollkommenen, organischen Kunstwerk.

Dieser Aspekt im Denken van de Veldes, der an die griechische *physis* oder holistische Vorstellungen Nietzsches erinnert, wird auch von Kommentatoren der Zwischenkriegszeit als archaisch-klassisch hervorgehoben, wie die Charakterisierung von Victor Bourgeois zeigt:

„Van de Velde ignore sans doute la dualité de l’instinct et de l’intelligence : chez lui, ces deux forces, naturellement, sont alliées, et ce que propose son intuition était secrètement souhaité par sa raison.“¹⁸⁷³

Der Ausdruck „Verbündete“ ist jedoch ungenau, denn er beabsichtigt gerade nicht den dritten Schritt der Dialektik, in der These und Antithese in der synthetischen Verbindung oder Vereinigung untergehen, sondern die polare Opposition bleibt in ihrer ganzen Schärfe erhalten, und aus dieser Spannung, aus diesem Potential heraus entwickelt sich, in van de Veldes Vorstellung, die Kraft des Werkes. Dieser Dualistische Ansatz gilt nicht nur für Instinkt und Intelligenz, oder mit van de Veldes Worten, für Rationalität und Sensibilität, sondern ebenso für technisches Produkt und natürlichen Organismus, oder für Körper und Geist, Materie und Idee.

Erst rückblickend korrigiert van de Velde die absolute Gleichsetzung der technisch-konstruktiven mit der entwerferisch-ornamentalen Linie – was nicht heißt, das er die Bedeutung der Linie als sinnliche Umrisslinie und organisches Teilungsverhältnis der Form aufgibt, welche in der Lage ist, dem empfindsamen Betrachter an ihrer Spannung, Dynamik und Kraft sinnlich partizipieren zu lassen:

„Heute beobachten wir nun den freiwilligen Verzicht auf das Ornament nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Innenausstattung der Häuser. [...] diese Wendung zur reinen Linie könnte Veränderungen nach sich ziehen, deren Bedeutung niemand mißverstehen wird. Dieser Verzicht deutet auf das Erwachen einer Empfindung, die in einem Bau, an einer Blume oder am menschlichen Körper ein ursprüngliches (souveränes) Ornament entdecken wird, das sich in Proportion und Volumen verwirklicht, getragen von einem Rhythmus, der sich in der gleichen Art auswirkt wie eine musikalische Phrase oder ein Wortklang eines Gedichtes.“¹⁸⁷⁴

Hingegen hat sich sein Verhältnis zum Ornament fast vollständig gewandelt: er sieht den rationalen, ewigen und einzigen Stil, den er seit Ende des ersten Weltkrieges gegenüber neueren avantgardistischen ästhetischen Haltungen vertritt, durch ornamentale Tendenzen gefährdet, und spricht gar abwertend von der „Sucht“, dem „instinktiven Trieb“ und der „unausrottbaren Lust“ zum Ornament, welche er wegen ihres sinnlich-irrationalen

¹⁸⁷² Vgl.: Henry van de Velde, „Der neue Stil“ in: *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 80: „Es ist alles, absolut alles, was das moderne Leben ausmacht, was den neuen Rhythmus und neue Harmonien bestimmt. [...] Der Flachbogen der Eisenkonstruktion, der Brücken, der Bahnhofs- und Ausstellungshallen ist über unsere Epoche ausgespannt. Es bedingt die Möglichkeiten des modernen Rhythmus ebenso wie der Parallelismus der geraden Linie den Rhythmus der griechischen Kunst bedingte, und der Bogen und Spitzbogen den Rhythmus der romanischen und gotischen Kunst!“

¹⁸⁷³ Victor Bourgeois, „Quelques mots d’introduction aux Formules d’une Esthétique Moderne d’Henri Van de Velde“ in: *La Cité. Architecture, Urbanisme, Art Public*, Brüssel: 3. Jg. Nummer 10, Februar 1923, S. 213.

¹⁸⁷⁴ Henry van de Velde, „Das Neue: Weshalb immer Neues?“ in: *Zum neuen Stil*, München: Piper, 1955, S. 231.

Machtfaktors (des Rausches am Neuartigen) fürchten muss.¹⁸⁷⁵ Doch greift van de Velde primär das Ornament als oberflächliche, auswechselbare Bekleidung und modisches Muster an, hinter dem er den „Händlertrieb“ wittert, also den Versuch der Täuschung, aus pekuniären Interessen durch leichte Veränderung der Oberfläche dem Produkt eine Neuartigkeit zu verleihen, ohne dessen Form, Konstruktion oder Leistung zu verbessern: das Phänomen des „Styling“. Und doch, wenn er vom „Verzicht“ auf das Ornament spricht, von „Disziplin“ und „Enthaltung“, von „Reinheit“ und „Einfachheit“, von einem „Wettbewerb der Qualität“ statt der oberflächlichen Veränderung, von „Vollkommenheit“ und „ewiger Schönheit“, glaubt man, eher einen seiner historischen Gegenspieler – wie Muthesius oder Loos – zu hören.¹⁸⁷⁶ Oder einen der wichtigsten Vertreter der nächsten Generation, Le Corbusier, der, in vielfacher Hinsicht ein genialer Eklektiker, sich im theoretischen Werk bei van de Velde, Muthesius und anderen Theoretikern des deutschen Werkbundes der Vorkriegszeit bedient. Der Gedanke an Corbusier liegt auch nicht fern, wenn van de Velde über den Rhythmus der Proportionen, Volumina und Flächen in direkter Analogie zum bewegten menschlichen Körper schwärmt:

„Im übrigen rechnen wir im weiteren Verlaufe dieser Bewegung [zur reinen Linie und reinen Form] auf das Erwachen der Erkenntnis, daß aus den Wechselwirkungen der Proportion, der Flächen, der Volumina eines Gebäudes, eines Innenraums, eines Gegenstandes, eines menschlichen Körpers ein vollkommenes Ornament entstehen kann, sobald ein innerer Rhythmus sie beschwingt und hinreißt, wie in einer musikalischen Tonfolge oder in einem Gedicht.“¹⁸⁷⁷

Die Rolle des organischen Ornamentes, nämlich den Gegenstand eine kommunikative Haut, eine dynamisch gespannte Oberfläche zu geben, deren Linienspiel über die inneren Kräfte (des Gegenstandes oder des Erzeugers) etwas mitteilen, wird nun ausschließlich von der reinen Form übernommen, die sich sowohl an Intellekt als auch an die Sinne richten soll. Und diese reinen Formen sind ewig, unveränderlich und nackt, was van de Velde zu einem Vergleich zwischen dem „neuen, ernsten Rhythmus“ der modernen Architektur und den „eindrücklichen römischen Nutzbauwerken: den Aquädukten und Brücken“ veranlasst.¹⁸⁷⁸ Wie schon bei dem durch den Verfall von Ornament und Farbe bereinigte griechische Theater in Syrakus erkennt er in den auf die Grundform und reine Materialität reduzierten antiken Ruinen eine spezifische Verwandtschaft zu den modernen Objekten einer *klassischen* Moderne. Zugleich verschmelzen in den Augen van de Velde die antiken Ruinen mit der lebendigen Landschaft, strahlen selbst eine organische Vitalität und Lebenskraft aus, die er für die modernen, maschinellen Gegenstände ebenso einfordert, auf dass sie von einem „lebendigen Rhythmus“ wie dem „Atem einer Frau“ erweckt werden.¹⁸⁷⁹ (Vgl. Atem als Lebenskraft, Geist bei Nietzsche, Vgl. auch Bibel: Atem als Kreation)

¹⁸⁷⁵ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 72, Nr. 384, Morgenblatt, Donnerstag, 24. Mai 1928, S. 2: „Das Neue ist bedroht. Der Versuch, die sinnlosen und ungerechtfertigten dekorativen Elemente wieder beliebt zu machen, ist unleugbar. Schritt für Schritt befreien wir uns von ihnen, indem wir strenge Disziplin predigten, die ihr Früchte erst nach vierzig Jahren trug. Hier rühren wir an eine Tatsache, die unsere ganze Aufmerksamkeit fesseln muss, das Problem des instinktiven Triebes zum Ornament, zur unausrottbaren Lust am Ornament, steht vor uns, wieder vor uns in seiner ganzen grausamen Wirklichkeit.“; siehe auch: ders., „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 123.

¹⁸⁷⁶ van de Velde, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“ in: *Frankfurter Zeitung* (1928), ebd., S. 2.

¹⁸⁷⁷ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 124.

¹⁸⁷⁸ Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 334: „Een nieuw rythme heeft het bouwwerk doordrongen; een ernstig rythme! De architectuur, dan zij deze nieuwe ordonnantie, is sedert dien weer verwant met de indrukwekkende utilitaire romeinsche bouwwerken: de acqueducten en de bruggen!“

¹⁸⁷⁹ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 335.

Mitte der 30er Jahre, sein Verhältnis zu Linie und Ornamentik ist bereits kritisch distanziert, stellt van de Velde ein *wissenschaftliches* Modell zur Klassifikation der Ornamente vor, und erweist dabei seine Referenz an die Theoretiker Owen Jones, Alois Riegl und Gottfried Semper, die er als Gründer einer modernen Ornamenttheorie bezeichnet:¹⁸⁸⁰ um die scheinbare Widersprüchlichkeit und den gegenseitigen Ausschluss der drei Theorien zur Entstehung des Ornamentes zu überwinden, versucht er sie in ein einziges System zu vereinen, das die Ornamente rein nach dem Ursprung unterscheidet: das Ornament mit natürlichem Vorbild (Jones), das technisch-materielle Ornament (Semper) oder das psychologisch-lineare Ornament (Riegl), sowie deren Mischformen, die er durch ein Diagramm aus der Überlagerung und Schnittmenge der drei Klassen vorstellt (welches selbst bereits wieder ornamentale Qualitäten besitzt).¹⁸⁸¹ (Vgl. Klassifikation, naturwissenschaftliche Objektivität, Evolutionstheorie) Doch wie aus dem Nachlass und aus den Memoiren deutlich wird, ist dieses Aufsatz nur ein Bruchstück eines viel umfassenderen Unternehmens, das van de Velde während des 1. Weltkrieges begonnen hatte: eine grundsätzliche Abhandlung über die Linie, ihr Wesen und ihre Gesetze und das lineare Ornament – *De la ligne et de l'ornement linéaire structuro-dynamique*¹⁸⁸² – für die er, wie er schreibt, umfangreiche Recherchen im Ethnographischen Museum Berlin und im Kunstgewerbemuseum in Berlin unternommen hat. Dieses Buch sollte seine bereits vorhandenen Texte zum Thema der Linie, also den Abschnitt zur Linie als Kraft aus den „Prinzipiellen Erklärungen“ der *Laienpredigten* und den Aufsatz „Die Linie“ aus *Der Zukunft*, beide von 1902,¹⁸⁸³ ergänzen, vertiefen und erweitern. Besonderen Wert legt er auf die psychisch-physiologische Natur der Linie als Kraft, die sich ihm in diesen Jahren – gemeint ist um 1902 – eröffnet habe, und zwar in Übereinstimmung aber unabhängig von den Schriften von Theodor Lipps.¹⁸⁸⁴

3.9. Maschine, Industrie und Ingenieur

In seinem Début als Kunstgewerbereformer mit *Déblaiement d'Art* von 1894 geht van de Velde trotz aller Nähe zu Ruskin und Morris in einer entscheidenden Frage über seine Vorbilder hinaus: ein seiner Einschätzung gegenüber Industrie und maschineller Produktion. Er bezeichnet die Industrie als eine Chance für die Erneuerung von Kunst (und Gesellschaft) und als Kraftquelle der angewandten Kunst. Zugleich stellt er die industrielle Fertigung ohne Einschränkung neben das Kunsthandwerk als gleichberechtigte Formen der Produktion. Das traditionell negative Urteil der Künstler gegenüber der Industrie führt er auf die falschen (unmoralischen) Zielsetzungen der Fabrikanten zurück, welche durch die Einflussnahme des Künstlers auf den Produktionsprozess behoben werden könnte. Gerade weil die

¹⁸⁸⁰ Henry van de Velde, „Eene nieuwe Klassificatie der Ornamenten“ in: *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Universität Gent, 1935, S. 7f.; zu den Referenzen vgl.: Owen Jones, *The grammar of ornament*, London: Day and son, 1856; Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 2 Bände*, Frankfurt am Main: 1860, München: 1863; Alois Riegl, *Stilfragen – Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: G. Siemens, 1893.

¹⁸⁸¹ Abgebildet in: van de Velde, „Eene nieuwe Klassificatie der Ornamenten“ (1935), ebd., S. 10.

¹⁸⁸² Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 446; Vgl. auch das Manuskript im Nachlass van de Veldes in der Bibliothèque Royale (BR FS X 1263ff.) ; Vgl. auch die in Arbeit befindliche Dissertation von Priska Schmückle von Minckwitz zu diesem Manuskript.

¹⁸⁸³ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 137–195; ders., „Die Linie“, in: *Die Zukunft*, 10. Jg., Bd. 40, Nr. 49, Berlin: 6. September 1902, S. 385–388.

¹⁸⁸⁴ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 446: „Des années durant, je poursuivis les études et les recherches sur tout ce qui n'avait pas encore été révéler de la nature de la ligne et de l'ornement linéaire et organique. Ce domaine, l'éminent esthéticien Théodore Lipps et moi, nous l'explorions parallèlement sans qu'aucun contact personnel ne se soit établi entre nous deux.“

Industrialisierung für van de Velde eine unausweichliche und notwendige Entwicklung der modernen Zivilisation ist, die dem Prinzip der Arbeitsteilung folgt und den „Forderungen der Gegenwart“ entspricht, kann sich die Kunst, wenn sie modern sein möchte, diesem Veränderungsdruck nicht entziehen. Für die künstlerischen Einzeldisziplinen sagt er eine Transformation und Regruppierung voraus, die zu einer neuen, den Gesetzmäßigkeiten der Industrie gehorchenden Ästhetik führen und somit die Vereinigung der Künste vorantreiben wird.¹⁸⁸⁵ Dabei denkt van de Velde nicht nur an die Einheit von Kunstgewerbe und „Schönen Künsten“, sondern auch an die Integration von Ingenieurbau und Maschinenbau in die „industriellen Künste“, weshalb er die Gleichstellung von Ingenieur, Künstler, Handwerker und Architekt fordert: „Warum sollten auch Künstler, die Paläste aus Stein bauen, anders und höher rangieren, als Künstler, die solche in Metall ausführen?“¹⁸⁸⁶

Doch es geht ihm nicht ausschließlich um die gesellschaftliche Rehabilitierung von Handwerk und Ingenieurwesen und eine Neuordnung der künstlerischen Disziplinen, sondern vor allem um ein neue künstlerische Arbeitsweise und Ethik: van de Velde hat seine Hinwendung zu Kunstgewerbe und Architektur mit der Reproduzierbarkeit der Objekte begründet: es sei unmoralisch, etwas herzustellen, was nur einer einzigen Person zu gute kommen kann, wie im Falle der traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen Gemälde oder Skulptur. In der Industrie erkennt er nun die Möglichkeit, eigene Entwürfe in großen Stückzahlen zu produzieren, um dem elitären Kunstmarkt zu entgehen und egalitär eine Vielzahl von Menschen mit seiner Kunst direkt zu erreichen, wie er 1898 im gar nicht egalitären *Pan* festhält:

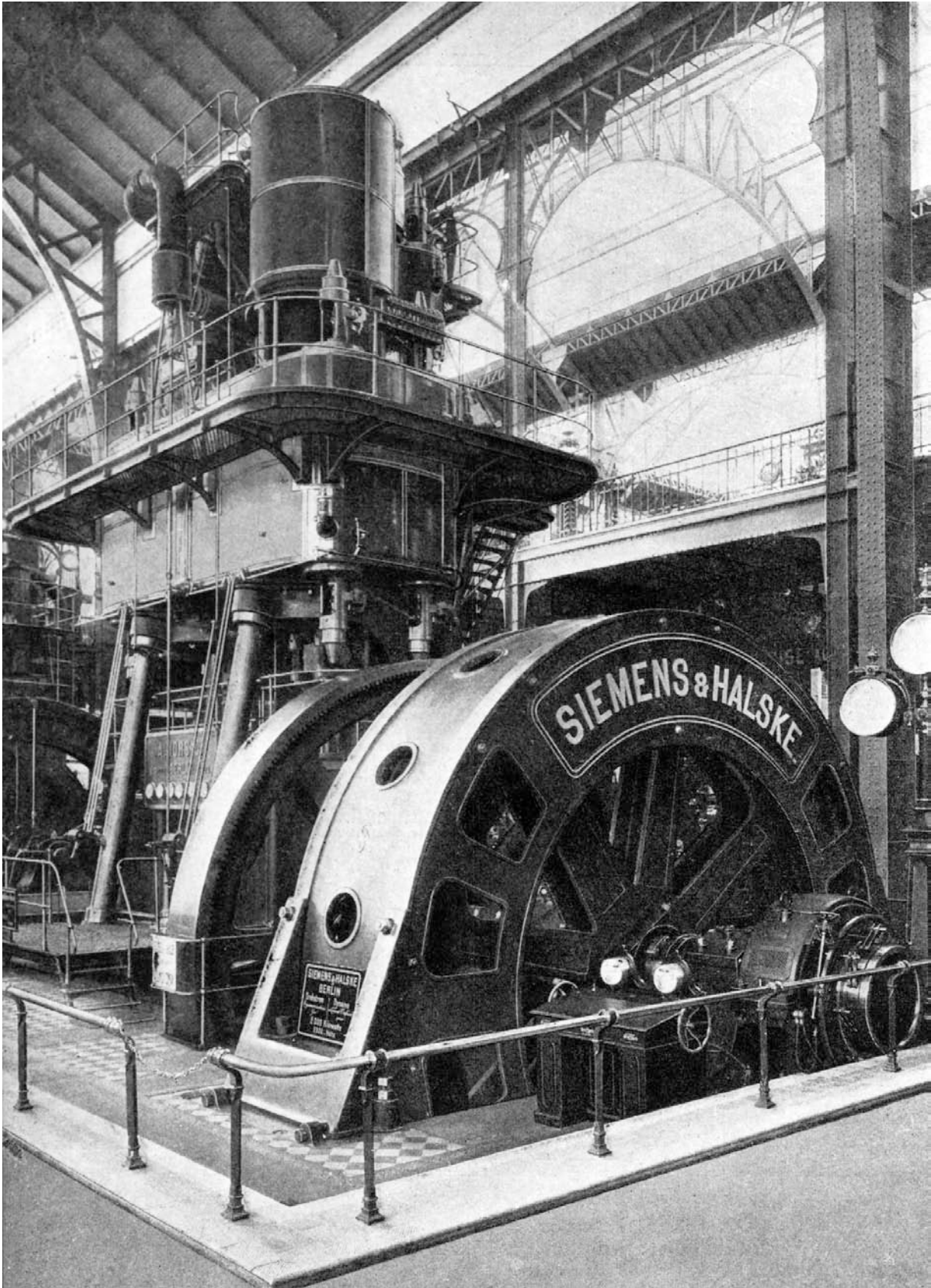
„Stolzer könnte ich auf folgenden gewiß individuellen Grundsatz sein: systematisch bei Möbeln alles zu vermeiden, was nicht durch die Großindustrie verwirklicht werden könnte. Mein Ideal wäre eine tausendfache Vervielfältigung meiner Schöpfungen, allerdings unter strengster Ueberwachung; denn ich weiß aus Erfahrung, wie schnell ein Vorbild bei der Vervielfältigung verflacht und durch allerhand unehrliche oder verständnislose Manipulation ebenso gemein werden kann, wie das, wogegen es wirken soll.“¹⁸⁸⁷

Natürlich spielen van de Veldes frühe Erfahrungen mit Holzschnitt und Buchdruck hier eine Rolle, die er nun auf den Möbelbau und Gebrauchsgegenstände zu übertragen sucht. Zugleich zeigen sich in dem Zitat erste Erfahrungen mit Urheberrecht und dem Problem der Imitation, da durch die schnelle Verbreitung der Entwürfe durch die Kunstzeitschriften eine ungebremste Anzahl von Raubkopien auf den Markt gespült wurden, die van de Veldes Design durch oberflächliche, massenhafte und billige Nachahmung zu einem Modephänomen degradierten. So hatte er von Beginn an mit dem Problem der Avantgarden zu kämpfen, die als kurzfristig erfolgreiche Gegenbewegung schnell vom Markt vereinnahmt – und dadurch in ihren sozialen oder ästhetischen Zielen neutralisiert werden. Bereits 1900 anlässlich der Weltausstellung in Paris, die unter dem Zeichen des *Art Nouveau* steht, sieht er seine schlimmsten Befürchtungen bewahrheitet, und ist konfrontiert mit einem „oberflächlich“

¹⁸⁸⁵ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 9, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 262–263: „Die Industrie hat die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Aesthetik gegeben, die alle demselben Ziele zuführt, die zugleich aber jeder den Weg offen läßt, den sie nehmen will.“

¹⁸⁸⁶ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, (1895), S. 10, auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan* (1900), S. 263: „Die Industrie hat die Metallkonstruktion, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen. Sie hat kurzweg also den Ingenieur zum Künstler erhoben und das ganze Gebiet der Kunst um all das bereichert, was die Bezeichnung »auf die Industrie angewandte Künste« mit Stolz umschließt.“

¹⁸⁸⁷ Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 263.



nachgeahmten, zur Mode gewordenen „Belgischen Stil“,¹⁸⁸⁸ der seine eigenen Arbeiten samt den inhaltlichen Absichten von Kunstreform als Lebensreform radikal entwertet – und vielleicht die formale Neuorientierung mit dem Umzug nach Weimar zu einer ruhigeren, plastischeren und konstruktiveren Haltung begünstigt, welche nahtlos in die frühe Werkbundästhetik der Sachlichkeit hinüberreicht.

Doch auf eben jener Weltausstellung in Paris, deren künstlerische, kunstgewerbliche und architektonische Objekte van de Velde heftig kritisiert, findet er auch den Ausblick auf eine neue „Nützlichkeit-Aesthetik“, ein Beispiel, welches ihm die Möglichkeiten der modernen Schönheit vollendet vorführt: er stellt seinen Lesern als das bedeutendste *kunstgewerbliche* Objekt der Weltausstellung einen Stromgenerator vor – der für ihn den unverfälschter Ausdruck von Zweckform und *conception rationnelle* darstellt: (Vgl. 3.3)

„Dagegen muß ich schwedische Stahlgeräte und polierte Schienen und T-Eisenschnitte aus den Werken von Aksta lobend erwähnen. [...] Die Richtigkeit meiner Auffassung vom Schönen [als vernunftgemäß und zweckentsprechend] konnte ich später noch bei der Vergleichung zweier Riesenmaschinen prüfen. Beide hatten den selben Zweck: elektrischen Strom zu erzeugen, und beide waren nach den Gesetzen der Nützlichkeit-Aesthetik gebaut. Während aber die eine – die große Maschine von Siemens & Halske – eben so vollendet schön war wie ein griechisches Bauwerk, vermißte man die Schönheit und Großartigkeit völlig an der anderen.“¹⁸⁸⁹

[**Abbildung 12:** Generator Siemens & Halske, Exposition Universelle Paris, 1900; mit freundlicher Genehmigung der Siemens Corporate Archives]

Aber aus der Unterscheidung der beiden Generatoren wird klar, dass die Ingenieure nicht automatisch durch Vernunft, Technik und Optimierung zu einem künstlerischen Ausdruck finden, was bedeutet, dass die Vollkommenheit, im Sinne von technischer Perfektion und Funktionalität, noch nicht ausreicht, um Schönheit, im Sinne von formalem Wohlgefallen zu erzeugen, weshalb van de Velde seine Definition der „Nützlichkeit-Aesthetik“ um die „moderne Empfindungen“, die auf klassischen künstlerischen Prinzipien wie harmonische Linienführung und Proportion basieren, und so auch die gedankliche Verbindung zum griechischen Tempel herstellen, erweitert: (Vgl. 3.3)

„Und dann die Maschine von Siemens & Halske! Epische Großartigkeit und Adel der Formen verbinden sich in ihr mit der Erhabenheit und Ruhe einer Landschaft. Mehrere tausend Umdrehungen macht das riesige Schwungrad in der Minute. Das geschieht aber so lautlos und das Metall, aus dem die Maschine gemacht ist, hat einen so eigenthümlichen Glanz, daß man fast glauben möchte, die Nacht breche herein. Eine Nacht ohne Schrecken. Nur das ruhige Feuer einzelner polierter Stahlteile und des reizvollen Monogramms S.H. leuchtet. Reizvoll ist es in seiner Raffinirtheit wie das Zeichen Whistlers auf dessen Gemälden. Andächtig habe ich vor der Maschine gestanden und in ihr inbrünstig die vollkommene Verkörperung moderner Schönheit bewundert. Kein Zweifel: man muß den Begriff dieser Schönheit – ich meine das Schöne an kunstgewerblichen Gegenständen – heute eher weiter als enger fassen. Außer den Grundbedingungen des Schönen, die unveränderlich sind, da die Vernunft sie uns liefert, muß man andere berücksichtigen, die sich aus dem modernen Empfinden ergeben und die in der Schönheit der Maßverhältnisse eines Dinges und seiner Linienführung begründet sind.“¹⁸⁹⁰

Die Maschine, anfangs noch von van de Velde als Möglichkeit der Verbreitung der eigenen kunstgewerblichen Entwürfe für breite Schichten gedacht, ändert ihre Bedeutung grundlegend und wird von einem künstlerischen „Mittel“ zu einem künstlerischen Werk aus eigenem Recht, was als ein Schritt zur Maschinenästhetik der Moderne gelesen werden kann.

¹⁸⁸⁸ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 197.

¹⁸⁸⁹ van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft* (1901), S. 200.

¹⁸⁹⁰ van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft* (1901), S. 200–201.

Auffällig ist der Vergleich zu anderen Kunstwerken: neben japanischen Bronzeskulpturen in schwarzen Lackvitriolen, die er auch in Paris entdeckte, nennt er den Maler Whistler und die Landschaft – die alle drei durch das Thema der Nacht verbunden werden.¹⁸⁹¹ Van de Velde lässt mit dem Begriff des „Großartigen“ und „Erhabenen“ im Zusammenhang mit der Landschaft und Nacht auf eine Naturvorstellung des Unendlichen, Transzendenten anklingen, aber auch den Schauer vor dem Schrecklichen, das Erhabene, das er, ebenso wie Nietzsche, an den Anfang der Kunst als Kult gestellt hatte. (Vgl. 2.2 „Der Stein ist mehr Stein...“) Die Maschine, als Form gewordene Kraft (Elektrizität) und Macht, stellt für ihn somit einen Bezug zu den Anfängen der Kunst im modernen Zeitalter säkularer Vernunft und ästhetischer Empfindsamkeit wieder her. Erstaunlich im Zusammenhang mit seiner früheren Theorie ist die Tatsache, dass der Generator eine reine Kernform, also ohne ornamentale Hülle, darstellt, und trotzdem das Prädikat „vollkommen“ erhält, was bedeutet, dass ihm nichts weiter zugefügt werden kann, ohne seine Schönheit zu stören – der einzige „Schmuck“ stellt das Firmenlogo dar, was er aufmerksam notiert, und mit der Signatur des Künstlers als Zeichen der Vollendung des Bildes vergleicht. (Vgl. 5. Signet Nietzsche-Archiv)

Die absolute Wertschätzung der reinen Kernform der Industrieprodukte und Ingenieurbauten kommt noch stärker zum Ausdruck, wenn er die Ingenieure als (unbewusste) Fortsetzer der gotischen Kunst feiert – einer gotischen Kunst der Konstruktions- und Materialehrlichkeit in der rationalistischen Interpretation van de Veldes.¹⁸⁹² Wiederum macht er keinerlei Einschränkung gegenüber dem schmucklosen Industrieprodukt, ganz im Gegenteil, er wirft den Ingenieuren vor, eine „Entweihung“ ihrer Produkte durch die zusätzlichen Ornamente der Architekten und Musterzeichner zugelassen zu haben.¹⁸⁹³ Deshalb stehen Architekt und Ingenieur für van de Velde für die entgegengesetzten Pole innerhalb der Kunstgewerbebewegung: der Ingenieur als technischer und ästhetischer Wegbereiter, der Architekt als hemmendes Element und Nachzügler. Van de Velde, der Technik und Maschine als Möglichkeit ansieht, die ästhetische Rückständigkeit des Kunstgewerbes im Vergleich zu Ingenieurskonstruktion, Maschinenbau oder Instrumententechnik aufzuholen, und die Zersplitterung der Künste in akademische Disziplinen und handwerkliche Berufe zu überwinden, richtet seine Hoffnung auf die industrielle Fertigung als Mittel zur Durchsetzung der einfachen, allgemeingültigen Zweckform, und damit auf eine Befreiung von historischem Dekor und Modewechsel. Die Rückständigkeit der Architekten erklärt er hingegen mit dem Verlust der baumeisterlichen Tradition und der Tendenz der Imitation – sowohl im Bezug auf das Material als auch im Bezug auf die historischen Stile, welche die Architekten auf Grund der akademischen Ausbildung wiederholen, statt, wie die Ingenieure, mit neuen Mitteln neue Aufgaben „modern“ zu lösen und zur „plastischen Schönheit“ durchzudringen.¹⁸⁹⁴ Und der Überblick auf die Kunstgewerbereform um 1900 scheint van de Velde Recht zu geben: die „modernen“ Konzepte, Theorien und Bauten stammen entweder von Ingenieur-Architekten oder von Maler-Architekten, also Dilettanten, die, wie er selbst, von Kunst und Kunstgewerbe in die Architektur gewechselt waren.¹⁸⁹⁵ Und so hält er fest, dass die Künstler – unbelastet von der

¹⁸⁹¹ James McNeill Whistler war vor allem für seine „Nocturnes“ bekannt, Nachansichten von London, die als abstrakt-flächige Farbkompositionen (Valeurmalerie) für einen Skandal, und einen Gerichtsstreit mit John Ruskin, sorgten; die japanische Bronzeskulptur in der lackierten Vitrine wird von van de Velde als „aufgehender Mond“ bezeichnet, und der Glanz der Stahlteile der Maschine als Anbruch der Nacht.

¹⁸⁹² Henry van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 110–112.

¹⁸⁹³ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ (1901), ebd., S. 114.

¹⁸⁹⁴ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ (1901), ebd., S. 114.

¹⁸⁹⁵ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ (1901), ebd., S. 120–122; van de Velde nennt unter anderem Eckmann, Behrens, Riemerschmid als Malerarchitekten, denen andere wie Messel und Endell und Bulage [sic: gemeint ist wahrscheinlich Berlage] gefolgt seien; fest steht, dass die Moderne bzw.

konservativen Schwerfälligkeit des Bauens – die ersten waren, die auf die neue Schönheit der Ingenieurbauten hingewiesen haben, dass sie ebenso die ersten waren, die eine neue, aus sich selbst verständliche Kunst gefordert haben, und auch sie die ersten waren, die in der Praxis eine neue Ästhetik gesucht haben, um sie in Bild, Ornament, Gebrauchsgegenstand und Kleidung zuerst zu finden.¹⁸⁹⁶ Doch dieses Beharren auf eine „ältere“ Tradition der „Moderne“ auf Seiten der Kunstgewerbereformer unter Hinzuziehung der Ingenieure deutet bereits auf Spannungen zwischen den Maler-Architekten und den akademischen Architekten hin – ein Konflikt, der sich bis 1914 steigern und im *Werkbundstreit* eskalieren sollte.

Dass Ingenieurbau und Maschine dabei eher als Konzepte, oder sogar als „Bilder“ eines modernen Lebens zu verstehen sind, zeigt der Vergleich von de Veldes zwischen dem als chaotisch empfundenen bürgerlichen Interieur der Belle Epoque als einem „Parlament der Verrücktheiten“ und der scheinbaren Ordnung der Abläufe einer Fabrikhalle, die er als ein „Schauspiel unter einheitlicher Leitung“ wahrnimmt.¹⁸⁹⁷ Die Maschine und die industrielle Fertigung ebenso wie die bewunderte Ingenieurskonstruktion sind für ihn konzeptionell interessant, weil sie als ein bereits existierendes Modell des radikalen Rationalismus und Funktionalismus erscheinen, um eine auf Stil- und Geschmacksfragen fokussierte ästhetische Diskussion in Kunstgewerbe und Architektur zu unterlaufen: (Vgl. 3.3)

„Ich [...] bemerke, dass es Menschen in unserer Zeit gibt, die Schönes geschaffen haben, einzig deshalb schön, weil die Dinge nach der Logik, nach der Vernunft, nach den Prinzipien des vernünftigen Seins der Dinge und nach den genauen, notwendigen und natürlichen Gesetzen des dazu verwendeten Materials hergestellt wurden. Die Ingenieure stehen am Beginn des neuen Stils, und das Prinzip der Logik ist seine Basis.“¹⁸⁹⁸

Die Modernität von Industrie und Ingenieurstechnik steht für van de Velde außer Frage, und den technischen Fortschritt betrachtet er als notwendig und unausweichlich, als einen Teil der Entwicklung der menschlichen Arbeit – und somit des Lebens. In den industriellen Produkten sieht van de Velde zudem seine Forderung nach einer vorbehaltlosen und ahistorischen Haltung vorweggenommen, welche eine Form einzig aus dem Bedürfnissen

Stilreform zuerst in Künstlerkreisen wie den *Les XX* oder den deutsch-österreichischen *Secessionen* voranging, wobei aber gerade das Beispiel der Wiener Secession eine eindeutige zeitliche „Hierarchie“ nicht aufweist; zur Formation der „Moderne“ in den Kreisen der Künstler und Kunstgewerbler und dem nachfolgenden Gattungsstreit siehe: María Ocón Fernández, *Ornament und Moderne* (2004).

¹⁸⁹⁶ van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ (1901), ebd., S. 122–123: „In der That scheint es nun also genügend bewiesen zu sein, dass Maler und Bildhauer die ersten gewesen sind, welche den Gedanken einer Erneuerung der Formen und Ornamente gefasst haben, in welchen die Baukunst in der Folge die Quelle für ihre eigene Erneuerung finden sollte. Eine Regel ist hierin nicht zu verkennen, [...] die da ausspricht, dass die Teile sich vor dem ganzen verändern und dann noch die andere, welche bezeugt, dass ein Ding sich um so leichter erneuert, je weniger schwer es ist. Man achte auf die Veränderungsfähigkeit unserer Gedanken, sodann unseres Schmuckes, darauf unsere Kleider! Die Renaissance der Architektur hat sich also zuerst in Werken versucht, welche zu ihr in Beziehung stehen, einen zugehörigen aber in materieller und pekuniärer Hinsicht geringeren Teil von ihr ausmachen. Da der Horizont der Architekten mit so hohen Gebäuden und so schwer wiegenden Gewohnheiten verstellt ist, so erklärt sich daraus, dass wir, die wir nichts als eine Staffelei und einen Sitzstuhl vor uns hatten, weniger behindert waren, und dass wir nur aufzustehen brauchten, um im Raume bisher nicht verkündete Formen zu entdecken und die Wahrheit einzusehen, dass die Formen, welche die Freude unserer Vorfahren ausgemacht hatten mit ihrem geistigen Wesen in nächster Beziehung gestanden hatten, dass diese aber uns nicht länger befriedigen konnten. Denn die störten die Harmonie, welche wir zwischen dem, was unsere Augen wahrnehmen und dem, was unsere Hirne ausarbeiten, herstellen wollen.“

¹⁸⁹⁷ Henry van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 107.

¹⁸⁹⁸ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 171–172.



(Nutzung, Herstellung, Material) hervorbringe, wie er in einem Hymnus auf die Berliner Hochbahn als Ausdruck der Prinzipien des modernen Lebens festhält:

„Wir aber sehen in gewissen Teilen der Hochbahn die triumphierende Verwirklichung der modernen Kunst, einen Sieg der neuen und reinen Formen. Denn ihre Schönheit, die einzig aus Mitteln schöpft, die unserer Epoche angehören, die sie kennzeichnen und verherrlichen. Diese Formen sind geistig, lösen geistiges Wesen um sich herum und sprechen zu denen, die sie betrachten von den erhabensten und edelsten Dingen.“¹⁸⁹⁹

[**Abbildung 13:** Bau der Berliner Hochbahn, Luisenufer, um 1902; aus: *Album von Berlin*, Berlin: Globus Verlag, 1903, (ohne Seiten)]

So sehr er Berechnung, Organisation und Präzision der Ingenieure bewundert, die Kehrseite der Industrialisierung ist der Verfall des Handwerks und das Ende der Fertigung aus einer Hand, wie sie noch von Morris propagiert wurde, und die auch van de Velde hoch schätzt.¹⁹⁰⁰ Doch muss er, der selbst mehrfach den Versuch der Gründung eigener Werkstätten unternommen hat, zugeben, dass die Trennung von Entwurf, Produktion und Vertrieb auch zur Entlastung des Künstlers dienen kann, so lange der „künstlerische Gedanke“ das gemeinsame Motiv der Kooperation von Kunst und Industrie bildet,¹⁹⁰¹ eine Forderung ganz im Sinne des Deutschen Werkbundes, der sich 5 Jahre später formiert.

„Warum mir die Trockenheit und die Logik eines Vernunft-Schlusses vorwerfen, welche doch gleichfalls zur Schöpfung der Maschinen, der Türme und der eisernen Schiffe geführt haben, und welche den Prinzipien entsprechen, welche die Griechen zur Errichtung der Tempel und die Goten zum Bau der Kathedralen brachten. – Der Triumph, der einstimmig den Maschinen auf der Düsseldorfer Ausstellung zugesprochen wurde, wird umso mehr dazu beitragen, diese Wahrheit, die man in That umsetzen wird, zur Erkenntnis zu bringen, als gerade diesem künstlerischen Wert und diesem mächtigen Kunst-Gefühl, das sie hervorrufen, dieser Triumph zuzuschreiben ist.“¹⁹⁰²

Der strenge, sogar radikale Funktionalismus, wie er ihn um die Jahrhundertwende in seinen Schriften vertritt, hat mehrfach zu spöttischen Kommentaren im Bezug auf fehlende Inspiration und künstlerische Kraft geführt, gegen die sich van de Velde hier zu Wehr setzt, indem er sich auf die Schönheit der Ingenieursprodukte beruft, welche aus einer „rein“ konstruktiven Logik entspringen, ebenso wie die Architektur der Gotik und der griechischen Antike. So fragwürdig van de Veldes Behauptung im Einzelnen sein mag, zeigen sie doch Ansätze einer ahistorisch strukturellen und formalen Betrachtung, die im Bildvergleich den Parthenon mit einem Ozeandampfer, einer Maschine oder einem Automobil rhetorisch gleichsetzt, und zu einem Topos der Klassischen Moderne werden sollte. In gewisser Weise läuft seine Interpretation parallel zu einer formalen Kunstgeschichte als Stilgeschichte, wie sie zeitgleich von Wölfflin, Frankl oder Riegl entwickelt wurde. Bedeutsamerweise sollte sich aber ein größeres Konfliktpotential aus dem Widerspruch zwischen dem theoretischen Rationalismus und Funktionalismus van de Veldes und seiner eigenen Entwurfspraxis ergeben, den er mit einer Neuausrichtung seiner Theorie ab 1902 zu begegnen sucht, die sich aus einer dialektischen Spannung zwischen intellektueller Zweckform und konstruktiver Logik einerseits und einer psychologisch-physiologisch Kunsttheorie der Lebenskraft

¹⁸⁹⁹ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft April 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 106.

¹⁹⁰⁰ Henry van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft Juni 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 153: „[...] bis wir alle die Wahrheit erkannt haben, dass nur das Werk vollkommen sein kann, das von dem, der es entwirft, auch ausgeführt wird.“

¹⁹⁰¹ van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 155.

¹⁹⁰² Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft November 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 275–276.

andererseits positioniert, welche auch zu einer erneuten Theoretisierung mit handwerklich-künstlerischen Praktiken führt. (Vgl. 3.7; Vgl. 3.8)

Nachträglich lassen sich zwei Faktoren für diese veränderte Perspektive benennen: die raumgreifenden undulierenden Formen der Berliner Periode werden durch die Konfrontation und schöpferische Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik (Einrichtung Graf Kessler, Umbau Nietzsche Archiv) verdrängt, während nahezu zeitgleich van de Velde eine Reise zu den historischen Spuren der griechischen (und orientalischen!) Architektur unternimmt, und unter dem direkten Eindruck der Dualität von Antike und Maschinen-Moderne sein künstlerisches Programm neu formuliert. Noch in den Memoiren beschreibt er eindrucklich, wie sich sein Blick angesichts der antiken Stätten für die Fehler und Leistungen der Moderne schärft, und urteilt beispielsweise scharf über das Auseinanderfallen zwischen der rationalen Ingenieurskonstruktion des Schiffes gegenüber der bühnenhaften Imitation der Interieurs des Ozeandampfers:

„Rien, dans l'ameublement et la décoration de ces engins métallique flottants que sont les gigantesques paquebots transportant les voyageurs du vieux au nouveau monde, ne les distinguait des palais des siècles passés, solidement ancrés dans leurs fondations. Le transatlantique, qui n'a rien de commun avec uns palais, a subi la même transformation paresseuse et ridicule que l'auto qui ne s'est débarrassée que depuis peu des organes et de la configuration du carrosse. Le transatlantique était la version « aquatique » du palace, mais il ne révélait son origine hybride que dans ses « decks », ses cales et ses soutes. Il fallait se hisser sur les ponts et s'avancer jusqu'aux extrémités de la proue ou de la poupe pour éprouver la sensation de fendre les flots et d'être propulsé par une hélice à la redescendre dans « la maison », « le palais » ou le « palace ». Le luxe était offusquant parce qu'il ne correspondait en rien à celui que l'on serait en droit d'attendre – puisqu'il en faut – d'un engin où tout serait intimement pénétré de l'esprit rationnel qui a guidé ingénieurs et spécialistes dans sa construction. Se pourrait-il que je sois le premier à vouloir tenter l'expérience de dépouiller le transatlantique de ce travestissement ? Pourrai-je faire partager mes vues au directeur de la *Hamburg-Amerika-Linie* ? Il me tardait de tenter l'expérience, d'appliquer le remède de la conception rationnelle de la plus radicale façon à l'équipement d'un transatlantique – c'est-à-dire un engin de transport qui aurait justement dû, depuis longtemps, renier toute parenté avec les palaces que les sociétés hôteliers faisant surgir dans les contrées les plus attirantes du monde entier.“¹⁹⁰³

Was ihm vor Augen schwebt, eine Gestaltung der Innenräume, die das abstrakte Prinzip der Schiffkonstruktion übernimmt und sinnfällig ausdrückt, statt architektonische Metaphern zu suchen. Aber, um den Unterschied zu der Moderne der 1920er Jahre zu verdeutlichen, die Maschine (oder das Schiff) ist nicht die universelle Antwort auf die Frage von Form und Konstruktion, sondern es geht van de Velde um den Spezialfall des Ozeandampfers, um eine angemessenen gestalterische Antwort auf dessen konstitutive Bedingungen – Stahlkonstruktion, Maschinenantrieb, den Zustand der Bewegung bzw. des Schwimmens, die räumliche Organisation (Decks, Schotten) etc., – wobei er auch keineswegs frei von Metaphern und Analogien zu sein scheint, um beispielsweise die rationelle Formfindung der Ingenieure nach den Gesetzen der Strömungslehre rein bildlich in die Form der Möbel zu übertragen. Und nur allzu deutlich betont van de Velde, dass es ihm um eine eigene Sprache geht, die, in ähnlicher Weise wie die bisherigen historischen Stilinterieurs, die „Bedürfnisse“ der Reisenden nach „Luxus und Komfort“ erfüllen, aber ohne in technische Struktur und konventionellen Innenausbau (oder Bekleidung) zu zerfallen, sondern sich „organisch“ zueinander verhalten sollen (Vgl. 3.4): an die Stelle der Sprache der historischen Architektur möchte er die Sprache der Ingenieursform und des industriellen Produktes setzen, oder um es verkürzt zu sagen – an die Stelle der Imitation der monumentalen Steinarchitektur sollen dynamische Leichtigkeit,

¹⁹⁰³ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie. II. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. 1900-1917*, Paris/Brüssel: Versa/Flammarion, 1995, S. 170; vgl. auch: ders., *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 235.

Eleganz und der Schwung (*élan*) des Schiffbaus treten, wie er gegenüber dem Reder Albert Ballin der bereits erwähnten Hamburg-Amerika-Linie berichtet:

„[...] Il approuvait mon souci de rechercher un type nouveau et un style qui ramèneraient l'installation d'un navire, son mobilier et sa décoration, à l'esprit rationnel et aux principes élémentaires de la construction navale. De cette collection [photographies de grands yachts anglais, américains, allemands, hollandais] qu'avait réunie Ballin, se dégageait une impression d'indéfinissable et souveraine beauté, d'élan irrésistible et de défi aux lois de la résistance. Ces coques élégantes et fragiles, ces voiles gonflées, semblaient soulevées par un élan plus furieux que celui de la plus héroïque charge de cavalerie.“¹⁹⁰⁴

Obwohl van de Velde stets die *Prinzipien* der Ingenieure anführt, lässt er sich rein von den *Formen* bezaubern. Wie später die „Streamline“ der 1930er Jahre geht es nur bedingt um eine Anpassung an die physikalischen Gegebenheiten, vielmehr deutet van de Velde das Resultat der Berechnung, die Schönheit und Eleganz der Yacht oder die Monumentalität des Dampfers als vorbildhaft – eben bildlich – für die damit zusammenhängenden Gestaltungsfragen. Wie zur Verdeutlichung fährt er in den Memoiren mit einer Beschreibung eines Schiffsrumpfes von Krupp auf der *Deutsch-Nationalen Kunstausstellung* in Düsseldorf fort:

„[...] la proue d'un transatlantique pour la *Hamburg-Amerika-Linie*, dont les proportions gigantesques écrasaient les engins et machines présentés dans cette salle importante. Cette proue était d'une pureté de ligne et d'une beauté comparables à celle d'une Vénus surgissant des flots.“¹⁹⁰⁵

Neben die rein rationale Betrachtung tritt zunehmend die gesteigerte sinnlich-körperliche, und nicht zufällig wählt er den Vergleich zur Geburt der Venus, einem mythologischen Schlüsselmotiv der Renaissance-malerei für die Rehabilitation des weiblichen Aktes. Wie bereits beim Generator von Siemens-Halske zielt van de Velde auf eine direkte, physische In-Bezug-Setzung zu den technischen Gegenständen im Sinne der psychologischen Einfühlung.

Ein Extrem der anderen Sorte markiert der Aufsatz „Kunst und Industrie“ von 1910,¹⁹⁰⁶ in dem van de Velde dezidiert von der Position des Künstlers gegen die Industrie argumentiert: Holzschnittartig wird das Verhältnis zwischen Künstler und Industriellen als unmögliche Vereinigung von „Ideal und Wirklichkeit“ dargestellt, als eine Opposition zwischen dem kapitalistischen Prinzip der Akkumulation, erreicht durch billige, schnelle und schlechte Produktion, dem das Streben der Künstler nach Schönheit und Moral, im Sinne von Materialgerechtigkeit und Qualitätsarbeit, entgegenstehe.¹⁹⁰⁷ Während van de Velde die (traditionelle) industrielle Produktion mit dem „Geschmack des Geschäftsreisenden“ verknüpft und als ein System der Manipulation des Marktes durch Reklame und Absprachen zwischen Produzent und Vertrieb diskreditiert, welches zu einem raschen „modischen Wechsel“ führe – gemeint ist der eklektische Historismus – habe sich die Fraktion der (modernen) Künstler mit ihren Forderungen nach „Schönheit und Moral“ als Basis zur Entwicklung eines beständigen „neuen Stils“ durchgesetzt, indem sie sich *direkt* an das Publikum wandten.¹⁹⁰⁸ Diese Nebenbemerkung verdient Aufmerksamkeit: sie zeigt, wie sehr er sich als Apologet der eigenen Sache begriff, und wie er, ähnlich wie Loos in Wien, die gewachsene Bedeutung der Zeitschriften, Zeitungen, Ausstellungen und öffentlichen Vorträge zur Verbreitung und Durchsetzung seiner Ziele gegenüber einem ihm unbekanntem Massenpublikum erkannte. Aber der direkte Kontakt zum Publikum wird nicht ausschließlich

¹⁹⁰⁴ van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 172; vgl.: ders., *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 236–237.

¹⁹⁰⁵ van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 175; vgl.: ders., *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 238.

¹⁹⁰⁶ Henry van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte*, 7. Jg. 1. Band, Heft Januar 1910, S. 78–90; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 137–164.

¹⁹⁰⁷ van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 78.

¹⁹⁰⁸ van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 79–80.

über das Medium der Sprache hergestellt, sondern auch über die Objekte selbst, so zumindest in der Vorstellung van de Veldes: die Übertragung von Kraft oder Gebärde über die künstlerisch gestaltete Oberfläche und plastische Form sollen auch zu einer Erneuerung der persönlichen Beziehung Künstler-Kunde führen, wie sie im vormodernen Handwerk noch bestanden hatten – und jetzt durch das neue Urheberrecht und das eingetragene Warenzeichen vielleicht wieder möglich waren. (Vgl. 3.7; Vgl. 3.8) Bemerkenswert an van de Veldes Auseinandersetzung mit der Industrie scheinen zwei Punkte: zum einen behauptet er ein Primat der Qualität von Ausführung, Materialität und Arbeitsfreude gegenüber der formalen Frage des Entwurfs und Stils; und zum zweiten sind die Prämissen der Qualitätsarbeit und Sachlichkeit seiner Ansicht nach nicht eine Folge der industriellen Fertigung, sondern der künstlerischen Absichten,¹⁹⁰⁹ oder anders gesagt: sie resultieren nicht automatisch aus der veränderten materiellen Basis der Produktionsverhältnisse, sondern entspringen der intellektuellen Einsicht des Künstlers in die Notwendigkeiten seiner Zeit. Auch das bedeutet eine Revision seiner ursprünglich materialistischen Vorstellung von der Industrie als historischem Agens der Stilentwicklung hin zu einer deutlich idealistischer geprägten Zeitgeisttheorie.

Den vorläufigen Höhepunkt in van de Veldes zunehmend kritischer Haltung gegenüber Industrie, Maschine und Ingenieurwissenschaft bilden die *Gegenleitsätze* gegenüber Hermann Muthesius auf der Werkbundtagung von 1914 in Köln: eigentlich waren die Positionen näher beieinander, als die Geschichtsschreibung der Moderne glauben machen wollte,¹⁹¹⁰ aus deren Perspektive die „funktional-industrielle“ Argumentation von Muthesius über die „romantisch-individualistische“ Haltung von van de Velde siegt, und Muthesius mit dem Begriff des „Typus“ zum „Vorreiter“ der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre erklärt. Überspitzt könnte man hingegen behaupten, dass die Forderung nach industriellen Typen von Muthesius rund 10 Jahre zu spät für van de Veldes Denken kam. Eine Nebenbemerkung betrifft das persönliche Verhältnis Muthesius und van de Velde (und mehr noch die Spannungen zu Osthaus¹⁹¹¹ und Gropius), die nach einer kurzen gemeinsamen Phase als Fürsprecher der Kunstgewerbereform vor der Jahrhundertwende schnell in Opposition gerieten, wobei Muthesius nicht mit direkten Angriffen auf van de Velde sparte,¹⁹¹² ganz ähnlich, wie Adolf Loos. Muthesius, Geheimrat im Preußischen Handelsministerium (Landesgewerbeamt), war längst zum Vertreter eines konservativen Landhausstils mit Anklängen an Englische Vorbilder und Neo-Biedermeier geworden,¹⁹¹³ auch ließ er es nicht an deutsch-nationalen Tönen fehlen, die auf den herzoglich-sächsischen Belgier bedrohlich

¹⁹⁰⁹ van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte* (1910), S. 89–90: „Die Freude, die wir beim Anblick tadelloser Arbeit empfinden, ist größer als die Freude an geistreicher Erfindung. [...] Ich müßte kein moderner Mensch sein, wenn nicht die Herstellung der Gegenstände, die früher durch Menschenhand entstanden und von Kunsthandwerkern gefertigt wurden, der neuen maschinellen und industriellen Herstellungsart anzupassen suchte.“

¹⁹¹⁰ Vgl. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, London: Faber & Faber, 1936; Julius Posener, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München: Prestel, 1979; vgl. auch: ders., *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlin: Ullstein, 1964 (Bauwelt Fundamente; 11)

¹⁹¹¹ Anna-Christa Funk-Jones, *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius. Der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*, Sonderveröffentlichung Heft 3, Hagen: Karl Ernst Osthaus Museum, 1978.

¹⁹¹² Vgl. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, 2. stark verm. Auflage: Mülheim an der Ruhr: Schimmelpfeng, 1903.

¹⁹¹³ Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Band 1-3*, Berlin: Wasmuth, 1904, 1905 (Nachdruck der 2. Auflage, Berlin: Gebr. Mann, 1999).

wirkten. Und die programmatischen *Leitsätze*¹⁹¹⁴ zur Normung, Typisierung und Sachlichkeit auf der Werkbundtagung vom 3. Juli 1914 wurden von van de Velde (und der so genannten Gruppe der „Künstler“ um Osthaus, Endell, Obrist, Riemerschmid, Gropius und Taut) als „Staatsstreich“ des zweiten Vorsitzenden Muthesius verstanden, weil die Festlegung von allgemein verbindlichen Regeln zu einer Machtfrage innerhalb der Organisation geworden war: es ging nicht mehr um die Sache, sondern um ein politisches „Wer Wen?“¹⁹¹⁵

Muthesius, ebenfalls von Nietzsches harmonischem Kulturbegriff von der Einheit des Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes beeinflusst (Vgl. 2.1), versucht aus dem „Erfolg“ der ersten Werkbundaustellung in Köln ein vorläufiges Fazit zu ziehen, wobei seine Sorge den partiell durchschnittlichen Ergebnissen gilt, die er durch stärkere Auswahl und Konzentration auf das „unbedingt Beste“ zukünftig vermeiden will.¹⁹¹⁶ Gleichzeitig, und in gewissem Widerspruch dazu, betont er die Wichtigkeit der Breitenwirkung gegenüber der Entwicklung in die Höhe, und spielt gesellschaftlich konsensuale Werte wie den „guten Geschmack“ oder „Schicklichkeit“ gegenüber der „Kunst“ aus.¹⁹¹⁷ Doch seine Hauptthese dreht sich um die Exportfähigkeit deutscher Kunstgewerbeobjekte durch eine allgemeine „Veredelung“ des „Geschmacks“ und der „Qualität“ der Massenproduktion, weswegen er die Tätigkeit des Werkbundes auf Kunstzeitschriften, Jahrbücher und Ausstellungen konzentrieren möchte, auf eine „Weltpropaganda“ deutscher Produkte.¹⁹¹⁸ Als Schlüssel des Erfolges in der Breite identifiziert er die nationale und internationale Vertriebsseite der industriellen Serienprodukte, welche an Stelle der individuellen Künstlerentwürfe und Auftragsproduktion treten sollen, um zu einem nationalen „eigenen Weg“ des modernen Stils zu führen:

„Denn diese Vereinheitlichung bedeutet Kraft. Die Überführung aus dem Individualistischen ins Typische ist der organische Entwicklungsgang, der nicht nur zu einer Ausbreitung und Verallgemeinerung, sondern vor allem auch zu einer Verinnerlichung und Verfeinerung führt. [...] Es ist das Eigentümliche der Architektur, daß sie zum Typischen drängt. Die Typisierung aber verschmäh't das Außerordentliche und sucht das Ordentliche. [...] Individualistische Sonderheiten verwirren, Konzentrationen schaffen Sicherheit und Beruhigung.“¹⁹¹⁹

Ausgenommen von dieser Tendenz zu Ordnung, Disziplin und Typisierung von Kunstgewerbe und Architektur bleibt das singuläre Kunstwerk, was zu einer Differenzierung zwischen „Kunst“ und „Leben“, zwischen dem „Außerordentlichen“ und dem „Alltäglichen“ führt. Anders gesagt, die Architektur zählt für Muthesius, wie für Loos, nicht zu den (freien) Künsten, sondern gehört als sozial determinierte Bedürfnisbefriedigung zum Bereich der „Kultur“, zu Fragen des Geschmacks, der Tradition und der Angemessenheit:

¹⁹¹⁴ Hermann Muthesius, „Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius“ in: *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, Jena: Eugen Diederichs, 1914, S. 32.

¹⁹¹⁵ Selbst Muthesius gibt die internen Animositäten unumwunden zu: vgl., Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, Jena: Eugen Diederichs, 1914, S. 35: „Ein naher Beobachter hat einmal den Deutschen Werkbund als eine Vereinigung der intimsten Feinde bezeichnet und bemerkt, daß von seinen Künstlern jeder alle anderen grundsätzlich ablehne. Wenn dies der Fall sein sollte, so läge darin, daß wir trotzdem vereint arbeiten, vereint in schönster Harmonie unsere Tagungen abhalten, der beste Beweis für die Größe der Idee, die uns über alle persönlichen Meinungsverschiedenheiten hinweg bewegt.“

¹⁹¹⁶ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), ebd., S. 34.

¹⁹¹⁷ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), ebd., S. 36: „Als Vereinigung von Künstlern, Gewerbetreibenden, Produzenten und Kaufleuten muß das Ziel seines Strebens in erster Linie die Verallgemeinerung und praktische Verbreitung derjenigen Bestrebungen sein, die wir uns in den letzten 15 Jahren gewöhnt haben, künstlerische zu nennen. [...] Hier handelte es sich aber darum, die Kunst anzuwenden, die künstlerischen Ziele mit den industriellen und kaufmännischen in Einklang zu bringen, eine Zusammenarbeiten der Kräfte Kunst, Industrie und Vertrieb herbeizuführen. Und dann ist das Wort Kunst für viele Teile unserer Arbeit überhaupt etwas zu präventiös gewählt, es kommt oft lediglich auf Geschmack, gute und schickliche Form, Anstand in Frage.“

¹⁹¹⁸ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), ebd., S. 40–41.

¹⁹¹⁹ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), ebd., S. 42.

„Die freien Künste sind gewissermaßen Ausnahmen des täglichen Lebens, wir wenden uns zu ihnen, wenn wir Befreiung von dem Täglichen suchen. Die Architektur dagegen als die rhythmische Fassung unserer täglichen Lebensbedürfnisse bildet den ruhigen Hintergrund, auf den sich dann das Außerordentliche des Lebens erst aufbauen mag.“¹⁹²⁰

Die Werkbundrede von Muthesius richtet sich nicht eigentlich gegen den Künstler, – sie erklärt ihn kurzerhand für nicht zuständig im Bereich von Architektur und Kunstgewerbe, sondern fordert eine Rückbindung an die Tradition der Architektur, nicht als Nachahmung, sondern als eigenständige Fortsetzung, die neue Bedürfnisse (Verkehr-, Gewerbebauten, bürgerliche Wohnung) durch neue, sachliche Formen ausdrückt.¹⁹²¹ Dass Muthesius die klassische (historische) Architektur dafür für ungeeignet hält und mit dem modernen Prinzip des „Raumerweiternden“ auf das Vorbild der Gotik verweist, scheint Anknüpfungspunkte zu van de Velde (und Scheffler) zu bieten, ebenso wie die auf die Zeitgeisttheorie aufbauende Herleitung der moderner Architektur aus modernen Bedürfnissen und Mitteln, und so letztlich aus dem modernen Leben. Doch über die Frage der architektonischen Ausformulierung dieser Kontemporanität gab es Unterschiede, und mehr noch, als Muthesius in imperialistischer Geste den im entstehenden begriffenen Werkbundstil als deutschen „Weltstil“, als universellen kulturellen Standard nach dem Vorbild des europäischen (Herren)Anzuges proklamiert.

Van de Veldes *Gegenleitsätze* sind entsprechend scharf formuliert: gerade die Ausscheidung des Künstlerischen aus Architektur und Kunstgewerbe musste ihn provozieren, weshalb er den Aufruf zu Ordnung, Disziplinierung und Typisierung von Muthesius als Angriff auf die Individualität, Freiheit und Kreativität auffasst – und diese sexuell als „Kastration“ karikiert – als eine Beschränkung und Nivellierung auf eine universelle Standardform, als eine „Maske“, statt der rational vervollkommnenden Formfindung des Künstlers;¹⁹²² – wobei der Begriff der „Maske“ auf das historistische Stikleid anspielt, also Muthesius zum verkappten Anhänger der „unmoralischen“ Gründerzeit stempelt. Im Bezug auf den inhärenten Konflikt zwischen der Entwicklung in die Höhe und in die Breite in der Argumentation von Muthesius positioniert sich van de Velde klar elitär-aristokratisch, nicht in einem sozialen Sinn, sondern als kompromisslose Suche nach Qualität und Vollkommenheit. Auch hier schimmern in der Haltung von Muthesius ältere Argumente van de Veldes für einer Kunst für Alle durch, doch mit dem Unterschied, dass van de Velde niemals die Notwendigkeit des Kompromisses akzeptiert hätte. An Stelle von Muthesius Zufriedenheit über das bisher im Werkbund erreichte sieht van de Velde den „Neuen Stil“ als gefährdet an und gerade erst am Beginn seiner Entwicklung, in einer Phase des Suchens und Irrrens verschiedener individueller Konzepte nach einem gültigen oder plausiblen Ausdruck der Moderne, welches sich im kleinen Kreis der Künstler und „Kenner“ abspiele, bevor an eine Verallgemeinerung im nationalen und später internationalen Markt zu denken sei. Das nationalistische makroökonomische Denken von Muthesius (und Naumann) ist van de Velde fremd, im Gegenteil, in seiner Kritik an Exportorientierung der Wirtschaft als „Fluch“

¹⁹²⁰ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), ebd., S. 42.

¹⁹²¹ Ein klassischer Versuch der In-Anspruchnahme der neuen kunsthandwerklichen und ornamentalen Entwicklung durch die Architekten, wie ihn María Ocón Fernández beschreibt: vgl. Ocón Fernández, *Ornament und Moderne* (2004), hier speziell „Kapitel III: Das »Ornament der Klassik«: Die Wiederherstellung von »Einheit« und »Ordnung«“

¹⁹²² Henry van de Velde, „Gegenleitsätze“ in: *Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber*, Jena: Eugen Diederichs, 1914, S. 49–50: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; [...] Instinktiv mißtraut er allem, was seine Handlungen sterilisieren könnte, und jedem, der eine Regel predigt, die ihn verhindern könnte, seine Gedanken bis zu ihrem eigenen freien Ende durchzudenken oder die ihn in eine allgemein gültige Form hineintreiben will, in der er doch nur eine Maske sieht, die aus einer Unfähigkeit eine Tugend machen möchte.“ Vgl. auch: Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1995, S. 86.

zeichnet sich seine grundsätzlich kritische Haltung zum Kapitalismus ab, ebenso, wie er sich von der Doktrin der Sozialistischen Parteien absetzt, und neben Arbeiterrechten auch Arbeitsfreude und Selbstverwirklichung durch Qualitätsarbeit – also „Arbeiterpflichten“ – einfordert.¹⁹²³ In den Memoiren van de Veldes bricht sich dieses grundsätzliche Misstrauen gegen (deutsche) Institutionen und Organisationen völlig Bahn:

„Le parti de ceux qui tentaient de prendre la tête du *Werkbund* était fort d’une croyance qui prédominait dans l’Allemagne de l’époque: celle de la toute puissance de l’organisation. Selon eux, même l’impuissance organisée pouvait se transformer en puissance sous la pression d’une volonté imposée et par la coordination des efforts d’un « appareil » poussant une machine qui serait incapable de se mouvoir d’elle-même.“¹⁹²⁴

Im Kern betrifft van de Veldes Kritik an Muthesius dessen Geschichts- und Gesellschaftsverständnis: während Muthesius vom neuen Stil als einer nationalen Aufgabe, oder sogar „Sendung“ der germanischen Völker ausgeht, die von „Oben“ gesteuert werden könne, sowohl im Werkbund als auch in der Gesellschaft und Wirtschaft, betrachtet van de Velde den historischen Agens in einer deutlich pessimistischeren Weise als blind, obschon ebenso „notwendig“, d.h. unausweichlich und „zwingend“, aber als einen unbewussten, chaotischen Prozess; – es kollidiert die progressive Vorstellung von einem „Ziel“ (und vielleicht sogar Ende) der Geschichte mit der zyklischen Auffassung eines ständigen Werdens und Vergehens – in der französischen Urfassung der Gegenleitsätze steht sogar anstelle von „Kraft“ und „Schwung“ der historischen Entwicklung der philosophische Begriff des *élan vitale*.¹⁹²⁵ Für Muthesius folgen Typ und Standard aus den Gegebenheiten der Zeit, als da sind Industrie, Export und die beginnende Massenkonsumgesellschaft, während für van de Velde die „Idee eines neuen Stils“ eine Vielzahl von individuellen Ansätzen hervorbringt, die über die Zeit und in der Summe zu einer „Physiognomie des neuen Stils“ konvergieren, welche zuletzt in die Konsolidierung von Typen übergehe.¹⁹²⁶ Für van de Velde stehen Typus und fixierter Stil am Ende der kreativen Entwicklung, an einem toten Punkt, wo sie bereits in Nachahmung und „Unfruchtbarkeit“ (*décadence*) umkippt, weshalb er eine bewusste Typisierung oder Standardisierung als Hemmung der Weiterentwicklung zur absoluten Vollkommenheit deutet, eben als „Kastration“, oder als eine Disziplinierung im Sinne von Foucault, als den Versuch, eine „Diktatur“ innerhalb des intellektuellen Diskurses oder ganz handgreiflich, innerhalb der Organisation des Werkbundes, zu errichten.¹⁹²⁷

Eine Ebene, die in der Aussprache nicht direkt adressiert wird, aber im implizit im Raum steht, ist die Frage der Vereinheitlichung, Reduktion und Abstraktion der Form als Folge der maschinellen Fertigung, also des Taylorismus: in Muthesius Argumentation ist eine Affirmation der technisch-industriellen Entwicklung angelegt,¹⁹²⁸ die Gebrauchsgegenstände und Architektur zu standardisierten Serienprodukten zu entwickeln, die aus einer Optimierung von Gebrauch und Herstellung resultieren, und weder Spuren der historischen Stile noch

¹⁹²³ Henry van de Velde, „Gegenleitsätze“ in: *Die Werkbundarbeit der Zukunft* (1914), S. 51.

¹⁹²⁴ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 395.

¹⁹²⁵ Henry van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 399; van de Velde hat die Gegenleitsätze in französisch gedacht und formuliert, dann zusammen mit Hermann Obrist und Else von Guaita ins Deutsche übersetzt; die französische Urfassung auf dem Papier des Hotel Excelsior Köln befindet sich heute in der Bibliothèque Royale Brüssel (BR FS X 115)

¹⁹²⁶ Henry van de Velde, „Gegenleitsätze“ in: *Die Werkbundarbeit der Zukunft* (1914), S. 50.

¹⁹²⁷ Der Begriff „Diktatur“ wird von Bruno Taut in die Diskussion gebracht, siehe: *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), S. 76.

¹⁹²⁸ Hermann Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, (1914), S. 48: „Die Bewegungsfreiheit [der Technik] aber steigert auch das geistige Leben, Verkehr und Austausch machen uns freier, größer, entheben uns immer mehr dem Irdischen, Handel und Industrie vermehren die äußeren Möglichkeiten des Lebens und schaffen uns dadurch Zeit zu ideellen Leistungen. So trägt die Technik zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar dazu bei, uns auch innerlich vorwärts zu bringen.“

individuellen künstlerischen Ausdrucks zeigen, ganz im Sinne der Trennung von Kunst und Alltag. Van de Velde hingegen betrachtet Zweckform, maschinelle Herstellung und nackte Oberfläche als Zwischenstadium der Entwicklung (*negative Schönheit*), nicht als das endgültige Ergebnis des Formgebungsprozesses: diese Anforderungen bilden für ihn die Basis, Mittel oder den „Stoff“ des Entwurfes, der einer künstlerischen Interpretation bedarf, um weitere Funktionen wie Kommunikation und physiologisch-psychologische Partizipation des Betrachters an der „organischen Kraft“, dem „modernen Rhythmus“, der Energie und Dynamik des Lebens zu transportieren, um zur Entstofflichung des Kunstwerks fortzuschreiten. Entscheidend ist die Dialektik van de Veldes, denn sein Projekt des „Neuen Stils“ bedeutet die fortgesetzte Suche nach einer Alternative zu der als inhuman empfundenen Maschinerisierung und einer als Willkür und Eskapismus entlarvten künstlerischen Phantasie, sondern verbindet die auf rationalen Prinzipien entwickelte zeitgemäße Form (Vernunft, Logik, Konstruktion, Serie) mit den emotionalen Qualität der „Sensibilität“, die durch die psycho-physiologische Gestaltung der Form und Oberfläche durch den Künstler auch in ein Serienprodukt übertragen werden soll. (Vgl. 3,3; Vgl. 3.8)

Während also Semper, van de Velde und Nietzsche von einem dialektischen Verhältnis von Hülle und Kern ausgehen, bei dem die Autonomie der Maske bzw. der ornamentale Haut erst die Möglichkeit einer inhaltlichen Einheit schafft – ob jetzt als technisches Ornament, das an den textilen Ursprung der Wand und den Stoffwechselprozess der Form erinnert (Semper), oder als konstruktives Ornament, das die Gesetzmäßigkeit der Form abstrakt auf der Oberfläche hervorhebt (van de Velde) – immer geht es um die Überbrückung des Dualismus von Oberfläche und Tiefe, Materie und Idee, Körper und Geist, Kunst und Leben. Diese Einheit der Dingwelt, die durch die Industrialisierung eingetretene Entfremdung zwischen Hersteller, Objekt und Nutzer und das Auseinanderfallen von historischer Stilhülle und konstruktivem Kern zerstört wurde, soll neu strukturiert und zu einem Kunstwerk überformt werden, für dessen psychologisch-physiologische „Aura“ der Künstler einsteht.¹⁹²⁹

Kaum 10 Jahre nach dem „Werkbündestreit“, und nicht zufällig im Zusammenhang mit seiner erster Bewertung der neuen Moderne nach dem 1. Weltkrieg, nimmt van de Velde die Zweckästhetik der industriellen Objekte wieder auf, und knüpft an seine Argumentation der Jahrhundertwende an: Gerade nicht die „künstlerischen“ Einzelwerke oder handwerkliche Qualität, sondern die „unbewusste“ Schönheit des maschinellen Serienobjektes führt zurück zu einer Ästhetik des Alltags, die beispielgebend für die Architektur sein kann:

„Et pour atteindre ce résultat, il n'est nullement besoin de rechercher des choses qui se distinguent par des qualités exceptionnelles de la matière, du travail et de l'ornementation : c'est au contraire, dans les objets systématiquement dépouillés de ces particularités qu'on trouvera l'idéal de ce que nous pouvons atteindre dès aujourd'hui. Car nous évoluons dans un sens favorable : nous nous renseignons moins de la Beauté d'un objet que de ses qualités pratiques.“¹⁹³⁰

Die Nähe zu der Position von Muthesius ist offensichtlich, aber eigentlich wiederholt van de Velde nur eine Variation des Gedankens der industriellen Zweckform, wie er sie seit *Déblaiement d'Art* verschiedentlich formuliert und ausgebreitet hatte. Im Unterscheid zu Muthesius jedoch glaubt er nicht an die Notwendigkeit, oder überhaupt Möglichkeit, diese unbewusste Schönheit der Ingenieursobjekte für die Architektur ästhetisch zu kanonisieren. Signifikanterweise hält van de Velde die Architektur im Allgemeinen für „zu spät

¹⁹²⁹ Dieselbe Problematik wird später von Walter Benjamin für die reine Kunst untersucht, siehe: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften I, 2 (Werkausgabe Band 2)*, Rolf Tiedermann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508.

¹⁹³⁰ Henry van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 352; vgl. deutsche Übersetzung: ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, München: Piper, 1955, S. 224.



gekommen“ bei dieser Entwicklung, und kritisiert sowohl die Extravaganz der bürgerlichen Villen [!] als auch den sentimental Regionalismus kleiner und mittlerer Städte, doch schöpft er Hoffnung im Bezug auf die neuen Stadtquartiere und Siedlungen der im Entstehen begriffenen Moderne:

„[...] mais je pense plutôt à des quartiers nouveaux que j’ai vus dans plusieurs villes où la pénurie d’habitation s’est fait sentir après la guerre. Ces quartiers, ces «cités» ont été construits en blocs et en série par des architectes jeunes, nouveaux venus, affranchis de tous les errements dont l’académisme nous chargeait jadis. Ils ont été à l’école du sens pratique, du parfait fonctionnement et de solution conséquente et radicale. Ce sont des techniciens, des ingénieurs, des inventeurs. On ne pourrait assez louer leur fermeté et leur courage, eux qui ont su profiter d’une occasion fortuite pour réaliser l’idéal de l’habitation pour fortunes moyennes, pour employés, pour ouvriers.“¹⁹³¹

Der neue Architekt ist Erfinder, Techniker, Ingenieur – und, wie man in diesem Zitat sieht – auch Sozialist. Nicht mehr das Haus des Einzelnen, als Ausdruck seiner unverwechselbaren Persönlichkeit, sondern die Rationalität, Serie, eine Architektur, die vom Einzelobjekt zum einheitlichen Straßenzug und zum Urbanismus fortschreitet, bedeutet die Übersetzung der Gesetzmäßigkeit des industriellen Zeitgeistes der Moderne in die Architektur. Van de Velde kehrt gewissermaßen zu seiner frühen Zurückweisung des individuellen Kunstwerkes als vergeblicher Einzellösung ohne gesellschaftliche Relevanz zurück, um gerade in der Vervielfältigung von Architektur und Industriedesign, um das hier angemessene Wort anstelle des älteren „Kunstgewerbes“ zu verwenden, einen Schlüssel zu einer breiteren sozialen Wirkung und Entfaltung der Kunst zu entdecken: der Verbreitung des neuen Stils für die Ankunft des neuen Menschen. Und doch bleibt die Vorstellung von einer umfassenden Gestaltung erhalten: wiederholt betont van de Velde den rationellen Geist, der in den neuen Siedlungen und Quartieren herrscht, die einheitliche, logische, einfache Schönheit, eine Atmosphäre der Reinheit.¹⁹³²

Mit dem Rückgriff auf die Ingenieursästhetik folgt auch die Rückbesinnung auf die „großen Werke des einheitlichen Stils“ (*grandes œuvres du style unique*), wie die Brücke *Fifth-of-Fourth*, den *Tour Eiffel* und die *Hall des Machines*, wobei dieser Kanon der modernen Schönheit um frühere Bauten wie den *Crystal Palace* und die *St Pancras Station*¹⁹³³ ergänzt oder um spätere Industriearchitekturen, wie das *Kraftwerk Zschornowitz* bei Bitterfeld,¹⁹³⁴ die (anonymen) *Getreidesilos* von Montreal und Buenos Aires, den *Langwieser Viadukt*¹⁹³⁵ bei Arosa, die Häfen *Duisburg-Ruhrort*, die stählerne *Luftschiffhalle Warschau* und den *Hangar d’Orly* aus Beton oder die *Stabilimenti Fiat-Lingotto*¹⁹³⁶ in Turin auf den Stand der Werkbunddebatten und der Nachkriegszeit gebracht wird.¹⁹³⁷

[**Abbildung 14:** Eduard Züblin, *Langwieser Viadukt*, Rhätische Bahn, Kanton Graubünde, Schweiz, 1912–14; aus: Marti, Monsch, Schilling, *Ingenieur-Betonbau*, Zürich: vdf, 2005, S. 76]

Auffallend ist der monumentale Maßstab der Beispiele in van de Veldes Aufzählung, der durch den Vergleich zu den Monumenten der Kunstgeschichte – wie dem dorischen Tempel,

¹⁹³¹ Henry van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe* (1924), S. 353; vgl.: ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil* (1955), S. 225.

¹⁹³² In einer französischen Überarbeitung des Textes von 1929 erwähnt van de Velde die neuen Stadtquartiere in Holland, in Frankfurt und in Wien, siehe: Henry van de Velde, *Le Nouveau. Son apport à l’architecture et aux industries d’art*, Brüssel: Editions des Amis de l’ISAD, ohne Jahr [1929], S. 20.

¹⁹³³ Gebaut von William Henry Barlow 1864-1868, die von van de Velde bewunderte Perronhalle wird auch „*Barlow Trainshed*“ genannt.

¹⁹³⁴ Gebaut von Prof. Klingenberg, in verschiedenen Phasen ab 1915.

¹⁹³⁵ Erste Großbrücke aus Eisenbeton, gebaut von Eduard Züblin 1912–14.

¹⁹³⁶ Gebaut von Giacomo Mattè-Trucco, 1915–23.

¹⁹³⁷ van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe* (1924), S. 354–355.

der gotischen Kathedrale, oder dem Hinduheiligtum von Madras – noch unterstrichen wird. Eine mögliche Antwort für diesen Fokus liefert sein gigantisches erstes Projekt für das Museum Kröller-Müller, an dem er zeitgleich arbeitet, und welches vielleicht seinen Blick auf Bauwerke von landschaftlichem Maßstab lenkt.¹⁹³⁸

Doch diese Verherrlichung der Werke der Technik und maschinellen Industrie im großen Maßstab gilt nicht für den kleinen Maßstab der Interieurs, Möbel, Alltagsgegenstände, Stoffe und Kleider: während er die zur Schau gestellte Technik des sowjetischen Pavillon von Melnikow auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris von 1925 emphatisch feiert, kritisiert er die anderen Ausstellungsgüter der jungen russischen Avantgarde als mechanistische Abstraktionen, bei denen er einen Verlust an sinnlicher Qualität, und, wie man annehmen darf, an Materialität und Lebenskraft, ausmacht:

„Was aber Rußland angeht, ist die Frage wahrhaft beängstigend: wird es endlich den Alptraum abschütteln können, in dem anscheinend alle Aussteller der russischen Abteilung des Grand Palais befangen sind, ich meine den Alptraum einer ungeordneten – pervers aufgestachelten Mechanisierung? Es ist wie ein Totentanz von Denkmalgerippen, von Häuserskeletten und von Möbeln und Gegenständen, die auch nichts anderes sind als Geschöpfe einer trunkenen Phantasie, aufgepeitscht durch den grausamsten und kältesten Verstand. [...] Und wie reimt das russische Volk die Befriedigung seiner angeborenen Neigungen und seiner spontanen und natürlichen Sinnenfreudigkeit mit solchen extremen Abstraktionen?“¹⁹³⁹

In einem Zeitungsbeitrag von 1929 stellt van de Velde einen historischen Zusammenhang zwischen der maschinellen Produktion und der „Sucht“ nach Neuheit, Abwechslung und Mode her, weil sie die Billigkeit und Schnelligkeit der Produktion antreibe, aber gleichzeitig erhebt er sie auch zu einem Gegenmittel gegen „Willkür“ und „schlechten Geschmack“, zu einem Instrument der Disziplinierung und Durchsetzung des „neuen Stils“, indem die Maschinen den Produkten den „Stempel“ der Rationalität und Vollkommenheit aufprägen – was er als „Vererbung“ der Eigenschaften der technisch-maschinellen Verfahren und Ideen auf Qualität und Ausdruck der Gegenstände bezeichnet (Vgl. 3.4):

„Daran, daß einmal die Maschine der gesamten Industrie den Stil der Maschinen selbst aufzwingen würde, hatte niemand gedacht. Heute ist die Maschine der mächtigste Stilhelfer des neuen internationalen Stilgedankens. Aus der Notwendigkeit, billig zu erzeugen, ergibt sich von selbst die Herstellung von Formen entsprechend der rationellen Arbeit einer Maschine. Die Maschine wird genau so, wie die Nachkommenschaft der organischen Wesen die körperlichen und geistigen Eigenschaften ihrer Erzeuger erbt, ihren Erzeugnissen einen besonderen Stempel aufdrücken, der sich aus dem normalen Zusammenwirken ihrer Organe und des Geistes, aus denen sie geboren wurden, ergibt.“¹⁹⁴⁰

Die Behauptung, dass die Maschine zu einfachen, reinen und qualitätvollen Produkten führe, ist entweder Wunschdenken oder rhetorisch zu verstehen, aber van de Velde geht es um einen geistigen Zusammenhang von industrieller Fertigungstechnik und erzeugtem Gegenstand, und der Vergleich zu Abstammung, Vererbung und Zucht scheint nicht nur metaphorisch zu sein, sondern auf die große Einheit von Körper und Geist, oder hier von Prozess und Produkt anzuspielen, auf eine organische Vorstellung der Gesellschaft, in der die

¹⁹³⁸ Aus dem gleichen Grund weckt das Wettbewerbsprojekt für die Nationalgalerie der Künste in Prag von Kamil Roškot sein Interesse: auch hier findet sich eine auf monumentale Plastizität reduzierte Großform, die im Gegensatz zu den anderen Projekten auf historische oder stilistische Details verzichtet, siehe: Henry van de Velde, „L'architecture en Tchéco-Slovaquie“ in: *La Cité. Architecture, Urbanisme*, Brüssel: 5. Jg. Nummer 1, Oktober-November 1924, S. 5–6, Abbildungen S. Planche III-IV

¹⁹³⁹ Henry van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue*, Berlin/Leipzig: 1. Jg., Heft 7, 1. Oktober 1925, S. 48–49.

¹⁹⁴⁰ Henry van de Velde, „Vernunftgemäßer Stil. Vernunft und Schönheit. – Anonymität. – Weltmuseum der ewigen Formen“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 73, Nr. 21, Morgenblatt, Mittwoch, 9. Januar 1929, S. 1.

Trennung von Kultur und Natur, von lebendigen Organismen und technischen Gegenständen ästhetisch überwunden wird. (Vgl. 3.10) Van de Velde hat sich in den 1920ern auch mit Sempers Konzept des „Idealtypus“ beschäftigt, was sich auf seine Vorstellung von universellen „ewigen Formen“ auswirkte, die unabhängig von der Umsetzung von der Vernunft erkannt werden, aber vielleicht klingt auch noch Nietzsches kultureller Rassen- und Zuchtbegriff aus dem Spätwerk nach. (Vgl. 2.3: Rasse, Zucht, Selektion)

Andererseits grenzt van de Velde die Vollkommenheit des maschinell erzeugten Gegenstandes von der sinnlichen Qualität des handwerklichen ab, wobei er gerade die physiologischen Aspekte der Erregung, der Erschütterung und des Rausches der Handarbeit herausstreicht. (Vgl. 3.8 Linie als Kraft) Doch deutet er an, dass diese psychisch-physiologischen Kräfte auch auf ein maschinelles Produkt übertragen werden könnten, indem der Entwerfer diese statt durch den handwerklichen Prozess direkt in der Form ausdrückt und so eine sinnliche Partizipation des Betrachters erlaubt.¹⁹⁴¹ An Stelle der individuellen Spur des Handwerkers tritt die Formgeneration, der geistige Prozess des Entwurfes an die Stelle der physischen Bearbeitung. Die Werkbundaustellung Stuttgart Weißenhof aus dem Jahre 1927 wertet van de Velde als Beispiel dieser neuen sinnlichen Ästhetik industriell vollkommener Produkte – wenn auch mit Abstrichen.¹⁹⁴² Aber entgegen der künstlerisch individualisierten Entwürfe und durch den markenrechtlich geschützten Eigennamen garantierten Produkte fordert er gerade das anonyme, technisch und entwurflich vollkommene Objekt, in dem der Entwerfer hinter sein Produkt zurücktritt, nach dem Vorbild des Ingenieurs oder japanischen Künstlers. Signifikanterweise liefert van de Velde im selben Jahr ein Beispiel für diese Auffassung der reinen technischen Form, die durch die anonyme Teamarbeit der Ingenieure und Arbeiter entsteht, mit dem Lieblingsobjekt der Architekten der Moderne: dem Automobil.¹⁹⁴³ Das Auto sei ein reines Produkt der Schöpfungskraft des Ingenieurs, seine Form folge den ökonomischen, funktionalen und technischen Anforderungen wie die Organe der Tiere und Menschen.¹⁹⁴⁴ Diese „anonyme“ technische Schöpfung trägt aber trotzdem Spuren ihrer Herkunft, denn, so van de Velde, in der Physiologie des amerikanischen Wagens zeige sich die körperliche Schönheit der amerikanischen „Rasse“.¹⁹⁴⁵ (Vgl. 2.3)

Der wichtigste Aspekt der industriellen Produkte und Maschinen im theoretischen Spätwerk van de Veldes betrifft ihr Verhältnis zur Innovation der Form, zum Neuen, und somit als Vorbild und Gegenthese zur Architektur: während sich in den Bedürfnissen an Architektur, Kleidung und Alltagsgegenständen wenig verändert habe, sondern die

¹⁹⁴¹ van de Velde, *Vernunftgemäßer Stil* in: *Frankfurter Zeitung* (1929), S. 1.

¹⁹⁴² van de Velde, *Vernunftgemäßer Stil* in: *Frankfurter Zeitung* (1929), S. 1.

¹⁹⁴³ Henry van de Velde, „De auto heeft haar waar figuur gevonden“ in: *Vandaag*, Brüssel, Nr. 1, 15, Februar 1929; wieder abgedruckt ders., „L'automobile a trouvé sa vraie figure. M. Henry van de Velde donne ses vues au sujet de l'auto moderne“ in: *General Motors Revue*, Antwerpen, 4. Jg., Nr. 4, April 1929, S. 2–3.

¹⁹⁴⁴ van de Velde, *De auto heeft haar waar figuur gevonden*, (1929); zitiert nach ders., *L'automobile a trouvé sa vraie figure*, (1929), S. 2: „L'inventeur n'encombre sa mémoire de rien ; il crée ; il poursuit dans sa création une adaptation aussi parfaite que possible d'un objet, d'un engin ou d'une machine à leurs buts respectives. Il dispose les organes indispensables selon le fonctionnement le plus économique et le plus effectif des forces qu'ils mettent en action, s'il agit d'un engin ou d'une machine ; de l'usage le plus adéquat s'il s'agit d'un objet devant satisfaire à un besoin nouveau.“

¹⁹⁴⁵ van de Velde, *De auto heeft haar waar figuur gevonden*, (1929); zitiert nach ders., *L'automobile a trouvé sa vraie figure*, (1929), S. 3: „Un oeil averti reconnaît à distance, à sa figure, si une auto est de fabrication anglo-saxonne, latine ou américaine... Un psychologue établira des rapports entre la mentalité, les caractères particuliers à ces trois races et la figure des objets que fabriquent les diverses nations dont ces races se composent. Les traits de la figure et de la forme de l'auto américaine reflètent quelque chose de la supériorité de la Beauté corporelle de l'Américain et de l'Américaine. La forme de l'automobile n'atteindra la perfection des beaux corps humains. Le corps est un modèle de construction rationnelle et d'agencement normal d'organes appelés à entretenir, de seconde en seconde, la vie.“

vollkommene Form bereits in den Objekten der primitiven Vorzeit, Antike und Mittelalter ausgebildet wurden, und somit wenig Notwendigkeit für die „Erfindung“ neuer Formen vorhanden sei, gelte für die Industrie gerade das Gegenteil. Sowohl neue Bedürfnisse, neue Anwendungen, als auch neue technische Verfahren führen zu einer Vielzahl wirkliche neuer Gegenstände, die für van de Velde, weil sie aus einer funktional-rationalen Absicht entwickelt werden, bereits auf dem Weg zur „Vollkommenheit“ der „ewigen Formen“ sind: (Vgl. 3.3)

„In allen diesen Erzeugnissen [Maschinen, sanitäre, Beleuchtungs- und Fernsprechapparate] bekundet sich die Berechtigung, etwas Neues zu bringen. In allen diesen »neuen« Industrien herrscht die Disziplin, die unsere Erfindungskraft zur strengsten Anwendung der verstandesmäßigen Schöpfung zwingt, und uns vorwärtsgetrieben hat zur Schaffung eines Stiles.“¹⁹⁴⁶

Die Industrie und Technik als Vorbild für die Architektur und die Gestaltung von Gebrauchswaren steht nicht nur in inhaltlicher Hinsicht als Vorbild vor van de Veldes Augen, sondern auch in struktureller: 1933 bezeichnet er retrospektiv sein Kunstgewerbliches Institut in Weimar, und die daraus hervorgegangene Großherzogliche Kunstgewerbeschule, als ein „Laboratorium“ in welchem mit „neuen Formeln experimentiert“ worden sei¹⁹⁴⁷ – womit er auf sein revolutionäres Lehrkonzept anspielt, das den Bruch mit dem Historismus durch ein Entfernen der historischen Stilkunde und des Nachzeichnens und Kopierens aus dem Curriculum vollzog, um an deren Stelle Lehrwerkstätten zu setzen. Als Kraft hinter der Erneuerung identifiziert van de Velde das rationale Prinzip der Industrie, welches direkt auf das Kunstgewerbe gewirkt habe, und indirekt auf die Architektur; – womit er klar für eine Vorrangstellung des Kunstgewerbes bei der Veränderung und Stilreform pocht,¹⁹⁴⁸ – was nicht weiter erstaunlich sein sollte, denn sein Institut und seine Kunstgewerbeschule umfassten, trotz reformerischer Ziele, Zeit ihres Bestehens nur die angewandten Künste ohne die Architektur. Doch trotz allen Lobes für die „Technik als Meisterin der Welt“, und ihre „universelle Sprache“¹⁹⁴⁹ bezeichnet van de Velde die Begegnung mit der Antike während der Griechenlandreise von 1903 als „Grundlage“ und Bestätigung seines „Programms“ für das Weimarer „Laboratorium“ des universellen Stils.¹⁹⁵⁰

3.10. Der Neue Stil

Während van de Velde sich in den frühen kunstgewerblichen Texten auf die Kritik der künstlerischen und sozialen Fragen der Gegenwart und die Forderung nach der Einheit der Künste durch die Konzentration auf das ornamentale Prinzip konzentriert, beginnt er mit dem Erfolg im Deutschen Reich und den nachfolgenden Aufträgen für Möbel und Interieurs seine eigene Praxis zu reflektieren, was ihn nach allgemeinen übergeordneten Prinzipien suchen lässt, wie er sie 1898 im *Pan* erstmalig formuliert. In Abgrenzung zum historischen Eklektizismus und auch zu den bisherigen Vorbildern der neogotischen Arts & Crafts versucht er seine Überlegungen auf eine breitere Basis zu stellen und so auf eine große Frage

¹⁹⁴⁶ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 124.

¹⁹⁴⁷ Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 334: „Toen ik al de kunstnijverheden, talrijk in dit kleine land, had geïnspecteerd, gaf ik er me rekenschap van, dat ik een Instituut moest stichten, dat tegelijkertijd een laboratorium zijn moest waarin al de nieuwe formules zouden geëxperimenteerd worden, en de vooruitgeschoven citadel van de nieuwen stijl.“

¹⁹⁴⁸ Vgl. María Ocón Fernández, *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930)*, Berlin: Reimer, 2004, insbesondere: *Teil 2 Diskursanalyse II*, S. 228ff.

¹⁹⁴⁹ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 340.

¹⁹⁵⁰ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 335: „Het was gedurende eene reis door Griekenland en het Oosten, dat de formules tot rijpheid waren gekomen, welke ten grondslag gelegd zouden worden aan het programma van het Instituut van Weimar.“

des 19. Jahrhunderts an dessen Ende zu reagieren: ‚In welchem Style sollen wir bauen?‘ Van de Velde Antwort auf diese rhetorische Frage, die Heinrich Hübsch 1828 stellte, um seinerzeit den Rundbogenstil zu propagieren, scheint banal: im ‚neuen‘ oder ‚modernen‘ Stil, der auf Einfachheit, Vernunft und maschineller Reproduzierbarkeit basiert.¹⁹⁵¹ Dabei versteht van de Velde die formulierten Grundsätze nur als eine erste Annäherung, denn auch er glaubt an eine langsame und kollektive Evolution des Stils, an eine Entfaltung des Zeitgeistes:

„Denn die Geschichte wird gewiß unsre Arbeit zusammenfassen und sie dem künftigen Jahrhundert zugutehalten; diese Arbeiten der Maschinenbauer, Techniker, Handwerker sind in der That nur Vorläufer; das Entstehungsdatum des neuen Stils wird erst der Augenblick sein, in dem sein Dasein uns bewußt wird.“¹⁹⁵²

Die unausgesprochene Grundhypothese ist eine durch zivilisatorische Überfeinerung, Degeneration und *Décadence* hervorgerufene Differenz zwischen modernem Zeitgeist und künstlerischem Ausdruck oder ‚Stil‘, eine historische Anomalie oder Verirrung, die von einzelnen selbsternannten ‚Sehenden‘ erkannt werde, die es auf sich nehmen, die Kunst wieder auf den Pfad der evolutionären Entwicklung zurückzubringen und so den Anspruch einer kulturellen Avantgarde rechtfertigen, den allgemein verbindlichen, modernen, unbewussten Zeitstil vorübergehend individuell zu suchen. Diese Idee einer Avantgarde entstammt dem militärischen Sprachgebrauch („Vorhut“) und wurde durch die revolutionären Parteien gebräuchlich, vor allem des Marxismus-Leninismus, der sich als intellektueller Vorreiter des revolutionären Proletariats begriff. Die Übertragung des militärisch-politischen Konzeptes des Vorstoßes einer kleinen konspirativen Gruppe und die Vorstellung eines kadergelenkten Fortschrittes in das Feld der Kunst und Architektur wurde zu einem Topos der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, und es scheint nicht weiter verwunderlich, dass van de Velde, der sich politisch sozialistisch-anarchistischen Anschauungen ebenso verbunden fühlte, wie einem heroischen Nietzscheanismus, seine „Aufgabe“ avantgardistisch definiert.

Was „Stil“ genau bedeutet, wird von van de Velde in seinen Schriften nur näherungsweise definiert, aber eine indirekte Beschreibung hat sich in einer Charakterisierung der Arbeiten von Morris von 1898 erhalten, denen van de Velde „Stil“ zubilligt, um sie damit gegenüber anderen Kunstwerken, kunstgewerblichen Gegenständen und auch der Musik [!] des 19. Jahrhunderts herauszuheben:

„Der Beitrag [der Kunst zum materiellen Leben] im Sinne von Morris war greifbarer: von der Quelle an aufgezeichnet, befand sich die Kunst im Herzen des Gegenstands, sie war dort niedergelegt wie der Samen ins Herz der Blume, wie der Keim im Schoss des Weibes. Dann entsteht ein schlichtes, ausgeglichenes Werk voller Ordnung, das aus dem Stil herrührt, wenn wir endlich das höchste, das allgemeinste Wort anwenden wollen.“¹⁹⁵³

Die physiologische Metapher von Samen bzw. Keim verweist auf die Ornamentdebatte des 19. Jahrhunderts und die Begriffe von Hülle und Kern (Vgl. 3.8 Ornament), aber zugleich sprengt van de Velde die Vorstellung von einer dekorativen Hüllform um einen konstruktiven Kern, da in seiner Vorstellung die Ebenen nicht getrennt gedacht werden, sondern unteilbar und organisch miteinander verbunden und beide bereits im Moment der „Konzeption“ angelegt sind. (Vgl. 3.4) Anders gesagt, der künstlerische Anteil kommt nicht zusätzlich oder nachträglich zum Gegenstand, sondern ist bereits im Gegenstand angelegt. Deshalb ist er für

¹⁹⁵¹ Henry van de Velde, „Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan*, Jg. 3, Zweite Hälfte, 4. Heft, Berlin: 1897/1898, S. 260.

¹⁹⁵² van de Velde, „Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel“ in: *Pan* (1898), S. 261.

¹⁹⁵³ Henry van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1898; deutsche Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 116.

van de Velde Teil eines Ganzen, die Fertigung des Gebrauchsgegenstand geht einher mit der Entfaltung von Form und Ornament, die beide einem Ideal der Einfachheit zustreben.

In einem Beitrag der *Dekorativen Kunst* von 1898 benutzt van de Velde den „Neuen Stil“ bereits als scheinbar selbstverständlichen Begriff und als gemeinsamen Bezugspunkt, unter dem die Ausstellungsarchitekturen für die Kolonialausstellung Belgisch Kongo in Tervueren von Hankar, Hobé, Serrurier-Bovy und ihm selbst zusammengefasst werden könnten. Zwar deutet er Unterschiede in der jeweiligen künstlerischen Auffassung an, aber unterstreicht die Gemeinsamkeiten und fährt fort, dass erst die Zukunft rückblickend über den richtigen Weg urteilen könne, da der „Neue Stil“ noch über keinen eigenen Maßstab verfüge.¹⁹⁵⁴ Doch lässt er von Anfang an keinen Zweifel, dass der „Neue Stil“ sich zwar formal von den traditionellen Stilen unterscheidet, aber im Gegensatz zur „Mode“ – womit der historische Eklektizismus und der damit verbundene rasche Wechsel und die scheinbar beliebige Austauschbarkeit von historischen Dekor gemeint ist – nicht Neuigkeit um ihrer selbst Willen anstrebe, sondern nur im ersten Moment ungewohnt und „neu“ erscheine. In van de Veldes Vorstellung schwenkt der „Neue Stil“, nach einer Phase von (individueller) Suche und Experiment, in eine dauerhafte, auf allgemeinen Prinzipien beruhende, langsamere (kollektive) Entwicklung ein, die in inhaltlicher Hinsicht an die „gesunde“ Tradition der Vergangenheit anknüpft: an Logik und Vernunft (Vgl. 3.3):

„Dieses Bewusstsein [von der Logik der Dinge] kennzeichnet den Anfang der neuen Renaissance und verheißt ein ebenso wundervolles Aufblühen des modernen Stiles, als es die vergangenen Stilrichtungen erlebt haben, die die Vernunft ehrten und den Glauben an die Logik besaßen. Die Grundsätze der griechischen Kunst sind ewig und unabänderlich wie die der römischen und gothischen, und auf ewigen und unveränderlichen Grundsätzen sollen wir auch den modernen Stil gründen. Sein Ausdruck wird aber von jenen Stilrichtungen in dem Masse verschieden sein, als die Materialien und Lebensbedingungen der Gegenwart sich von denen der alten Zeit unterscheiden.“¹⁹⁵⁵

Die scheinbare Neuheit des Stils beruht für van de Velde auf den Rückgriff auf vorhistorische oder überhistorische Grundlagen, auf eine rein logische, rationale und technische Auffassung von der Form frei von Spuren der Vergangenheit, und weil sich für ihn die angewandten Künste des 19. Jahrhunderts von dieser Grund- oder Wesensform fast vollständig entfernt hätten, erscheine die Rückbesinnung auf das Ursprüngliche (und damit „Gesunde“ oder „Natürliche“) als ungewohnt und neu. (Vgl. 3.3) Doch für van de Velde steht fest, dass es bei einem einmaligen und prinzipiellen Wechsel bleibe, der eine wiederkehrende Neuigkeit als Mittel *per se*, als Tagesaktualität oder Mode ausschließe, bis zu dem Punkt, an dem sich die „modernen Lebensbedingungen“, worunter er die Nutzungen, Gewohnheiten oder Techniken seiner Zeit versteht, wiederum grundlegend ändern werden: „Die Künstler müssen sich von der Atmosphäre des modernen Lebens und seinen Bedingungen ganz durchdringen lassen, wenn sie darauf rechnen wollen, etwas Dauerndes zu schaffen.“¹⁹⁵⁶ Als eine dieser überhistorischen Grundlagen einer rationalen Auffassung der Dinge nennt er ganz allgemein den Ingenieurbau, der in den Metallkonstruktionen der Weltausstellung Paris von 1889 – *Tour Eiffel* und *Halle des Machines* – zu einem eigenen Bewusstsein gefunden habe, der mit der modernen Lebensweise der Vernunft, Naturgesetzen und Technik korrespondiere, weshalb er hier eine Geburtsstunde des „Neuen Stils“, abseits der historischen Vorbilder der

¹⁹⁵⁴ Henry van de Velde, „Die Kolonial-Ausstellung Tervueren“ in: *Dekorative Kunst*, Jg. 1, Heft 1, 1898, München: Bruckmann, S. 41. „Gegenwärtig hat das Publikum noch keinen Masstab für das Gewerbe. Es sieht in der Masse verschiedener Postamente nur den »neuen Stil«. [...] Bald wird dasselbe Publikum lernen, in diesem neuen Stil das Gute von dem weniger Brauchbaren zu scheiden.“

¹⁹⁵⁵ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900, S. 17–18.

¹⁹⁵⁶ Henry van de Velde, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* (1900), S. 22–23.

Monumentalarchitektur, verortet.¹⁹⁵⁷ (Vgl. 3.9) Die Architektur hingegen, und dafür zieht er die Ausstellungsbauten der *Exposition Universelle Paris 1900* heran, habe zu diesem neuen Stil nichts beizutragen, sondern sich in „Phantasie“ und historischer Imitation verausgabt.

Dabei scheint der gesellschaftliche Grund für dieses Versagen der historistischen Architektur – und der naturalistischen und stilisierend floralen Richtung des Art Nouveau – der gleiche zu sein, wie für die Entstehung des „Neuen Stils“ aus Ingenieurbau und abstrakter Linie: van de Velde verweist auf die universelle Kultur des globalisierten ausgehenden 19. Jahrhunderts, die der Menschheit den internationalen Austausch, und damit die Verfügbarkeit über alle Kulturen und Stile der Epochen und Erdteile, gebracht habe:

„Früher sorgten die Verhältnisse des wirtschaftlichen Lebens dafür, daß eine Stilgattung sich in dem Lande entfaltete, wo sie entstanden war. Nichts Fremdes beeinflusste ihre Entwicklung. So haben wir denn im Abendland bis jetzt nacheinander einen rein französischen, flämischen und englischen, im Morgenland einen chinesischen, einen japanischen und einen persischen Stil gehabt. Die Verhältnisse des wirtschaftlichen und des Geisteslebens haben sich inzwischen geändert; wir sind jetzt mit der ganzen Menschheit in Berührung gekommen und der Stil, der sich nun herausbildet, trägt die Spur dieser Universalität. Denn tausend Hände und tausend Köpfe, Menschen verschiedener Nationalitäten formen ihn zu gleicher Zeit und legen ihr bestes Denken und Wollen in ihn hinein.“¹⁹⁵⁸

Doch während für van de Velde der Ingenieur – ebenso wie der abstrakte Künstler – die Vielfalt der modernen Kulturen auf einen universellen Nenner von Logik, Konstruktion, Materialität und Zweckform zusammenfassen und synthetisieren, und so etwas völlig Neues schaffen, vermutet er in der künstlerischen Praxis der anderen Richtungen eklektischen Nachahmung und mimetischen Wiederholung der vorhandenen Vielfalt, die in ihrer jeweiligen formalen Ausprägung gleichwertig, und somit oberflächlich und austauschbar seien. Die andere Möglichkeit, und für van de Velde ebenso ein Irrtum, ist die Hervorhebung der spezifischen Lokalität, zeitlich, räumlich oder kulturell, die aber den universellen und internationalen Grundzug des modernen Lebens verkenne.

Diesen Schritt der Integration der widersprüchlichen Teile zu einem organischen Ganzen glaubt van de Velde dann 1901 schon verwirklicht, und sieht den „Neue Stil“ bereits „gefunden“, ganz entgegen seiner bisherigen Argumentation, in der er von den zu identifizierenden Grundlagen eines Stils sprach, der sich bewusst von der Tradition lösen müsse und der erst nach einer Phase der Versuche und Irrungen in eine längerfristige unbewusste Evolution übergehen könnte.¹⁹⁵⁹ Vielleicht versucht er eine Art Konsolidierung der Stilreform zum Zeitpunkt des allgemeinen „Durchbruchs“ von Art Nouveau, Secession, bzw. Jugendstil im Kunstgewerbe um 1900,¹⁹⁶⁰ denen er als „Missverständnis seiner Ideen“

¹⁹⁵⁷ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 33, Berlin: 6. Oktober 1900, S. 19f.

¹⁹⁵⁸ van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft* (1901), S. 198.

¹⁹⁵⁹ Henry van de Velde, „Die Englische und die Festlaendische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 69–70: „Diese Wirkung ist nicht dem Zufall unterworfen; sie erscheint zu einer Stunde, wo sich die Bedingungen des materiellen, geistigen und sozialen Lebens genügend geändert haben, hinreichend verschieden von denen der vorhergehenden Epoche geworden sind, um eine neue »Epoche« zu begründen, die sich bisher erst in unvollständigen Ausdrucksmitteln und in formlosen Versuchen verkörpert hatte. Jetzt wird zusammengefasst und veredelt, alle diese Versuche, alle diese Ausdrücke erhalten einen neuen, bisher nie gesehenen Charakter, und von da an besitzt man einen neuen Stil, der sich so viel oder so wenig von dem vorangehenden unterscheiden wird wie das materielle, geistige und soziale Leben der Zeit von dem der vorausgehenden Epoche sich entfernt hat. Im allgemeinen sind diese Stösse nicht sehr heftig, obwohl die Zeiträume zwischen den Geburtsstunden der verschiedenen Stile enorm sind. Dies kommt daher, dass viele Veränderungen im wirtschaftlichen, geistigen und sozialen Leben mehr im Aeusseren als im Kerne sich vollziehen, und dass die Schönheit, die ihrer alle Seele ist, ihre unveränderlichen Formeln besitzt, von denen wir uns heute ebensowenig befreien können, wie einst die Aegypter und Griechen.“

¹⁹⁶⁰ Z.B. Weltausstellung Paris 1900; 1. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt 1901.

ansonsten kritisch gegenübersteht. Interessanterweise spricht er von einer neuen Epoche (der Moderne), die bereits länger angebrochen sei und jetzt zu ihrer „charakteristischen“ Form, zu ihrer „Verkörperung“ gefunden habe, die, im Sinne des historischen Idealismus, sich selbst bewusst werde. Van de Veldes Differenzierung zwischen dem „Kern“ einer Epoche und dem formalen Ausdruck erinnert stark an den Diskurs um ornamentale Hülle und struktiven Kern in der Ornamentdebatte des 19. Jahrhunderts, welche er vielleicht auf die Beschreibung des Zeitgeistes übertragen hat. (Vgl. 3.8) Signifikant ist seine Einreihung des „Neuen Stils“ in die allgemeine Stilgeschichte, wobei er den Stil aus einem konstanten Faktor der Vernunft in Form und Mittel und einem variablen Faktor des künstlerischen Ausdrucks zusammensetzt. Als Teil dieser Konsolidierung tritt van de Velde auch als sein eigener Historiker an, und beschreibt die Entstehungsgeschichte des „Belgischen Stils“ aus den Anregungen von Ruskin, Morris und Viollet-le-Duc, aber auch als Resultat der programmatischen Kämpfe um die künstlerische Sezessionsgruppe *Les XX* in Brüssel, deren Mitglied er zuletzt war. Als dritten Punkt dieser Hagiographie führt er seine eigene psychische Krisensituation von 1889/1890 an, da die Überwindung der Müdigkeit und Schwere zugleich eine Verwandlung hin zum Leben gebracht habe, nicht zuletzt unter dem Eindruck von Nietzsches Schriften, welche die Bedeutung von Genesung, Gesundheit und Ja-sagen für das Schaffen betonen und von einer physiologische Gestimmtheit zum Neuen sprechen.¹⁹⁶¹ (Vgl. 4.4.5 Physiologie)

Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem universellen „Neuen Stil“ als Ausdruck der internationalen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und jedem anderen Stil auf Basis historischer Vorbilder führt van de Velde zu einer Differenzierung der Kunstgewerbereform in zwei Phasen: die englische Arts & Crafts Bewegung mit ihrem präraffaelitischen und neogotischen Vokabular reduziert er auf einen regionalen Vorläufer des „belgischen Stils“, auf eine rein „äusserliche“ Erneuerung der Gegenstände:

„Die Charakterverschiedenheit der beiden Renaissancebewegungen stammt besonders daher, dass die englischen Künstler sich von der äusseren Schönheit der gotischen Kunst erobern liessen, während wir von der schöpferischen Seite ihrer Schönheit, von ihrem hohen, aus reiner Vernunft entspringendem und offensichtlichem Grundgedanken eingenommen wurden. Ich halte dafür, dass ihr Reiz bei den Engländern mehr auf das Gefühl, bei uns mehr auf den Verstand wirkte. Wir haben den Geist der Gotik mehr im allgemeinen genommen und uns nicht knechtisch an das gehalten, was er im Mittelalter hervorgebracht hatte. Das Grundgesetz des Schönheit schien uns Ewigkeit zu besitzen, und wir haben es angewandt, ohne den Hintergedanken, der Gotik ihren verblichenen Glanz wiederzugeben.“¹⁹⁶²

Somit wirft er den Arts & Crafts vor, nicht eine Befreiung vom Historismus, sondern eine spezifische Variation des Historismus zu sein, die ein Stilideal „knechtisch“ imitiere, ohne die Inhalte zu reflektieren – ganz analog zum Vorwurf gegen das naturalistische und stilisierte Ornament der englischen Kunstreformer. Besonders auffällig ist der Begriff des „Gefühls“, den er zur Differenzierung (oder Diffamierung) der englischen Kunst verwendet, denn Gefühl und Phantasie stehen bei van de Velde synonym für die Willkür und *Décadence* der *Bohème* und des spätromantischen Individualismus, der zu einem ästhetizistischen Privatstil führe,¹⁹⁶³ dem er die Universalität der Vernunft entgegensetzt. (Vgl. 3.3)

¹⁹⁶¹ Henry van de Velde, „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 65: „Dann folgte ein langsames Erwachen in einer lieblichen Atmosphäre, aber zu einem neuen Leben, das sich nicht mehr wie das alte in einen engen Kreis gebannt hielt.“

¹⁹⁶² van de Velde, „Die Englische und die Festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ (1901), ebd. S. 72.

¹⁹⁶³ van de Velde, „Die Englische und die Festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ (1901), ebd. S. 78: „Vorher erschien die Bewegung als eine künstliche, fast wie das private Werk des Aesthetikers J. Ruskin und seines Fortsetzers W. Morris; dann aber glich sie einem stürmischen Drange, der zur richtigen Stunde kam und der um so unwiderstehlicher zu werden verspricht, als er lange eingezwängt gewesen war.“

Den „Neuen Stil“ kontinentaler Prägung, also sein eigenes Werk, bezeichnet van de Velde als die eigentliche, inhaltliche Fortsetzung der Tradition, die sich auf die „ewigen Gesetze“ der Kunst zurückbesinnt, und so zu einer „gesunden“ Entwicklung der Kunst nach der Phase der „Moden“ des 19. Jahrhunderts zurückkehrt, womit sich der irreführende Titel *Renaissance im Kunstgewerbe* erklärt, denn der historische Stil der Renaissance wird von ihm weiterhin als Imitation abgelehnt. Den Anspruch, „wahrer Vertreter der Tradition in des Wortes höherer Bedeutung“ zu sein, versucht er mittels einer Besprechung des Kritikers Karl Scheffler zu untermauern, der wiederum verborgene, strukturelle Parallelen zur flämischen Gotik (als Ausdruck des Nationalen!) und zum Rokoko in van de Veldes Objekten sieht, die von dessen Persönlichkeit synthetisch verarbeitet worden seien.¹⁹⁶⁴ Auf der anderen Seite hebt van de Velde hervor, dass sich die Kunstgewerbereform als explizit „modern“ oder „neu“ bezeichnet, und sich somit bewusst von der Vergangenheit zu unterscheiden sucht.¹⁹⁶⁵ Doch hier irrt er: den Begriff der Moderne übernimmt er wahrscheinlich von Charles Baudelaire, aber bereits im 18. Jahrhundert lässt sich der Begriff bei italienischen und französischen Traktaten finden. Zwar gibt van de Velde zu bedenken, dass auch der gotische Stil im Bewusstsein seiner Baumeister „zeitgemäß“ sein wollte, womit er auf den Unterschied zu den klassischen Stilen – Romanik, Renaissance, Barock, Klassik, Empire – anspielt, die sich auf die antike Vergangenheit beziehen. Aber der wesentliche geistige Unterschied von Gotik und „Moderne“ betrifft den Antrieb der Protagonisten: während sich die Gotik aus der Perspektive van de Veldes als eine revolutionärer und spontaner „Volksstil“ gebildet habe, sieht er in seiner eigenen Zeit den „individuellen Willen“ Einzelner als Ausdruck des Zeitgeistes am Werk: „Die mächtigsten Faktoren der gegenwärtigen Renaissance des Kunstgewerbes sind individuelle Willen, die ihrerseits Reflexe der Fortdauer und Ewigkeit von Schönheit und Vernunft sind.“¹⁹⁶⁶ Hier wird die Rolle des Künstlers als Medium des Zeitgeistes deutlich, der bewusste, gesuchte Individualismus ist nur ein Schein der Oberfläche, ebenso wie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* vom Schleier der Individuation spricht, während sich im Künstler unbewusst nur „Reflexe“ des wahren Lichtes (des Geistes) fangen und im Werk widerspiegeln.¹⁹⁶⁷ (Vgl. 2.1) Aus dieser philosophischen Hypothese des „Zeitgeistes“ oder „Willens“ heraus kann van de Velde die „Erfindung“ der Kunstgewerbereform durch eine kleine Gruppe Künstler auch als den wahren Ausdruck der (arbeitenden) Masse rechtfertigen, dabei unausgesprochener Weise die Idee der „Neuerer“ nach dem Vorbild der politischen Avantgarde als Modell für die Moderne einführen,¹⁹⁶⁸ und das trotz des erwiesenen

¹⁹⁶⁴ Karl Scheffler, „Henry van de Velde“ in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Band 36, Nr. 11, 15. Dezember 1900, S. 459–467, zitiert bei Henry van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 94ff.

¹⁹⁶⁵ Henry van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie als ornamentales Mittel“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 128: „Es ist jetzt an der Zeit zu bemerken, welche Benennung sie als Bezeichnung für sich gewählt hat: Moderne Kunst, neue Kunst. Es ist sicher das erste Mal, dass die Menschheit das Bedürfnis fühlt, nachdrücklich zu betonen, dass ihre Kunst ihrer Zeit angehört, dass sie aus ihr heraus entstanden sein will.“ Und weiter auf S. 129: „Es geschieht in dem Bewusstsein, aus Vernunft und Ueberlegung, dass wir modern sind.“

¹⁹⁶⁶ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie als ornamentales Mittel“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 129.

¹⁹⁶⁷ Siehe auch: Einleitung zu Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 141f.: „Wahr ist nun, dass der Baumeister (ich will nicht sagen, dass er nur ersonnen ist, denn der Typus existiert wirklich), wahr ist, dass die Torheit des Baumeisters nur zum Teil besteht, nämlich darin, dass er sich mit Vorliebe dazu berufen glaubt, allein sein Werk aufzubauen, und dass er sich der Illusion hingibt, zu glauben, dass er allein dazu im stande sei. In Wirklichkeit aber sind es mehrere Menschen, die fast zu derselben Minute von derselben Torheit beherrscht werden, und alle zusammen arbeiten, ohne sich dessen bewusst zu werden, zu derselben Zeit, an demselben Werk.“

¹⁹⁶⁸ van de Velde, „Die Englische und die Festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 78.

Widerstandes sowohl weiter Teile der Elite als auch der „Masse“ des Volkes. Dass die Förderung und Wertschätzung durch einige Andersdenkende diese zu geistigen „Adelsmenschen“¹⁹⁶⁹ erhebt, die als „freie Geister“ (Vgl. 2.2) bereits auf die zukünftigen Erneuerung der Schönheit des Lebens blicken, entspricht der Situation von van de Velde intimem Kundenkreis um 1900, deutet aber zugleich die wachsende Entfremdung zwischen dem ursprünglichen Ideal eines sozialen „gotischen Volksstils“ und der ökonomischen Realität einer elitären Luxusgüterproduktion für die modern gesinnte Bourgeoisie und den liberalen Adel an.

Noch im gleichen Buch über die *Renaissance des Kunstgewerbe* feiert van de Velde die Übereinstimmung von Masse und Elite im Volksstil der Gotik als Zeichen der Befreiung:

„Ich stelle mir den gang der Dinge etwa so vor: Wir sind im zwölften Jahrhundert, als sich die erste, unerhörte, Staunen erweckende »Offenbarung des Geistes unserer Rasse« vollzog, die erste Erhebung ihres Herzens dem Lichte und der Freiheit zu. Die endlose Nacht vor dem Jahre 1000 hatte sie bis zu einem solchen Grade schwanger gemacht, dass bei dem Erwachen der gotischen Kunst das fabelhafte Kind sich sogleich wie ein Mann aufrichtete, ganz ausgewachsen wie ein Mann, stolz wie ein Mann, unterrichtet und entschlossen wie ein Held, dass er seine Kräfte verschwendete und übereilt seinen Untergang herbeiführte.“¹⁹⁷⁰

In Verkennung der mittelalterlichen gesellschaftlichen Machtverhältnisse und der symbolisch-allegorischen Begründung der Gotik durch den königlichen Kanzler und Abt Suger glaubt van de Velde an eine spontane Entstehung aus dem Geist und Kunstempfinden der Volkes wie einen „Lichtstrahl in die Nacht“ des frühen Mittelalters – als habe es weder die fränkische noch romanische Epoche gegeben.¹⁹⁷¹ Doch das Wort „Rasse“ deutet auf einen anderen Aspekt in seiner Argumentation: für ihn stehen die Renaissance und nachfolgenden Stile in der Nachfolge der „romanischen“ Antike, der er die „germanische“ Gotik im Sinne des jungen Goethes und der Romantik gegenüberstellt.¹⁹⁷² Wie bereits in Schefflers Besprechung festgestellt, grenzt sich van de Velde als Flame gegen die Dominanz der romanischen Kultur und gegen die römisch-katholische Kirche als „Vergiftung“ der barbarischen, fränkisch-germanischen Völker ab,¹⁹⁷³ eine auch von Nietzsche propagierte Hypothese. (Vgl. 2.3 Christliche Religion als Gift; kulturelle Rasse) Die Folge für die germanischen Kulturen durch das „dekadente“ Erbe der Antike sei die „todbringende Nacht“ seit der Renaissance, die eine neue Erhebung und Befreiung von Fremdbestimmung erfordere, womit van de Velde wieder an die Argumentation der Präraffaeliten von der Vollendung der Kunst vor der Renaissance anknüpft, doch das entscheidende, zündende Ereignis fehle:

¹⁹⁶⁹ van de Velde, „Das Ornament als Symbol“ (1901), ebd. S. 93.

¹⁹⁷⁰ van de Velde, „Die englische und die festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ (1901), ebd. S. 78-79.

¹⁹⁷¹ Selbst das Datum ist falsch gewählt: um 1000 wurde frühromanisch (oder byzantinisch) gebaut, die Gotik entsteht erst Mitte des 12. Jahrhunderts in der Île-de-France.

¹⁹⁷² [Johann Wolfgang von Goethe], *Von deutscher Baukunst*, D. M. Ervini a Steinbach, [o. O.] 1772.

¹⁹⁷³ van de Velde, „Die englische und die festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe* (1901), S. 79-80: „Aber jene Ausgrabungen wirkten der Absicht des Schicksals entgegen und erfüllten uns (zusammen mit dem Unverständnis für die Geistes- und Herzenseigenschaften unserer Rasse) mit einem so verderblichen Gift, dass es noch manchen Jahrhunderts bedürfen wird, bis wir die Erinnerung an das wiedererworben haben werden, was wir vorher gewesen sind. Wir schütteln gegenwärtig eine Nacht von uns, die ganz anders ist als die, welche der Geburt der Gotik vorausging. Jene war von einfachen und befruchtenden Vorgängen ausgefüllt, diese, welche nur noch im Bewusstsein lebt, war eine Nacht voller Alldrücke, voll Nervenzerstörung und grässlicher Verirrung. Dereinst wird man richtiger über sie urteilen und erst feststellen, wie sie in ihren Folgen furchtbar, toll und todbringend gewesen ist. Ich will mich genau ausdrücken und beschränke mein Urteil auf uns Germanen und Angelsachsen, auf uns Nichtromanen, die wir durch Enthüllung des Altertums, das uns nicht hätte beeinflussen und uns sein künstlerisches Dogma, sein Schönheitsideal nicht hätte aufzwingen dürfen, erfasst und aus unserer Richtung gebracht wurden.“

„Sie [die Erbauer der ersten gotischen Kathedralen] waren eine aus sich selbst entstandene und unbewusste Empörung gegen Feudalherrschaft und mönchische Unterdrückung. Es ist dies eine Stunde so starker geschichtlicher Krisis [...] Heute hingegen giebt es weder einen gemeinsamen Gedanken, noch einen genügend starken Faktor, um mit gleicher Kühnheit der gesamten Vergangenheit, die auf uns lastet, zu trotzen; kein Ereignis ist am Horizont, welches die Geister in einem solchen Grade hinreissen könnte, dass sie sich nicht mehr individuell erkennen, sondern zu einem einzigen Block denkender Materie werden würden, der hypnotisiert wäre durch das bedeutende Ereignis, welches die Gesellschaft aufgerührt und dann den Anforderungen unterworfen hätte, die es an ihre Thatkraft und ihr schöpferisches Genie zu stellen haben würde.“¹⁹⁷⁴

Van de Velde wiederholt das romantische Bild von einer dem Individualismus enthobenen mittelalterlichen Gildegemeinschaft vor dem Zeitalter moderner Entfremdung, die aus einem allgemeinen Bedürfnis gemeinschaftlich den großen Bau der Kathedrale errichtet. Zugleich spielt er eine „gesunde“ oder „natürliche“ barbarische Kultur gegen eine antike Überlieferung aus, die er als Endpunkt der Zivilisation wahrnimmt. In seiner Lektüre der Gotik überlagern sich einerseits die Vorstellungen eines organischen Gesellschaftskörpers mit der Idee eines übergeordneten, gesellschaftlich-revolutionären Willens oder eines überindividuellen Genies des Volkes (Wagner); andererseits die Idee der Kunst als vorübergehende „Erlösung“ aus der Individuation (Nietzsche, Schopenhauer) – und zwar weniger auf der Seite der Rezeption, als auf der Seite der gemeinschaftlichen Produktion: Die gotische Kathedrale symbolisiert für van de Velde eine sich selbst bewusst werdenden Gesellschaft, die vom gemeinsamen Gedanke der „Empörung gegen Feudalherrschaft und mönchische Unterdrückung“ geleitet werde, wobei die Bezüge zur aktuellen Situation am Ende des 19. Jahrhunderts klar sind – Feudalherrschaft und mönchische Unterdrückung stehen für Kapitalismus und überkommene Religion, Moral und Sitte, die Gotik als eine antiklassisches abstraktes Gesamtkunstwerk par excellence für den „Neuen Stil“. Auf den bedeutenden Einfluss der Gotikrezeption van de Veldes auf die späteren Schriften von Wilhelm Worringer und Karl Scheffler,¹⁹⁷⁵ die eine psychologische Deutung der kristallin abstrakten Gotik als „nordisch“ vertreten, und so den entstehenden Expressionismus theoretisch untermauerten, kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

In seinen *Prinzipiellen Erklärungen* von 1902 stellt van de Velde dem gerade vergangenen 19. Jahrhundert die moralische und ästhetische Bankrotterklärung aus und fordert einen absoluten Neubeginn der Kultur:

„Ich glaube nur, dass die Stunde gekommen ist, unsere Unabhängigkeit zu bekennen und festzustellen, dass alles von neuem angefangen werden muss, weil alles um uns herum hässlich geworden, da alles nur aus Lüge und Torheit besteht.“¹⁹⁷⁶

Für diesen totalen Verfall der Kultur macht er den Warencharakter des Hauses, der Gebrauchsgegenstände und der Kunstwerke verantwortlich, die das Verhältnis der Menschen zu den Dingen ihrer Umwelt auf eine rein ökonomische Betrachtung reduziert habe. (Vgl. 3.1) Trotz, oder gerade wegen der Vielzahl an technischen Entdeckungen und der völligen Veränderung des Lebensalltages durch die Industrielle Revolution habe sich kein Gefühl für Schönheit aus den älteren Epochen erhalten bzw. neu entwickelt. Selbst die modernen industriellen Objekte, wie Glühbirne, Maschine oder Eisenkonstruktion wurden in ihrer Vollkommenheit nicht als „Kunstwerke“ anerkannt, ihre Schönheit wurde allgemein

¹⁹⁷⁴ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie als ornamentales Mittel“ (1901), ebd., S. 128–129.

¹⁹⁷⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper, 1908 (Dissertation Universität Bern); Neuausgabe, München: Piper, 1959, ²1981; Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel, 1917.

¹⁹⁷⁶ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 168.

übersehen, bis zum Moment der „Neuentdeckung“ durch die Künstler. (Vgl. 3.9) Auf der Suche nach den Gründen für die Anomalie des 19. Jahrhunderts als eine „Zeitalter ohne Stil“ äußert van de Velde den Verdacht, dass nach einer kurzen, intensiven Phase der Suche des logischen, konstruktiven Ideals einer Zeit bisher jeder Stil früh seine Vollendung gefunden habe, der eine lange Phase der Abschweifung, der Künstlichkeit und des Verfalls folgten. Dadurch begründet er sein Interesse an den Frühformen der Stile, an Archaik, Rustikalität und Primitivismus als Zeichen der natürlichen und gesunden Form.¹⁹⁷⁷

Aus dieser Einsicht konstruiert van de Velde ein neues historisches Modell: an die Seite der gotischen Kathedrale tritt die archaische griechische Kunst, die er als dionysischen Kult des Lebens interpretiert.¹⁹⁷⁸ (Vgl. 3.8 Ornament als Kult des Lebens) Die Gleichsetzung des Lebens mit Energie, Rhythmus, Kraft und Schönheit zeigt deutliche Spuren der Nietzsche Lektüre, die van de Velde in diesem Jahr für den Entwurf des Nietzsche-Archivs wieder aufnimmt, aber auch Verbindungen zum Denken seines Mäzens Harry Graf Kessler, der Nietzsches Philosophie durch die Theorie Wilhelm Wundts psychologisch erweitert, und den Rhythmus zu einem kosmischen Prinzip erklärt. Die Einheit von Kunst und Leben sucht van de Velde – auf den Spuren von Nietzsches Interpretation der Kunstkräfte – in einer psychologisch-physiologischen Überhöhung des Lebens durch die Kunst, durch die Kunst als Mittel zum Leben, um die Ahnung des Nichts, und damit die Gefahr des Nihilismus und des praktischer Pessimismus der Lebensverweigerung, durch Harmonie, Heiterkeit, Ruhe und Verewigung des Augenblicks zu überwinden. Der modernen Menschen mit den blasierten Nerven, wie es Simmel epochal ausgedrückt hat,¹⁹⁷⁹ soll, nach dem Vorbild von Nietzsches heroischer Antike, seine Umwelt durch die neue Kunst als sinnvoll, selbstverständlich und gesund erfahren, Hoffnung und Kraft aus den Dingen schöpfen, um den Abgrund der Sinnlosigkeit des Lebens zu überwinden, und zu einem Gefühl der *Notwendigkeit* des Seins, zu einem „neuen Fatalismus“ zu gelangen.¹⁹⁸⁰ (Vgl. Nietzsche: 2.2/2.3 *amor fati*)

Trotzdem bleibt van de Veldes Denken ahistorisch ausgerichtet: die Forderung nach dem Einklang zwischen dem auf Gesundheit und Vernunft ausgerichteten „modernen Leben“ und einer physiologisch und psychologisch begründeten Kunst muss in erster Linie als eine

¹⁹⁷⁷ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 154: „Man kann ohne viel Beweise behaupten, dass die Tempel der ersten ägyptischen Dynastien mehr wert sind, als andere, die unserer Zeit näher stehen, dass der ionische Stil reiner ist und der Schönheit näher kommt, als der korinthische, und dass der altgotische den geflammtten, der ihm so bald folgte, übertrifft.“ Aber: warum deutet van de Velde den Dorischen Stil nicht als ursprünglicher und reiner gegenüber dem Korinthischen?

¹⁹⁷⁸ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 184ff.

¹⁹⁷⁹ Georg Simmel, „Die Grosstädte und das Geistesleben“ in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden. Band 9*, Th. Petermann (Hrsg.), Dresden: Zahn and Jaensch, 1903, S. 185–206.

¹⁹⁸⁰ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 194–195: „Im Grunde aller gegenwärtigen künstlerischen Bemühungen fühle ich ein Streben nach Harmonie und Heiterkeit. Ich habe mein möglichstes getan, um das Prinzip der Konstruktion wieder zu seinem Recht zu bringen, wodurch wir einzig beides erreichen können. [...] ich suche das zu ersinnen, das ihm [dem modernen Ornament] wie dem griechischen Ornament ein dauerndes Leben geben könnte, das aus einer einzigen Quelle schöpfte, die ihm den Charakter einer unabänderlichen Beständigkeit und Harmonie verleihen konnte. Nicht allzunahe liegt eine Sphäre von ähnlichen Gefühlen und Empfindungen, die unsere bis zum Übermass verbrauchten Nerven wieder stärken könnten, die durch ein überanstrengtes Leben zerrüttet sind, durch ein geistig schwaches Leben, das aus dem Gleichgewicht gebracht ist, weil ihm die feste Basis der Logik und Vernunft entrissen ist. Diese Atmosphäre wird uns mit einem neuen Fatalismus beglücken, mit einer dogmatischen Ruhe erfüllen, die in dem Gedanken liegt, dass alle Dinge des materiellen und moralischen Lebens so sind, weil sie nicht anders sein können, aber dass sie in der Tat durch unsere gemeinsamen Bestrebungen zum Guten das sind, was sie sein sollen.“; siehe auch: ders., „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft April 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 106: „Eine neue Freude kennzeichnet ihre [der Ingenieure] Werke, ebenso wie die Eigentümlichkeiten des Fatalismus, die darin zu Tage treten, danach streben, dem modernen Leben eine neue heitere Sphäre zu schaffen.“

Antithese zu anderen Theorien gelesen werden, die Kunst im Zusammenhang von Historie, Nation, Sozialismus oder Poesie diskutieren. Die Betonung der Zweckmäßigkeit der Dinge, der Befriedigung der körperlichen und sinnlichen Bedürfnisse, und die Logik der Konstruktion sind für van de Velde Mittel zu einer überkulturellen, allgemeinen und alltäglichen Schönheit,¹⁹⁸¹ und somit zu einem universellen und internationalen „Neuen Stil“. Dabei unterstreicht er, dass der Stil das Resultat konzeptioneller Entwurfprinzipien ist, also die Form das Produkt eines Prozesses, und nicht ein Ziel in sich selbst. Wegen dieser stilgenerierenden Bedeutung sind die Entwurfsprinzipien für van de Velde absolut und unverhandelbar,¹⁹⁸² er betrachtet sie als Ausdruck des „Lebens“ selbst, und das Leben als den eigentlichen Inhalt und Agens der Kunst:

„Das gegenwärtige Leben scheint sich ihnen noch nicht mit dem vollen Glanze seiner gebieterischen und unwiderstehlichen Gewalt offenbart zu haben, Es zeigt sich nur denen, die daran glauben, durchdringt nur die Werke, welche nicht danach streben, zur gleichen Zeit, wie es selbst, Elemente anzurufen, die es verneinen; denn das Wieder-Hervorrufen der Dinge der Vergangenheit ist eine Verneinung des Lebens. Das Leben strebt nur nach einer Richtung. Sein Ziel ist die Zukunft. Und von der Vergangenheit duldet es nur Geist und Belehrung; [...]“¹⁹⁸³

Dieser Absolutheitsanspruch des Zeitgeistes ist eine zentrale Forderung der Stilreform der Jahrhundertwende, wie man am Motto der Wiener Secession „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ beispielhaft sehen kann, aber bei van de Velde bezieht sich die „Freiheit“ der Kunst auf eine Freiheit von der Geschichte (und anderen Einflüssen) – als eine Notwendigkeit des Lebens. Dabei denkt er nicht an eine künstlerische Freiheit als Kategorie der Willensfreiheit, sondern mehr im Sinne Nietzsches und Schopenhauers, an das Leben als eine Kraft oder Macht über die Kunst und den Künstler. In dieser Hinsicht erlangt auch das Oppositionspaar Geschichte versus Leben eine zusätzliche Bedeutung vor dem Hintergrund von Nietzsches zweiter unzeitgemäßer Betrachtung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in der Nietzsche die Geschichte nur als einen kulturellen Widerstand gelten lässt, der in Abhängigkeit des Lebens als Prozess der ständigen Erneuerung gesehen werden muss. (Vgl. 2.1: Das Problem der Geschichte) Und in van de Veldes Vorstellung eines radikalen Neubeginns der Kunst auf rationaler Basis zusammen mit der Speicherung des Augenblicks im sinnlichen Erleben des Werkes klingen die beiden Alternativen Nietzsches an, die Geschichte zu Gunsten des „Schaffenden“ zu überwinden: das „Unhistorische“ als Kritik und Vergessen und das „Überhistorische“ als Transzendenz, als eine Verewigung des Momentes im lebendigen Mythos gegenüber einer scheinbar abgeschlossenen Narration der Historie. Selbst die Rückbesinnung auf das Leben als treibende Kraft und höchstes Prinzip interpretiert van de Velde vitalistisch, als ein Bedürfnis des modernen Lebens.¹⁹⁸⁴ Zuletzt, auch die Kritik an der akademischen Bildung als Ursache der „historischen Krankheit“ ist

¹⁹⁸¹ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft April 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 101: „Wir können kurz behaupten, dass der Stil, der sich auf dem Kontinent seit 1890 vorbereitet, seine Basis und seine charakteristischen Eigentümlichkeiten den drei Faktoren entlehnt, [...] der Zweckmäßigkeit, der Bequemlichkeit und der Hygiene.“

¹⁹⁸² van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ (1902), ebd., S. 108: „Das verstandesmäßige und folgerichtige Konstruktions-Prinzip ist eine ebenso absolute Regel, wie der Glaube absolut ist. [...] Das Heil wird aber niemals in Kompromissen liegen [...]“

¹⁹⁸³ van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ (1902), ebd., S. 105.

¹⁹⁸⁴ van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ (1902), ebd., S. 107: „Nicht das Prinzip selbst verleiht ihnen diesen Charakter der Neuheit, wohl aber, dass wir versuchen, neue Bedürfnisse zu befriedigen, die von denen, welche vergangene Generationen zu befriedigen suchten, weit verschieden sind. Sie charakterisieren den Stil, nach dem wir streben, mehr, als einerlei Prinzip. Sie sind allmächtig, und das Prinzip, das ich verteidige, ist selbst Folge eines intensiven modernen Bedürfnisses nach geistiger Ordnung und Gesinnung.“

eine These Nietzsches, die van de Velde auf sich und die anderen Stilreformer ausdehnt, indem er gerade sein Nicht-Wissen als Schlüssel, sich über die gängige Praxis des Historismus hinwegzusetzen, bezeichnet. Unkenntnis, Kritik und Vergessen (können) sind bei Nietzsche und van de Velde Bedingungen zur Selbstfindung, Selbstentfaltung und Selbstbildung des freien Geistes, der einzig dem Leben als treibender Kraft und zentralem Wert folge, wobei van de Velde auch zugibt, dass eine bedingungslos neue Kunst nur der erste Schritt zur höheren Einheit von Kunst und Leben sein mag:

„Für uns ist es leichter als für sie etwas Ganzes zu sein. Die Neuerer sind beinahe immer Autodydakten. Die Belehrung hat bei ihnen keine Spuren hinterlassen, und hat ihren Geist nicht eingeschlüfert. Der verwegene und freudige Sturm, den die Neuerer, die sich in Deutschland Riemerschmid, Behrens, Pankok, Obrist und ich selbst nennen, gewagt haben, zeugt wohl davon. Kühn, närrisch, ihre Kraft und Frische verkündend, ist die Schar weit von einem Ziele entfernt, das ich wohl sehe. Ich fürchte, dass unsere Arbeit einst nur bewertet wird, wie eine grosse hinweisende Geberde, der das Zusammentreffen unserer vollsten Energie Kraft verliehen hat.“¹⁹⁸⁵

Später, in seinen Memoiren, äußert sich van de Velde nochmals über seine Anfänge als Architekt: der scharfen zeitgenössischen Kritik an seinen Interieurs in der Galerie *L'Art Nouveau* von Samuel Bing in Paris (1895/96) von kulturellen Größen wie Rodin oder den Brüdern Goncourt als „barbarisch“, „primitiv“ oder schlicht „fremd“ trotz er in der Retrospektive ab, dass sie in gewisser Weise den Punkt trafen: denn gerade das sei ja sein Ansatz, seine Absicht gewesen, ohne akademische Tradition und historische Vorbilder zu arbeiten, sondern sich ganz von Gebrauch, Formgesetzen und Stimmung („Natürlichkeit“) leiten zu lassen. Der fehlende Bezug zur Tradition und Geschichte ist in den Augen van de Velde nicht ein Mangel, sondern die Rückkehr zum Leben. Diese Argumentation des Autodidakten, der seine Unkenntnis und mangelnde Professionalität gerade als Vorteil auslegt, nicht das Wissen, sondern das Vergessen gekoppelt mit Rationalität und Instinkt zur Bedingung künstlerischer Kreativität erklärt, zeigt nochmals die Wirkung von Nietzsches Konzept der „kritischen Historie“ des „Schaffenden“:

„Il fallait s'en remettre, d'instinct, à la logique et affronter tous les problèmes avec la volonté vierge du troglodyte qui, avec les os qu'il a jetés et les pierres qui se trouvent dans sa caverne, crée des outils et des armes. C'est dans cet état de virginité que je me sentais lorsque je dessinais les plans de la maison que nous habiterions bientôt.“¹⁹⁸⁶

Van de Velde verbindet seinen Absolutheitsanspruch der Kunstprinzipien mit „Ganzheit“, die er dezidiert mit der Schwächung eines Prinzips durch Kompromiss – oder Synthese – und dem Zustand der Zerrissenheit des eklektischen Historismus kontrastiert. Zugleich ist Ganzheit eine der grundlegenden Forderungen der klassischen Interpretationstradition an Kunstwerke, neben Begriffen wie Dauerhaftigkeit, Abgeschlossenheit, Harmonie oder Vollkommenheit. Der Begriff der Ganzheit verweist aber auch auf die Vorstellung der *physis* bei Nietzsche als einer Überwindung der Trennung von Körper und Geist, von Materie und Idee, von Form und Inhalt, wie er in der europäischen Philosophiegeschichte als dialektisches Prinzip angelegt ist. In der Selbsteinschätzung van de Velde – als kühn, närrisch und als Fingerzeig an seine Nachfolger – scheinen ebenfalls Metaphern aus Nietzsches *Zarathustra* verarbeitet zu sein, (Vgl. 2.3: die Figur des Narren und des Akrobaten in *Zarathustra*) aber auch eine Spur relativierender Einsicht in den Lauf der (Kunst-) Geschichte, in der jede Erneuerung vereinnahmt, jeder Neugründer irgendwann zum Vorläufer wird, wie eine Stelle aus dem selben Jahr 1902 zeigt:

¹⁹⁸⁵ van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ (1902), ebd., S. 108.

¹⁹⁸⁶ Henry van de Velde, *Récit de ma Vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 281.

„Das Leben entwickelt sich dem Anscheine nach nicht stufenweise, oder wenn es so erscheint, kann man nicht glauben, dass der höheren Stufe keine vorbereitende vorangegangen sei. Und so ist auch unsere kunstgewerbliche Renaissance-Bewegung nur eine neue und unvermeidliche Uebergangs-Stufe, ein Wendepunkt des Lebens.“¹⁹⁸⁷

Wiederum bildet das „Leben“, mit der Vorstellung von einem stetigen Transformation und Verlauf des Werdens, der genealogische Rückschlüsse der zeitgenössischen Situation erlaubt, ein Interpretationsmodell und gleichzeitig die treibende Kraft der Kunst. Und ebenso wie in Darwins *Origin of the Species* scheint für van de Velde die Entwicklung ungerichtet, aber nicht unerklärbar. Aus diesem Ausgeliefertsein gegenüber Evolution und Historie entspringt ein Zweifel, eine Unsicherheit und ein leiser Pessimismus, der sich auch aus van de Veldes Krisenerlebnis zu Anfang seiner Karriere als Kunstreformer speist – und sein Interesse an Nietzsches Philosophie des gesunden Kranken, der Annahme des Lebens, trotz der pessimistischen Einsicht in die Natur des Seins als Werden und Vergehen, um so erklärlicher macht. Van de Velde reflektiert auch Nietzsches Gedanken einer Stärkung der Lebenskräfte, einer Überzeugung zum Leben, einer Freude am Leben durch die Kunst als einem Mittel zum Leben trotz der Einsicht in das blinde Treiben der Lebenskräfte, wodurch die Kunst sowohl therapeutischen wie auch philosophisch-ethischen Wert als *Lebenspraxis* bekommt.¹⁹⁸⁸

Mit der Aufwertung des Lebens für die Kunst geht auch eine Verschiebung im Verhältnis Kunstwerk zu Künstler einher: die Lebenserfahrung des Künstlers fließt in stärkerem Maße in van de Veldes Überlegungen ein, der Mensch hinter dem Werk, seine Anschauung, seine „Ganzheit“ werden zu einem Merkmal der neuen Kunst:

„Nur von »einem Menschen« kann man wirklich alles erwarten, und man thut gut, von einem Künstler nichts zu erwarten, ehe man sich nicht überzeugt hat, dass er wirklich »ein Mensch« ist. Und in welcher Schule man »Menschen« heranbildet, brauche ich nicht zu sagen. Es ist das Leben, dies ist klar, mit seinen fortwährenden harten Kämpfen. [...]; es ist das Leben, das sich erst später in seiner ganzen Schönheit und in allen seinen Aeusserungen dem offenbart, welcher alle Kämpfe, die es ihm auferlegt, dazu noch mit diesem bitteren Glauben auf sich nimmt, indem er dagegen kämpft.“¹⁹⁸⁹

Die Betonung von Persönlichkeit und Lebenspraxis ist zugleich eine Kritik an der akademischen Bildung, an Theorie und Tradition, wie sie sich auch wiederholt bei Nietzsche finden lässt. In van de Veldes Vorstellung verschmelzen Leben und Kunst zu einer Einheit, das Leben des Künstlers als eines „Neuerers“ tendiert zu Nietzsches Experimentalexistenz, zu einer kämpferisch-heroischen Auseinandersetzung mit dem Leben, die das Leiden als notwendig begreift und trotzdem bejaht („bitterer Glauben“), aber aus diesen Erfahrungen das Material zu einer authentisch künstlerischen Haltung generiert. Wie bereits bei van de Veldes Hommage an William Morris gesehen, folgt aus der pessimistischen Krise eine Zuwendung zum Leben, eine handwerklich zupackende, aus sich selbst *schaffende* Kunst des „self-made-man“,¹⁹⁹⁰ die sich mit Nietzsches Vorstellungen des Erziehers in den frühen *Unzeitgemässen Betrachtungen* ebenso deckt, wie die Betonung der Einheit von Körper und Geist, von der

¹⁹⁸⁷ Henry van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft Juni 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 154.

¹⁹⁸⁸ van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 154: „[...] dass es sich [bei van de Veldes Versuch der Gründung einer eigenen Gilde-Werkstatt] in der That um eine Verbesserung des Lebens, einer Wiederaufrichtung seiner Würde und um die Wiedereroberung der Freude, die in ihm liegt, handelte.“

¹⁹⁸⁹ Henry van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft August 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 205–206.

¹⁹⁹⁰ van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 205.

„großen Vernunft“ der alltäglichen Lebensgestaltung eines Denkers und der Vernunft seiner Schriften, dem „Menschen hinter dem Buche“ im mittleren und späten Werk. (Vgl. 4.2)

Die Betrachtung des Menschen hinter dem Werk als „inhaltliche Garantie“ für die „Wirklichkeit“ des Werkes lässt sich zum Teil aus dem „Erfolg“ des neuen Stils erklären: Van de Velde sieht sich mit der inflationären Verbreitung der geschwungenen Formen und linearen Ornamente als „Mode“ des Jugendstils um 1900 konfrontiert und um sein Alleinstellungsmerkmal gebracht. Um der formalen Nachahmung zu begegnen, hebt er die Bedeutung des Schöpfers als einem wirklichen „Neuerer“ stärker hervor und diffamiert die Popularisierung als epigonale und kommerzielle Erscheinung, ohne künstlerischen Wert:

„Immerhin wird das »moderne« oder »nouveau« in Frankreich bleiben; »esthétique« in Belgien; »Jugend« oder »Sezession« in Deutschland und Oesterreich. Aber alles das hat nichts Gemeinsames mit dem sich vorbereitenden Stil unserer Epoche und soll sich hüten, daran rühren zu wollen.“¹⁹⁹¹

Damit hat van de Velde unter anderem die Darmstädter Mathildenhöhe im Auge, deren Eröffnungsausstellung er im August 1901 zusammen mit Harry Graf Kessler besucht, scharf verurteilt und die ihn zu einem Umdenken bewogen haben mag. Van de Velde sieht sich von zwei Seiten bedroht: einerseits bedeutet die formale Nachahmung und industrielle Vereinnahmung seines Stils eine Neutralisierung und Entwertung der übergeordneten Ziele einer Reform von Moral und Lebensalltags durch die Neuorganisation der Dingwelt. Zugleich wird von Kollegen, allen voran Otto Eckmann und Adolf Loos, kritisiert, dass er selbst seine Theorien über Zweckform, Konstruktionslogik und Materialgerechtigkeit nicht einhalte. Vielleicht liegt in dieser Kritik ein Grund, dass sich mit dem Neuanfang in Weimar 1902 van de Velde formale Ausrichtung ändert, weg von der extravaganten Einzelform und hin zu Plastizität, Sachlichkeit, Handwerk und atmosphärischer Gesamtwirkung (Vgl. 5.1 Nietzsche Archiv). Dieser Beschränkung des Gebrauchsgegenstandes und der Architektur auf die Ausdrucksmöglichkeit der reinen Linie, Form, und Materialität entspricht eine relativierende Einschätzung des Ornamentes als einem psychologisch wirkungsvollem Medium und Instrument, das in den Händen der „Mode“ zu einem gefährlichem Reiz, zur Verführung der Masse werden kann,¹⁹⁹² weshalb er zu einer grundsätzlichen Kritik des Ornamentes und zur Disziplinierung der Gestaltung aufruft.¹⁹⁹³ Explizit versucht sich van de Velde von der österreichischen Secession abzugrenzen, die er als krankhaft verfeinert und dekadent bezeichnet.¹⁹⁹⁴ Dabei kommt ein sowohl anti-bürgerliches als auch anti-urbanes Ressentiment zum Vorschein, wenn er seine disziplinarischen Forderungen nach Natürlichkeit, Reinheit und Einfachheit mit der Bewunderung der anonymen Formen der bäuerlichen Tradition verbindet, und ein gesundes, unbewusst richtiges Empfinden des Bauern als Grundlage des „Neuen Stils“ der Künstlichkeit der gehobenen Gesellschaft mit ihren Konventionen, Rollen und ihrem Repräsentationsbedürfnis entgeggestellt (Vgl. 3.8: Bauern und Fischer):

„[...] im Gegenteil glaube ich, dass dies [die volkstümliche Robustheit und Schwere] der einzige, vernünftige Ausgangspunkt ist, welcher in den Stand setzt, die Formen und Konstruktionen wieder

¹⁹⁹¹ van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 155.

¹⁹⁹² Henry van de Velde, „Die Rolle der Ingenieure in der Modernen Architektur“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 113–114: „Das waren denn Hintergedanken von grosser Gefährlichkeit, die immer wissen, an welchen Quellen sie schöpfen müssen, um die Masse jener Menschen zu verführen, welche von dem Charakter der modernen Schönheit [des nackten Ingenieurproduktes] nichts erfahren haben und immer hypnotisiert und sogleich eingenommen sind von den tausend Mitteln der formalen und ornamentalen Phantasie.“

¹⁹⁹³ van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 159. „Eine strenge Disziplin kann viel dazu beitragen, dass wir schneller den Stil unserer Zeit erreichen.“

¹⁹⁹⁴ van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 202–203: „Die krankhaften und entarteten Versuche der Wiener Künstler [...]“

besser zu gestalten. In diesen Werken finde ich die Spur jenes gesunden Menschenverstandes wieder, welcher die bewunderungswürdigen kleinen Wagen, Karriolen und Schieb-Karren des Landes erzeugte; wie auch die meisterhaften und geschmeidigen Schiffs-Rümpfe der holländischen Boote [...] Wir müssen uns alle zu der Reinheit wenden, wenn wir bald das Endziel, den neuen Stil erreichen wollen, und das Opfer, welches wir dadurch darbringen, dass wir für den Augenblick an den etwas derben, bürgerlichen Dingen Gefallen finden ist doch wahrlich nicht so gross! [...] Dort [in Frankreich und Österreich] erscheint die Derbheit wie Unanständigkeit; und in diesen Salons, wo alles einer künstlichen Atmosphäre unterworfen ist, welche jede Aeusserung, jede Verbindung, die sich knüpft, einen ganz besonderen Stempel aufdrückt, wirkt die Einfachheit der Auffassung eines Möbels oder eines Gegenstandes, die Einfachheit und gesunde Art ihrer Konstruktion wie ein plötzlicher Stall-Geruch oder wie das plötzliche laute Ausbrechen einer Beteuerung.“¹⁹⁹⁵

Natürlich steht van de Velde mit dieser Interpretation nicht allein: parallel gründen sich die Gartenstadt- und Heimatschutzbewegung als alternative Lebensformen zur urbanen Massengesellschaft, andererseits wirken Ethnologie, Folklore und Archaik auf das Entstehen einer modernen Kunst. Aber seine Betrachtungen über volkstümliche Gegenstände reihen sich ein in eine Neubewertung der Geschichte: neben das mehr und mehr verblässende Vorbild der Gotik treten zunehmend die griechische Antike und die Auseinandersetzung mit der lokalen Weimarer Klassik, aber auch die anonyme, volkstümliche Tradition der Bauern und Handwerker. Van de Velde, der jüngst noch die neue Farbigkeit der Plakate und Lichter der Großstadt pries, macht nun auf das „natürliche“ Farbempfinden des (niederländischen) Bauern aufmerksam, der ungemischte Primär- und Sekundärfarben flächig verwendet, und man ist versucht, Beziehungen sowohl zu der Reinfarbenlehre des Neo-Impressionismus als auch zur Polychromie der griechischen Antike herzustellen:

„Diese Anwendung des reinen Tons scheint ihm [dem holländischen Bauern], da er sich einfach auf seinen Sinn für Farbe und Licht verlässt, keineswegs verwegen; und nur uns, deren Auge entartet ist, erscheint es so. In Holland geht die volkstümliche Tradition ganz natürlich bis zum Aeussersten, die übertrieben Farben und Formen reizen dort das Auge; [...].“¹⁹⁹⁶

Auffällig ist der Begriff der „Entartung“, da van de Velde bisher nur von *Décadence* als moralischem oder kulturellem Verfall sprach: scheinbar hat er die populären Thesen einer degenerierenden Wirkung der Zivilisation auf den körperlichen und geistigen Zustand des modernen Menschen, die um die Jahrhundertwende vielfach vertreten wurden (z.B. Morel, Lombroso, Haeckel, Krafft-Ebing, Nordau), aufgenommen. Nicht zuletzt bei Nietzsche – und dem Nietzscheaner Harry Graf Kessler – finden sich kulturkritische Bemerkungen zu Vererbung, Krankheit, Entartung, die in der Vision einer Selbstzucht und Selektion der Menschheit münden (Vgl. 2.3). Auch vor diesem Hintergrund scheint van de Velde auf die „gesunde“ Tradition des Bauern als vor-moderner, also von den „Zivilisationsgefahren“ bewahrter, Kultur zu rekurrieren. Doch muss die Bewertung ungemischter, gesättigter Farben als „natürlich“ gegenüber den gedämpften, tertiären Tönen auch vor dem Hintergrund der neo-impressionistischen Vergangenheit van de Veldes gelesen werden; ebenso verteidigt er die frühexpressionistischen Versuche des befreundeten Edvard Munch, der reine Farben als psychologische Werte verwendet, um einen unmittelbaren, von Sehgewohnheiten befreiten Ausdruck zu suchen. Nicht zuletzt hat van de Velde selbst immer wieder starke Farben in seinen Innenräumen eingesetzt, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen.¹⁹⁹⁷

¹⁹⁹⁵ van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 203.

¹⁹⁹⁶ van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration* (1902), S. 202.

¹⁹⁹⁷ so z.B. im Haus Leuring, 1900–02, das er zusammen mit dem Maler Thorn-Prikker gestaltet hat, die Salons der Villa Hohehof in Hagen, 1906, oder auch in seinem eigenen Wohnhaus „Hohe Pappeln“ in Weimar von 1907–08.

Als im Oktober 1902 das „Folkwang Museum“ für Karl Ernst Osthaus in Hagen eröffnet wird, und van de Velde eigentlich einen großen Erfolg feiern müsste, finden sich auch nachdenkliche Töne, die selbstkritisch die subjektive Freude über das Erreichte lediglich als eine Illusion und als ein Zwischenziel auf dem Weg zum „Neuen Stil“ relativieren, welches aber für den „Schaffenden“ notwendig ist, um sich zu motivieren und zu sich selbst zu finden:

„Es ist menschlich, dass man bei jedem Wendepunkt den Höhepunkt erreicht zu haben glaubt; und überhaupt ist uns eine solche Illusion wohl zu gönnen. Auf diese Weise gehen wir bis zur Vollendung; d.h. bis zum vollkommensten Ausdruck unserer selbst, welcher die Eroberung aller Dinge ist, welche unser Wirkungskreis und unsere materiellen Bedürfnisse erheischen; aller Wahrheiten, welche Ersatz bieten für die uns verloren gegangenen religiösen Illusionen und moralischen Wertschätzungen, welche sich umgewertet haben, und uns andere geben werden, auf denen wir neue, fruchtbarere Regeln aufbauen können, weil sie uns mehr dem gegenüberstellen, was Bestimmtes in uns liegt und uns die Überzeugung liefern, dass nur in uns selbst, in unserm Hirn und unserem eigenen Blut die Quelle aller Kraft liegt.“¹⁹⁹⁸

Diese nüchterne psychologische Einschätzung über die Notwendigkeit der Täuschung im Augenblick des „Schaffens“, um sich schrittweise einer „Vollkommenheit“ und „Wahrheit“ anzunähern, die umso schwieriger zu bestimmen ist, nachdem die religiösen und moralischen Wahrheiten unglaubwürdig geworden sind, zielt auf die Wesensbestimmung der Kunst unter den Bedingungen der Moderne: einerseits dient die Kunst als ein Ersatz oder Nachfolger der religiösen Gefühle – wie die Begriffe Notwendigkeit, Harmonie und Fatalismus bei van de Velde an anderer Stelle zeigen – andererseits ist die einzige verlässliche Wahrheit das eigene Selbst, eine Bestimmung der eigenen Aufgabe und Gesetze. Diese Dialektik des Schaffenden als Überwinder der traditionellen Moral und als Gesetzgebender aus eigenem Recht ist bei Nietzsche angelegt, und wird von ihm, wie bei van de Velde, physiologisch gelöst: die Bedürfnisse und der Körper dienen als Instrumente der Wahrheitsfindung im Alltag, als „grosse Vernunft“. Auch die Vorstellung einer physiologischen „Kraft“ und „Energie“, die das Leben antreibt, bis hinein in die kulturellen Höhen der Kunst als der Steigerung des Lebens, rekurriert auf Nietzsches Gedanken, auf die sich ein Hinweis im Begriff der „Umwertung“ eingeschlichen hat, den van de Velde signifikanterweise im Bezug auf die Kritik der traditionellen Wertsysteme Religion und Moral verwendet. (Vgl. 2.2; Vgl. 2.3)

Und wie Nietzsche entdeckt van de Velde die (vorklassische) Antike als Projektionsfläche für eine alternative Moderne. Zwar stimmen van de Velde und Nietzsche der traditionellen These von der Antike als Wiege der europäischen Kultur der Gegenwart zu, aber in einem anderen Sinn als das bildungsbürgerliche 19. Jahrhundert es sehen wollte: die Antike steht für eine organische Kultur, Höhe der Kunst und ein geschlossenes Weltbild, und damit in schärfstem Gegensatz zu einer als späte Verfalls- und Mischform empfundenen Gegenwart, die nicht den evolutionären Fortschritt der Antike im hegelianischen Sinne darstellt, sondern deren Abweichung, Auflösung, *Décadence*. Ein ausdrucksvolles Bild dieser an die Antike „geklebten“ Gegenwart, die sich an die heroische Vergangenheit klettert – wie das „falsche“ Ornament der historistischen Applikation – findet van de Velde in den Spolien von San Giovanni in Syrakus auf Sizilien, der Zwischenstation seiner Griechenlandreise:

„Drei starke dorische Säulen vom alten Minervatempel, eingefügt in die äusseren Mauern der Kirche San Giovanni. Für mich verkörpern sie die Antike selbst, wie sie gefesselt lebt in der Gegenwart; in dieser Gegenwart, die an sie sich klammert, ohne Verständnis, ohne Ehrfurcht, kaum mit lebendigem Nutzen. Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft,

¹⁹⁹⁸ Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“ in: *Innen-Dekoration* (1902), Jg. 13, Heft November 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 277.

Vernunft. Wie sie, und lebendig wie sie, trotzdem alles, das sie gefesselt hält, längst schon gestorben, lebt es durch die Jahrhunderte hin gebunden und gefesselt im Kerker.“¹⁹⁹⁹

Hier scheint van de Velde auf die Metapher des Baumeisters oder des bauenden Geistes von Nietzsche anzuspielden, d.h. dem kulturellen Unterschied zwischen einem expandierenden Drang des Aufbaus und zu großen gesellschaftlichen Strukturen im Gegensatz zu einer schwachen und flüchtigen Gegenwart, die Nietzsche unter dem Typus des Schauspielers fasst.²⁰⁰⁰ Aus dieser Differenz heraus, aus diesem Auseinanderfallen von Anspruch und Wirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft als Schauspiel, generiert van de Velde sein Programm für eine Wiedergeburt der „wahren, heroischen“ Antike, als eine „klassische“ Moderne auf gleicher kultureller Höhe, die nicht durch Nachahmung, sondern im Selbstbewusstsein der eigenen Leistung und Größe der Antike gegenübertritt (Vgl. 3.3; Vgl. 4.4.3 Griechenland):

„Der Geist, daraus die griechische Kunst entsprang, ist nicht tot, trotzdem Toren in der klassischen Kunst seinen letzten Ausdruck erkannt haben wollen. Noch ist in unserer Mitte sein Pulsschlag so lebendig und so unverbraucht, wie vor 3000 Jahren. Er wird leben, solange die Menschheit fähig ist, auch nur einen einzigen Gegenstand, ein einziges Ding vernünftig zu erfassen. Toren mögen sagen, dass der Geist tot ist, daraus die griechische Kunst entsprang. Der Geist, der dieses Theater [Syrakus] gezeugt hat, dessen erstaunlich logische Konzeption heute, da alles Ornament fehlt, logischer noch erscheint, als damals; es ist der gleiche, der jenen wunderbar vollkommenen Gegenstand des Kabinenfensters auf dem Dampfer erfand, der mich hierher gebracht hat; der gleiche auch der die elektrische Birne erfunden und die Glasglocke des Auerlichtes; der gleiche, der das Buttermesser entstehen liess, dessen wir an Bord uns bedienen, und dessen Herkunft der Steward durch den Hinweis auf die Fabrikmarke der Solinger »Zwillinge« mir verriet. Gewisse Elemente des modernen Lebens sind mir nie so schön erschienen, als hier, wo ich sie mit diesem Theater vergleiche, das Aeschylus und Pindar in Person gesehen hat. Nicht das kleinste Detail in der Konzeption des Ganzen, das nicht genau einer inneren Notwendigkeit entspräche. In dieser Schöpfung waren genau die gleichen Gesetze wirksam, die unsere Ingenieure leiten bei dem Bau ihrer Maschinen, ihrer Gerüste, ihrer Ozeandampfer. – Das moderne Leben hat seine Schönheit; bei meinem ersten Kontakt mit der Antike ist diese Wahrheit mir zur Gewissheit geworden.“²⁰⁰¹

Die Betonung der „inneren Notwendigkeit“ als Bedingung der Vollkommenheit, ist, wie an anderer Stelle dargelegt, ein charakteristisches Argument der klassischen Kunsttheorie, neben der Einheit und Abgeschlossenheit des Werkes, Reinheit und Einfachheit. Und dass sich van de Velde um 1905 einer sachlichen und klassischen Position nähert, zeigt auch seine schroffe Absage an den „Jugendstil“, womit er eine modische, naturalistische oder stilisierte florale Ornamentik, die oberflächlich Formen der einstmalig verehrten Präraffaeliten (und seiner eigenen frühen Entwürfe) imitiert, meint, als den Ausdruck des „schlechten Geschmacks“.²⁰⁰²

¹⁹⁹⁹ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 288–289; wieder abgedruckt in: ders., „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 93.

²⁰⁰⁰ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 289: „Gefangen und gefesselt ist in dem Leben unserer Tage die Vernunft, wie die dorischen Säulen in jener Kirche San Giovanni in Syrakus. Und stündlich noch werden Kinder geboren, die langweilig sein werden und kraftlos, feige, schwach, scheinheilig und verderbt. Jedes von ihnen wird seinen Teil herbeischleppen von Kitt zu dem Bauwerk unserer Tage, jedes wird helfen dessen Dauer zu verlängern.“

²⁰⁰¹ van de Velde, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ in: *Kunst und Künstler* (1905), S. 289.

²⁰⁰² Henry van de Velde, „Über den Geschmack“ in: *Deutschland. Weimarisches Landeszeitung*, 57. Jg., Nr. 230, Weimar: Sonntag, 8.10.1905, S. 1: „Die größten Fehler liegen in der Überladung von Ornamenten und Verzierungen, die durch Banalität verständnislose, ungeschickte Ausführung anwidern. Ja, diese Überladung wird zu einem wahren Aussatz, der sich auf Formen und Gebäude ausdehnt, die an sich nicht häßlich sind. Diese Linienverschlingungen, diese groben Blumen, die monströs bis ins Riesenhafte sich steigern, diese blödeblickenden Frauenköpfe mit langen, niederfallenden oder wehenden Haaren haben nichts mit moderner Ornamentik zu tun. Sie hat nichts mit einer rationalen und folgerichtigen Architektur gemein, welche doch

Dass er sich auf die Ebene der Frage des Geschmacks, und damit der Urteilsfindung, Etikette und sozialen bzw. kulturellen Distinktion begibt, zeigt eine Relativierung der bisherigen rein rationalen Position seiner Theorie, und vielleicht Spuren einer Auseinandersetzung mit Kant – die sich auch in Bezug auf die „reine“ Schönheit des abstrakten Ornamentes finden lässt.²⁰⁰³ Doch hat auch Nietzsche wiederholt die Weisheit als eine Frage des Geschmacks vorgestellt, und den Geist physiologisch als Magen betrachtet (Vgl. 2.3). Von größerer Bedeutung ist noch die wiederholt zu findende Absage an jede Form des Ornamentes: ob im Bezug auf das griechische Theater in Syrakus, das durch den Zahn der Zeit seinen skulpturalen Schmuck, Farbe und Ornamentik verloren hat – und durch diese Reduktion auf van de Velde noch „logischer“ und „folgerichtiger“ wirkt – im Bezug auf die Lebendigkeit der zyklopischen Festungsmauern von Mykene, die ohne weiteren Schmuck nur durch Bearbeitung und Fügung wirken, oder im Bezug auf die „nackte“ Schönheit der Industrieprodukte, die er auflistet, oder im Bezug auf die entstuckten Fassaden der Villen Weimars, die er gedanklich vornimmt, um ihre „vernünftige, gemütliche und bequeme Verteilung der Innenräume“²⁰⁰⁴ unverfälscht hervorzubringen. Das Ornament scheint seine konstitutive Rolle für den „Neuen Stil“ im Denken van de Veldes zu Gunsten der einfachen Form, der kunstvollen Bearbeitung und der ausdrucksstarken Materialität zu verlieren. (Vgl. 3.8)

Als van de Velde 1906 ein *Résumé* des „Neuen Stils“ vor einer Versammlung der Gewerbevereine zieht – ein Text, der den Rumpf der *Laienpredigten II. Teil* von 1907 bildet – grenzt er Stil ganz allgemein als Frage von Kenntnis und Geschmack der Kultur gegenüber der Stillosigkeit ab, worunter er Mode und Eklektizismus versteht,²⁰⁰⁵ um den Schwerpunkt weg von einer Auseinandersetzung von „alt“ gegen „neu“ hin zu einer Diskussion um die grundsätzliche Bedeutung von Stileinheit und Stilreinheit zu legen. *Stil*, so van de Velde, ist in erster Linie eine gesellschaftliche, wenn nicht gar eine philosophische Frage, eine Frage der „Weltanschauung,“ um einen Begriff der Zeit zu verwenden:

„Die Frage des Stils ist eben keine Kunstfrage. Ihre Natur gleicht derjenigen der Fragen der Religion, der Politik und der Soziologie! Jedermann steht das Recht zu, diesen Fragen auf den Grund zu gehen! Jedermann hat das Gefühl davon – und er fühlt noch stärker, daß es sich um Gemeingut handelt! Der Stil ist die Quintessenz alles dessen, was der Geist und der Geschmack einer Epoche all ihre Produkten aufgeprägt hat. [...] Der Stil ist Gemeingut aller Gewerbe. Er verleiht allen sein Gepräge gleichmäßig, weil er der Widerschein einer Arbeit ist, die in dem Intellekt der Menschheit gärt. Man muß den menschlichen Verstand in seinem Verhältnis zum Stil wie ein Ganzes betrachten.“²⁰⁰⁶

notorisch die einzige moderne ist. Diese sinnlosen Ornamente sind ein Überbleibsel des Jugendstils und jener Ornamentik, die aus den verschiedenen Elementen, welche der verstorbene Otto Eckmann den englischen Präraffaeliten und noch mehr dem Maler Walter Crane entlehnte, zusammengesetzt ist. Aber wie soll man diese krankhaften Wucherungen anders einschränken als dadurch, daß man an den guten Geschmack des Publikums, an dessen guten Willen appelliert? Man betrachte ganz unparteiisch das eine oder andere derartig verunzierte Häuser und stelle sich vor, wie ein solches Haus aussehen würde, wenn es dieser und überhaupt aller Ornamente bar wäre.“

²⁰⁰³ Ein direkter Verweis auf die Auseinandersetzung van de Veldes mit der Ästhetik Kants findet sich erst 1910, aber dann als Ziel beißender Kritik, vgl. Henry van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 79ff.

²⁰⁰⁴ van de Velde, „Über den Geschmack“ in: *Deutschland* (1905), S. 1.

²⁰⁰⁵ Henry van de Velde, *Der Neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906, S. 4: „Aber unsere Gegner haben gerade eine Vorliebe für Mischungen und Fälschungen! [...] Was sie unter »Stil« verstehen, ist ein ziemlich anpassungsfähiges und dehnbare Etwas, das ihnen in einem Salon die Mischung von Rokoko, Barock- und Empiremöbeln gestattet – in einem anderen Salon die Mischung von Gotischem, Renaissance, englischen Sherraton und Chippendale-Stil; [...] In solchen Milieus kann doch die Idee des Stils unmöglich eindringen.“

²⁰⁰⁶ van de Velde, *Der Neue Stil*. (1906), S. 4–5.

Natürlich ist die Betonung der schöpferischen Rolle der Gewerbetreibenden und Handwerker für den „Neuen Stil“ ein wenig seiner Zuhörerschaft geschuldet, doch darüber sollte man nicht die Ernsthaftigkeit übersehen, mit der van de Velde den Stil als eine absolute Kraft oder Willen vorstellt, der unabhängig von individuellen Willensentscheidungen agiere, sondern wie ein Naturgesetz in den (oder durch die) einzelnen Akteuren wirke. Dass er für seine deterministische Vorstellung des Willens die Metapher der Wellen und des Meeres heranzieht, zeigt nur um so deutlicher den Einfluss von Schopenhauer und Nietzsche, die vom Boot der Individuation auf dem Meer des überindividuellen, metaphysischen Willens sprechen.²⁰⁰⁷ Streng genommen bedeutet die Hervorhebung des gemeinschaftlichen Aspektes der Arbeit am Stil weniger ein Angebot zur Partizipation, als vielmehr ein Appell zur Fügung in das Unweigerliche des Willens.²⁰⁰⁸ Die Rolle des menschlichen Geistes sei es, diese Notwendigkeiten zu erkennen, und zu befolgen – woraus van de Velde die „Rechte“ und „Prinzipien“ des „Neuen Stils“, als Ausdruck des Willens, ableitet: Konstruktion und Zweckform, Materialechtheit und Materialgerechtigkeit und organisches Ornament.²⁰⁰⁹ Diese Prinzipien sind spätestens seit dem *Pan* Artikel von 1898 formuliert, doch was zuerst auf Kunstgewerbe, Interieur, Möbelbau und Ornament gemünzt war, hat er im nächsten Schritt auf die Architektur übertragen, um die Regeln auf Handwerk, Gewerbe und Industrie bis hin zu den Dienstleistungen auszuweiten – auf die ganze menschliche Umwelt. Die Kritik an der Willensfreiheit, die van de Velde ganz im Sinne Schopenhauers und Nietzsches formuliert, bedeutet nicht das Ende künstlerischer Freiheit, sondern schafft in der Dialektik aus Notwendigkeit und Sensibilität, aus strenger Disziplin und dem Anschein leichter Meisterung und Überwindung die Grundlage zur künstlerischen Vollkommenheit: „In Ketten tanzen“ hat Nietzsche diesen Gedanken umschrieben, und wie er verweist auch van de Velde auf den gebundenen Stil der griechischen Antike als Vorbild für eine Evolution des Stils aus der Beschränkung durch Rationalität, Struktur und Kategorie.²⁰¹⁰ (Vgl. 2.2; Vgl. 2.3)

Auf die gesellschaftlich-weltanschauliche Grundlage des Stils kommt van de Velde 1907 nochmals zurück, auch um das Phänomen des Historismus im 19. Jahrhundert aufzugreifen

²⁰⁰⁷ van de Velde, *Der Neue Stil*. (1906), S. 5: „Ein Ganzes – gleich dem Spiel der Wellen – sie alle führen scheinbar ihre Bewegungen nach eigenem Gefallen aus, und doch sind sie im Grunde alle gleich: das Spielzeug von Ebbe und Flut. Der Stil ist ein ebenso gewaltiges Element, wie Wind und Flut und unser armes Gehirn darf sich nicht zu viel auf seine Willenskraft und Kühnheit einbilden.“; vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band I. zitiert bei: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA 1, S. 106f.

²⁰⁰⁸ van de Velde, *Der Neue Stil*. (1906), S. 6: „Dieser Parallelismus [von Geschmack an der Vernunft im Gebrauchsgegenstand und Gebiet der religiösen, moralischen und sozialen Ideen] ist historisch, und es ist selbstverständlich, daß die Kraft, welche die mächtigen Strömungen des menschlichen Denkens leitet, die anderen in derselben Richtung mit fortreißen wird, [...]“

²⁰⁰⁹ van de Velde, *Der Neue Stil*. (1906), S. 7–8: „Alles was auf die Architektur und Kunstgewerbe Bezug hat, muß vom Standpunkte der Vernunft, der Zweckmäßigkeit und der Daseinsberechtigung betrachtet werden, wir streben eine neue Disziplin an! Und diese Disziplin muß einem neuen Stil den Weg bahnen! Wir wollen auf der Basis der folgenden Prinzipien bauen: 1. Der neue Stil entsagt dem Gebrauch aller Elemente, welche nicht klar und deutlich eine Funktion ausüben, die der Konstruktion des Gegenstandes unentbehrlich ist. Sei es nun ein Bauwerk, ein Möbel, eine Vase, ein Beleuchtungskörper, ein Anzug, ein Hut oder ein Schuh. 2. Der neue Stil entsagt dem Gebrauch allen unechten Materials, er spiegelt weder wertvolle Metalle noch Marmor, noch seltene Holzarten vor, weder kostbare Stoffe noch Lederarten! 3. Der neue Stil unterrichtet sich über die Natur jedes Materials, über die Werkzeuge, die für das Material und seine Ornamentik durch Menschenhand oder durch Maschinen in Tätigkeit gesetzt werden. Er findet eine Ornamentik, für die der Gebrauch dieser Werkzeuge normal und naturgemäß ist.“

²⁰¹⁰ van de Velde, *Der Neue Stil*. (1906), S. 8: „Unter den alten Stilen liefert der griechische Stil den schlagendsten Beweis einer normalen Entwicklung. Und gerade sie ist die Folge einer strikten Anwendung dieser Prinzipien; in keiner Weise haben die strengen Gesetze des griechischen Stils zu schwer auf der kostbarsten und zartesten Phantasie gelastet und die künstlerische Sensibilität wurde nie weniger gehemmt, wurde nie stärker angeregt, besaß nie größere Möglichkeiten zur Betätigung ihrer raffinierten Feinheiten!“

und dessen Entstehung aus den Nachwirkungen der politischen und wirtschaftlichen Revolutionen am Anfang des Jahrhunderts zu erklären:

„Die Harmonie zwischen den Menschen und den Gegenständen war zerstört; und weil die Beziehungen zwischen den Menschen und ihren Charakteren, ihren Gewohnheiten und Lebensarten nun einmal die Regeln des Stils sind, so haben wir, da sie fehlen, gleich nach den Ereignissen der französischen Revolution eine Epoche ohne Stil.“²⁰¹¹

Trotz dieser Zerstörungen hält van de Velde die französische Revolution und die nachfolgende Industrialisierungen für eine notwendige, unabänderliche historische Entwicklungen, die einer inneren Gesetzmäßigkeit analog den Kräften der Natur folge, und dem Betrachter (retrospektiv) sich als erhabenes Schauspiel offenbare. Aber diesen Blick für die Erhabenheit der historischen Gewalt traut van de Velde nur den „Starken“ zu,²⁰¹² dem schöpferischen Menschen, der verändert, zerstört und neu schafft – was deutlich an Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* und die Figur der „Schaffenden“ erinnert. (Vgl. 2.1; Vgl. 2.3) Aber die Betonung der inneren, unbewussten, überindividuellen Gesetzmäßigkeit der historischen Entwicklung, wie auch des Stils, stellt van de Velde vor das philosophische Problem, seine eigenen Versuche einer bewussten, individuellen Suche nach einem „Neuen Stil“ zu rechtfertigen, ohne sich in allzu deutlichen Widersprüchen zu verfangen. Er lehnt sich auch hier an Nietzsche an, indem er das Schaffen des Künstlers einerseits als unbewussten Ausdruck einer Epoche definiert, also den Künstler zu einem Propheten oder Medium des Willens stilisiert, und andererseits gleichzeitig auf die heroische Rolle von Einzelnen in der vorangegangenen Stilreform, wie Semper, Ruskin oder Morris, oder auf die Wirkung Napoleons in der Kunst und Kultur verweist:

„Ich bin überzeugt, daß man das »spontane Werden« der alten Stile bestreiten und gewiß leicht beweisen könnte, daß, wenn die Stile des Altertums nicht durch die magische Kraft des einzelnen entstanden sind, sie hervorgingen aus dem gebieterischen Verlangen, Architektur und Kunstgewerbe in Einklang zu bringen mit dem Geist der Handlungen, Gedanken und Gebräuche einer Epoche.“²⁰¹³

Und weil van de Velde diesen Einklang zwischen Geist, Gedanken und Gebräuchen und den Gegenständen und Bauten seiner Zeit nicht mehr für gegeben hält, fühlt er sich an der Schwelle zu einer neuen Epoche, – der Moderne – die sich in anderen Gegenständen und Gebräuchen manifestiere, die noch nicht gefunden, erkannt und etabliert seien. In dieser historischen Übergangssituation beharrt er auf das Recht des Anders-Sehens des Künstlers, auf dessen Autonomie, auf die Ablehnung und Überwindung der gesellschaftlichen Traditionen und des Bestehenden, was, wie Nietzsche bemerkt, gleichbedeutend ist mit Gesetzesbruch, Zerstörung und Amoralität. Zudem fordert van de Velde den Freiraum ein, auf den Versuch hin zu leben, in Nietzsches „Experimentalexistenz“ die Zeichen der Zukunft in der Gegenwart zu suchen und alternative Lebensformen zu entwickeln. Trotzdem soll diese individualistische Recherche der Lebensreform als praktische Philosophie des Alltags

²⁰¹¹ Henry van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der französischen Revolution“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 5–6.

²⁰¹² van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 8: „Die französische Revolution war vielmehr ein Ausbruch unbezwingbarer Urkraft, die in die Welt geschleudert wurde, wie wenn ein Wildbach, der durch irgend ein Naturereignis auf einem Gipfel plötzlich entstanden ist, seine wilden tobenden Wasser herabstürzt und Blöcke und Felsstücke mit sich reißt. Die Kultur der antiken Welt verschwand so durch einen Ausbruch von unabwendbaren Kräften. Die Kultur des Mittelalters und der Renaissance stürzte auf dieselbe Weise unter einem neuen Ausbruch von brutalen Kräften zusammen. Nur die Schwachen klagen über diese unabänderlichen Dinge, die Starken staunen im Gegenteil über dieses fruchtbare und machtvolle Wechselspiel.“

²⁰¹³ Henry van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 22.

eingebettet sein in eine breitere Bewegung von Gleichgesinnten, was Nietzsche als Gemeinschaft der „Freien Geister“ oder „Erkennenden“ beschreibt (Vgl. 2.2), um durch Austausch und Vergleich der künstlerischen Ansätze allgemeine Grundsätze des Stils herauszufiltern – um so wieder auf die Gesellschaft als Ganzes zu wirken.

Dieses wechselseitige Verhältnis zwischen individueller Autonomie des Künstlers und gemeinschaftlichen Absichten und Interessen einer gesellschaftlichen Avantgarde sieht van de Velde durch die Kunstgewerbeausstellung in Dresden vom Juni 1906 untergraben, bei der viele der „Modernen“ mit neo-klassischen oder neo-biedermeierlichen Formen reüssieren.²⁰¹⁴ Van de Velde zeigt sich desillusioniert,²⁰¹⁵ und – was für die spätere Werkbunddebatte von Bedeutung ist – ruft zu Disziplin, Ordnung und Zusammenhalt der Neuerer unter dem Banner gemeinsamer Prinzipien auf. Doch dieser Appell zu Geschlossenheit an die „Modernen“ scheint auch ein Pfeifen im Walde zu sein, da sich van de Velde massiver Anfeindungen – zum Teil nationalistisch, zum Teil reaktionär – ausgesetzt sieht, und das Projekt des „Neuen Weimar“ durch die Zeitungsaffäre um eine Rodin-Aktzeichnungen im Februar 1906 einen entscheidenden Rückschlag erhält, welcher zur Demission Graf Kesslers vom Posten des Museumsdirektors im Juli führt, womit van de Velde seinen wichtigsten Verbündeten vor Ort verliert.²⁰¹⁶ Im gleichen Moment bemüht er sich, den Vorwurf gegen die „Moderne“ als Geschichtsvergessenheit oder mangelnder Pietät gegenüber der Tradition zu entkräften, indem er den „Neuen Stil“ als direkten Ausdruck des Zeitgeistes und somit als die wahre Tradition und inhaltliche Fortführung der Stilgeschichte gegenüber der oberflächlichen Nachahmung der Neo-Stile verteidigt:

„Jedermann muß einsehen, daß es nicht notwendig ist, weiter in der Entartung der alten Stile fortzufahren. [...] Unsere Ehrfurcht wollen wir dadurch beweisen, daß wir das erhabene Alte in Ruhe lassen und daß wir uns einem jeden derartigen Beweis von Ehrfurcht mit aller Kraft widersetzen. Und das tun wir sicher am würdigsten, wenn wir danach streben, etwas ebenso Gesundes, Starkes, Zweckmäßiges und Geistvolles zu schaffen, und wenn wir bestrebt sind, aus denselben Quellen zu schöpfen wie die alten Stile, d. h. aus den intellektuellen, moralischen und sozialen zeitgenössischen Strömungen und aus den Anforderungen, welche die Sensibilität der Epoche stellt.“²⁰¹⁷

Genau genommen kollidiert van de Veldes Vernunftprinzip und die Methode einer „kritischen Historie“ des Schaffenden im Sinne Nietzsches mit den traditionellen Begründungszusammenhängen des Alters und der Abkunft, also mit Sitte und Moral, worüber die Rhetorik einer „wahren Tradition“ kaum hinwegtäuschen kann. Das zeigt sich in der Auseinandersetzung mit dem (Neo-)Biedermeier, für das van de Velde scheinbar Verständnis

²⁰¹⁴ Vgl. *Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, 12. Mai - Ende Oktober. Offizieller Katalog. Illustrierte Ausgabe*, Dresden: Baensch, 1906; *Das Deutsche Kunstgewerbe 1906. 3. deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*; Direktorium der Ausstellung (Hrsg.), München: Bruckmann, 1906; Vgl. auch das ausschlaggebende Buch zum Neo-Biedermeier: Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 Bände, München: Bruckmann, 1908.

²⁰¹⁵ van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 38–39: „[...] so würde ich mir eingebildet haben, daß wir ein geordnetes, planmäßiges Zusammenwirken konstatieren und daß wir wirklich dem neuen Stil gegenübergestellt sein würden. Denn besteht nicht der Stil gerade in einer allgemeinen Absicht, – welcher Art sie auch sei? Und kann man sich dabei die innere Bewegung desjenigen vorstellen, der sich sagt: hier handelt es sich um die Sache, die sein Schicksal besiegelt und die seinen Lebenszweck ausmacht?“

²⁰¹⁶ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 228–237; vgl.: ders., *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 284–290; für eine ganz andere Lesart des Rodin-Skandals siehe: Volker Wahl, *Vorwort*, in ders., *Henry van de Velde in Weimar*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007, S. 3, auch: S. 10ff.

²⁰¹⁷ van de Velde, „Das Streben nach einem Stil...“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 41.

aufbringt als einen Versuch, an die vernünftige, einfache Grundformen der Dinge²⁰¹⁸ wieder anzuknüpfen und einen Stil ohne „gefährliche“ Versuche und Irrtümer zu finden. Aber bereits dies ist natürlich eine Unterstellung und die sprichwörtliche biedermeierliche Unschuld, Zurückgezogenheit und Vorsicht wird von van de Velde als Anzeichen von Schwäche, Sentimentalität, Feigheit und Ermüdung instrumentalisiert, welche in völligem Gegensatz zu den Anforderungen des modernen Lebensalltags und den herrschenden Kräften stehe, für die er bezeichnender Weise die Berufe des Offiziers, Journalisten, Juristen, Bankiers, Ingenieurs und Fabrikanten – also die bürgerlich-aristokratischen männlichen Eliten und Auftraggeber van de Velde – anführt,²⁰¹⁹ welche er positiv mit Stärke, Gesundheit und auch (kriegerischer) Gefahr konnotiert. In noch drastischerer Weise fasst van de Velde seine ablehnende Haltung gegenüber dem Neo-Biedermeier 1910 in martialische Worte, wobei aber diese sprachliche Aufrüstung kaum über seine Desillusionierung hinwegzutäuschen vermag, die sich hinter der „ersten ernstlichen Niederlage des neuen Stils“ verbirgt: er spürt, dass sich die Zeiten ändern, und dass sich die von ihm mitgetragene Reformbewegung über ihn hinwegzusetzen droht.²⁰²⁰

Diese Abgrenzung gegen das Biedermeier stellt van de Velde auf den Boden einer grundsätzlichen Kritik, wenn er seine Zeit (1890–1907) als historischen Epochenwechsel definiert, als Übergang von der Vergangenheit der „Prämoderne“ in die Gegenwart der „Moderne“, die an Stelle von Religion, Sitte, Geschichte und Gefühl die Prinzipien der Nützlichkeit, Vernunft und Gesundheit setzt und eine neue ästhetische Sensibilität entwickelt habe. Aus den tief greifenden Umwälzungen der Lebensbedingungen durch die bürgerliche und industrielle Revolution ergebe sich eine neue Kultur und ein neuer „Typ“ Mensch, der „moderne Mensch“,²⁰²¹ der sich in allen Bereichen des Lebens, von Philosophie über Arbeit, Fortbewegung, Wohnen und Kleidung bis zu Literatur und Kunst vom „prämodernen“ unterscheide, wobei die Kritik an der Romantik als dekadent und schwach deutlich an Nietzsche erinnert.²⁰²² Ebenso wie Nietzsche findet van de Velde erste Ansätze zur Bildung des „modernen Menschen“, des „Amerikaners“ in der Gestalt Napoléon Bonapartes, den er als gewaltsamen Vollender der europäischen Aufklärung beurteilt, welcher jedoch vor der

²⁰¹⁸ van de Velde, „Das Streben nach einem Stil...“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 45: „Sie [die alten Tanten] leben da in Interieurs, wo liebevolle Pflege und aufmerksame, fortgesetzte Sorgfalt allen Gegenständen eine solche Intensität verleihen, daß ein Tisch, ein Sessel, eine Teekanne und eine Tasse zehnmal mehr Tisch, Sessel, Teekanne und Tasse zu sein scheinen!“; Beachte die Konnotation des Biedermeier als weiblich, sentimental und passiv, auch im Vergleich mit der Moderne als aktiv, stark, heroisch, männlich.

²⁰¹⁹ van de Velde, „Das Streben nach einem Stil...“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 45–46: „Man denkt doch nicht ans Verzichten, so lange man im Besitz seiner vollen Kraft, seiner Leidenschaften und seiner Sinne ist! Und wer noch mit vollen Zügen aus der goldenen Schale des Lebens trinken darf, schlürft nicht Kamillen- oder Fliedertee aus großen, goldgeränderten Tassen. So kann ich mir nicht vorstellen, wie sich ein Biedermeier-Interieur mit dem rauen Beruf des Offiziers vertragen soll, oder in welcher Beziehung er zu der nervösen Rastlosigkeit des Journalisten steht! Ich begreife auch nicht, wodurch eine Biedermeier-Einrichtung den modernen Rechtsanwalt an sein Heim fesseln könnte, dessen Beruf von ihm die Fähigkeit verlangt, sich in alle Dramen und Leidenschaften des modernen Lebens, des Handelswesens und der Industrie versetzen zu können! Oder wodurch sich ein Bankier, ein Ingenieur oder ein Fabrikdirektor von diesem Stil angezogen fühlen könnte! Wenn diese Leute Vorliebe für den Biedermeier-Stil an den Tag legen, so zeugt das einfach von Perversität und Ermüdung, tödlicher Ermüdung von aller heutigen Berufsarbeit, die ihren Mann mit Peitschenhieben vorwärts treibt, immer weiter nach der Zukunft hin!“

²⁰²⁰ Henry van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte*, 7. Jg. 1. Band, Heft Januar 1910, S. 80–81; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910.

²⁰²¹ Henry van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 60–61: „Die modernen Erfindungen, die Anwendung von Dampf und Elektrizität brachten mehr als eine allmähliche und oberflächliche Umwälzung: sie bewirkten einen plötzlichen und fundamentalen Umsturz. Und durch die veränderte Atmosphäre, die die modernen schöpferischen Ideen hervorgerufen hatten, ebenso wie durch die fundamentale und logische Umwandlung der Art und Weise, unsere materiellen Bedürfnisse zu befriedigen, wurde ein neuer »Typ« Mensch geboren.“

²⁰²² van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 62.

Zeit wieder verschwand.²⁰²³ (Vgl. 4.2) Auf Grund dieser Unvereinbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart fordert van de Velde eine kategorische Trennung der beiden „Welten“, da sich sowohl deren Formen als auch Inhalte gegenseitig ausschließen und bekämpfen. Für ihn bedeutet die Moderne ein radikaler Bruch mit dem evolutionären Verlauf der Geschichte, eine *Revolution*, doch an Stelle der politischen, der *sozialistischen* Revolution ist im Denken van de Veldes eine *ästhetische* Revolution getreten – wie auch schon marxistische Historiker immer wieder bemerkt und als „reaktionär“, als Verdrängung oder Flucht in die private Isolation bzw. in die Utopie des ästhetischen Mikrokosmos kritisiert haben.²⁰²⁴ So weist Walter Benjamin auf den Zusammenhang der bürgerlichen Trennung von Privatleben und Arbeitsstätte hin, wodurch das Interieur zur „Fluchstätte“ wird, zu einer „Phantasmagorie,“ in der die kapitalistische Konkurrenz des Wirtschaftsalltags durch die künstlerische Illusion von Harmonie und Kontrolle verdrängt werde und sich zum Kult der Innerlichkeit steigere:

„Die Erschütterung des Interieurs vollzieht sich um die Jahrhundertwende im Jugendstil. Allerdings scheint er, seiner Ideologie nach, die Vollendung des Interieurs mit sich zu bringen. Die Verklärung der einsamen Seele erscheint als sein Ziel. Der Individualismus ist seine Theorie. Bei Van de Velde erscheint das Haus als Ausdruck der Persönlichkeit. Das Ornament ist in diesem Haus was dem Gemälde die Signatur. Die wirkliche Bedeutung des Jugendstils kommt in dieser Ideologie nicht zum Ausdruck. Er stellt den letzten Ausfallsversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst dar. Er mobilisiert alle Reserven der Innerlichkeit.“²⁰²⁵

Und tatsächlich, mit der Akzeptanz des Kapitalismus als Grundbedingung des modernen Lebens, mit dem Engagement im deutschen Werkbund und den damit verbundenen industriellen, imperialen Zielen, und mit der großbürgerlich-aristokratischen Klientel hat sich van de Velde denkbar weit von seiner einstigen sozialrevolutionären Haltung entfernt – man könnte auch sagen, zu einem radikal geistesaristokratischen Individualismus weiterentwickelt, zu einer Selbstsuche und Selbstüberwindung und zu einem Glauben an die Möglichkeit der (Selbst-) Vervollkommnung des „neuen Menschen“ Nietzsches, der sich in einzelnen, als Gesamtkunstwerk gestalteten totalen Gegenentwürfen zu „Fragmentierung“, „Chaos“ und „Hässlichkeit“ der Moderne ausdrückt. (Vgl. 6. Diskussion/Kritik) Doch den wiederholte Vorwurf, Vertreter eines exaltierten Ästhetizismus zu sein, weist van de Velde selbst mit der Feststellung zurück, dass sein Interesse weniger bei der Frage der Schönheit – als einem Problem des Geschmacks und der Urteilskraft – als bei der Frage des Prinzips hinter der Erscheinung der Formen und Dinge liege, bei der logischen Einheit und Folgerichtigkeit, die er als Stil bezeichnet: „Stil, d.h. Harmonie zwischen den Gegenständen und der Richtung des Intellekts und Gefühls“²⁰²⁶ „Denn besteht nicht der Stil gerade in der allgemeinen Absicht, –

²⁰²³ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 53–54: „Es bedurfte der ganzen Anziehungskraft der Idee des Kaiserreiches und der Rolle des Imperators, um den Geist und den Geschmack der Menschheit zu einer weniger gefühlvollen, nüchternen Auffassung der Dinge zu führen und zu Schaffensregeln, die Heilung brachten, weil sie kalt und überlegt waren und eine logische Auffassung des architektonischen und kunstgewerblichen Schaffens voraussetzten. [...] Und als Napoleon von der Weltbühne verschwand und mit ihm das Vorbild von Eigenschaften der Kraft und des Willens, die, hätten sie ihren Einfluß länger ausüben können, die Bildung des neuen Typus »Mensch« beschleunigt und damit bewirkt hätten, daß wir durch diesen Korsen »Amerikaner« geworden wären.“

²⁰²⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt; Suhrkamp, 1982, 1983; vgl. auch: Karl-Heinz Hüter, *Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin (Ost): Akademie Verlag, 1967; hier besonders: das Kapitel zur Kunsttheorie (S. 223ff.) und das Fazit (S. 249ff.).

²⁰²⁵ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk. Erster Band. Exposés. Paris die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, Frankfurt; Suhrkamp, 1982, 1983, S. 52–53.

²⁰²⁶ Henry van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 22.

welcher Art sie auch sei?“²⁰²⁷ „Stil resultiert aus dem Band das sich zwischen allen Manifestationen des kreativen Denkens entwickelt.“²⁰²⁸ „[...] ein Regime der Beständigkeit [...] eine Linie in der Entwicklung des öffentlichen Geschmacks, einen Stil.“²⁰²⁹ Alle vier Aussagen variieren seine Vorstellung vom Stil als eines einheitlichen, kollektiven, alle Lebensbereiche durchdringenden „Willens“, als eines Schicksals, das erkannt und auch persönlich gewollt werden muss. (Vgl. 2.1: „Kultur ist vor allem Einheit des Künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“²⁰³⁰) Und deshalb ist der Stil nicht das Gleiche wie Schönheit und umgekehrt,²⁰³¹ wie van de Velde am Streit um die „Schönheit“ der Eisenkonstruktion zeigt, welcher beinahe den eigentlichen konzeptionellen Gehalt, die Neuartigkeit der Konstruktionsweise, überdeckt habe. Stilbildend für die Moderne sei das innere rationale Gesetz des Eisenbaus, seine Reduktion auf die strukturelle Kernform, auf die Logik der „Nacktheit“: (Vgl. 3.3; Vgl. 3.9)

„Die Eisenkonstruktion ließ wirklich die logische Auffassung und den Sinn der Konstruktion zutage treten, die sich seit der dorischen Kunst noch nie so nackt, so mächtig und so schön vor unseren Blicken gezeigt hatten. Und beide, die logische Auffassung und der konstruktive Sinn, erschienen mir seitdem wie zwei schöne griechische Körper, die in wundervoller Nacktheit emporsteigen aus der abgelegten Hülle der Sentimentalität, die zu ihren Füßen niederfällt... Seit dem Beginn der christlichen Ära war ihr Anblick unseren Augen entzogen. Die Wißbegierde und das Verlangen, das die Renaissance kundgab, war keine naive Begierde, kein naives Verlangen. Erst mit dem Beginn der modernen Ära und mit der Entdeckung der Eisenkonstruktion wurde unsere Wißbegierde und unser Verlangen in bezug auf Architektur und Kunstgewerbe naiv und mächtig! Die Hingabe eines nackten Körpers bedeutet die Hingabe von Kräften, aus denen selbst ein Greis neues Leben schöpfen kann, und unserer Menschheit wird eine solche Hingabe dargebracht! [...] Diese wunderbaren Geschöpfe wollen frei auf neuen Bahnen wandeln! Und wäre es nicht wirklich ein Verbrechen, die zurückzuhalten, die nach der Zukunft trachten, deren Natur es ist, zu ihr hinzustreben und ihren Körper und ihre Form frei und schön zu entwickeln?“²⁰³²

Zum wiederholten Male bedient van de Velde den Topos der Klassizität der Moderne, den er seit 1902/03 vertritt, doch hier in einer interessanten Wendung: nicht direkt, als Vergleich des Parthenon mit dem Ozeandampfer, sondern metaphorisch durch die Versinnbildlichung der geistigen Prinzipien des Eisenbaus als griechische Statuen. Als akademisch gebildeter Maler mit Allegorien vertraut, unterläuft er diese konventionelle, rhetorische Personifikation sofort, indem er die statische Repräsentation (der griechischen Körper für geistige Prinzipien

²⁰²⁷ van de Velde, „Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen“ in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 38.

²⁰²⁸ Henry van de Velde, *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Ce livre contient et résume des essays, se rapportant au »Style Nouveau«, parus dans l'intervalle des années 1902-1912*, imprimé sur presse à la main privée au cours des années de guerre 1916 à 1917 à Weimar, Weimar: [Cranach Presse] 1917, [Reprint: Brüssel: Edition des Archives d'Architecture Moderne, 1978]

²⁰²⁹ Henry van de Velde, „Kunst und Industrie“ in: *Süddeutsche Monatshefte*, 7. Jg. 1. Band, Heft Januar 1910, S. 80; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 142–143.

²⁰³⁰ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen I. David Strauss*, in: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA I*, S. 163.

²⁰³¹ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 70: „Stil und Schönheit sind zwei klar voneinander getrennte Begriffe, sie hängen nicht voneinander ab, – ja sie können sich sogar gegenseitig ausschließen. Nach Schönheit trachten, heißt nicht nach einem Stil trachten! Schöne Dinge schaffen, heißt noch nicht einen Stil schaffen! Um zu einem Stil zu gelangen, bedarf es eines verbindenden Elementes und einer einheitlichen Richtung.“

²⁰³² van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 71–72; vgl. Metapher der Nacktheit der Venus siehe: „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Der Neue Stil* (1907) S. 92: „Wie der Körper, der seiner Hüllen sich entkleidet, so enthüllen die Inseln sich meinem Blick; wo sie dem Wasser entsteigen, da leben und atmen sie gleich Frauenleibern. Bis zur Unwahrscheinlichkeit, daß sie anders noch sein könnten, wecken diese Inseln die Erinnerung an lebende Körper von Frauen. [...] Die Zuverlässigkeit aller mythologischen Legende kann ich in Zukunft aus eigenem Erleben bestätigen; [...]“

der Moderne) in einen (wir dürfen annehmen: weiblichen) Akt übersetzt, und so die Allegorie sich verselbstständigt: die Nacktheit (der griechischen Körper, übertragen auf die geistigen Prinzipien und wiederum auf die Erscheinung der nach diesen Prinzipien errichteten Konstruktionen) wird von van de Velde mit Wahrheit, Schönheit und Natürlichkeit gleichgesetzt (Vgl. 3.1; 3.2: Kleidung: Nacktheit versus Maske als „Wahrheit“), aber auch diese Konvention wird sofort durch eine kaum verblühtes erotisches Verlangen konterkariert. Dieser poetische Kreis – Poetik als das Spiel mit den unterschiedlichen sprachlichen Ebenen und Bedeutungen – schließt sich durch die Brücke zwischen der „naiven“ Natürlichkeit, Körperlichkeit und Wahrheit der Antike (*physis*), und einer wiedererlangten „Naivität“ der Moderne, die sich bewusst post-christlich, lustvoll, vitalistisch gibt.

Die Körpermetapher in der Architektur hat eine lange Geschichte, und reicht zurück bis in mythologische Vorstellungen von Körper, Haus und Kosmos, oder von Einzelheiten wie Körper, Säule und Skulptur, aber van de Velde berührt diese Ebene nur indirekt: es geht ihm mehr um die leibliche Verbindung zu den Werken, um sinnliche Erfahrung, physisches Erleben und eine psychologische Partizipation des Betrachters, die sich aus der vitalistischen Auffassung von Kunst und Schönheit als Schmuck des Lebens, als einer Steigerung der Intensität und als Genusses der Kraft und Gesundheit ergibt:

„Die Gesetze und Bedingungen der Schönheit wären ewig, jedoch die Verhältnisse der Linien zueinander, der Farben zueinander und des verschiedenen Materials zueinander kann man verschiedenartig empfinden. Aber die Natur dieser Sensibilität bleibt dieselbe. Sie schöpft aus dem Mächtigsten und Reinsten, was in uns ruht: aus der Wollust, mit der wir uns selbst in direkte Verbindung mit dem setzen, was das innerste Wesen aller Dinge ausmacht: mit dem Rhythmus. Durch die Wollust, mit der wir die Verhältnisse der Linien, der Farben und des Materials empfinden, sind wir zum Begriff der Schönheit in der Architektur gelangt, wie weit sie auch von der modernen Architektur entfernt war. Durch die Wollust, mit der wir die Verhältnisse der Töne und Worte, ihre Akzente und ihre Folge empfinden, sind wir zur Schönheit in der Musik und der Poesie gelangt, wie weit sie auch von der modernen Musik und Poesie entfernt war. Und niemals haben wir das Gefühl der Befremdung und des Entferntseins empfunden, wie wir es im Bereich der Gefühle verspürt hätten.“²⁰³³

Der etwas befremdliche Begriff der Wollust – volupté oder auch jouissance – könnte Resultat des mehrfachen Transfers der Gedanken Nietzsches sein: van de Velde versucht, die absolute Steigerung der Lebenskraft im verzögerten sexuellen Verlangen, die Intensivierung durch die Kultivierung der Lust, wie sie Nietzsche in seiner physiologischen Auffassung der Kunst formuliert hatte, in der Zeugelust der „Schaffenden“ (Vgl. 2.3: physiologische Kunst, die „Schaffenden“), also den rauschhaft orgiastischen, entgrenzenden, triebhaften Ursprung der Kunst freizulegen und als „natürlich“, „rein“ und „stark“ umzuwerten, um sie als anthropologische Konstante, analog zur Linie als gestischer Kraft, gegen eine kulturell codierte Ästhetik des „Gefühls“ und der Phantasie auszuspielen (Vgl. 3.7; 3.8). Diese *Umwertung* ist bereits im *Zarathustra* angelegt, der, um das „Gewicht“ der Welt zu messen, die Wollust als eine der Todsünden herausgreift und als „Wein der Weine“ preist;²⁰³⁴ ebenso taucht der Begriff in den *Dionysos Dithyramben* auf,²⁰³⁵ von denen van de Velde später eine bibliophile Ausgabe gestaltete. (Vgl. 5.2.3) Van de Velde, wie auch Nietzsche, legen jedoch Wert auf die Sublimierung und Kultivierung, nicht als Triebverzicht, sondern als eine Umwandlung in gestaltete Form, wofür der Rhythmus symbolhaft steht. Anders gesagt: Van de Velde versucht, seine Definition der „Schönheit“ als reine Funktionalität, Konstruktion und Materialisierung um die ästhetische Sensibilität zu erweitern, und das Verhältnis dieser

²⁰³³ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 75–76.

²⁰³⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von den drei Bösen I–2. KSA 4*, S. 235–240.

²⁰³⁵ Nietzsche, *Dionysos Dithyramben. Unter Töchtern der Wüste 3. KSA 6*, S. 387: „[...] Vergiss nicht, Mensch, den Wollust ausgelobt: du – bist der Stein, die Wüste, bist der Tod...“

beiden Komponenten der „modernen Schönheit“ und des „Neue Stil“ theoretisch und praktisch auszutarieren (Vgl. 3.3): Während die Vernunft und Logik universelle Gültigkeit besitzen, quasi ein geistiges Verlangen befriedigen, sorgt die Sensibilität für eine veränderliche, körperliche Beziehung zu den Dingen, deren Intensität von kulturellen, historischen und persönlichen Faktoren abhängt, die aber als physisch-psychologische Kraft aus einem universellen Reservoir des Lebendigen – eben der Wollust und des Rhythmus – schöpft. Wichtig ist die Unterscheidung zwischen dieser vitalistischen, partizipativen „Sensibilität“, die er als überindividuelle Ausdruckskraft vorstellt, und den „individuellen Gefühlen“ in der Kunst, die er mit „Geschmack“ gleichsetzt und auf kulturelle und soziale Distinktion zurückführt (wir würden heute sagen: Sprache oder Habitus), d.h. als einen Faktor der Grenzziehung und Distanzierung zwischen Menschen, Gruppen und Kulturen beurteilt, während er die sinnliche Empfindungskraft und Sensibilität als verbindend und entgrenzend einschätzt: nur auf Basis von Vernunft und Sensibilität, nicht aber von historischem Wissen oder Geschmack, sei eine Brücke zur Schönheit der Vergangenheit möglich.²⁰³⁶

„Man muß das Gefühl kennen, das einen beim Anblick der Linie jenes eisernen Schiffsschnabels erbeben ließ, den Krupp im Jahre 1902 in Düsseldorf ausstellte, um dieses selbe Beben beim Anblick der Profillinie des Rhamse-Kolosses, der im Wüstensand von Memphis ruht, zu verspüren. Man muß den Reiz der fieberhaften erregten Linie der Grisetten von Guys, der Tänzerinnen von Degas und der geisterhaften Erscheinungen Lautrecs genossen haben, um die fieberhaft-sinnliche Erregung der Linien der Silhouetten zu genießen, die im Flachrelief in langer Folge einerschreiten auf den Steinwänden der unterirdischen Gräber des Mastaba von Ti zu Sakkara. Man muß die aufrichtige, gebietende Schönheit der einzelnen Teile der Maschinen tief empfunden haben, – dieser riesigen Maschinen, die mit feierlicher, weihevoller Gebärde die elektrischen Akkumulatoren laden, um die göttliche Harmonie und den vollkommenen Rhythmus des Parthenon zu empfinden.“²⁰³⁷

Das moderne Schönheitsverständnis stehe also nicht in einer historischen Folge mit dem antiken, sondern erst aus der voll entwickelten modernen Sensibilität (für Maschinen, Kunstgewerbe oder Kunstwerke) heraus ist ein „wahrhafter“ Zugang zur antiken Kunst, und zwar zur griechischen, wie auch zur ägyptischen, möglich. Da moderne und antike Schönheit sich im Bezug auf (universelle) Logik und (relative) Sensibilität entsprechen, erhalten antike Gegenstände eine neue Berechtigung und Bedeutung in der Moderne, aber nicht als Vorbild zur Nachahmung, sondern als Resonanz eben dieser „inneren Verwandtschaft.“²⁰³⁸ Auffallend ist die Umkehrung der *Perspektive*: die Lektüre der Vergangenheit ist nicht mehr ein Schlüssel für die Zukunft, wie van de Velde es noch mit der Übertragung der konstruktiven Prinzipien der Gotik in der *Renaissance des Kunstgewerbes* anstrebte, sondern die veränderte Wahrnehmung der Gegenwart, nämlich erst eine Aufmerksamkeit für die Schönheit ihrer technischen Objekte, eröffnet den Zugang zu Hochkulturen vergangener Zeiten. Nicht mehr der neidvolle oder bewundernde Blick zurück auf ein vermeintlich goldenes Zeitalter und das verbreitete Gefühl der *Décadence* der eigenen Epoche, sondern eine sich selbst als klassisch empfindende Moderne begegnet der Vergangenheit aus dem Selbstbewusstsein einer eigenen Hochkultur. Dieser Logik folgen auch andere Apologeten der Moderne: z.B. der *Almanach des Blauen Reiters* von 1912,²⁰³⁹ oder Le Corbusiers *Vers une Architecture* von 1923,²⁰⁴⁰ die

²⁰³⁶ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 76: „Auf dem Weg der Gefühle hätten wir niemals die antike Kunst, die heidnische Seele gefunden; wir hätten niemals die Schönheit gefunden, der wir als modernen Schönheit huldigen. [...] ich denke, es ist keine Übertreibung, wenn ich behaupte, daß die antike Kunst erst seit kurzer Zeit wahrhaft verstanden und geschätzt wird.“

²⁰³⁷ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 76–77.

²⁰³⁸ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 78.

²⁰³⁹ Wassily Kandinsky/ Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper, 1912.

²⁰⁴⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Crès, 1923.

moderne und historische Beispiele als Schuss und Gegenschuss behandeln, um die Gleichwertigkeit anonymer industrieller Produkte, moderner Kunstwerke und den „Klassikern“ der Kultur herzustellen.

Und da für van de Velde die Welt der Gegenstände in Einklang stehen (sollte) mit Geist, Gedanken und Handlungen einer Epoche, prophezeit er aus der Parallele der antiken und modernen Schönheit das Heraufziehen einer „Modernen Heiterkeit“, entsprechend der antiken (Vgl. 2.2; 2.3: *amor fati*): „Das würde die Kraft und die Schönheit der zukünftigen Welt und Gesellschaft ausmachen, wenn alle Personen, die auf der Weltbühne sind, urwüchsig, wahrhaftig und sensibel wären.“²⁰⁴¹ Die moderne Schönheit garantiert den Advent des Neuen Menschen, und der Neue Mensch bringt die moderne Schönheit, die mit der antiken verwandt ist – van de Veldes auf Nietzsche basierendes holistisches Weltbild in Reinform. Aber es handelt sich, wie bereits hervorgehoben, nicht um die Wiederholung oder Wiederbelebung der Antike, sondern nur um eine „geistige“ Ähnlichkeit, und van de Velde stellt fest, dass trotz der Suche nach der vollkommenen Form, die sich durch Nützlichkeit, Konstruktion und Material definiert, ein Unterschied zwischen Antike und Moderne bestehen bleibe:

„Die Sensibilität ist von ausgesprochen veränderlicher Natur, und die Ursache ihrer Variation umfaßt die ganze Charakteristik des Menschen einer Epoche und was ihn von einer anderen Epoche unterscheidet. Jede Epoche hat ihre Sensibilität für sich, die sich in allem ausspricht, in Politik, Wissenschaft und Kunst. Jede Epoche hat ihren Rhythmus, der alles durchdringt.“²⁰⁴²

In ihrer spezifischen Sensibilität für Linien, Farben und Verhältnisse zeichne sich die Moderne durch eine Akzentverschiebung gegenüber der Antike aus, durch einen „anderen“ Rhythmus, eine Tendenz zu Exzentrizität, zu Asymmetrie, zu Kontrast und Dissonanz:

„Die Hand, die die Linie zieht, überschreitet den Punkt des normalen, vollkommen abgewogenen Akzents, wie ihn die Antike anwandte. Das moderne Auge versetzt den Augenblick des normalen Akzents der Farben-Aufeinanderfolge, ebenso wie das moderne Ohr dazu neigt, das zu genießen, was man noch lange »Dissonanzen« nennen wird. Die Hand und das Auge verlegen den Akzent weiter und tiefer, als man ihn bisher zu setzen gewohnt war.“²⁰⁴³

Die „Dissonanz“ als Charakteristikum für die Moderne eröffnet einen vielschichtigen Verweis auf den frühen Nietzsche, der in der *Tragödienschrift* die „Dissonanz“ als Entsprechung des menschlichen Leidens bezeichnet, welche in der Musik als Ausdruck des – noch ganz im Sinne Schopenhauer verstandenen – „Willens“ wieder aufscheine, und im Mythos des Dramas das Phänomen des ästhetischen Genusses an der Vernichtung des Helden erkläre.²⁰⁴⁴ (Vgl. 2.1) Wenn nun van de Velde die „Dissonanz“ als Charakteristikum der modernen Sensibilität betont, sollte das als Hinweis auf einen „heroischen Pessimismus“ verstanden werden, auf eine vitalistische Überwindung des Nihilismus, auf eine ästhetische

²⁰⁴¹ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 77.

²⁰⁴² van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 79.

²⁰⁴³ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 79.

²⁰⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. §24. *KSA I*, S. 152: „Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, dass nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu überzeugen hat, dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines aesthetischen Phänomens zu verstehen ist. Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipirten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos.“

Rechtfertigung des Neuen Menschen? – Vorerst bleibt er eine weitere psychologisch-philosophische Erklärung für den Grund der Verschiebung des Akzentes in der modernen Sensibilität schuldig, sondern liefert lediglich weitere Beispiele und Beobachtungen zum „neuen Rhythmus“ und den „neuen Harmonien“: neben dem „tieferen Schwerpunkt“ der feierlichen Kleidung der Damen und Herren (Vgl. 3.2: Mode), die er mit einer gewandelten Körperhaltung (und somit dem leiblichen Verbindung zum Raum) begründet, erwähnt er die bevorzugte Blumen der Zeit – Narzissen, Jonquillen und Orchideen²⁰⁴⁵ – aber auch den tiefen räumlich-konstruktiven Akzent des „Flachbogens“ als Symbol der Ingenieurs-Eisenbauten der Brücken und Bahnhofshallen.²⁰⁴⁶ In van de Velde's neuem Geschichtsmodell wird die Entwicklung des „Stils“ somit durch drei Kräfte determiniert: während die Vernunft als „notwendige Bedingung“ die zentrale Forderung der Suche nach Vollkommenheit sicher stellt, können Gefühl oder Sensibilität die Ausrichtung ebenfalls beeinflussen, wirken dann als Abstufungen – und im Extremfall als Abirrungen – der Vernunft.²⁰⁴⁷ Basierend auf dem Modell antagonistischer historischer Vektoren der Stilentwicklung unternimmt er Versuche, eine alternative Kunstgeschichte als Stilgeschichte der Linie, der Entmaterialisierung, oder als Werden und Vergehen der „vernunftgemäßen Konzeption“ zu schreiben – wobei er die griechische Antike, die romanische Basilika, den gotischen Dom, die islamische Moschee und die Eisenkonstruktion der Moderne als „Höhepunkte“ festsetzt²⁰⁴⁸ – doch kommen diese über holzschnittartige Skizzen nie hinaus. Eine umfangreichere Entwicklungsgeschichte des abstrakt-linearen Ornamentes beginnt er während des 1. Weltkrieges, mit Arbeitsphasen in den 30er Jahren, doch ohne das Manuskript je zu beenden. (Vgl. 3.8)

1912 kommt van de Velde nochmals auf den Hintergrund der ästhetischen Revolution seit den frühen 1890er Jahren zu sprechen, und hebt hervor, dass nicht die konkreten Objekte Serruriers, Ruskins oder Morris ausschlaggebend waren, sondern dass diese Gegenstände erst als Antwort auf eine geistige Frage, auf ein künstlerisches Problem des belgischen Kreises Wirkung entfalteten, dass also der ideelle Anspruch über dem materiellen Vorbild stehe:

„Wir waren an der Quelle eines Geistes aufgewachsen, der ebenso in den *Serres chaudes* Maeterlincks und durch die Werke Mallarmés, Verlaines, Laforgues, Villiers de l'Île Adams, Rimbauds und Corbières gebildet worden war wie er sich mit Altruismus und Großherzigkeit an der Quelle der Werke russischer Romanschriftsteller und radikalster Soziologen, mit denen wir mit Vorliebe verkehrten, getränkt hatte. Auf einer Seite das *L'art pour l'art* und die Gefahren eines Kultus, der jeden Inhalt der Form opferte, auf der anderen die unwiderstehliche Anziehungskraft sich dem allgemeinen Wohl, der Verwirklichung der *Cité future*, der *Humanité nouvelle* zu opfern. Wenige junge Leute haben es nötiger gehabt als wir sich an etwas zu halten, was eine Struktur in

²⁰⁴⁵ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 80: „Ebenso fühle ich in den Gegenständen und Blumen, die unser Raffinement wieder auffand oder neu entdeckte, den neuen Rhythmus und dieselbe Nuance des Akzents: die Narzissen und Jonquillen, von denen Oskar Wilde in seinen »Intentions« sagt, daß sie »griechische Objekte aus der besten Zeit seien«, die Alpenveilchen, die Iris und die Orchidee.“

²⁰⁴⁶ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 80: „Der Flachbogen der Eisenkonstruktion, der Brücken, der Bahnhofs-Ausstellungshallen ist über unsere Epoche ausgespannt. Er bedingt die Möglichkeiten des modernen Rhythmus ebenso wie der Parallelismus der geraden Linien den Rhythmus der griechischen Kunst bedingte, und der Bogen und Spitzbogen den Rhythmus der romanischen und der gotischen Kunst!“

²⁰⁴⁷ van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 82: „Zwischen dem magnetischen Punkt, den die Vernunft inne hat, und den Himmelsgehenden Gefühl und Sensibilität gibt es viele Gradationen: auf seiten der Sensibilität unter anderen die Sinnlichkeit, auf seiten des Gefühls alle die aufeinanderfolgenden Abstufungen. Es ist die Kurve, die vom gesunden und natürlichen Lyrisismus zum überschwänglichen und unersättlichen Pathos reicht.“

²⁰⁴⁸ Henry van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 75.

all das Gefährliche, Raffinierte, Unzusammenhängende in unseren ästhetischen und sozialen Begriffen gebracht hätte.“²⁰⁴⁹

Deutlich zeichnet sich das Gefühl der existenziellen Bedrohung, der moralisch-ethischen und ästhetisch-philosophischen „Krisensituation“ ab, das van de Velde im Bezug auf seine persönliche Lage um 1889 auch an anderer Stelle beschreibt. Erst aus dem Leiden, aus der rigorosen Ablehnung der „Häßlichkeit“ des Bestehenden heraus und einem „naiven“ Nachgeben gegenüber dem „Drang“ oder „Trieb“ der Jetztzeit sei der „Neue Stil“ in Erscheinung getreten, konnten autonom und autodidaktisch alternative Lebensentwürfe, Gebrauchsformen und künstlerische Themen entwickelt werden. Diese Plastizität zeichnet den Künstler gegenüber anderen (bürgerlichen und aristokratischen) Berufen aus, welche aus ihren Trägern etwas „Sichergestelltes“ machen, aber sie gleichzeitig gesellschaftlich einbinden und auf diese Rollen determinieren und damit einer grundsätzlichen In-Frage-Stellung entziehen.²⁰⁵⁰ Noch deutlicher zeichnet van de Velde dieses Bild des „heroischen“ modernen Künstlers in einer Rede von 1912, die den „Kampf“ des Reformers für die Schönheit mit den römischen Gladiatoren in der Arena vergleicht, was auch gewisse Rückschlüsse auf sein bereits angespanntes Verhältnis zum (deutschen) Publikum gibt, und er nicht von ungefähr lokalpatriotische Töne anschlägt.²⁰⁵¹ Gleichzeitig zeigt sich darin seine zunehmende Isolierung innerhalb der Bewegung der Erneuerer, da der so genannte „Jugendstil“ spätestens seit 1906 in die Krise geraten war: einerseits durch neo-historische Strömungen wie Neo-Biedermeier, Neo-Klassizismus oder den archaischen „Zykloppenstil“, und andererseits durch Bauten der Sachlichkeit oder eines „Proto-Funktionalismus“, wie beispielsweise durch die Schuhleistenfabrik Fagus Werke von 1911/12 von Gropius & Meyer. Van de Veldes „Neuer Stil“ scheint aus dem allgemeinen Bewusstsein gefallen, die ästhetischen Debatten haben sich auf andere Felder verlagert.²⁰⁵² Mehr noch, er selbst hat sich durch seine Aufträge zunehmend von seinen ursprünglichen Zielen entfernt – das Eigenheim als Ausdruck der Individualität, die Zweckform als (Um-)Weg zur Schönheit und der Ausdruck der Lebenskraft – und ist zu einem Künstler des ausgesuchten Luxus und der verfeinerten aristokratisch-großbürgerlichen Elite und ihres Repräsentationsstrebens mutiert. Nicht ohne Selbstkritik beschreibt er die Jahre vor dem ersten Weltkrieg in seinen Memoiren als eine Sackgasse, in der es ihm an jenem „Enthusiasmus“ und künstlerischer „Befriedigung“ gefehlt habe, die seine früheren Werke – und dann auch wieder das Werkbundtheater in Köln 1914 – ausstrahlen:

²⁰⁴⁹ Henry van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 167.

²⁰⁵⁰ van de Velde, *Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes*, (1912), ebd., S. 166.

²⁰⁵¹ Henry van de Velde, „Rede zum Jubiläum des Folkwang-Museums. Gehalten am 2. Juli“ in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt: 56. Jg., Nr. 186, 7. Juli 1912, S. 2–3: „Die Kundgebung von heute [für Karl-Ernst Osthaus] hat keinen anderen Sinn, keinen anderen Zweck, als ein Aufruf zur Ausdauer zu sein. Manche haben entmutigt den Kampf aufgegeben, weil in einem gewissen Augenblick ein verstehender Blick sich nicht in den ihren senkte, eine Hand sich nicht nach der ihren ausstreckte, ein Wort kein Echo hervorrief und es muß mir erlaubt sein, meine besondere Verehrung als alter Kämpfer hinzuzufügen, der die ganze Tiefe der Selbstverleugnung ermessen hat, die uns jedesmal, wenn wir in die Arena steigen, veranlaßt, der unerschütterlichen Gottheit, die die unsere ist, der Schönheit das »Morituri de salutant« [sic] zuzurufen, bis wir eines Tages doch fallen, um nicht wieder aufzustehen.“; van de Velde spielt hier auf den Gruß der römischen Gladiatoren an den Kaiser bei ihrem Einzug in die Arena an, der korrekterweise lautet: „Ave, Caesar, morituri te salutant!“ vgl. Sueton, *Claudius* 21.

²⁰⁵² Henry van de Velde, „An Frau E. C. 9. Februar 1912“ in: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Else Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer, 1919, S. 632: „So könnte es denn fast scheinen, als habe für den neuen Stil die Epoche des Unbewußtseins begonnen nachdem wir über ihn allzu bewußt beratschlagt und gesprochen hatten. Für die Verwirklichung des neuen Stils kann das nur förderlich sein. Die Kräfte die uns überkommen ohne sich anzukündigen – ohne vorherige Warnung – wie die Liebe und der Tod – sind die einzigen unvermeidlich siegreichen und ewigen.“

„Bref, parmi les œuvres de cette époque, il n’y avait guère que la perspective de pouvoir bientôt me consacrer à la création d’un théâtre, sans qu’aucune instance n’y intervienne, qui m’absoudrait d’avoir consenti trop aisément et trop longtemps à me mettre au service du luxe alors que la recherche de la perfection sensible avait été la caractéristique de l’élégance de mes créations. Or, les salons de la villa du comte Dürckheim à Weimar, ceux de la vaste villa Schulenburg à Gera, sentaient le « rococo » à dix lieues.“²⁰⁵³

Die Werksteinarchitektur, die van de Velde ab dem „Hohenhof“ einsetzt, stehen einer Weiterentwicklung der ausdrucksstarken Linien im Wege, was die Schwierigkeiten beim Entwurf des Nietzsche-Monumentes, das ihn zur direkten Auseinandersetzung mit historischer Monumentalarchitektur zwingt, deutlich zeigen. Im Zusammenhang mit der Werkbundausststellung 1914 stellt er resigniert fest, dass sich die Hoffnungen auf einen schnellen Sieg des „Neuen Stils“ nicht erfüllt haben, und dass „ausser dreien oder vierten unter uns alle übrigen die Sache verrietten“.²⁰⁵⁴ Dies Eingeständnis des Scheiterns wird gerahmt von militärischen Phrasen des Heldentums, der Gefahr und einer Selbststilisierung zum Opfer, die, darin Nietzsches *Ecce homo* nicht unähnlich, mit poetischen Lebens-, Licht- und Gesundheitsmetaphern abwechseln:

„[...] dass wir aus eigener Erfahrung die Opfer kennen, welche es gekostet hat, die Fahne des neuen Stils hoch zu halten, und dass in dieser Hinsicht alles gesagt ist, wenn ich sage, man soll von niemandem etwas erhoffen, ausser von sich selbst und der Zukunft. [...] weil etwas Unwiderstehliches in dem wohnt, der durch alle Fenster, die seinem Leben Licht geben, aus der Sonne, aus der Herrlichkeit des Laubes oder aus dem fleckenlosen Schnee schöpft. Zu diesem nicht ungefährlichen Zauber Obrists gesellt sich, dass er in Versen, in der fließenden rhythmischen Sprache einer rein ornamentalen Plastik zu dem Publikum spricht.“²⁰⁵⁵

In der plastischen Ornamentik Obrists (und der Architektur Endells) erkennt van de Velde sein eigenes Bestreben nach dem Rhythmus des modernen Lebens wieder, nach dessen Gesetzmäßigkeit und Kraft, die er analog zu den Gesetzen der Natur und den Phänomenen natürlicher Dynamik versteht: im Fall von Obrists Brunnens im Hofe des Werkbundtheaters natürlich das Schauspiel des auf- und absteigenden Wassers, das er als abstrakte Kaskade umgesetzt findet, als eine „Gebärdenreihe“, (vgl. 3.8 Linie als Gebärde) welche der Struktur und Logik des maschinellen Zeitalters entspreche und gerade nicht anekdotische oder symbolische Darstellungen, sondern den Lauf des Wassers von den „Knospen“ über die Schalen bis zum Becken plastisch thematisiere.²⁰⁵⁶ Was dem heutigen Betrachter von Obrists Brunnens als erstes ins Auge springt, die bewusst nicht steingerechte Verarbeitung, die organisch schwellenden und „knospenden“ Formen, werden von van de Velde als rhythmisch-plastische Aushöhlung und Auflösung des monumentalen Steines gelesen, welche zusammen mit dem „Schleier“ und den Reflektionen des bewegten Wassers Stufen auf dem Weg zur Belebung und Entmaterialisierung seien,²⁰⁵⁷ also gerade nicht ein Verstoß gegen die Prinzipien der Zweckform und Logik, sondern Ansätze der Transzendenz des toten Materials hin zum lebendigen Organismus. Vielleicht nicht zufällig gerät van de Velde über der Interpretation von Obrists Brunnens ins Nachdenken über Scheitern und Tod, gerade wenn man an das „Nachtlied“ aus dem *Zarathustra* denkt, in welchem Nietzsche, als Hommage an *Wandrer's Nachtlied* von Goethe, den Tritonenbrunnen der Piazza Barberini in Resonanz mit der Einsamkeit und Todessehnsucht des poetischen Ichs liest:

²⁰⁵³ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S.

²⁰⁵⁴ Henry van de Velde, „Ein Brunnen von Hermann Obrist“ in: *Kunst und Künstler*, Jg. 12, Heft 1, 1913/1914, S. 38.

²⁰⁵⁵ van de Velde, *Ein Brunnen von Hermann Obrist*, (1913/1914), ebd., S. 40.

²⁰⁵⁶ van de Velde, *Ein Brunnen von Hermann Obrist*, (1913/1914), ebd., S. 42.

²⁰⁵⁷ van de Velde, *Ein Brunnen von Hermann Obrist*, (1913/1914), ebd., S. 42.

„Das Nachtlid. / Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. / Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. / Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe. / Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin. / Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen! / Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! – und selig sein ob eurer Licht-Geschenke. / Aber ich lebe in meinem eignen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen. / Ich kenne das Glück des Nehmenden nicht; und oft träumte mir davon, dass Stehlen noch seliger sein müsse, als Nehmen. / Das ist meine Armuth, dass meine Hand niemals ausruht vom Schenken; das ist mein Neid, dass ich wartende Augen sehe und die erhellten Nächte der Sehnsucht. / Oh Unseligkeit aller Schenkenden! Oh Verfinsternung meiner Sonne! Oh Begierde nach Begehren! Oh Heisshunger in der Sättigung! / Sie nehmen von mir: aber rühre ich noch an ihre Seele? Eine Kluft ist zwischen Geben und Nehmen; und die kleinste Kluft ist am letzten zu überbrücken. / Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit: wehethun möchte ich Denen, welchen ich leuchte, berauben möchte ich meine Beschenkten: – also hungere ich nach Bosheit. / Die Hand zurückziehend, wenn sich schon ihr die Hand entgegenstreckt; dem Wasserfälle gleich zögernd, der noch im Sturze zögert: – also hungere ich nach Bosheit. / Solche Rache sinnt meine Fülle aus; solche Tücke quillt aus meiner Einsamkeit. / Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer selber müde an ihrem Überflusse! / Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, dass er die Scham verliere; wer immer austheilt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austheilen. / Mein Auge quillt nicht mehr über vor der Scham der Bittenden; meine Hand wurde zu hart für das Zittern gefüllter Hände. / Wohin kam die Thräne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen? Oh Einsamkeit aller Schenkenden! Oh Schweigsamkeit aller Leuchtenden! / Viel Sonnen kreisen im öden Räume: zu Allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte, – mir schweigen sie. / Oh diess ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes, erbarmungslos wandelt es seine Bahnen. / Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen: kalt gegen Sonnen, – also wandelt jede Sonne. / Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte. / Oh, ihr erst seid es, ihr Dunklen, ihr Nächtigen, die ihr Wärme schafft aus Leuchtendem! Oh, ihr erst trinkt euch Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern! / Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an Eisigem! Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach eurem Durste! / Nacht ist es: ach dass ich Licht sein muss! Und Durst nach Nächtigem! Und Einsamkeit! / Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, – nach Rede verlangt mich. / Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. / Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. – / Also sang Zarathustra.“²⁰⁵⁸

Der Brunnen, als die Ästhetisierung eines Bedürfnisses, in welchem der Zweck der Wasserversorgung künstlerisch überwunden wird, zu einem Spiel des Überflusses – im wahrsten Sinn des Wortes als überschießendes Wasser – als künstliche Quelle und damit als Repräsentation von Luxus, Leichtigkeit und Lebensfülle, erhält bei van de Velde und Nietzsche eine ganz andere Konnotation des endlosen Kreislaufes, des zögernden Sturzes, der Last des Überflusses, des Schleiers, der Melancholie. (Vgl. 2.3: Metapher der Überreife)

Im Nachruf auf den befreundeten Maler Ferdinand Hodler von 1918 kommt van de Velde auf die intellektuelle Verbindung von moderner dekorativer Malerei und der Architektur des neuen Stils zurück, auf eine Parallele zwischen den neuen Formen der Architektur, die aus den neuen Aufgaben²⁰⁵⁹ erwachsen, und einer „neuen Formel“ der Malerei und Bildhauerei,

²⁰⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 2. Theil. Das Nachtlid.* KSA 4, S. 136–138; vgl. auch: Nietzsches Herleitung der Entstehungsgeschichte in *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen 4.* KSA 6, S. 340–341.

²⁰⁵⁹ Van de Velde nennt Bahnhöfe, Banken, öffentliche Bäder, Markthallen, Warenhäuser, Filmtheater, Hotels, Bühnenhäuser

die er in den monumentalen Wandbildern Hodlers zu erkennen glaubt,²⁰⁶⁰ denn bereits 1907 hatte er in der Villa Hohenhof von Karl Ernst Osthaus Hodlers Gemälde „Der Auserwählte“ in die Halle seines Gesamtkunstwerkes eingefügt. Als verbindende Charakteristika zwischen Monumentalgemälde und „Neuem Stil“ streicht er sowohl die intellektuelle oder „synthetische“ Linie heraus, die Architektur und Bild strukturiere, als auch das Prinzip des organischen Aufbaus, und eine Archaik bzw. „erhabene Vereinfachung“,²⁰⁶¹ die jedoch nur gedanklich existieren, da die Trägerbauten für gewöhnlich nicht der Höhe von Hodlers Wandgemälden entsprächen,²⁰⁶² deren „Formel“ höchstens in den Werken von Eliel Saarinen, Hans Pölzig oder von ihm selbst in Erscheinung trete:

„Will man die Beziehungswerte der Formel Hodlers mit denen der neuen Architektur ergründen, dann muß man in Gedanken seine Komposition auf die Mauern irgend einer großen Bahnhofshalle, wie sie einer dieser schöpferischen Architekten Skandinaviens gebaut hat, übertragen, auf die Mauern eines der letzten großen Verwaltungsgebäude des Dresdener Architekten Pölzig [sic] oder auf die Mauern meines Theaters in der Ausstellung von 1914 in Köln. Die diesen Werken gemeinsame Dominante ist die Kraft der Erhebung, der unser ganzes Wesen gebieterisch ergriffen wird. Diese Gebäude stellen uns ganz spontan vor das organische Leben. Nun kann unserer Sensibilität keine Befriedigung natürlicher sein, als die Teilnahme an dem Leben des Dinges, das wir betrachten. Wir sehen, wie sich das Leben in diesen Gebäuden in vielfältigen Äußerungen einer Kraft offenbart, die der Funktion aller ihrer Organe entspricht. Die Linie erlaubt uns, alle Phasen zu folgen, und sie fordert uns auf, an jeder ihrer Lebensäußerungen teilzunehmen. Diese Teilnahme hallt in unserm Wesen wieder, das so alles mitfühlt, was die Linie tut: tragen, drücken, sich strecken, streben und sich verlieren in einem großen Ganzen, das sich Schritt für Schritt in vollkommener Harmonie und im Gleichgewicht bildet.“²⁰⁶³

Die durch das Gemälde geschmückte Wand setzt van de Velde in Analogie zur Buchminiatur, und greift mit dem monumentalen Gebäude als riesigem Buch eine Metapher Victor Hugos im Bezug auf die Kathedrale auf. Doch der „Neue Stil“ hat eine deutlich andere Note bekommen: van de Velde charakterisiert ihn indirekt über die Hodlers Gemälde als monumental, ewig, archaisch, sogar nackt [!] ²⁰⁶⁴ als elementar, primitiv und, das scheint aus der Vorkriegszeit geblieben zu sein, als rhythmisch. Bereits in der Werksteinfassade des Hohenhofes und der nachfolgenden Villen Dürkheim, Körner, Schulenburg, Springmann und nicht zuletzt in den Entwürfen für das Nietzsche-Monument von 1911–13 deutet sich dieser Wechsel in der Entwurfsauffassung bereits an, ein wenig gemildert und relativiert von der dynamischen Plastizität des Werkbundtheaters. Intellektuell war der Perspektivwechsel von der „halkyonischen“ zur „dionysischen“ oder gar „dorischen“ Baukunst bereits durch seine Auseinandersetzung mit Schopenhauer, dem griechischen Tempel und der arabischen Architektur um 1910 vorbereitet worden (vgl. 3.3). In dieser Zeit hat sich van de Velde

²⁰⁶⁰ Henry van de Velde, „Ferdinand Hodler“ in: *Die Weissen Blätter*, Bern: 5. Jg. Juni 1918, S. 125–137, zitiert nach Reprint in: *Ferdinand Hodler (Ausstellungskatalog)*, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983, S. 29–36.

²⁰⁶¹ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 29; 30: „Der Stil Puvis de Chavannes konnte sich niemals dieser neuen Architektur anpassen, die in ihren besten und beweiskräftigen Beispielen »archaisch« ist“ [...] „Gemeinsam ist ihnen beiden [Seurat und Hodler] die strenge Haltung und eine »erhabene« Vereinfachung, die, so sagt Adrian Mithouard, die Kraft hat »aus dem Kunstwerk alles zu entfernen, was nicht ganz und gar der Entwicklung des Leitgedankens dient.«“

²⁰⁶² Gemeint sind das Landesmuseum Zürich von Gustav Gull, die Universität Jena von Theodor Fischer, und das Neue Rathaus Hannover von Hermann Eggert und Gustav Halmhuber.

²⁰⁶³ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 31.

²⁰⁶⁴ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 31: „Es ist klar, daß diese Architektur leichter als irgend eine andere des Ornaments entbehren kann. Aber ebenso notwendig braucht sie die Ausschmückung des Mauern mit dekorativen Malereien, wenn die ebenso, wie sie unsere Sensibilität erregt, unsere Phantasie anregen soll.“

mehrfach auch mit monumentalen Bauaufgaben befasst, wie dem Grabmal Kötschau, dem Abbe-Denkmal und dem Nietzsche-Stadion mit Tempel.

Fast noch erstaunlicher scheint van de Veldes Exkurs in die Kultur- und Rassen-Theorien seiner Zeit, wenn er Hodlers Bilder als originären Ausdruck der „germanischen Rasse“ gegenüber der Verfeinerung der „lateinischen Rasse“ (Frankreich, Spanien und Italien) ausspielt und Hodler in die Ahnengalerie der „Deutschen Kunst“ gleichauf mit Albrecht Dürer stellt,²⁰⁶⁵ was durch die nationalreformerische In-Anspruchnahme Dürers als *dem* deutschen Künstler schlechthin durch den „Dürerbund“ von Ferdinand Avenarius zusätzlich an Schärfe gewinnt.²⁰⁶⁶ Zwar findet sich eine bei Nietzsche, Kessler und anderen Denkern der Jahrhundertwende verbreitete Auffassung kultureller Unterschiede der „Rassen“, abhängig von Anlage, Milieu und historischer Entwicklung – nicht zu verwechseln mit den genetischen Rassentheorien – bereits in van de Veldes frühen Bemerkungen zur Gotik als Stil des Volkes, welche aber nicht so eindeutig die Klischees von „Kultur versus Zivilisation“ bedienen, wie sie hier in der Differenzierung zwischen deutscher Anstrengung, Einfachheit und Kraft gegenüber französischer Verfeinerung, Spiel und Leichtigkeit aufscheinen,²⁰⁶⁷ ausgerechnet im Frühjahr 1918, als die letzte deutsche Offensive an der Westfront scheitert. Zwar ist van de Velde als Belgier ins Schweizer Exil „geflüchtet“, um den Schikanen der großherzoglichen Kriegsadministration zu entgehen, und engagiert sich in pazifistischen Kreisen,²⁰⁶⁸ wobei diese Hommage an Hodler in den ebenfalls exilierten expressionistischen „Weissen Blättern“ von Franz Blei und René Schickele erscheint, um so rätselhafter dann der pathetische Ton und die germanophile Rhetorik. Selbst die künstlerische Sensibilität, einer seiner Schlüsselbegriff aus der Weimarer Zeit, der die Vernunft ergänzen sollte, scheint nun gedanklich mit der „lateinischen Rasse“ verbunden, während das „Symbol“, in van de Veldes Ornamenttheorie negativ belegt, im Bezug auf Hodler wieder aufgewertet wird, und sich „symbolische“ Metaphern in van de Veldes poetischer Beschreibung von Hodlers Berglandschaften häufen.²⁰⁶⁹ (Vgl. 5.1: Alpenglügen des Zarathustra; Berg, Licht, Einfachheit und Größe im Ggs. zur Stadt; Vgl. Kant/Burke: Erhabenheit der Berglandschaft)

²⁰⁶⁵ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 33–34: „Die Eigenschaften die bei Hodlers Werk am meisten ins Auge springen, verdankt er der Rasse im allgemeinen. All die Elemente, die seinen Stil bestimmen, erinnern viel mehr an germanische Mentalität und an germanische Empfindungswelt, als an die der lateinischen Rassen. [...] Mir jedoch erscheint keine [Verwandtschaft] so augenscheinlich wie die Verwandtschaft zwischen dem Stil Hodlers und dem Stil Dürerscher Holzschnitte, Diese Tatsache erklärt die spontan-enthusiastische Aufnahme beim deutschen Publikum. [...] Während im Verfolg der Sreitereien und heftigen Kämpfe, die durch Marignano hervorgerufen waren, Hodler nur in den fortgeschrittenen künstlerischen Kreisen der Schweiz als Begründer einer künftig nationalen Schule begrüßt wurde, wurden ihm in Berlin und München und in Wien Huldigungen zuteil, die ihm wohl nicht so spontan und so einmütig zugebilligt worden wären, wenn nicht das germanische Publikum gefühlt hätte, daß er der erste große Maler rein deutscher Art seit der großen Zeit der Primitiven und der Zeit der Maler der deutschen Renaissance ist.“

²⁰⁶⁶ Vgl. auch: Gerhard Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

²⁰⁶⁷ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 35: „Der stete und sehr sichtbare Kampf mit dem zu lösenden Problem, die Anstrengung und die Gegenwärtigkeit der Intelligenz – sie war nötig, um das lineare und farbige Problem der schematischen Verteilung der Flecken und der großen Flächen primitiver Farbe zu lösen – beunruhigen die lateinische Sensibilität. [...] Das kommt daher, daß das lateinische Genie über Schwierigkeiten lächelt und sie spielend überwindet.“

²⁰⁶⁸ Vgl.: Henry van de Velde, „La présence du cœur“ in: *Die Weissen Blätter*, Bern: 5. Jg., Juli 1918, S. 37–43.

²⁰⁶⁹ van de Velde, „Ferdinand Hodler“ (1918), zitiert nach Reprint (1983), S. 35: „[...] in der herrlichen Vereinigung seiner [Mont Blanc] Spitze mit den zarten rosigen Wolken, [...] Der Berg steht in seinen Bildern in allen Erscheinungen seiner Einfachheit und in seiner ganzen Größe. Und ebenso zum ersten Mal werden wir in die dramatische Beziehung der Gipfel und der zunehmenden Wolken eingeweiht. Vor uns steigt das Mysterium ihrer Vereinigung auf: schwülen Zärtlichkeiten, wilde Umarmungen, zornigen Wütens.“

Noch im Kriegsjahr 1918 versucht van de Velde erneut Rechenschaft über die Entstehung des „Neuen Stils“ abzulegen und sein Verhältnis zu Ruskin und Morris zu klären,²⁰⁷⁰ aber deutlich geprägt von Bemühungen um Abgrenzung und Distanzierung, die sich bis zur heftigen Kritik an Arts & Crafts steigern: so hebt er, im Unterschied zur „fanatischen“, „idealistischen“ Lehre der „Rückkehr zur Schönheit“ der Gotik bei Ruskin und Morris, die Kontemporanität und Abgeklärtheit seines „Neuen Stils“ heraus, sein objektives Verhältnis zum modernen Leben,²⁰⁷¹ gerade vor dem historischen Schock des Weltkrieges, der die Schwärmerei, Romantik und den Vergangenheitskult des 19. Jahrhunderts als Traum und „Kindereien“ entlarvt habe. Ruskins moralisierenden Prinzipien und Morris sozialistischen Überzeugungen besiegelten Vergeblichkeit und „Anachronismus“ ihrer Bemühungen,²⁰⁷² und führten zu einer leblosen, nutzlosen Schönheit der neugotischen „Vollkommenheit“:

„Und doch lassen uns diese Schöpfung vollkommen kalt! Besser wäre uns gedient gewesen, mit einem einzigen Werke, das vielleicht weniger vollkommen gewesen wäre, aber von jener Erschütterung gezeugt hätte, die jäh und ungewollt, aus der Berührung unseres Wesens mit dem Leben des Augenblicks, dem Leben entspringt: mit dem Leben des Augenblicks, dem Leben, in dem, wie in einem Spiegel, alles gesammelt erscheint, was diesen Augenblick ausmacht, diesen gegenwärtigen, einmaligen Augenblick, der sich von allen vorausgegangenen, wie von allen folgenden zutiefst unterscheidet! Da müssen zwei Pole sich berühren, damit der Funke aufspringe im Werke, der es verewigt, ebenso wie das Werk seinerseits den Augenblick verewigt und unserem Wesen den Stempel der Ewigkeit verleiht.“²⁰⁷³

Somit stellt sich van de Velde sowohl gegen den theoretischen Inhalt seiner „Vorläufer“ als auch gegen ihr praktisches Werk, das er wegen der Nachahmung gotischer Formen als Variante des historistischen Eklektizismus ablehnt, die sich lediglich in der handwerklichen Qualität und Materialität von den industriellen, massenproduzierten Stilimitaten unterscheidet. Doch das grundsätzliche Problem der Moderne – eine zeitgenössische, d.h. maschinelle Herstellung mit Qualität und künstlerischem Ausdruck zu verbinden – hätten die Arts & Crafts nicht gelöst. Van de Velde betrachtet den „Neuen Stil“ hingegen als Kritik an der stilistischen „Verkleidung“²⁰⁷⁴ und „Maske“²⁰⁷⁵ der Alltagsgegenstände, als einen Versuch, das „natürliche“ Verhältnis zwischen Mensch und Objekt wiederherzustellen, und eine intellektuelle und sinnliche Partizipation an der Dingwelt durch die Vermittlung der Kunst zu ermöglichen. Und: als Grundlage für diese Erneuerung wählte der Stilreformer weder die moralische, maschinenstürmerische Entrüstung – Ruskins Empörung über die „Sünde wider die Natur“ – noch den sozialistischen „Glauben“ an die Revolution als Bedingung der Kunst oder das Vorbild der mittelalterlichen Schönheit – Morris Anklage gegen die „Sünde wider die Würde des Arbeiters“ – sondern einzig die Überzeugungskraft der Vernunft, die

²⁰⁷⁰ Vgl. hierzu: Henry van de Velde, „Die Englische und die Festländische Renaissance im Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 68–82; vgl. auch: ders., „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“ in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 163–169.

²⁰⁷¹ Henry van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit – La triple offense à la beauté*, Zürich: Max Rascher, 1918, S. 6: „Dem Verkünder eines »neuen Stils« dagegen – eines Stils, der dem Wesen und dem Bilde unserer Zeit entspräche – kam die Rolle des kalten, aufmerksamen, unterrichteten Beobachters zu, der vorurteilslos alle sozialen und moralischen Erscheinungen registriert, die das moderne Leben um ihn herum darbot und anbahnte.“

²⁰⁷² van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 24.

²⁰⁷³ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 25.

²⁰⁷⁴ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 27: „Die Verderbnis ging soweit, dass wir keinen Gegenstand mehr anders auffassen konnten als »verkleidet«, das heißt: für sein eigenes Aussehen das eines anderen Gegenstandes erborgend, der offenbar einen andern Daseinszweck, eine andre Bestimmung hatte.“

²⁰⁷⁵ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 28–29: „Ich sehnte mich danach, den Gegenständen ebenso dankbar sein zu können, wie den Menschen für die Dienste, die sie uns zu erweisen bereit waren. Aber die Maske hielt mich fern von unsern Möbeln und Gegenständen, und die Verirrung ihrer Formen erweckte in mir ein tiefes Unbehagen, das bald in einen tiefen Widerwillen, in eine tiefe Traurigkeit abstürzte.“

„Disziplinierung“ von Gefühl und Phantasie durch die *Conception Rationnelle*.²⁰⁷⁶ Gerade in der emotionalen und moralischen Herangehensweise von Ruskin und Morris sieht van de Velde den Grund ihres Scheiterns, weshalb er die Reform der Gegenstände auf Fragen der Sachlichkeit, der organischen Fügung und der Logik der Elemente reduziert,²⁰⁷⁷ oder anders gesagt, primär auf der Ebene der Gegenstände ein „Reich der Moral“ gegen „Lüge“ und „Verführung“ errichten will. Doch die Disziplinierung und Rückführung der Form auf einen „neutralen“ Zustand ist für ihn nur ein Mittel, eine notwendiges Zwischenstadium, um zur „Urform der Dinge“ zurückzukehren und die „verbindende Beziehung“ zwischen Mensch und Umwelt wieder herzustellen,²⁰⁷⁸ ein Vertrauen, das Grundlage für eine neues Aufwachsen der Schönheit sein kann:

„Dank einer solchen Harmonie und Verwandtschaft wird sich, wie in früheren Zeiten, die Schönheit wieder erheben: einfach, natürlich, heiter und stolz, weil sie verderberischer Phantasie nichts verdankt. Sie wird uns erscheinen in strahlenden Nacktheit des Leibes und der Glieder, deren einziger Schmuck ihr eigenes, pulsendes Leben ist!“²⁰⁷⁹

Mit der psychologischen Lesart der „Wechselwirkung“, der „Vertrautheit“, der „verbindenden Beziehung“ und dem „Einverständnis“ zwischen Betrachter und Objekt folgt van de Velde der Einfühlungstheorie, wie sie unter anderem von Lipps formuliert wurde, und wendet sie auf die Architektur an. Zugleich scheint er diese sinnliche und intellektuelle Partizipation an der Umwelt als Teil einer allgemeinen Steigerung der Intensität und Lebenskraft zu verstehen, als eine holistische Vorstellung der Einheit von Körper und Geist, als Entsprechung der Innen- und Außenwelt, wie sie sich auch in seiner psychologisch-physiologischen Theorie der Linie und des Ornamentes abzeichnet – die hier jedoch keine bevorzugte Stellung mehr einnehmen, sondern von einem ganzheitlichen Ausdruck des Lebendigen bei gleichzeitiger „Nacktheit“ verdrängt wurden:

„In der Vertrautheit solcher Beziehungen [zwischen Mensch und Umgebung] werden wir den Gegenständen nahe genug kommen können, wird unser Empfindungsvermögen an ihrem Dasein teilhaben. Die Formen ihrer Tätigkeit werden die unsrer eigenen Empfindung sein, wodurch die organischen und funktionellen Bestimmungen der Gegenstände vom Zustand eines kalten, unpersönlichen Automatismus übergehen zu einer, unser ganzes Sein umfassenden Tätigkeit und zu einer lebendigen Kraft, in der wir Phänomen und Wunder unseres eigenen Lebens wiederfinden.“²⁰⁸⁰

In dieser Passage verdichtet van de Velde den ganzen Gedankenbogen: nach der Rückkehr von der phantastischen Verkleidung zur reinen Form interessiert ihn nicht der technische Funktionalismus, das rational instrumentelle Verhältnis von Mensch zum Gegenstand der

²⁰⁷⁶ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 31; die Definition der drei Sünden siehe: S. 45–46.

²⁰⁷⁷ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 36. „[...] eine Lösung, die die Funktionen der verschiedenen Organe ohne Ruck und Riss ineinander überleitet. Denn eine solche Lösung verwirklicht das Problem der absoluten, ewigen Form, deren vollkommenste Beispiele wir in den Kunstformen der prähistorischen Menschheit finden, in den vollendeten gewerblichen Erzeugnissen der wilden und primitiven Völker, in der alt-griechischen und alt-chinesischen Kunst, in der romanischen Kunst und überall da, wo das schöpferische Genie des Menschen durch nichts Dazwischenkommendes vom vorgesetzten Ziele seines Intellekts ablenken liess: [...]“

²⁰⁷⁸ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 37: „Wenn ich Ihnen aber sage, dass die Zeit, während welcher die Herrschaft der neutralen Erscheinung, der wiedergefundenen Ur-Form dauern muss, nur den gezählten Stunden einer Krisis entspricht, so werden Sie sich sicher gedulden. Und sie werden die Prüfung umso bereitwilliger ertragen, als Sie die Ueberzeugung gewinnen werden, dass die Schönheit nur aus der Harmonie eines Milieus von neutraler Erscheinung neu erstehen kann und durch die Kraft einer, alle Gegenstände verbindenden Beziehung.“

²⁰⁷⁹ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 38.

²⁰⁸⁰ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 39.

Ingenieure,²⁰⁸¹ das sei nur eine vorübergehende Phase der Reinigung und Klärung, die „elementarste Vorbedingung“ der Schönheit, sondern eine Gegenseitigkeit von Mensch und Objekt, ein emotional-intellektuelles Kommunizieren, Teilhaben und Verstehen – weil die Objekte den gleichen Gesetzen und Gedanken gehorchen, wie das Leben, und so der Mensch sich selbst als Lebender in ihnen (wieder)erkennen kann. Der Alltagsgegenstand soll als belebtes Gegenüber empfunden werden können, womit van de Velde indirekt die These vom potentiellen Kunstwerkcharakter jedes gut gemachten Objektes untermauert und die ganze Umwelt und das Leben selbst in die Sphäre der Kunst als praktischer Philosophie hebt – man ist versucht, hier an Heideggers Definition des „Dinges“ als Versammlung des Gevierts zu denken. (Vgl. 2.3: Vernunft des Leibes, Leben als Kunstwerk, Lob der kleinen Dinge) Doch im Gegensatz zu Heideggers essentialistischer Unterscheidung zwischen dem poetisch-handwerklichen „Ding“ und dem technisch-wissenschaftlichen „Gegenstand“ ist gerade das vollkommene industrielle Objekt, wie beispielsweise ein optisches Instrument, für van de Velde der Ausgangspunkt für die Wiederherstellung der „Würde der Arbeit“, welche er in der „Vorzüglichkeit des angewandten Materials und solcher Feinheit der Ausführung“ findet,²⁰⁸² in der Qualitätsarbeit, Integrität und moralischen Reinheit der Objekte, die er völlig losgelöst von revolutionären, sozialistischen und gewerkschaftlichen Bestrebungen betrachtet.

1920, nach dem Krieg sieht er den „Neuen Stil“, den er durch „Sachlichkeit“ und Reduktion des Ornamentes auf „abstrakte Grundformen“ charakterisiert, durch die zwei Kräfte des historischen Eklektizismus und die neuen „Mystiker“ des Expressionismus bedroht, die er beide als Folgen des Krieges interpretiert: einerseits werde der militärische Erfolg den Entente „chauvinistisch“ mit dem Sieg der französisch-englischen Neostile über den „germanischen“ Werkbund gleichgesetzt, andererseits sei gerade die Weltflucht des Expressionismus eine Folge der psychisch und physisch erschöpften und enttäuschten (deutschen) Jugend.²⁰⁸³ In Graphik und Kunst hingegen schätzt van de Velde die Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner oder Frans Masereel, wie eine Hommage an den flämischen Künstler aus demselben Jahr zeigt.²⁰⁸⁴ Hier empfindet er „Sympathie in seiner etymologischen Bedeutung als »Mitempfinden«“,²⁰⁸⁵ und assoziiert die Holzschnitte mit den „Projektionen“ des neuen Mediums des Stummfilms, mit den „Liedern in Bildern“. Was ihn vor allem fasziniert ist der „plastische Effekt“ in den Serien von Masereel, gesteigert von der menschlichen Lebendigkeit und Dynamik, die sowohl Bild als auch Inhalt prägen,²⁰⁸⁶ und so einen „tiefen Humanismus“ transportieren, der die Größe des Menschen hinter dem Werk ausdrücke.²⁰⁸⁷ (Vgl. 2.2; 2.3: Künstler als Kunstwerk; vgl. 3.10: Wert des Künstlers als

²⁰⁸¹ van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 41: „Im Bereiche des Ingenieurs und des Maschinenbauers erkennen wir am schärfsten den Wert des neutralen Zustandes aller Dinge: eines Zustandes, in dem alle Dinge so sind, wie sie sein müssen und nicht anders sein sollen.“

²⁰⁸² van de Velde, *Die drei Sünden wider die Schönheit*, (1918), S. 43.

²⁰⁸³ Henry van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg. 2. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 165.

²⁰⁸⁴ Henry van de Velde, „Frans Masereel“ in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg. 1. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 57–62.

²⁰⁸⁵ van de Velde, „Frans Masereel“ in: *Genius* (1920), S. 59.

²⁰⁸⁶ van de Velde, „Frans Masereel“ in: *Genius* (1920), S. 60: „Wenn hier alle Bilder von ergreifender Plastik sind, so sind sie außerdem noch wahrhaft bewegt. [...] Dieses Schema [der großen dynamischen Lichtflächen] entspricht der Bewegung als solcher. Diese Schemen bilden weiße Arabesken, die die schwarzen Silhouetten mit sich reißen. Sie entsprechen den äußerlichen Zeichen des physischen Anteils (*resonans*), welchen der Künstler selbst an den Gesten und Bewegungen seiner Figuren und der inneren Bewegung, in welcher er sich durch die dramatische Handlung versetzt fühlt. Dieser Eindruck der fortdauernden Bewegung, verbunden mit der Plastizität, welche das erste Ergebnis jeder weißen Andeutung in einer Silhouette bedeutet, verstärkt die Verwandtschaft zum Filmbild.“

²⁰⁸⁷ van de Velde, „Frans Masereel“ in: *Genius* (1920), S. 62: „Diese wenigen Zeilen schrieb ich nieder als Zeichen einer tiefen Bewunderung für den Künstler und einer tiefen Verehrung für den Menschen Masereel. Ich

Mensch) Doch genau diese schwärmerischen weltanschaulichen Tendenzen, diese Sehnsucht nach Erlösung, die gesteigerte Ausdrucksweise, die van de Velde in Kunst und Literatur hervorhebt, hält er in Architektur und Kunstgewerbe für unangebracht und schädlich, für vergebliche Verblendung und Luxus, welche an den wirklichen Bedürfnissen vorbeigehe: nicht die Errichtung von Tempeln der Gemeinschaft, sondern das „gesunde, saubere, gefällige [!] Haus mit neuen Baustoffen“ sei die Bauaufgabe der Zeit, die Konzentration auf „Haltbarkeit“, „Nützlichkeit“ und „Sparsamkeit“, welche in der Vereinfachung von Form, Produktion und Konstruktion liege, kurz: in der Sachlichkeit des „neuen Stils“.²⁰⁸⁸ Van de Velde spielt einen nüchternen Realismus und Pragmatismus gegen den expressionistischen Idealismus aus, und knüpft in gewisser Weise an seine Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb der Akademien, bürgerlichen Salons und der Bohème der Belle Époque an. Doch zugleich unternimmt er den Versuch einer Umwertung, welche die Niederlage zu einem Sieg, die Armut zu einer Kraft und die Vernichtung des Alten zu einem Moment der Wahrheit und Erneuerung umdeutet. In prophetischem Ton preist er eine (moralische) Läuterung der Dinge an, die an *Déblaiement d'Art* erinnert: „Diese Stunde soll uns die Dinge von Angesicht zu Angesicht zeigen und alle Dinge des Lebens in ihrem wahren Aussehen.“²⁰⁸⁹

Der internationale Notstand nach dem Weltkrieg ist für van de Velde auch Grund zur Hoffnung, Hoffnung auf eine Rückkehr zu Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, zu einer Schönheit der Sachlichkeit der „neuen Form“²⁰⁹⁰ – eine Narration, die wenige Jahre später in den Wohnbauprogrammen, Siedlungen und Minimalhäusern der klassischen Moderne eine Fortsetzung finden wird. Aber mit der Stilisierung des Weltkriegs zu einer schicksalhaften Reinigung und historischen Entscheidung kommt van de Velde auch den konservativ-reaktionären Kreisen bedenklich nahe, die sich nicht selten ebenfalls auf Nietzsche berufen:

„Der Gedanke eines neuen Stils, wie ich ihn seit fünfundzwanzig Jahren verkünde, war niemals zeitgemäßer als heute. [...] – heute erlebe ich die unumstößliche Gewißheit [seiner] baldigen Verwirklichung.“²⁰⁹¹

Trotz des veränderten Begründungszusammenhangs, an Stelle von industrieller Technik und wissenschaftlichem Zeitgeist der Moderne sind wirtschaftliche und moralische Not getreten, verfolgt van de Velde weiterhin mit dem „neuen Stil“ ein grundsätzliches Reformprogramm der Wiederherstellung der Einheit von „äußeren Ansprüchen der Weltlage und dem ursprünglichen tiefen Sinn der Dinge“ in allen Lebensbereichen²⁰⁹² – was Nietzsche an anderer Stelle als „Kultur“ bezeichnet hat. Und ebenso wie van de Velde den „neuen Stil“ für sich aus der Gründung des Heimes ableitet, soll der Bau des Hauses der Nation aus dem Bruch mit der Vergangenheit (der Stile und des Krieges) und einer „moralisch-ästhetischen“ Verantwortung heraus erfolgen: „Das Glück kann nur wiederkehren in einem natürlichen

wünschte, daß beide Gefühle von allen meinen Freunden geteilt werden möchten, und von allen denen, die fähig sind, sich berühren zu lassen von einem Künstler, der ein wahrer Mensch und von einem Menschen, der zu gleicher Zeit ein großer Künstler ist!“

²⁰⁸⁸ van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 166; vgl. auch die expressionistische Tonlage van de Velde: „Sie wollen heute Gotteshäuser errichten. Gotteshäuser, wo das Fest der neuen Gemeinschaft gefeiert werden soll, in der ihr innbrünstiger Glaube, der sich an dem Weltbrand, dem grausamen Zerstörer der Ernte, entzündet hat, die Erlösung von allem Elend und aller namenlosen Ungerechtigkeit sieht, die über die Ärmsten dieser Welt gekommen ist. Werden sie unseren Ruf hören wollen, der sie beschwört, zur Werkstatt zurückzukehren, anstatt in Tempeln zu huldigen?“

²⁰⁸⁹ van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 166.

²⁰⁹⁰ van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 166: „[es ist die Aufgabe:] Den Geist des Publikums der ganzen Welt auf seinen Ausgangspunkt zurückzuführen, auf den einer streng sachgemäßen Auffassung aller Gegenstände, seinen Schönheitssinn zu jener bewußten Zärtlichkeit für die in höchstem Maß einfachen und natürlichen Formen.“

²⁰⁹¹ van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 167.

²⁰⁹² van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 167.

Lebensraum, in einer Atmosphäre voll Ehrlichkeit, in der sich die Dinge und Menschen mit ihrem wahren Gesicht zeigen.²⁰⁹³ (Vgl. 2.1; 2.2; 2.3: Baumeister; Bau der Gesellschaft)

Mitte der 20er Jahre verbucht van de Velde die Architektur der jungen Generation der Neuen Sachlichkeit, des Neuen Bauens und der Klassischen Moderne, aber auch der Nationalromantik, des Kubismus, des Futurismus, des Rondo-Kubismus und anderer Avantgarden wie des Sowjetischen Konstruktivismus als langfristige Bestätigung und Erfolg seines Ansatzes eines „neuen Stils“:²⁰⁹⁴ so nennt er unter anderem in Frankreich [Le] Corbusier,²⁰⁹⁵ Robert Mallet-Stevens, Piere Chareau und Francis Jourdain²⁰⁹⁶ in der Schweiz [Hans] Bernoulli und [Karl] Moser, in Schweden [Ragnar] Oestberg, den Erbauer des Stockholmer Rathauses,²⁰⁹⁷ Kay Fisker aus Dänemark,²⁰⁹⁸ oder in Deutschland [Hans] Poelzig, [Bruno] Taut, [Walter] Gropius und [Erich] Mendelsohn,²⁰⁹⁹ und summarisch die jungen Architekten in Belgien und den Niederlande, von denen er erst 1925 Dudok, Luttmann [?] und Oud nennt.²¹⁰⁰ In einer Besprechung der tschechoslowakischen Entwicklung hebt er besonders den Künstler- und Architektenkreis *Mánes* hervor,²¹⁰¹ und unterstreicht diese Einschätzung mit einem Lob des tschechoslowakischen Pavillons von Josef Gočár auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs*) von 1925, gegenüber dem er nur noch den sowjetischen Pavillon von Konstantin Melnikow bevorzugt, während er die grundsätzliche Tendenz als oberflächlich kritisiert.²¹⁰² Hingegen unerwähnt bleibt der *Pavillon d'Esprit Nouveau* von Le Corbusier, – doch nur, weil er zum Zeitpunkt von van de Veldes Besuch noch nicht vollendet war.²¹⁰³

Andererseits warnt er vor der Neuheit um der Neuheit willen, vor der Künstlichkeit der Ausstellungsatmosphäre und ihrer Jagd nach Sensationen, und vor den materiellen Absichten der Industriellen und großen Kaufhäuser, die den „Erfolg“ der Neuerer möglich gemacht

²⁰⁹³ van de Velde, „Zukunftsglaube“ in: *Genius* (1920), S. 167.

²⁰⁹⁴ Vgl., Henry van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 344–360; siehe auch: ders., „L'architecture en Tchéco-Slovaquie“ in: *La Cité. Architecture, Urbanisme*, Brüssel: 5. Jg. Nummer 1, Oktober–November 1924, S. 1–9; siehe auch: ders., „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau*, 36. Jg., Heft 10, Oktober 1925, S. 1074–1080.

²⁰⁹⁵ van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe* (1924), S. 357.

²⁰⁹⁶ Henry van de Velde, „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau* (1925), S. 1079.

²⁰⁹⁷ Erbaut von 1911–1923, ein klassisches Beispiel der „schwedischen Nationalromantik“

²⁰⁹⁸ van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue*, Berlin/Leipzig: 1. Jg., Heft 7, 1. Oktober 1925, S. 45.

²⁰⁹⁹ Henry van de Velde, „L'architecture en Tchéco-Slovaquie“ in: *La Cité* (1924), S. 2; siehe auch: ders., „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau* (1925), S. 1078–1079.

²¹⁰⁰ van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 45.

²¹⁰¹ van de Velde, „L'architecture en Tchéco-Slovaquie“ in: *La Cité* (1924), S. 1–2; hier irrt van de Velde: die Kubisten und Nationalromantiker um Jan Kotěra, Pavel Janák, Josef Gočár, Otakar Novotný u. a. hatten bereits vor dem Krieg sich vom Künstlerverband *Mánes* getrennt und eine eigene Gruppe gegründet.

²¹⁰² van de Velde, „Paris und das europäische Kunstgewerbe“ in: *Die Neue Rundschau* (1925), S. 1078; 1080: „Wie sehr ziehen wir unsrerseits den Pavillon der Sowjets vor! Er tritt in »Hemdsärmeln« auf und ist von seinem Architekten Konstantin Melnikoff nach einem Plane geschaffen, der alle Regeln und architektonische Überlieferung sprengt. Er ist das Symbol für einen persönlichen Versuch, das gebotene Geleise zu überspringen, die gebahnten Wege zu verlassen und wir wissen, daß einzig und allein die stete Hingabe an die klarste und kühnste Lösung des Problems, ja aller Probleme, die Architektur und Kunstgewerbe uns stellen, das Wesen dieses Stils klären wird, [...]“ Und weiter ders., „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 46: „Das [als Provisorium] nenne ich das Problem »Pavillon« im rechten Sinn verstehen. Die Lösung sucht Melnikoff in völliger Ehrlichkeit zu finden. Und sie ist so unerwartet und so schlagend, daß es möglicherweise bei einer späteren Ausstellung Pavillons aus Dauermaterial, aus Ziegeln und Stein, überhaupt nicht mehr geben wird. Die Idee einer Ausstellung entspricht die Baracke, das Zelt, der Schuppen.“

²¹⁰³ Vgl. Schlussanmerkung: Henry van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 52.

haben, ohne hinter deren Zielen zu stehen.²¹⁰⁴ die neuen Formen und Prinzipien könnten als oberflächliche Veränderung und Mode Opfer der Verwertungsmaschine des Kapitalismus werden – wie van de Velde selbst mit seinen Stilerfindungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erfahren hatte. Deshalb betont er die Permanenz und universelle Gültigkeit der rationellen, reinen Form, die er in prähistorischen Waffen und Geräten ebenso ausgedrückt findet, wie im griechischen Tempel oder in den modernen Maschinen, Eisen- und Eisenbetonkonstruktionen oder Sportartikeln: der „neue Stil“ ist somit weder eigentlich „neu“ noch überhaupt ein „Stil“, im Sinne einer wieder erkennbaren Handschrift des Künstlers oder der Epoche, sondern bezeichnet ein universales logisches Prinzip hinter den Dingen, die Einheit von Form und Inhalt, die *physis* Nietzsches.

Umso deutlicher unterscheidet er zwischen dem Neuen, welches sich rein über die Abweichung vom Bestehenden definiert, ein Beharren auf „Originalität“ und Abwechslung, welche gegenüber der Art und Weise der Unterscheidung tolerant sein kann, und der Evolution eines allgemeinen, dauerhaften Stils, der den Bruch mit der Vergangenheit durch „Disziplin“, „Prinzipien“ und „Lehrsätze“ bewusst vollzieht und theoretisch begründet. Während das „Neue“ ein rein oppositionelles Verhältnis zur Historie hat, sieht sich van de Velde mit dem „neuen Stil“ in einer kritischen und konstruktiven Auseinandersetzung mit sowohl der Geschichte als auch mit der Gegenwart, die vom Technisch-Materiellen über das Moralisch-Soziale bis zum Geistig-Philosophischen reicht:

„Hier geht es um mehr als nur um den Wechsel von Gewandung oder Glauben; es gilt, wieder völlig zu versinken, sich völlig zu unterwerfen unter die Idee der innigsten Angleichung von Form und praktischem Ziel, unter die strengste Disziplin logischer Folgerichtigkeit, unter die unerbittlichen Forderungen des Stoffs!“²¹⁰⁵

Um diese Grundunterscheidung zu verdeutlichen, verzichtet van de Velde sogar zunehmend auf seines bisheriges Vokabular, bzw. stellt dieses in Frage: sowohl „modern“ als auch „neu“ scheinen ihm als Attribute nicht mehr adäquat, da sie den Blick primär auf die Einordnung in einen Epochenbegriff, auf den Ausdruck eines historischen Momentes (der Jetztzeit) beschränken, während das, was er methodisch mit der *Conception Rationnelle* anstrebt, universell und ewig gültig sein soll: die „reine Form“ (*la forme pure*). Mehr noch: der Begriff der Form schließt die Eigenschaften „neu“, „zeitgemäß“ oder „modern“ von vornherein aus, da Vernunft, Vollkommenheit und die Anpassung an den praktischen Nutzen für van de Velde zeitlose Prinzipien sind, die als Prinzipien *nicht* von kulturellen, sozialen oder philosophischen Einflüsse abhängen.²¹⁰⁶ Das urzeitliche Gerät erfüllt für ihn diese Prinzipien der „reinen Form“ ebenso, wie die moderne Maschine, das Automobil oder die Glühbirne: „Die Zeit kommt hierbei nicht in Betracht, die ältesten Formen werden modern geboren, oder genauer gesagt, weder die einen noch die anderen haben ein Alter.“²¹⁰⁷ (Vgl. 3.10 Gegenüberstellung Parthenon – Maschine) Es gibt keinen „Neuen Stil“, oder das, was er damit verband, ist nicht neu sondern permanent, und es gibt keine eigentliche Entwicklung, sondern einen Kanon ewiger Formen. Damit vollzieht van de Velde eine radikale Absage an

²¹⁰⁴ Henry van de Velde, „Devant l'Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 348: „Il [le style de la conception rationnelle] s'est imposé pour de multiples raisons, parmi lesquelles la moins glorieuse est celle que l'industriel est toujours à l'affût de la nouveauté, qu'il vendrait son âme au diable s'il pouvait par là escompter quelque profit et devancer ses concurrents sur le marché où le «modèle nouveau», qu'il soit bon ou mauvais, beau ou laid, est toujours avidement recherché.“; vgl. deutsche Übersetzung: ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 222.

²¹⁰⁵ van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“ in: *Europäische Revue* (1925), S. 44.

²¹⁰⁶ Henry van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich*, Berlin: Wasmuth, 1925, S. 3: „Das Gesetz ist beständig: das Gesetz der vernünftigen Konzeption, die in keinerlei Beziehung zu den philosophischen oder sozialen Lebensbedingungen dieser oder jener Epoche steht.“

²¹⁰⁷ van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich*, (1925), S. 4.

die Zeitgeisttheorie und eine Hinwendung zum platonischer Idealismus, zumindest an die Vorstellung von rein durch die Vernunft erkennbaren ewigen Formen, entgegen der bisherigen evolutionistischen Vorstellung eines Wandels der Formen entsprechend den Bedürfnissen, Techniken, Materialien oder geistig-kulturellen Einflüsse. Mit Loos auf den Punkt gebracht: der reine, perfekte Hosenknopf könnte nun nichts mehr über die Gesellschaft, die ihn hervorbrachte, über ihre Bräuche, Werte und Kultur, erzählen. Stattdessen proklamiert van de Velde einen „alterslosen Stil“ der ewigen, reinen Formen – einen einheitlichen Stil oder einen „Stil ohne Namen“ (bei dem man nicht ganz zufällig an Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* denken mag), welcher der Vernunft der ganzen Menschheit angehöre, von dem es begrifflich nicht mehr allzu weit bis zum „International Style“ von Henry-Russel Hitchcock und Philip Johnson ist, die jedoch explizit in einer historischen Evolution der Stile denken. Doch ganz so fundamental ist die Kehre nicht, die van de Velde vollzieht: schließlich hat er bis dahin die Permanenz und Universalität der *Conception Rationnelle* verkündet, diese aber dialektisch durch eine zeitabhängigen physiologisch-psychologischen „Sensibilität“ des Künstlers ergänzt und gesteigert.²¹⁰⁸ Und trotz seiner kompromisslosen Rhetorik, die sich einer klassizistisch-rationalistischen Haltung von Disziplin, Permanenz und ewigen, logischen Formen nähert, die, wenn man einen Schritt weiter geht, mit dem Verstand erkannt, in der Realität nur approximiert, also nachgeahmt [!] werden können, existiert die zweite sinnliche Komponente weiterhin in van de Veldes Denken:

„[...] auf dem Gebiet der Verzierungen, diese linearen Verzierungen, die es jederzeit gegeben und die das Ergebnis psychologischer Faktoren sind, die auf alle normalen menschlichen Wesen in gleicher Weise einwirken.“²¹⁰⁹

Verstärkt wird diese Haltung durch eine Anmerkung, mit der van de Velde diesen Halbsatz versieht: „Structo-lineare und dynamo-graphische Ornamentik, eine Handschrift, dem Abschluß nahe.“ Zu einem definitiven Abschluss und Publikation dieser umfassenden Theorie des Ornamentes und der Gesetze der Linie ist es nie gekommen, aber im schriftlichen Nachlass van de Veldes hat sich ein umfangreiches Manuskript erhalten.²¹¹⁰ Entscheidend für sein Verständnis der Form bleibt also weiterhin der Dualismus zwischen der rationellen Komponente, die ewigen, universellen, unveränderlichen Gesetzen folge, und der sinnlichen Empfindungskraft, wie beispielhaft die Beschreibung der Glühbirne als einem vollkommenen Gegenstand von ewiger Schönheit zeigt, wobei diese durch Zeitlosigkeit und Vollkommenheit gemahnende Monumentalität weder von der absoluten Größe noch vom materiellen Wert des Objektes abhängt, wie dieser massengefertigte Gebrauchsgegenstand demonstriert:

„Unter den feinsten Formgebilden scheint mir die elektrische Birne ein besonders treffendes Beispiel für die Denkweise und die Feinfühligkeit unserer Epoche zu sein. Sie ist eines der auserlesendsten, ergreifendsten und kostbarsten Resultate der Gehirntätigkeit, die mit dem technischen Problem und zugleich mit der unvergleichbaren Zerbrechlichkeit des Materials kämpft, daraus der Gegenstand gefertigt ist. In der elektrischen Birne möchte ich auf dem Gebiet des Gegenständlichen eine der reinsten Inkarnationen des schöpferischen Gedankens wiedererkennen,

²¹⁰⁸ Bereits 1918 findet sich die Umkehrung des „Neuen Stils“ in den „ewigen Stil“ in den Texten, vgl. Henry van de Velde, „La Conception rationnelle et conséquente“ in: *Schweizerische Bauzeitung*, Jg. 35, Band 71, Heft 13, 30. März 1918, S. 150: „La formule de la conception rationnelle et conséquente n'est pas neuve. Elle remonte à l'aurore même de l'humanité. Les premiers objets que l'homme conçut pour la satisfaction de ses besoins sont les résultats frappants de pareille conception.“

²¹⁰⁹ van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich*, (1925), S. 7.

²¹¹⁰ Vgl. Priska Schmückle von Minckwitz, *L'ornement, un tapuscrit inédit de Henry van de Velde sur l'origine de l'ornement et sur l'ornement structo-lineaire et dynamo-graphique*, Paris: Université Paris IV Sorbonne, Diplôme d'Etudes Approfondies en Histoire de l'Art, 2004, Dissertation in Vorbereitung; vgl. auch: Elie George Haddad, *Henry van de Velde on Rational Beauty, Empathy and Ornament. – A chapter in the Aesthetics of Architectural Modernity*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Service, 1999.

eine der zartesten Emanationen des Empfindungsvermögens. Sie hat ihresgleichen nur in der Welt der Blumen, die uns in aufregender Weise eine übermenschliche Vernunft und ein ebensolches Gefühlsvermögen offenbaren.“²¹¹¹

Entscheidend ist rein die formale Vollkommenheit, die aus Zweckform, Materiallogik und empfindsamer Sinnlichkeit sich zusammensetzt und damit sogar an die Vollkommenheit der Schöpfungen der Natur heranreichen kann, welche van de Velde als „übermenschlich“ charakterisiert. Wenn man das Wort „übermenschlich“ als Anspielung auf Nietzsches Konzept des „Übermenschen“ versteht, als die Überwindung und Selbstbildung des Menschen zu einer umfassenderen Seinsform, so deutet die Bezeichnung der Blumen und Glühbirne als übermenschlich auf eine Konvergenz von Natur und Technik, von organischem Leben und menschlicher Vernunft, von Lebenskraft und Erfindungskraft. In van de Veldes Vorstellung nimmt die Natur einen prominenten Platz an der Spitze der Werteskala ein: sie steht synonym für Gesundheit, Kraft, Wahrheit und Vernunft, sogar für Moral und Tradition, wie an anderen Stellen bereits hervorgehoben – kein Wunder, dass der neue Mensch, der Übermensch, wie die Natur arbeitet, Dinge von der Schönheit und Vollkommenheit der Natur entwirft, und das Schisma zwischen Kultur und Natur ästhetisch überwindet. (Bedeutung der Natur als Vollkommenheit; Vgl. 2.3: Übermensch)

Ende der 20er Jahre widmet van de Velde eine ganze Artikelserie der Frage des Neuen und der Neuartigkeit des „neuen Stils“, was bereits auf eine „Gefährdung“ der Moderne durch andere Haltungen und Stile zum Zeitpunkt ihres „Erfolges“ deutet, den er nicht müde wird zu behaupten. In immer neuen Varianten versucht er argumentativ und rhetorisch darzulegen, warum der „neue Stil“ keine „Neuartigkeit“ oder „Mode“ bedeute, sondern als Rückkehr zur wahren Tradition des zeitlosen, universellen Stils gelesen werden muss:

„J’ai défini le mobile : la vérité de l’aspect de toutes choses. La révélation que la moralité et l’immoralité ennoblissent ou dégradent dans le monde des formes autant qu’elles classifient les hommes, contribua à magnifier l’enjeu : un nouveau style ! On ne décide pas à n’importe quel moment de la naissance d’un nouveau style ; on n’invente pas un style – et je fus édifié sur le peu de compréhension qu’avaient provoqué nos efforts même parmi ceux qui nous encouragèrent dès la première heure, quand l’un d’eux, un directeur d’un musée allemand [...] m’apostropha en me disant : «Mais, van de Velde, vous, qui avez déjà créé in nouveau style, pourquoi ne vous efforcerez-vous pas encore une fois de plus à nous en donner une autre ?“²¹¹²

Eine argumentative Spur führt in die Geschichte: die „Idee des Stils“ erfordere zu allererst die Einheit des Stils in allen Gebrauchsgegenständen und der Architektur, eine Einheit und Harmonie, die auf Disziplin, Regeln und eine eindeutige Richtung beruhen, welche seit Karl Friedrich Schinkel und Agnes-Jacques Gabriel verloren sei.²¹¹³ – Der Klassizismus als letzte Epoche einer einheitlichen Kultur? Diese Aussage van de Veldes muss überraschen, denn bisher galt bereits die Renaissance als Beginn der Décadence, und das 19. Jahrhundert als deren Tiefpunkt. Und nun schätzt er das Prinzip eines gemeinsamen Stils einer Epoche höher als dessen Ausdruck und Formen, die er weiterhin für sentimental, unorganisch oder gar gefährlich hält.²¹¹⁴ Vielleicht ebenso erstaunlich ist die Aufwertung, die Semper als Theoretiker der „Ideentypen“ erfährt: er wird jetzt von van de Velde neben Ruskin, Morris und Viollet-le-Duc als „Vorgänger“ der Stilreform geadelt (Vgl. 3.2: Bekleidungslehre):

²¹¹¹ van de Velde, *Der neue Stil in Frankreich* (1925), S. 7.

²¹¹² Henry van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social*, Brüssel: Nr. 1, Januar 1928, S. 50.

²¹¹³ van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social* (1928), S. 47.

²¹¹⁴ Vgl. beispielsweise die scharfe Kritik am neoklassischen Projekt des Völkerbundpalastes in Genf, siehe: Henry van de Velde, „Vernunftgemäßer Stil. Vernunft und Schönheit. – Anonymität. – Weltmuseum der ewigen Formen“ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 73, Nr. 21, Morgenblatt, Mittwoch, 9. Januar 1929, S. 1–2.

„Les opinions qu’ils [Semper, Viollet-Le-Duc, Ruskin, Morris] ont émises réciproquement au sujet de cette Renaissance [de l’architecture et des métiers d’art] diffèrent entre elles. Elles relèvent d’un même désir, et leur action eut ceci de commun, qu’elle chercha, par tous les moyens, à enrayer la décadence dans laquelle ils voyaient s’avilir de plus en plus l’Architecture et tous les métiers d’art qui lui sont subordonnés. Un seul et même remède fut préconisé par eux : *le retour à l’idée d’un style*.“²¹¹⁵

Auch hier hat eine Relativierung stattgefunden: van de Velde streicht die Bedeutung des Rationalismus von Viollet-le-Duc heraus, der im Unterschied zu Ruskin, Morris und Semper nicht die Rückkehr zu einem historischen Stil verfolgt, sondern das Prinzip der Vernunft und Konstruktion als Grundlagen des einheitlichen, überzeitlichen Stils erkannt habe. Vielleicht spielt die Beschäftigung während der Tätigkeit für Kröllner-Müller mit den zeitgenössischen niederländischen Tendenzen eine Rolle, die über Hendrik Petrus Berlage und Petrus Josephus Hubertus Cuypers zu Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (und Gottfried Semper) zurückgehen, und zu einer eigentümlichen rationalistischen Entwicklung der niederländischen Moderne über Karel Petrus Cornelius de Bazel und Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks zu der jüngeren Generation von Willem Marinus Dudok, Jacobus Johannes Peter Oud und Gerrit Thomas Rietveld geführt hat.²¹¹⁶ Van de Velde selbst liefert den Hinweis auf Berlage, den er neben Frank Lloyd Wright (und natürlich sich selbst) als Theoretiker der ersten Stunde der Stilreform nennt,²¹¹⁷ – jener „heroischen“ ersten Stunde der Moderne, in der sie als Neuerer gegen alle Widerstände etablierter Institutionen erfolgreich gewesen seien,²¹¹⁸ und gegenüber der sich die Moderne der 20er Jahre als eine Bewegung der jüngeren Nachfolger ausnehme. Während also Gropius, Le Corbusier, Giedion und andere Vertreter der nächsten Generation ihn zu einem „Vorläufer“ degradieren, – ebenso wie Loos, Berlage und Wright – dreht van de Velde diese Perspektive auf den Kopf, um seine Anciennität innerhalb der Bewegung zu wahren. Trotzdem muss auch er zugestehen, dass seine Bemühungen um die Jahrhundertwende zu expressiv waren, zu „extravagant“ und „übertrieben“ aus einem Überschuss an Lebenskraft [!], der zu „Missverständnissen“ wie dem Jugendstil und einer „Orgie der Individualität“ führte,²¹¹⁹ ebenso, wie die Arbeiten in Weimar eine „elitären Mentalität“ ausdrückten,²¹²⁰ die in den 1920er Jahren nicht mehr angemessen erscheint. Aber, und deshalb hebt er das Prinzip über den formalen Ausdruck, die Richtung habe gestimmt: das Ziel des einheitlichen Stils.

Van de Velde behauptet die universelle Gültigkeit des Stils nicht nur für Architektur und Alltagsgegenstände, sondern auch für die Kleidung. Zwischen dem raschen saisonalen Wechsel der Mode, speziell der Damenmode, seit der französischen Revolution und dem Fehlen eines einheitlichen Baustils im 19. Jahrhundert besteht für ihn ein historischer

²¹¹⁵ Henry van de Velde, „La Renaissance actuelle de l’architecture et des métiers d’art. Les Précurseurs : Semper, Viollet-le-Duc, Ruskin et W. Morris“ in: *L’Avenir Social*, Brüssel: Nr. 10, Oktober 1928, S. 579–588.

²¹¹⁶ Vgl. Manfred Bock, *Anfänge einer Neuen Architektur*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983; Unklar hingegen bleibt, wann van de Velde zuerst auf den niederländischen Rationalismus (der sich aus einer spezifischen Neugotik entwickelte) gestoßen ist.

²¹¹⁷ van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social* (1928), S. 52.

²¹¹⁸ van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social* (1928), S. 53: „Nous avons fait des efforts surhumains pour nous délivrer et pour réaliser dans le domaine de l’architecture et des arts industriels ce que nous avons formulé dans nos livres [Berlage, Wright, van de Velde], et c’est une période vraiment héroïque celle qui, inaugurée vers 1900 manifesta d’une constance dans la lutte et d’un acheminement progressif vers cet idéal d’un style nouveau [...]“

²¹¹⁹ Siehe hierzu auch die selbstkritischen Töne in: Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“ in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 118.

²¹²⁰ van de Velde, „Le Réveil de l’idée du Style“ in: *L’Avenir Social* (1928), S. 54: „C’est justice qui doit enfin être rendu, et si les efforts et les expériences de Weimar ont été faits avec plus de discrétion et plus de tenace opiniâtreté que de tapageuse réclame, c’est qu’un seul souci nous soutenait : celui de l’expression la plus cultivée et la plus parfaite de la forme dans laquelle se refléteraient la mentalité et la sensibilité d’une élite internationale d’avant-guerre.“

Zusammenhang, weshalb der ‚Sieg des neuen Baustils‘²¹²¹ in den 20er Jahren auch wieder zu einer einheitlichen Damenmode als ‚Stil‘ geführt habe, welcher sich wie die Architektur durch Einfachheit, konstruktive Logik und Qualität der Stoffe auszeichne, und seinen Zweck – die Bewegung und Hervorhebung der Schönheit des weiblichen Körpers – vollkommen erfülle.²¹²² Auf den Zusammenhang von Körper, Kleidung, Architektur – und auch der Konstruktion von weiblicher Identität – wurde im Zusammenhang der Reformkleidung und der Bekleidungsmetapher hingewiesen, doch zu diesem Zeitpunkt scheint Nietzsches Kulturbegriff von der Einheitlichkeit des Stils in allen Lebensäußerungen von größerer Bedeutung (Vgl. 2.1): denn während die Haus-, Alltags- und Sportkleidung bereits den Prinzipien des einheitlichen Stils entsprächen, weicht die Abend- und Festgarderobe davon ab, was van de Velde direkt verallgemeinert: die Gefahren für den logischen, einheitlichen Stil lägen in der ‚Sucht‘ nach Repräsentation, Neuartigkeit und Abschweifung von dem praktischen Gebrauch, in der Damenmode ebenso wie in der Architektur. Deshalb insistiert er auf die ewige Gültigkeit des Prinzips der Vernunft, um den Stil gegenüber Tendenzen, Moden und Neuartigkeiten abzusetzen, und ein vorläufiges Ende der Entwicklung in Architektur und Gebrauchsgütern anzukündigen:²¹²³ das Neue war gestern, heute herrscht der Stil:

„Auf dem Gebiet des Neuen, das seit Menschengedenken immer dem zwingenden Wunsche nach Befriedigung eines Bedürfnisses entsprochen hat, gibt es wohl Neues, aber keine Neuheit. Wer hat bisher die Fäden klar erkannt, die sich über die Jahrhunderte fort vom Neuen zum Neuen spinnen? Ist die Unveränderlichkeit des Neuen je genügend unterstrichen worden? Ein solcher Gedanke scheint nur widerspruchsvoll. Tatsächlich wird sich nie etwas Neues erfinden lassen, daß nicht in der Ewigkeit wurzelte.“²¹²⁴

Eng verknüpft mit der Kritik an der scheinbaren Neuheit und Neuartigkeit ist die In-Frage-Stellung der Autorschaft des Objektes: wenn alles bereits ‚erfunden‘ und ‚entworfen‘ ist, wozu dann der Kult um das künstlerische Genie, um Individualität und Inspiration? Gerade vor dem Vorbild der Ingenieure weist van de Velde auf die Tradition der anonymen Werke und Erfindungen hin, bei denen nicht der Name des Entwerfers ‚die Aufmerksamkeit des Publikums von dem Werke‘ abziehe. Wie bereits Nietzsche, der in seiner mittleren Phase dezidiert die Künstlerpsychologie beleuchtet und kritisiert, stellt van de Velde (aus eigener Erfahrung?) eine Konkurrenz zwischen einerseits der Politik des Eigennamens und Selbstmarketings und andererseits der Energien, die in die künstlerische Produktion des Werk gesteckt werden, fest.²¹²⁵ Die Durchsetzung eines einheitlichen, dauerhaften und universellen Stils hängt dagegen von eben dieser Profilierungsneurose der Künstler ab, denn so lange der Ruf des Autors über den Wert des Entwurfes am Markt entscheidet, bleibt es bei der Abwechslung und Erfindung von Neuartigkeiten in Architektur und Gebrauchsgegenständen. Als Instrument zur Durchsetzung einer anonymen Kunst erinnert er an den Vorschlag des ‚Museums der reinen Formen‘, welches er noch in der frühen Werkbundzeit mit Karl-Ernst Osthaus entwickelt hatte: es soll eine Sammlung sämtlicher ‚reinen Formen‘ aller Zeiten und

²¹²¹ Frei nach Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart: Wedekind, 1927.

²¹²² Henry van de Velde, ‚Architektur und Mode‘ in: *[Tiposkript in BR FS X 1159^{bis}]*, 1928, S. 3: ‚Der Gedanke der zweckmässigen Schönheit unterstreicht, wenn er auf das weibliche Gewand angewendet wird, die schönste Schöpfung der Welt, den Frauenkörper.‘

²¹²³ Henry van de Velde, ‚Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe‘ in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 72, Nr. 384, Morgenblatt, Donnerstag, 24. Mai 1928, S. 1: ‚Die Welt versteht nicht, daß wir, die begeisterten Neuerer von einst, nun nicht denen den Platz räumen wollen, die ihrerseits wieder etwas Neues schaffen. Demgegenüber müssen wir feststellen, daß, wenn wir etwas Neues gebracht haben, es nicht eigentlich neu im Sinne der Abwechslung war, sondern daß wir nur für einen alten, ewigen Begriff die Augen und die Sinne neu öffneten. Das Neue, das wir brachten, läßt sich nicht wieder vertreiben, weil es eben nichts Neues war, sondern nur eine erneute Form des Ewigen.‘

²¹²⁴ van de Velde, ‚Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe‘ in: *Frankfurter Zeitung* (1928), S. 1.

²¹²⁵ van de Velde, ‚Vernunftgemäßer Stil. Vernunft und Schönheit ...‘ in: *Frankfurter Zeitung* (1929), S. 1.

Kulturen enthalten, die dem Kanon der vernunftgemäßen Schönheit entsprechen, ohne Ansehen ihrer Herkunft und Autoren. Von dieser Institution erhofft er sich nicht nur eine künstlerische Reinigung, sondern auch einen sittlichen und moralischen Effekt, bis hin zu einer Völker verbindenden Wirkung.²¹²⁶ In diesem Sinne wünscht sich van de Velde, dass sein Name – in Erinnerung an Katsushika Hokusai – eines Tages hinter der poetischen Umschreibung „der Alte, von Schönheit und Stilgefühl trunkene“ verblasen möge. (Vgl. 2.2: Kultur Europas in „Classikern“, verblasen der Nation, Geschichte und Autorschaft)

Doch während van de Velde von den Künstlern, Architekten und Entwerfern von Gebrauchsgegenständen das Zurücktreten der Persönlichkeit hinter das Werk verlangt, dreht er diese Perspektive im Bezug auf die Kritiker um: der wissenschaftliche, unpersönliche, objektive Stil der Kunstkritiken soll einer lebendigen, persönlichen, engagierten Kritik weichen, einer „miterlebenden Kunsttheorie“, ja einer „tyrannischen Verbindung“ zwischen Autor und Leser.²¹²⁷ Ausgerechnet für die Kritik soll die Persönlichkeit, die Haltung, das Engagement, die „Totalsumme seiner Erfahrungen“ zählen, nicht Objektivität, Distanz oder Wissen; denn van de Velde erwartet von der Kritik nicht ein abwägendes Urteil, sondern die Durchsetzung von Prinzipien, die Erziehung des Publikums und eine Parteinahme für die Zukunft, für all das, was er unter der „Qualität des Werkstoffes, der Durchführung, der Ordnung und [dem] Stil“ subsumiert. Es geht ihm, ganz im Sinne einer politisch-gesellschaftlichen Avantgarde, um Überzeugungsarbeit für die neue Kunst durch persönliche Autorität, oder gar eine „neue Zucht“ in der Kunst, die „das Antlitz der Welt umgestalten“ wird.²¹²⁸ Diese gestalterische Revolution ist und bleibt an gesellschaftliche Ziele gebunden, wobei diese allgemein und vage mit Sittlichkeit, Wirtschaftlichkeit und Wahrheit umrissen bleiben,²¹²⁹ als Forderung nach Partizipation (im Sinne von Mitarbeit und Teilhabe) aller Menschen an der neuen Dingwelt formuliert wird, während die Form ins Grundsätzliche, ins Metaphysische gehoben wird: hier geht es um die Durchsetzung eines „Dogma vom »Recht des Seins«“ gegenüber dem „Dogma vom »Recht des Scheins«“²¹³⁰ (Vgl. 2.1; 2.3: Schein vs. Sein; vgl. Schopenhauer) Obwohl van de Velde hier auf eine moralisierende Differenzierung zwischen Gut und Böse, zwischen Schein und Sein zurückfällt, die Nietzsche in seinen Schriften wiederholt genealogisch dekonstruiert und besonders im Spätwerk als unproduktiv oder gar gefährlich kennzeichnet – immer im Bezug auf die Steigerung der Lebenskraft, die eben gerade der Oberfläche, des Scheins, der Falte bedarf – zeigen sich trotzdem Spuren eines anderen Verständnisses der Schönheit und Kraft, das nicht ausschließlich auf „klassische“ Prinzipien der Vernunft, Ordnung, Disziplin und Wahrheit rekurriert: Spuren einer leichten, spielerischen, *halkyonischen Schönheit*, ganz im Sinne des späten Nietzsche:

„Les plus anciens sont tarés – plus ou moins. Une exception splendide : le style grec archaïque. Des retours pleins de promesses : l’architecture de la Perse sassanide, le Roman, l’architecture mahométane... Et voici que la renaissance actuelle, remuant violemment les décombres, a ranimé le feu qui couvait. Une grande flamme joyeuse, pure et claire, monte de tous côtes à l’horizon.“²¹³¹

²¹²⁶ van de Velde, „Vernunftgemäßer Stil. Vernunft und Schönheit ...“ in: *Frankfurter Zeitung* (1929), S. 2.

²¹²⁷ Henry van de Velde, „Vorwort“ in: Maurice Casteels, *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, Paris/Leipzig: Henri Jonquièrre, 1930, S. 7.

²¹²⁸ van de Velde, „Vorwort“ in: *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, (1930), S. 8; 9.

²¹²⁹ van de Velde, „Vorwort“ in: *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, (1930), S. 9: „Es [das zukünftige Ereignis] ist nicht mehr, nicht weniger als das Aufkommen eines einzigen der grossen Welt gemeinsamen Stils, dessen Prinzipien aus der Erkenntnis fließt, dass sowohl nach den elementarsten und ursprünglichsten Regeln der Sittlichkeit, als auch nach den Forderungen der Wirtschaftlichkeit des Entwurfs und der materiellen Ausführung nichts schön sein kann, was sich unseren Augen nicht unter dem wahrhaftigsten Aspekt, unter der reinsten Form darstellt.“

²¹³⁰ van de Velde, „Vorwort“ in: *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, (1930), S. 10.

²¹³¹ Henry van de Velde, *Les Fondements du Style Moderne*, Brüssel: Scarabée d’Or, 1933, S. 5.

Doch die frühgriechische Klassik und die damit verbundene Plastizität, Organik und Physis dominiert nicht allein die Vorstellungswelt van de Veldes der 1920er und 30er Jahre – sie wird ergänzt und kontrastiert vom „Geist der Gotik“, der zu Konstruktion, Auflösung und Entmaterialisierung strebe,²¹³² womit van de Velde seine Thesen vor der Jahrhundertwende wieder aufnimmt. Wie schon damals glaubt er die Gotik mit der Moderne verwandt, als erste Stufe der logischen, konstruktiven und funktionalen Auffassung, erbaut von „Ingenieuren“ als „funktionalistische“ Strukturen, noch bevor diese Begriffe existierten.²¹³³ Somit kehrt die Moderne zurück zu den Prinzipien der Gotik, aber auf einem anderen historischen und kulturellen Niveau, was van de Velde mit Goethes evolutionistischer Metapher von der „höheren Windung der Spirale“ der Geschichte beschreibt. Antrieb für Gotik und Moderne sei eine neue Auffassung vom Leben, ein „Ausbrechen der Lebenskraft“ und die „leuchtende Idee der menschlichen Wahrheit“,²¹³⁴ die gegenüber den nachahmenden (und damit dekadenten) Stilen der Romanik und Byzantinik dem „allmächtigen Atem der Architektur“ zum Durchbruch ver helfe. Außerdem, auch das ein Rückgriff, stellt van de Velde das lineare Kräftespiel der gotischen Architektur in Bezug zu einem „neuen sozialen Ideal“ einer von kirchlicher und feudaler Herrschaft emanzipierten Stadtbürgerschaft und Gildegesellschaft und zieht den Vergleich zur Moderne: die gotischen Baumeister zeichnen sich durch ihre Verweigerung gegenüber einer antiken-romanischen Bautradition der Masse aus – deren zyklischen Steinformaten er mit Sklavenarbeit in Verbindung setzt²¹³⁵ – und operieren statt dessen mit „dynamischen“ kleinen Bauteilen, die sie zu statisch-konstruktiven Systemen fügen, um eine entmaterialisierte „offene Masse“ zu erzeugen.²¹³⁶ Genau hier liege die Aktualität des „Geistes der Gotik“, in der „Ursprünglichkeit“ der Skelettbauweise, in der „Wahrheit“ und „Offenheit“ der Architektur, die sich, bereinigt von den gotischen Formen, Ornamenten und Verzierungen, „nackt“ in der Stahl- und Betonbauweise der Moderne wieder finde, in den „berechneten Konstruktionen“ der „Skyscrapers“ ebenso, wie in Ingenieurbauwerken oder maschinellen Produkten. Hier zeigt sich für van de Velde die neue, moderne Lebenskraft, die ihre Energien auf profane und nützliche Alltagsbauten und Objekte für die gesamte Gesellschaft richtet, statt auf Kathedralen.²¹³⁷ (Vgl. 3.1; Vgl. 2.3: Nietzsches Höhentrieb? Mole Antonelliana)

Eine zweite Spur zu van de Veldes Bewunderung für den amerikanischen Wolkenkratzer führt über den Vergleich der Architektur mit der Musik: gerade weil beide Künste nicht durch Mimesis repräsentieren, sondern eine eigene Wirklichkeit und Präsenz, eine eigene „Ganzheit“ bilden, in die sich der Betrachter begibt, die den Betrachter räumlich-körperlich einschließt und bei der sich der Betrachter einer menschlichen Struktur gegenübergestellt findet, die ihn auf sich selbst, auf seine Wahrnehmung und Gedanken, zurückverweist, und sowohl abstrakt als auch konkret, sowohl sinnlich als auch geistig wahrnehmbar ist, gerade diese „symphonische“ Struktur der absoluten Instrumentalmusik findet van de Velde in den Wolkenkratzern New Yorks beispielhaft als „*style de demain*“ umgesetzt: nicht in allen, sondern in den abstrakten, modernen, von Eklektizismen befreiten, rein durch Plastizität, Komposition und Proportion artikulierten Hochhäusern und Hochhauskomplexen, wie dem

²¹³² Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 341: „Er is een strijd tusschen de geest der gotiek, zijn vereenzelviging in het geraamte, zijn uitzinnig streven tot dematerialisatie en de geest van de Helleensche oudheid.“

²¹³³ Henry van de Velde, „Gotiek en Modern“ in: *Kunst. Architectuur Beeldende kunsten Sierkunsten Muziek Wetenschap*, Nummer 3/4/5, Mai 1935, S. 57.

²¹³⁴ van de Velde, „Gotiek en Modern“ in: *Kunst* (1935), S. 58.

²¹³⁵ Ausgenommen von diesem Urteil bleiben die römischen Nutzbauten, wie Aquädukte, Brücken und Arenen, deren konstruktive Eleganz van de Velde bewundert, siehe: van de Velde, „Gotiek en Modern“ in: *Kunst* (1935), S. 59–60.

²¹³⁶ van de Velde, „Gotiek en Modern“ in: *Kunst* (1935), S. 59.

²¹³⁷ van de Velde, „Gotiek en Modern“ in: *Kunst* (1935), S. 60.

New York Telephone Building, dem *Daily News Building* und dem *Rockefeller Center*,²¹³⁸ und an späterer Stelle auch dem *Lever House*.²¹³⁹ Hier glaubt er den „rationalen Geist“ der großen Bauten der Vergangenheit – zu denen er dorischen Tempel, römischen Aquädukte, die byzantinische Basilika S. Apollinare in Ravenna, romanischen Dome, oder den Palazzo Pitti [!] (Vgl. 2.3; 4.4.2) ebenso zählt, wie die gotischen Kathedralen, islamischen Moscheen oder persischen Paläste – in einer zeitgemäßen Form und Sensibilität umgesetzt und weitergeführt: van de Velde erkennt in ihnen eine Schönheit, die nicht auf formaler Schönheitssuche beruhe, sondern auf die strenge Logik und rationale Ordnung ihres Entwurfes, die sich physiologisch-psychologisch als „Aura“ offenbare, und so unabhängig von Zeit und Kultur universellen Bestand habe.

²¹³⁸ Henry van de Velde, „L’architecture d’aujourd’hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XV^e Congrès international d’architecture, Septembre 1939, Washington)“ in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Brüssel: Jg. 1, No. 1, Dezember 1940, S. 21–22.

²¹³⁹ Henry van de Velde, „Inleiding“ in: *Eduard Van Steenbergen. Bouwmeester en Binnenhuiskunstenaar (1889–1952)*, Antwerpen: de Sikkel, 1955, S. 6.

4. Der Wille zur Kunst: Nietzsche und van de Velde parallel gelesen.

Eine konstruktive Herausarbeitung der ästhetischen Konzepte, gesellschaftlichen Modelle und lebensreformerischen Gedanken in den Schriften beider Autoren beantwortet noch nicht die Frage nach den verbindenden Elementen, auch wenn an verschiedener Stelle in den vorangegangenen beiden Kapiteln bereits Hinweise für Quervergleiche gegeben wurden. Um nun wirkliche, mögliche oder auch nur interessante Verweise von Henry van de Velde auf Friedrich Nietzsche ausfindig zu machen und herauszuarbeiten, werden in diesem Kapitel leihweise Methoden der vergleichenden Literaturkritik angewandt, also einer sowohl stilistischen als auch inhaltlich analytischen Lektüre der Texte, welche die beiden Textkörper im Ganzen und im einzelnen Detail parallel betrachtet und sprachlich ausgewertet. An Stelle der chronologischen bzw. thematisch-chronologischen Perspektive der vorangegangenen Kapitel tritt hier ein thematischer Ansatz, der einzelne Probleme, Fragen oder Denkfiguren der beiden Autoren vergleichend nebeneinander stellt und diskutiert. Den Ausgangspunkt bilden die Texte van de Veldes, da es sich um eine einseitige Rezeptionsgeschichte handelt, in der Krankheit, Siechtum und Tod Nietzsches den lesenden Künstler einseitig auf den Text „seines“ Philosophen festlegten, ohne ihm die Möglichkeit zum direkten Dialog zu geben. Ein indirekter Dialog, wenn man so will, fand ab 1901 im Kreis „Neues Weimar“ statt, da van de Velde, ebenso wie Harry Graf Kessler, in die Diskussion um die Herausgabe (und auch Legitimation und Interpretation) der Nietzsche Werke und Nachlässe durch Elisabeth Förster-Nietzsche und das Nietzsche-Archiv involviert waren, wie zahlreiche Einladungen zu Lesungen ebenso wie Nebenbemerkungen und Bezugnahmen oder Diskussionen über Nietzsche in Briefen im Nachlass van de Veldes bzw. Elisabeth Förster-Nietzsches zeigen.

4.1. Direkte Verweise in den kunsttheoretischen Texten

In van de Veldes erstem längeren Aufsatz *Déblaiement d'art* (Säuberung der Kunst), als Vortrag ursprünglich im März 1893 gehalten,²¹⁴⁰ gibt es einige Ausdrücke und Sprachbilder in einer poetischen und metaphernreichen Ausdrucksweise, die sich mit Gedanken und Stil Nietzsches in Verbindung setzen lassen. In dieser programmatisch wichtigen Schrift in van de Veldes Karriere, die den Übergang von der Malerei zur Kunstgewerbereform und Architektur markiert, fällt auch der Name Nietzsches zum ersten Mal, aber lediglich in einer Aufzählung verschiedener Vorboten einer neuen Kunst (was zu dieser Phase auch gleich bedeutend ist mit einer neuen Gesellschaft) im Laufe des 19. Jahrhunderts:

„Es scheint aber doch, dass dieser Entschluss [Verleumdung der Kunst resp. des Genies im Biedermeier] bald an Festigkeit verlor, oder vielmehr, dass das Genie ihn überwand, denn von der Mitte des letzten Jahrhunderts an offenbarte sich das heisse Verlangen nach Schönheit in lautem, leidenschaftlichen Rufe, und die Vorboten grösserer Taten erschütterten ebenso die Vorliebe für die Antike, wie sie die Angst vor Krieg und Revolution überwand. Von dem Augenblick an strebte die Menschheit wieder einem besseren Ziele zu: Victor Hugo, Eugène Delacroix, später Richard Wagner brachen ein weites Loch in die süsse Langeweile, die uns den Horizont verhüllte und auf unserem Leben wie eine unsühnbare Schuld lastete. Durch dieses Loch sahen wir dann auf einmal grosse Männer und ihre grossen Taten, die uns ohne die Werke ihrer Nachfolger tatsächlich verborgen geblieben wären.“

²¹⁴⁰ Henry van de Velde behauptet wiederholt diesen Text bereits 1890 konzipiert und gehalten zu haben, (siehe sein Vorwort zu *Kunstgewerbliche Laienpredigten*) was aber wahrscheinlich ein Versehen oder der Versuch einer Rückdatierung ist; der Text wurde im Zusammenhang mit der letzten Ausstellung der *Les XX* im Jahre 1893 und der ersten Ausstellung von *La Libre Esthétique* 1894 konzipiert und gehalten, abgedruckt ist er letztlich 1894 in: Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: [Mme Vve Monnom] ¹1894; ²1895; und nochmals in ders., „Déblaiement d'art – Texte de la conférence donnée en mars en avril 1893 et en février 1894“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 10, Nr. 17, 17. April 1894, S. 444–456; deutsch: ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 1–39.

In dieser Zeit scheint alle historische Reihenfolge und Ordnung umgestürzt. Für uns Belgier folgen Shakespeare und Goethe auf Hugo, Beethoven und Gluck auf Wagner, wie Delacroix van der Meer aus Delft und van Goyen erzeugte, und durch dieselbe Umkehrung werden Rude und Gougeon Nachfolger von Carpeaux. Diese Erschütterung brachte die Mine zum Platzen, die Flammen schlugen bis an die Wolken und entzündeten unzählige Sterne in der Nacht, die unsern Geist im Dunkeln hielt. Baudelaire und Flaubert, Multatuli und Nietzsche, César Frank [sic] und Cornelius, Manet und Whistler,...

Die Feuerbrunst verbreitete sich in windschnell ins Ungemessene, und unseren armen Köpfen wurde heiss! – Endlich!²¹⁴¹

Man kann eine längere Abhandlung über diese Konstellation der Künstler, Komponisten und Schriftsteller schreiben, und über die Art und Weise, wie van de Velde selektive Genealogie der künstlerischen Moderne im Detail ausgebildet ist, und was Nietzsche in die Nähe des niederländischen Sozialreformers und Anarchisten Multatuli alias Eduard D. Dekker bringen mag, dessen Roman „Max Havelaar“ die Diskriminierung der kolonialisierten Bevölkerung in Niederländisch Indien (Indonesien) thematisiert. (Vgl. 4.2) Doch spätestens an der Stelle „für uns Belgier“ wird der Leser stutzen, denn das Vorwort bezeichnet den Essay als eine Übersetzung eines belgisch-französischen Textes von 1890, fälschlicherweise, der diese Art der Selbstadressierung rätselhaft erscheinen lässt, und sich als eine nachträgliche Zugabe für die deutsche Leserschaft erklärt. Der Blick in das französische Pendant *Déblaiement d'art* lässt dann auch den gesamten Abschnitt missen, und relativiert somit diesen ungewöhnlich frühen Bezug auf die Schriften Nietzsches, zu einer Zeit, als dieser selbst in deutschsprachigen Künstlerkreisen gerade erst „entdeckt“ wurde.²¹⁴² Wie bereits im 3. Kapitel festgestellt, und im Archiv an Hand der Korrekturen, Streichungen und Zufügung in den Textvorlagen leicht nachvollziehbar, geht van de Velde mit seinen Texten um wie mit künstlerischem Material: sie unterstehen der konstanten Umformung und Wiederverwendung, aus einem Aufsatz wird eine Vortrag und umgekehrt, Textfragmente werden abschnitts- oder seitenweise in andere Texte übernommen, bei der Übersetzung werden ganze Passagen gestrichen respektive ergänzt, etc. So kann man das Bonmot der literarischen Dekonstruktion, dass der Autor immer ein und denselben Text schreibe, im Bezug auf van de Velde durchaus wörtlich nehmen.

Aber im frühen französischen Originaltext findet sich doch noch ein anderer direkter Verweis auf Friedrich Nietzsche, wenn auch nur auf seine literarische Figur des Zarathustra:

„Sie [die Ästheteten] wählen zum Aufenthalt die sanften, grauen Küsten der Nordsee, und soweit sie den verweichlichten und verderbten Reiz der spätlateinischen Poesie ausgekostet haben – das Gift aller jener Werke, die Huysmans in seinem glänzend ausgestatteten Roman »A Rebours« sorgfältig aufführt –, verbringen sie ganze Stunden mit der erschlaffenden Lektüre chinesischer Dichter des VI. Jahrhunderts, grübeln über die Ideen Zarathustras und lassen sich blenden durch den schillernden Glanz der Verse Hermann Gorters.“²¹⁴³

Diese Textstelle wirft ein deutlich anderes Licht auf das frühe Nietzscheverständnis van de Velde. Ungleich der späteren Ergänzung für die deutsche Fassung des Textes, die Nietzsche in die heroische Ahnenreihe der Genies der neuen Kunst aufnimmt, befindet sich der

²¹⁴¹ van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 15–16.

²¹⁴² Vgl. Hans-Dieter Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918*, Los Angeles: University of California, 1993.

²¹⁴³ van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S.18; im französischen Original, ders., *Déblaiement d'art* (1894); S. 14 (zweite Auflage): „Ils se fixent sur les bords des mers du Nord qui sont douces et grieses et ceux d'entre eux qui ont épuisé le charme efféminé et pervers des poèmes de la basse latinité, le poison de toutes les œuvres que Huysmans aligna dans son catalogue magnifique d'A Rebours, passent de longues heures à s'alanguir à la lecture des poètes chinois du VI^e siècle, à méditer les pensées de Zarathustra, à s'éblouir au rayonnement prismatique des vers d'Herman Gorter.“

Zarathustra Nietzsches nun in der Gesellschaft der *Décadence* des fin de siècle. So abwertend sich die Charakterisierung im der zitierten Passage ausnehmen mag, mit Begriffen wie „verderbten Reiz“, „Gift“, „erschlaffenden Lektüre“ etc., man muss sie doch im Rahmen des Textganzen sehen, denn hier spricht van de Velde von der Generation der dekadenten Ästheten auch in der ersten Person Plural und mit diesem *Wir* bezieht er sich in die Schar der stadtlüchtigen Künstler mit ein, die dieser Art Lektüre und Genüssen erlagen, die aber auch die ersten waren, welche von einer kommenden Kunst Notiz nahmen. Diese Beschreibung entpuppt sich als eine zu tiefst biographische Schilderung der ‚Wanderjahre‘ van de Veldes in den späten 1880er und frühen 1890er Jahren: Auch er nahm Zuflucht in der Lektüre an „den sanften, grauen Küsten der Nordsee“ (Blankenberghe 1888), auch er brauchte das Beispiel von Außen, die besagten Anzeichen einer Wiedergeburt des Kunsthandwerkes, um aus einer Schaffenskrise heraus zu einer eigenen künstlerischen Praxis und seiner „Aufgabe“ zu finden. Die *Säuberung der Kunst* kehrt vor allem vor der eigenen Haustür, sie ist eine Reflexion über die eigene jüngste Vergangenheit, ein symbolistischer Bericht von überwundenen Gefahren und Problemen, ein Pamphlet gegen die herrschenden Verhältnisse in der Gesellschaft und innerhalb des Kunstmarktes, und nicht zuletzt, ein Hymnus voll großer Hoffnungen auf eine bessere Zukunft:

„Jetzt aber ist der Zweifel ferne, die Unsicherheit und das Zaudern, das uns zur Unfruchtbarkeit verdammt zu haben schien. Das Träumen war es, das unsere Werke im Keim getötet hatte. Das Träumen hat unsere Schar gelähmt, [...]“²¹⁴⁴

Eine eingehende Analyse der Wortwahl, Metaphern und Analogien van de Veldes kann man als Exzentrik eines engagierten Stils des ausgehenden 19. Jahrhunderts lesen, geschult am französischen Symbolismus und am wortgewaltigen Stil Gabriele D’Annunzios, dessen Gedicht „Il Vano“ aus den *Poema Paradisiaco* van de Velde eingangs zitiert, aber auch mit Bezügen zu Sprache und Stilistik Friedrich Nietzsches. Im Einzelfall lassen sich spezifische Anregungen von allgemeinen Topoi nicht mehr trennen, zudem durch die zeitverzögerte Übersetzung ein stärkerer Klang Nietzsches hinzukam, da 1901/02, als van de Velde seinen frühen Aufsatz überarbeitet und autorisiert übersetzen lässt, Nietzsches Bekanntheitsgrad und damit Einfluss auf Sprache und Redewendungen um ein vielfaches gewachsen war. Ein Gegenvergleich der sprachlichen Formulierungen mit der französischen Nietzsche-Ausgabe hilft in diesem Fall auch nicht weiter, da die französischen Nietzsche Ausgaben erst von 1898 an erschienen. Wenn er sich also zum Zeitpunkt der Entstehung und des Abdruckes von *Déblaiement d’Art* 1893/94 bereits auf Nietzsches *Zarathustra* bezieht, kann eigentlich nur die deutsche Ausgabe gemeint sein. Um genau zu sein, existierten bis 1892 lediglich 4 deutsche Ausgaben des *Zarathustra*: die erste von 1883/84 dann von 1886/87 und 1891,²¹⁴⁵ in relativ kleinen Auflagen, was letztlich bedeuten würde, dass van de Velde, der nur flämischen Dialekt und Französisch, aber selbst noch während seiner Weimarer Jahre 1902–17 nicht fließend Deutsch konnte und weiterhin auf Übersetzer angewiesen war, Nietzsche im Original gelesen haben müsste. Auch ein Blick in den Katalog der 1945 aufgelösten Privatbibliothek van de Veldes in Brüssel gibt über die mögliche Quelle keinen Aufschluss: außer den von ihm gestalteten Nietzsche-Ausgaben des Insel-Verlages und einer französischen Auswahl-Edition

²¹⁴⁴ van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S.37–38; im französischen Original, ders., *Déblaiement d’art* (1894), S. 26 (zweite Auflage): „Le doute est loin, et le nonchalant et l’à-vau-l’eau, qui semblaient avoir irrémédiablement stérilisé nos flancs et nos cerveaux. Car le Rêve est le grand avorteur. Il immobilisa la tribu, [...]“

²¹⁴⁵ Vgl. Editions-geschichte bei: Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, *Weimarer Nietzsche-Bibliographie. Band 1 Primärliteratur*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000; Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Teil 1-3*, 1. Auflage: Chemnitz: Schmeitzner, 1883; *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Teil 4*, Chemnitz: Schmeitzner, 1884, 2. Auflage: Leipzig: Frisch, 1884, 3. Auflage: Leipzig: Frisch, 1887, 4. Auflage: Leipzig: Naumann, 1891.

von Henri Albert aus dem Jahr 1899 sind keine weiteren Bücher Nietzsches verzeichnet. Aber ebenso wenig erscheinen Titel anderer Autoren aus seiner Zeit in Wechelderzande, wie Kropotkin oder Bakunin. So mag der Verdacht nahe liegen, dass diese Texte die zahlreichen Umzüge nicht überstanden haben, oder eventuell nur bei einem seiner Künstlerkollegen ausgeliehen waren, wofür speziell der belgische symbolistische Dichter Émile Verhaeren und der flämische Schriftsteller und Sozialist August Vermeylen aus van de Veldes Umfeld um 1890 in Betracht kommen.

In den Memoiren van de Veldes hat sich hingegen eine konkrete Spur zu einer weiteren Nietzsche-Quelle erhalten: außer den offiziellen Übersetzungen tauchten bereits 1892 Fragmente von Nietzsche-Texten in der sozialistisch anarchistischen belgischen Zeitschrift *La Société Nouvelle* auf, so *Der Fall Wagner*,²¹⁴⁶ *Zarathustra*²¹⁴⁷ und die *Dionysos Dithyramben*,²¹⁴⁸ denen im zweiten Halbjahr 1892 noch eine Einführung zu den Schriften Nietzsches von dem belgischen Anarchisten Georges Dwelshauvers (alias Jacques Mesnil) und ein weiterer Teil des *Zarathustra* folgen sollten.²¹⁴⁹ Es scheint äußerst wahrscheinlich, das van de Velde bei der Niederschrift von *Déblaiement d'art* 1893 sich auf diese wenigen Textausschnitte aus Nietzsches Schriften bezieht, und dass eine intensive Auseinandersetzung mit den Werken Nietzsches erst durch die Arbeit an der *Zarathustra* Prachtausgabe ab 1898 und den Umzug nach Weimar 1902 angestoßen wurde, wo er dann auch direkten Zugang zur entstehenden Großoktavausgabe hat. Doch dazu später mehr. (Vgl. 4.2 Memoiren)

Was nun die sprachlich-gedanklichen Parallelen betrifft, so greift van de Velde zu den Sonnen- und Lichtmetaphorik, die sich durch den ganzen *Zarathustra* zieht – und zu einem Symbol der Reformkräfte um 1900 insgesamt werden sollte.²¹⁵⁰ So spricht er zu Anfang des Textes von einer mythischen Wanderung des „Baumes der Kunst“ von Ost nach West, hin zum Sonnenuntergang als einer Verheißung „besserer Tage, herrliche Vollendung und Auferstehung im Lichte“ oder im französischen Original: „de jours meilleurs, d'un accomplissement idéal et de résurrection dans la lumière.“²¹⁵¹ Auch wenn ein direkter Bezug van de Veldes auf Nietzsches Bild des „Gesamtfruchtbaumes der Menschheit“ aus *Menschliches, Allzumenschliches* wenig wahrscheinlich ist, sind sowohl vegetabile Analogien und Metaphern von Wachstum, Baum und Blüte der Kultur als auch der Licht-, Feuer- und Sonnenkult im *Zarathustra* angelegt. Besonders die Auffassung von der Kunst als Steigerung der Lebensintensität und Genuss der eigenen Macht und Kraft, wie sie van de Velde formuliert und mit Leiden, Krankheit und Schwäche der *Décadence* kontrastiert, scheinen an Nietzsches physiologischer Ästhetik der späten Schriften geschult. In dieselbe Richtung weisen auch die Fruchtbarkeitsmetaphern und sexuellen Konnotationen (Zeugung, Samen, Wachstum, Schoss, bzw. Entmännlichung, Impotenz, Unfruchtbarkeit etc.), welche die Kunst als einen natürlichen Trieb in Analogie zu Reproduktion und Sexualität stellen, und so weitere Parallelen zwischen innerer Welt des Individuums und Natur und Landschaft legitimieren und damit versuchen, die Trennung von Kultur und Natur zu unterlaufen.

Dieser Gedanken der Einheit der Künste und der Einheit von Kunst und Leben, die sowohl die Kunst wieder beleben, indem sie diese an den Alltag heranführen, als auch das Leben selbst zum Kunstwerk weihen, die Kunst zu einem Fest, zu einem religiösen Kultus des

²¹⁴⁶ Friedrich Nietzsche [sic], „Le Cas Wagner“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8 I Teil, S. 117–147.

²¹⁴⁷ F. Nietzsche, „Ainsi Parla Zarathustra (Fragments)“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8 I Teil, S. 390–401.

²¹⁴⁸ F. Nietzsche, „Dithyrambes et Dionysos“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, I Teil, S. 744–750.

²¹⁴⁹ Georges Dwelshauvers [= Jacques Mesnil], „Études sur Friedrich Nietzsche“ in: *La Société nouvelle*, Brüssel: Jg. 8., II Teil, Oktober 1892, S. 470–481.

²¹⁵⁰ Vgl. Buchholz/ Latocha/ Peckmann/ Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bände*, Darmstadt: Häuser, 2001, speziell Band 2, Kapitel „Natur“, S. 183ff.

²¹⁵¹ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895) zitiert nach der 2. Auflage, S. 6; ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 5.

Lebens umdeuten, lassen sich sowohl bei Nietzsche als auch van de Velde finden, bis hin zu den biblischen Metaphern und alttestamentarischen Sprüchen und Redewendungen im *Zarathustra* bzw. in *Déblaiement d'art*:

„Für diesen Versuch, dem Tode sein Geheimnis zu rauben [die Kunst der Renaissance als Totenaufweckung] traf sie dieselbe Strafe, wie jene Vermessenen, die durch den Turm zu Babel dem Himmel sein Geheimnis hatten entreissen wollen, denn bis dahin hatten alle Zweige der Kunst einerlei Zunge und Sprache, jetzt aber »fuhr der Herr hernieder und verwirrte ihre Sprache, dass keiner des anderen Sprache vernehme, und verstreute sie von dannen in alle Länder.«²¹⁵²

Trotz einer deutlichen Kritik an der christlichen Religion, die sogar Nietzsches Diktum vom Tod Gottes einschließt,²¹⁵³ scheint van de Velde unentschiedener in seiner Haltung zum Christentum als Nietzsche, was sich in der symbolischen Anverwandlung biblischer Motive, wie beispielsweise die als „Dreieinigkeit der Kunst“ bezeichnete Synthese von Architektur, Malerei, Bildhauerei, die „jungfräulichen Reinheit“ der neuen Kunst oder das christliche Sujets der kurz zuvor entstandenen „Engelswache“ (1892–93) zeigen, welche das „heilige Kind“ in bäuerlich-säkularer Landschaft darstellt. Andererseits ist gerade jener prophetische Bibelton Teil der Nietzsche-Rezeption der 1890er Jahre, die seine Werke vor dem Hintergrund des Post-Naturalismus und Symbolismus rezipiert. Die ‚Schlussbeschwörung‘ van de Veldes an die Künstler aus *Déblaiement d'art* mit dem Bild der Feuertaufe des „goldenen Kindes“ mag diese Parallele verdeutlichen:

„Im äussersten Westen der alten Welt sammeln sich die Scharen; die Fahrt geht zielbewusst nach dem Occident, nach dem jungfräulichen Boden Amerikas, der noch keine Frucht getragen hat. Die Strasse, die wir ziehen, ist der glänzende, goldene Strom, den die Sonne in das weite Meer zeichnet, und sie führt uns zu dem gewaltigen, läuternden Scheiterhaufen, den sie jeden Abend entzündet. Durch diese Waberlohe muss die Kunst dringen, um sich von dem Schmutz, der sie besudelte, zu reinigen und zu befreien. Wenn dann das königliche Kind in nackter, jungfräulicher Herrlichkeit erscheint, wird der Betrüger entlarvt, der seinen Namen sich angemastet hatte. Die Völker werden ihren Irrtum bekennen und aufjauchzen vor Freude. Dann ist der Tag der Künstler angebrochen.«²¹⁵⁴

Doch es handelt sich hier nicht um einen direkten Verweis, im Sinne eines Zitates oder einer Paraphrasierung, sondern um mögliche Referenzen durch sprachlichen Bilder, Gedanken und Formulierungen, die sich auf ähnliche Textstellen bei Nietzsche beziehen könnten, wie Nietzsches Schlusseloge an die „Luftschifffahrer des Geistes“ aus dem 5. Buch der *Morgenröthe*,²¹⁵⁵ der sich dort in ähnlich beschwörender Weise an die „Freien Geister“

²¹⁵² van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 7; vgl. ders., *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895), S. 7: „Ils furent punis pour avoir violé le secret de la mort, comme ces manœuvres insensés qui avaient projeté de ravir le secret du ciel en bâtissant la tour d'orgueil, car avant ces temps, les branches de l'art avaient un même langage, « mais il arriva que Dieu confondit leur langage, afin qu'elles ne s'entendissent plus les unes les autres et les dispersa par toute la terre », [...]“

²¹⁵³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 21895) S. 10; ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 10.

²¹⁵⁴ van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 38f; vgl. ders., *Déblaiement d'Art* (1894, 21895), S. 26: „Au point extrême du vieux monde, vers l'ouest, le rassemblement s'effectue, le voyage s'indique autoritairement vers les Amériques qui sont le sol, vers l'Occident, qui n'a pas encore donné sa fleur. La route que nous suivrons est le resplendissant fleuve d'or que le soleil trace dans la vaste mer et qui mène à l'immense brasier purificateur qu'il allume tous les soirs. C'est le rideau de feu que l'Art traversa afin de se purifier et de se dépouiller de toutes les abominations qui l'ont souillé. Et quand apparaîtra là-bas le royal enfant en sa fascinante nudité de vierge, l'imposture se révélera de ce qui avait usurpé son nom; les peuples confesseront leur erreur et puis seront en délire. Et les artistes se mettront à l'œuvre.“

²¹⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 575. KSA 3*, S. 331: „Wir Luftschifffahrer des Geistes! — Alle diese kühnen Vögel, die in's Weite, Weitesten hinausfliegen, — gewiss! [...] Andere Vögel werden weiter fliegen! Diese unsere Einsicht und Gläubigkeit fliegt mit ihnen um die Wette hinaus und hinauf, sie steigt

wendet, um sie zur Entdeckung neuer Kontinente (des Menschlichen) aufzurufen, oder man könnte, weniger auf der strukturellen Ebene der Position des Textes innerhalb eines Buches als auf der sprachlichen Stufe, auf die Parallele zwischen der Metapher von Sonne-Meer-Gold verweisen, wie sie im *Zarathustra* häufig von Nietzsche eingesetzt wird, wie beispielsweise im 3. Teil.²¹⁵⁶

In diese apostolische Phase van de Veldes fallen noch weitere Indizien, die auf einen sprachlichen Einfluss von Nietzsches wortgewaltigen Aphorismen, speziell des *Zarathustra* hinweisen: 1900 verwendet er die Vision eines gigantischen (stählernen) Vogels als Symbol für die Moderne,²¹⁵⁷ erleuchtet von Lichtstrahlen der Abendsonne, nicht als Symbol des Untergangs, sondern, wie schon in *Déblaiement d'art* in einer Mischung aus Bewunderung und Schrecken für die zyklische Monumentalität der Technik, die aber (noch) unter dem Diktat des Kapitalismus steht, und auf ihre „Reinigung“ oder „Weihe“ wartet. Und diese Reinigung, diese ‚Morgenröthe der Moderne‘, sollen aus der Kunst und durch die Kunst geschehen: sie erscheint als fundamentale religiöse und moralische Erneuerung, ein Gedanke, für den sich im frühen und späten Werk Nietzsches Anknüpfungspunkte finden, wie zum Beispiel aus der vierten *Unzeitgemässen Betrachtung*: (Vgl. 3.1)

„Dagegen werden wir, die Jünger der wiederauferstandenen Kunst, zum Ernste, zum tiefen, heiligen Ernste, Zeit und Willen haben! Das Reden und Lärmen, welches die bisherige Bildung und Kunst gemacht hat – wir müssen es jetzt schamlose Zudringlichkeit empfinden; [...]. Wer von uns hätte nicht an dem widerlichen Götzendienste der modernen Bildung Hände und Gemüth besudelt! Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hört nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein!“²¹⁵⁸

Direkte Verweise, wie die eingangs zitierte und analysierte Erwähnung Nietzsches in *Déblaiement d'Art* in einer Aufzählung der „Sterne“, die van de Velde am Himmel des dunklen Zeitalter des 19. Jahrhunderts erblickt, was aber eine Zufügung aus der Berliner Zeit um 1901/02 für die deutsche Version des Textes ist, wie die Wiederholung dieser Stelle in der *Renaissance im Kunstgewerbe* zeigt, oder die frühe, authentische, wenn auch kritische Bezugnahme auf Nietzsches *Zarathustra* als Ausdruck eines dekadenten Ästhetizismus, bleiben in van de Veldes kunsttheoretischen Schriften eine Rarität. Die wenigen weiteren eindeutigen Textstellen lassen sich rasch aufzählen: in den *Kunstgewerblichen Laienpredigten* von 1902 findet sich neben der zweifachen Erwähnung Nietzsches in der deutschen Version

geradewegs über unserm Haupte und über seine Ohnmacht in die Höhe und sieht von dort aus in die Ferne, sieht die Schaaren viel mächtigerer Vögel, als wir sind, voraus, die dahin streben werden wohin wir strebten, und wo Alles noch Meer, Meer, Meer ist! – Und wohin wollen wir denn? Wollen wir denn über das Meer? Wohin reisst uns dieses mächtige Gelüste, das uns mehr gilt als irgend eine Lust? Warum doch gerade in dieser Richtung, dorthin, wo bisher alle Sonnen der Menschheit untergegangen sind? Wird man vielleicht uns einstmals nachsagen, dass auch wir, nach westen steuernd, ein Indien zu erreichen hofften, – dass aber unser Loos war, an der Unendlichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder? Oder? –“

²¹⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 3. KSA 4*, S. 249: „[...] Der Sonne lernte ich Das ab, wenn sie hinabgeht, die Überreiche: Gold schüttet sie da in's Meer aus unerschöpflichem Reichthume, – – also, dass der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert! Diess sah ich einst und wurde der Thränen nicht satt im Zuschauen. –“

²¹⁵⁷ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 201–202: „Eine Vision verfolgt mich noch manchmal, das in seiner übertriebenen Modernität in mir zur Vision gewordene Bild eines großen Hebekrahns: ein unendlicher Stelzvogel ragt aus dem Wust der verschiedenartigster Dinge hervor, die ein bläulicher Schatten umgiebt. Die Füße des Vogels sieht man nicht mehr. Gleich einem apokalyptischen Thier richtet er sein Haupt in die Höhe; und die Strahlen der untergehenden Sonne, die durch die oberen Fenster dringen, beleuchten es. So erglänzt es in fahlem Orange auf dem Grunde der eisernen, glühend hellen Fensterrahmen. Das Räthselhafte dieser Schönheit ist groß, großartig und schön der Eindruck, [...]“

²¹⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA 1*, S. 434.

der „Säuberung der Kunst“ ein weiterer Verweis in den „Prinzipielle Erklärungen“²¹⁵⁹ in denen van de Velde zurück zu den (vorklassischen) Griechen geht, um – wie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* – den Ursprung und ‚wahren Kern‘ des Ornamentes im abstrakten Rhythmus frei zu legen. Es ist das Stichwort vom „Dionysos-Kultus“ als Feier des Lebens, als Überwindung der Leere und des Nichts, des Nihilismus, mit dem sich van de Velde als Leser der *Tragödienschrift* zu erkennen gibt. Und, wie zur Illustration, noch im selben Jahr 1902 wiederholt van de Velde das Argument von der Angst der Griechen vor der leeren Fläche, – dem *horror vacui* – als Ursprung des rhythmisch-abstrakten Ornamentes der Antike in einem theoretischen Erläuterungstext zur Eröffnung des Museum Folkwang in Hagen für Karl-Ernst Osthaus, seinem bis dahin größten Auftrag und quasi eine gebaute Manifestation seiner „Prinzipiellen Erklärungen“:

„Ich offenbare ihr [der Ornamentik des Folkwangs] Innerstes, ihre Seele; ich sage, dass sie nach der Art der antiken Formen und Ornamente entstanden sind. Ich kann mich nicht enthalten, das zu erwähnen, was ich Dem verdanke, der besser als irgend einer in ihr Geheimnis gedrungen ist. Der Graf H. Kessler nahm sich die Mühe, uns in alles, was er von ihnen wusste, einzuführen, und er hat uns dies in dem interessanten Artikel, der im »Pan« und als Broschüre unter dem Titel »Kunst und Religion« erschienen ist, klar gelegt. Er sagte, dass der Rhythmus der unumschränkte Schöpfer und das gebieterische Gesetz der griechischen Architektur sei, und um seinen Lehre zu ergänzen, müßte man jetzt *dieser* Entwicklung ihren Wert beimessen, dass nämlich der Schrecken des Todes, die Abscheu gegen tote Flächen bei den Griechen das Bedürfnis der Ornamente hervorrief, welchen sie keine andere Funktion, kein anderes Symbol beimaßen, als dort Leben zu erwecken, wo sonst nur der Tod und seine eisige Furcht geherrscht hätten. Ich habe diesen Gedanken in meinem Vortrag »Die prinzipiellen Erklärungen« weiter entwickelt. Heute scheint mir dieser Gedanke »Nietzschanisch«. Ist er nicht die Basis seiner »*Geburt der Tragödie*«?“²¹⁶⁰

Von Bedeutung ist der Wechsel der Referenzsysteme van de Veldes: an die Stelle der Gotik, und damit auch der Arts & Crafts von Ruskin und Morris, tritt die (umgewertete) Antike Nietzsches als Ideal einer neuen Kunst der Moderne. Explizit hebt er hervor, dass seine Gestaltung „der Art der antiken Formen und Ornamente“ folge, wobei der Unterschied zwischen „Art“ und Form, zwischen „Seele“ und Körper – oder zwischen strukturellem Prinzip und Mimesis erhalten bleibt, mithin die Distanz zum historischen Vorbild. Als zweite wichtige Referenz erwähnt van de Velde den Grafen Kessler, wobei man hier von einer Nietzsche-Rezeption in der zweiten Potenz sprechen könnte, da Kesslers Essay „Kunst und Religion“ eine unzweideutige Hommage an die ästhetischen Gedanken des jungen, noch stark von Schopenhauer beeinflussten Nietzsche der *Tragödienschrift* ist, erweitert um die Psychologie Wilhelm Wundts.²¹⁶¹ In ähnlicher Weise, wie sich das künstlerisch-kulturelle Vorbild von der sozialistische gefärbten mittelalterlichen Gildegemeinschaft zu einer

²¹⁵⁹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 184f: „Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornamentes, das in der griechischen Architektur eine lebenserweckende Funktion ausübt, d.h. nichts Eigenes ausdrückt! In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament Leben, es hat das Leben in sich, gerade wie der Dionysos-Kultus selbst. Die griechische Kunst ist bis ins Innerste von dieser Lebenssehnsucht erfüllt, und die griechische Ornamentik kommt diesem Verlangen zu Hilfe, bringt wirklich Leben in die Architektur. Eine solche Ornamentik offenbarte dem griechischen Künstler vorher unbekannte Formen, weil es seine einzige Sorge war, das sonst tote Material zu beleben und Rhythmus in den Raum zu bringen, den er aus starrer Lethargie erweckte.“

²¹⁶⁰ Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“ in: *Innen-Dekoration*, 13. Jg., Heft November 1902, Darmstadt: Koch, S. 273–274.

²¹⁶¹ Harry Graf Kessler, „Kunst und Religion – Kunst und die religiöse Menge“ in: *Pan*, Jg. 5, Heft 3, Februar 1899, S. 163–176 (auch in dem von van de Velde erwähnten Sonderdruck).

individualisierten, artistischen, heroisch-pessimistischen Antike wandelt, die sowohl den naiven Fortschrittsoptimismus wie auch die Sentimentalität einer ästhetisierten Romantik kritisiert und in Nietzsche eine Antwort auf die Krise der bürgerlich liberalen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts findet, so vollzieht sich auch innerhalb von van de Veldes Nietzsche-Bild zu Beginn der Weimarer Zeit eine Wandlung: Nietzsche erscheint nicht mehr als Décadent oder Märtyrer, sondern als mediterraner (Neo-) Impressionist, als heller Verkünder eines „neuen Menschen“.²¹⁶² (Vgl. 5. Nietzsche-Bild Graf Kessler; Eberhard von Bodenhausen; Elisabeth Förster-Nietzsche)

Zwei weitere Nietzsche Verweise haben sich im Umfeld von van de Veldes zentraler These der Weimarer Jahre, der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes, erhalten: so bläst van de Velde in der frühen Version des Textes von 1903 für einen Moment in die Nietzsche-Fanfare, indem er den bekannten Titel von Nietzsches später Moralschrift „Jenseits von Gut und Böse“ verwendet, ohne das Zitat aber als solches zu „deklarieren“. Damit gelingt es ihm, ohne Angabe der Quelle für Eingeweihte eine Verbindung zu Nietzsche herzustellen, während für Außenstehende zwar der Ausdruck als ein Zitat erkennbar ist, aber auch ohne dieses Wissen einen Sinn im neuen Kontext entfaltet:

„Es kann uns nicht mehr passen, mit der Schönheit so zu verfahren, wie mit der Wahrheit, von der wir ja lächelnd sagen, »Wahrheit hüben, Ketzerei drüben.« Diese nachsichtige Definition der Wahrheit ist uns nützlich und darf wohl unser Gewissen beruhigen; aber die Schönheit – die ist, denke ich, weniger elastisch, weniger »jenseits von gut und böse.«“²¹⁶³

Wahrscheinlich handelt es sich weniger um einen direkten Bezug auf Nietzsches Text, als um die Übernahme einer gelungenen oder bereits sprichwörtlich gewordenen Formulierung, die nicht notwendig auf die von Nietzsche vorgebrachten Vorbehalte gegen Religion, Moral und Sitte verweist, sondern im wörtlichen Sinne eine moralische Unbestimmtheit, Relativität oder Unschärfe bezeichnet. Trotzdem ergibt sich für den eingeweihten Nietzscheleser eine weitere Bedeutungsebene, ein Hintersinn der Aussage: van de Velde kritisiert in diesem Text die zeitlich, regional und individuell begrenzte Aussagekraft der abbildenden Schönheit und plädiert für eine weniger kulturell, historisch oder sozial als materiell definierte abstrakte Schönheit von Material, Bearbeitung und Form. Und nicht zufällig vergleicht er die *konventionelle* Schönheit, wie sie traditionell in der idealistischen Ästhetik definiert wurde, mit der Relativität *konventioneller* Wahrheitssätze oder kultureller Normen – und spielt so auf Nietzsches Metakritik der Sprache und Wahrheit an, die den Menschen eben zu den falschen Annahmen über freien Willen, Wahrheit, das Gute etc. geführt hätten. Doch während Nietzsche auch den Wert der Erkenntnis und der Wahrheitssuche für das Leben an sich bezweifelt, versucht van de Velde gerade die Frage der Ästhetik durch den Umweg über die Zweckform und Belebung des Stoffes, also über eine doppelte Forderung nach Rationalität und Sinnlichkeit, auszuhebeln, und erweist sich so als Anhänger einer platonischen oder absoluten Wahrheitsvorstellung, die Nietzsche kritisiert.

In der späteren, überarbeiteten Version dieses Textes über die Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes von 1910 findet sich nochmals eine Aufzählung der modernen Schriftsteller, Künstler und Komponisten, wie bereits in *Die Säuberung der Kunst*, nur dieses Mal nicht als ein Wetterleuchten einer besseren Zukunft, sondern die Moderne gilt von de Velde bereits als eine kontemporäre Lebensweise von Einzelnen, die sich in einer Kunst, welche die Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes als Schönheit versinnbildlicht, als moderne Menschen erkennen:

²¹⁶² Vgl. Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984.

²¹⁶³ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 454.

„Aber es muß mir wenigstens erlaubt sein, zu konstatieren, daß, wenn an den Wänden der Räume derjenigen, die ihre Empfindungen, das Tempo und den Rhythmus ihre Lebens, dem Pulsschlag unserer Zeit angepaßt haben, Gemälde von Turner, Delacroix, Manet, Jongkind, Renoir, Monet, Sysley, van Gogh, Seurat, Signac hängen, sich in nächster Nähe, näher als die Klassiker, in kostbaren oder ausgesuchten Einbänden die Werke von Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Laforgue, Rimbeau, Elskamp und van Lerberghe; die Werke von Nietzsche, Dehmel, von Hofmannsthal und Stephan George, die von Kloos und Herman Gorter befinden müssen; und die Musik, welche unsere Generation begeistert, die von Brahms, Reger, César Franck und Debussy sein muß. Eine solche Richtung in Geschmack und Urteil bleibt nicht auf halbem Wege stehen, ihr steht die Zukunft offen, ebenso wie sie sich beliebig zu der Vergangenheit zurückwenden kann.“²¹⁶⁴

Natürlich ist es van de Velde selbst, der diese Kriterien des modernen Menschen erfüllt, es könnte ein Blick in seine Salons und seine Bibliothek in seine *Villa Hohe Pappeln* sein, in denen die von ihm gestalteten „kostbaren oder ausgesuchten Einbände“ stehen, so auch die Prachtausgabe des *Zarathustra* und der etwas weniger aufwendig ausgestattete *ecce homo*. Und wieder wird Nietzsche in die Nähe des französischen Impressionismus, Neo-Impressionismus und Postimpressionismus gerückt, als Ausdruck einer „Sinnlichkeit, die sich beim Anblick des Lebens, des Lebenswunders regt“,²¹⁶⁵ wie van de Velde weiter fortfährt. Für ihn, ebenso wie für Kessler, ist die bevorzugte französische Malerei bereits Ausdruck einer physiologischen Ästhetik, wie sie von Nietzsche propagiert wurde, einer Steigerung und Intensivierung des Lebens. Andererseits steht Nietzsche in dieser Aufzählung in einer Reihe mit Dichtern wie Dehmel, Hofmannsthal und George, die selbst wiederum von Nietzsche beeinflusst worden sind – ob van de Velde damit andeuten will, dass auch Nietzsche für ihn in erster Linie ein Künstler ist, ein Poet?

Aus der gleichen Zeit, und ebenfalls in den *Essays* von 1910 wieder abgedruckt, stammt der Verweis auf Nietzsche in van de Veldes Reaktion auf eine Zeitungsumfrage zur „Kulturpolitik.“ In seiner Antwort nimmt er direkt Bezug auf Nietzsches Terminus der „Umwertung aller Werthe“ als einer grundlegenden Revolution der gesellschaftlichen, moralischen und kulturellen Wertvorstellungen der Gesellschaft:

„Denn in letzter Konsequenz ist die Kulturpolitik revolutionär. Nur jenseits einer »Umwertung aller Werte« wird sie ihr Ziel erreichen, und hat nicht Nietzsche auf dieses Programm, in seinem umfangreichen Ganzen, hingewiesen?“²¹⁶⁶

Doch scheint auch hier mehr der Klang, die zu einer allgemein verbreiteten Formel geronnene „Umwertung aller Werthe“ als fundamentale Veränderung im Vordergrund zu stehen, und weniger der bewusste Verweis auf das zentrale Thema von Nietzsches Spätwerk, von dem fragmentarisch nur der *Antichrist* und *Willen zur Macht* erhalten sind, und das sich vage als eine antichristliche, antisozialistische, antibürgerliche Kritik manifestiert, die Werte, Moral, Sein, Ding an sich, Gott, Seele, Wahrheit und andere philosophische Kategorien als sprachliche Konstruktionen entlarvt, ohne eine eindeutige Alternative zu bieten, sondern gerade die Offenheit des Lebens, dessen mögliche Sinnlosigkeit durch einen „heroischen Pessimismus“ der Anbetung des Scheins versucht, anzunehmen, zu überhöhen. Natürlich ist diese Haltung „revolutionär“, nur nicht im gebräuchlichen Sinn einer politischen Erhebung der Massen (ob bürgerlich oder sozialistisch), sondern der vehemente Kult des Lebens

²¹⁶⁴ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 35–36.

²¹⁶⁵ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 37.

²¹⁶⁶ Henry van de Velde, „Kulturpolitik“ in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 105, Morgenblatt, Jg. 53, Freitag, 16.04.1909, S. 1; leicht verändert wieder abgedruckt in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 179: „Denn es handelt sich darum, daß in letzter Instanz die Kulturpolitik »revolutionär« ist. Denn nur jenseits einer »Umwertung aller Werte« kann sie ihr Ziel erreichen. Hat Nietzsche nicht dies Programm aufgestellt?“

Nietzsches, das Sich-Selbst-Gesetzgeben bedeutet eine radikale Aufklärung und den Versuch einer Sinnstiftung des eigenen Lebens, läuft also auf eine individuelle revolutionäre Haltung hinaus, auf den „aristokratischen Radikalismus“. Auch wenn van de Velde sich dieser Bedeutung, gerade vor dem Hintergrund seiner eigenen Existenzweise in Weimar, vielleicht bewusst ist, scheint er in dieser Textstelle „Umwertung“ in einer allgemeineren Bedeutung als kulturelle Revolution zu verstehen, wie die Fortsetzung seines Gedankens zeigt:

„Aber die Sache nüchtern betrachtet: wird es uns gelingen mittels einer Politik, welche versuchen würde, durch Stolz einzuwirken, um die kulturelle Kristallbildung bewußt zu fördern, wie der Chemiker auf den Stoff, der kristallisieren soll, – wird es uns gelingen, da wo ein Nietzsche, ein Goethe strandeten?“²¹⁶⁷

Van de Velde antwortet also auf die Frage nach einer staatlichen „Kulturpolitik“ mit einem doppeldeutigen Hinweis auf Nietzsches „Umwertung“, womit er einerseits die isolierte Betrachtung der (politischen) Förderung von Kunst und Kultur zurückweist und in ein größeres Ganzes, das Projekt der Lebensreform in allen Felder der Gesellschaft – und damit der politischen Revolution – einbettet, aber andererseits durchaus die engere Bedeutung von Nietzsches „Neuem Menschen“ mitschwingen lässt. Eben weil van de Velde ebenso wie Nietzsche von einem organischen – oder holistischen – Weltbild ausgehen, bedingen sich die Veränderungen und Kräfte gegenseitig: moderne Kultur und moderner Mensch, Kunst und Leben sollen zu einer Einheit werden, das Leben selbst zu einem Kunstwerk. Aber dazu muss sich der Mensch selbst erkennen und selbst überwinden, ein Prozess, bei dem die Aktivität des Staates eher stört, wie Nietzsche oftmals andeutet. – Man beachte, nebenbei bemerkt, die hier angedeutete Genealogie von Goethe zu Nietzsche zu van de Velde.

Ein weitere Nietzsche-Anspielung verbirgt sich in van de Veldes „Devant l’architecture“ von 1924: wiederum kommt van de Velde im Zusammenhang mit dem Gedanken der Belebung des Stoffes auf Nietzsche zu sprechen. So bezeichnet er den Parthenon Tempel als übermenschlich (*surhumaine*) und bringt den Eindruck der Lebendigkeit der Steine mit dem Gott Dionysos – stellvertretend für Leidenschaft, Extase und Mysterien – in Verbindung:

„[...] Et parmi tous les édifices qui existent au monde, le Parthénon est le plus saisissant! Une émotion surhumaine fait se serrer les poings et trépigner comme si l’on se sentait en présence du Dieu même de la vie, en présence de Dionysos, le dieu de la passion, le dieu des extases et des mystères. Tout a été dit au sujet du Parthénon et selon que le visiteur fut romantique, lyrique, ascète ou voluptueux, réaliste ou scientifique, les mots diffèrent en s’accordant sur l’émerveillement et sur le phénomène de la vie qui se perpétue dans ces blocs de marbre arrachés aux carrières du Pentélique. [...]“²¹⁶⁸

Auch wenn Nietzsche nicht namentlich erwähnt ist, zeigt dieser vitalistische Hymnus auf den Parthenon deutliche Spuren von Nietzsches dialektischem Modell der beiden Kunstkräfte des Apollinischen und Dionysischen; doch mit der Gleichsetzung der Lebendigkeit des Parthenon mit der leiblich-sinnlich erfahrenen Präsenz des Gottes selbst, geht van de Velde über Nietzsche bereits hinaus zu einer animistisch-atmosphärischen oder gar religiösen Vorstellung, einer Lebendigkeit der Steines, die dieser in der mittleren Phase als eine Täuschung des Künstler entlarvt. (Vgl. 2.2 „Das Vollkommene soll nicht geworden sein.“)²¹⁶⁹

²¹⁶⁷ van de Velde, „Kulturpolitik“ in: *Frankfurter Zeitung* (1909) S. 2; leicht verändert wieder abgedruckt in: *Essays* (1910), S. 179–180: „Aber um die Dinge nüchtern zu betrachten, wird es uns gelingen mittels einer Politik, welche, um die kulturelle Kristallbildung zu fördern, versuchen würde, durch Druck einzuwirken, wie der Chemiker auf die Kristallisierung des Stoffes durch Druck einwirkt, wird es uns gelingen, wo die mächtige Stimme eines Nietzsches, eines Goethe ungehört verklang?“

²¹⁶⁸ Henry van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 357; vgl. deutsche Übersetzung, ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 226.

²¹⁶⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 145. KSA 2, S. 141.

Und auch 1929 bildet die These von der Belebung des Stoffes den Hintergrund eines Nietzsche-Verweises van de Veldes: in einer Besprechung des symbolistischen Bildhauers George Minne stellt er dessen gebückte, gedrückte, leidende menschliche Figuren als „Geste“ ewiger Verdammung des Mittelalters gegen die (um die Jahrhundertwende herrschende) Ästhetik der „Bewegung und dionysischen Sinnlichkeit“, die er exemplarisch im plastischen Werk Auguste Rodins verkörpert findet.²¹⁷⁰ Zwar verzichtet van de Velde auch hier auf den zweiten Teil des Gegensatzpaares aus Nietzsche Ästhetik – das Apollinische, es wäre auch vermessen, ausgerechnet Minne einen apollinischen Künstler zu nennen – doch dient im das rauschhaft Dionysische der Rodin’schen Figuren als willkommener Gegenpol und Hintergrund zu den symbolisch-spirituellen und entstofflichten Werken von Minne.²¹⁷¹ Hier steht mittelalterliche Andacht gegen heidnische Entgrenzung, doch treffen sich die beiden Ansätze in ihrer Anti-Klassizität (welche eher dem Apollinischen entspreche), in ihrer gesteigerten Ausdruckskraft, die van de Velde bei beiden Bildhauern zu schätzen weiß, denn er positioniert sowohl Figuren von Minne (Museum „Folkwang“ von Karl-Ernst Osthaus, Hagen 1902), als auch Plastiken von Rodin in seinen Gebäuden (großherzogliche Kunstschule 1904–11) (Vgl.: Rodin Skandal um Harry Graf Kessler, 1906: dionysische Sexualität)

In einem Vortrag anlässlich seines 70. Geburtstages im April 1933 blickt van de Velde auf die Umstände der Entstehung des „neuen Stils“ im Belgien der 1890er Jahre zurück:²¹⁷² hier erwähnt er die Ablehnung der „egoistischen und antisozialen Formen der Kunst“ des *fin de siècle* ebenso wie das Gefühl der Vergeblichkeit und Vergänglichkeit dieser Ästhetik der *Décadence*, welche er mit dem Gedanken der Vervielfältigung und Verbreitung der Kunst durch Handwerk und Industrie überwinden wollte.²¹⁷³ Auch wiederholt er an dieser Stelle die Geschichte seines Rückzuges aufs Land, seine Einsamkeit und Krisenerfahrung, die durch die Auseinandersetzung mit sozial revolutionären Schriften eine Steigerung erfuhr, welche zu einer neuen Auffassung der Kunst und ihrer sozialen Aufgabe führte. Als maßgebliche Autoren dieser Phase der Verwirrung und Neuorientierung nennt van de Velde – in einer abweichenden Aufzählung gegenüber *Déblaiement d’Art* von 1894 – Max Stirner, Kropotkin, Tolstoi, Carpenter und Friedrich Nietzsche.²¹⁷⁴ In demselben Text kommt van de Velde noch ein zweites Mal auf Nietzsche zu sprechen, als er retrospektiv die Situation während und nach dem ersten Weltkrieg als Rückschlag für den „neuen Stil“ kennzeichnet: Nietzsches „Wille zur Wahrheit“, so van de Velde, sei noch nicht Allgemeingut geworden. Und er fährt fort, dass gerade die technische Entwicklung und die Notsituation nach dem Krieg zu Disziplin, zu neuen Methoden und zu einer neuen „Geisteshaltung“ geführt habe, die das Persönliche und Ornamentale zu Gunsten von „Typen“ zurückstelle.²¹⁷⁵ Unklar bleibt, wie er diesen „Wille zur Wahrheit“ mit Nietzsche verbindet – in einem ganz allgemeinen Sinn, des Philosophen als Freund der Weisheit, vielleicht auch im Bezug auf Nietzsches Methode der Genealogie, der Herleitung eines Begriffs oder einer Vorstellung aus ihrer spezifischen historischen Entstehungsgeschichte. Zwar rühmt sich Nietzsche öfters der Rechtschaffenheit und seiner radikalen Aufklärungsarbeit, trotzdem sind die Stellen ebenso zahlreich, wo er die Wahrheit, und mehr noch den Willen zur Wahrheit, als Problem, als Deformation, als einen Trieb, der dem Leben in letzter Konsequenz gefährlich werden kann, kennzeichnet. (Vgl. 2.3; 2.3 Wille zur Wahrheit)

²¹⁷⁰ Henry van de Velde, „Georges Minne“ in: *Vandaag*, Brüssel: Nr. 9, 15. Juni 1929, S. 208.

²¹⁷¹ Der Vergleich zu Rodin entbehrt nicht einer Doppelbödigkeit: es war Rodin, der Minne 1891 als Schüler ablehnte, und auch 1895 das Interieur von van de Velde in der *Galerie L’Art Nouveau* verurteilte.

²¹⁷² Henry van de Velde, „De heilige Weg“ (Ursprünglicher Titel: *La Voie Sacrée*) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 327–342.

²¹⁷³ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 327.

²¹⁷⁴ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 327.

²¹⁷⁵ van de Velde, „De heilige Weg“ in: *Kunst* (1933), S. 337.

In einem wissenschaftlichen Beitrag über seine Tätigkeit als Berater des Kommissariats für den Wiederaufbau (unter deutscher Besatzung) von 1942 bezieht sich van de Velde auf die Schlagworte Nietzsches von der „Umwerthung aller Werthe“ und dem Philosophen „der mit dem Hammer doziert“,²¹⁷⁶ um zu verdeutlichen, dass er „Wiederaufbau“ nicht nur im Bezug auf die Behebung der aktuellen Schäden durch die deutschen Kriegshandlungen im Frankreichfeldzug von 1940 versteht, sondern allgemein als Suche nach einer Antwort auf die gesellschaftliche Herausforderungen durch die Industrielle Revolution und die Moderne: „Entwurf“ und „Aufbau“ lösen sich von ihrer konkreten architektonischen Bedeutung und erhalten eine fast metaphysische Bedeutung vor dem Hintergrund einer neu zu errichtenden oder wiederherzustellenden Gesamtheit des gesellschaftlichen Lebens – in ganz ähnlicher Weise, wie der Nietzsche-Apologet Martin Heidegger beim *Darmstädter Gespräch* im Bezug auf die Wohnungsnot nach dem II. Weltkrieg viel allgemeiner über das Wohnen als In-der-Welt-Sein des Menschen reflektiert.²¹⁷⁷

4.2. Direkte Verweise in den Memoiren: *Geschichte meines Lebens – Récit de ma vie*.

In den Memoiren van de Veldes, welche auf verschiedenen Entwürfe in der Schweiz zum Ende des ersten Weltkrieges und vor allem auf das *Grand Manuscrit* der Zeit des zweiten Schweizer Exils nach 1945 beruhen,²¹⁷⁸ als van de Velde schon über achtzigjährig an die Ausarbeitung seines letzten Projektes ging, das er doch nicht mehr beenden sollte, findet sich eine Reihe von Verweisen auf Nietzsche. Zugegebenermaßen sagen diese Textstellen mehr über van de Veldes retrospektiven Standpunkt aus, wie er sich erinnern konnte, oder auch wollte, als über die tatsächliche Begebenheiten, obwohl er um Akkuratess bemüht war und immer wieder seine Freunde oder deren Hinterbliebene um Briefe, Tagebucheinträge, Fotos oder andere Dokumente angefragt hat, um seine Erinnerung zu stützen und auf die richtige Spur zu führen. Neben der umfangreichen Korrespondenz van de Veldes²¹⁷⁹ sind hier besonders die Tagebucheinträge Kesslers und Bodenhausens als Quellen für die für diese Studie wichtige Berliner und Weimarer Epoche hervorzuheben, aus denen er sich Abschriften besorgte, während er selbst nicht Tagebuch führte.

Die Erinnerung an sein erstes intensives Lektüreerlebnis des Philosophen des *Zarathustra*, welches van de Velde knapp 60 Jahre später in die ausgehenden 1880er Jahren zurückverfolgt, ordnet er jenem Kapitel der Memoiren unter, das in der französischen Fassung mit „Années d'Apprentissage: Années de crise,“ in der deutschen Fassung noch deutlicher mit „Probleme und Krisen“ überschrieben ist. Die Auseinandersetzung mit Nietzsche im Leben van de Veldes, so der Eindruck, steht unter dem Zeichen der Krise, durchaus auch im wörtlichen Sinn der *Entscheidung*, ob jetzt Ende der 1880er Jahre über seine Zukunft als Maler oder nach 1900 über das Engagement im „Neuen Weimar“:

„[...] Ich las nicht nur bis spät in die Nacht, sondern auch während der Mahlzeiten. Ich las so intensiv, daß ich zu essen vergaß, ja, daß ich es verlernte.

²¹⁷⁶ Henry van de Velde, „Wederopbouw en Aesthetica“ in: *Wetenschappelijke Tijdingen. Orgaan van de Vereeniging voor Wetenschap*, Gent: Jg. 7, Nummer 7, Juli 1942, S. 145: „«Umwerthung aller Werthe» voorspelde Fried. Nietzsche, de filosoof die «mit dem hammer» doceerde en de jeugd van de jaren tachtig uit de vorige eeuw tot revolutionairen opvoedde!“

²¹⁷⁷ Vgl. Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“ in: *Mensch und Raum*, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, S. 72ff. (*Darmstädter Gespräch II*)

²¹⁷⁸ vgl. Anne van Loo, „Avant-Propos“ in: *Récit de ma vie I. Anvers Bruxelles Paris Berlin. 1863-1900*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 13–25; der erste Band der belgischen Periode endet mit einer Zeitangabe vom 27. Februar 1948; vgl. Henry van de Velde, *Grand Manuscrit Autobiographique*, Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde (BR FS X 1-2, 414).

²¹⁷⁹ Heute größtenteils in der Bibliothèque Royale Albert 1^{er} in Brüssel, Archives Henry van de Velde (BR FS X 220–879).

Mit Vorliebe las ich soziologische Bücher oder Romane mit sozialer Tendenz. Unter den soziologischen Schriften solche radikalster Richtung, unter den Romanen Werke von Zola, die mir zum ersten Male die Hintergründe des Elends der Arbeiter in den Städten und der Bauern enthüllten, sodann Bücher von Gladel [sic] und russische Romane in miserablen französischen Übersetzungen. Die Abende waren der Lektüre des »Zarathustra« und anderer Werke Nietzsches gewidmet. Lange meditierte ich über die Gedanken des »Philosophen mit dem Hammer« – wie er sich selbst nannte –, die mich besser nährten als wirkliche Nahrung. Dann griff ich zu der an meinem Kopfende liegenden Bibel, und die elementare Weisheit der Patriarchen des Alten Testaments beruhigte meinen Geist, bis mich der Schlaf hinwegtrug.²¹⁸⁰

Van de Velde datiert diese „Meditation“ über die Schriften Nietzsches auf die Zeit seines zurückgezogenen Landlebens in Wechelderzande, wo er sich nach seiner Studienzeit in Antwerpen und seiner Rückkehr aus Paris eingerichtet hatte, um dem Vorbild der belgischen Luministen Heymans, Rosseels und Crabeels,²¹⁸¹ und indirekt natürlich Millets und der Schule von Barbizon, nachzueifern. Er hielt sich von Frühling 1887 bis zum Winter 1887/88 dort auf, im Frühjahr 1888 pflegte er seine sterbenskranke Mutter im elterlichen Haus in Antwerpen und Bouchout, verbrachte nach ihrem Tod den Sommer 1888 bei seinem älteren Bruder im belgischen Ferienort Blankenberghe an der Nordsee, bevor er im Winter 1888/89 wieder nach Wechelderzande zurückkehrt.²¹⁸² Trotz der Zurückgezogenheit versucht van de Velde weiterhin Kontakt zu den Künstlerkreisen in Brüssel und Antwerpen zu halten, was schließlich im November 1888 mit der Aufnahme in die sezessionistische Gruppe *Les XX (Vingt)* gekrönt wird. Im Herbst 1889 verlässt er endgültig Wechelderzande und zieht vorläufig zu Schwester und Schwager nach Calmpthout (heute: Kalmthout) in die Villa *Vogelenzang*, um sich von einer depressiven Krise zu erholen, in die ihn Einsamkeit, künstlerische Blockade und die Ereignisse um den Tod seiner Mutter stürzten. Bei der Neuordnung seiner Materialien im Haus des Schwagers kommt er wiederum auf das „Labyrinth“ der Bücher und Ideen zu sprechen, mit denen er sich umgeben hat:

„Ein paradoxeres Nebeneinander hätte man nicht finden können: die Bibel für zwanzig Sous mit Lesezeichen bei meinen Lieblingskapiteln der Bergpredigt, des Predigers Salomonis, des Hohen Liedes, der Apokalypse; daneben »Gott und Staat« von Bakunin, die Einführung in das Leben Christi neben dem »Kommunistischen Manifest« von Marx und Engels, das »Tagebuch eines Revoltierten« von Kropotkin, Nietzsches »Zarathustra« neben den »Blümelein« des heiligen Franziskus und Dostojewskis »Brüder Karamasoff«.

Es war aber nur ein scheinbares Durcheinander. Durch alle diese Bücher und Zeitschriften, durch das ganze Durcheinander lief *ein* Gedanke wie ein roter Faden: die Auflehnung gegen den

²¹⁸⁰ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (Hrsg.) München: Piper, 1962, S. 37; für den französischen Originaltext vgl.: ders., *Récit de ma vie. I* (1992), S. 104–105: „Non seulement je m’attardais à lire tard dans la nuit, mais je lisais pendant tous mes repas. Je lisais tant et si attentivement que j’en oubliais de manger et que, par la suite, j’en perdis l’habitude et le besoin. [...] Je lisais de préférence de livres de sociologie ou des romans à contenu social. Parmi des livres de sociologie, ceux de la tendance la plus extrême ; parmi les romans, ceux de Zola qui dévoilaient pour la première fois les dessous de la misère – celle des ouvriers de la grande ville, la misère des mineurs, des paysans – ceux de Cladel et les romans russes dont les auteurs venaient de nous être révélés par de rares et détestables traductions françaises. Je réservais pour le soir la lecture de *Zarathoustra* et des autres œuvres de Nietzsche. Après avoir approfondi quelques pages de cette philosophie dont la violence me nourrissait mieux que la nourriture réelle – l’auteur ne déclarait-il pas lui-même qu’il philosophait «à coups de marteau» ? –, je prenais la Bible qui se trouvait à mon chevet. La sagesse la plus élémentaire des patriarches de l’Ancien Testament rassérénait mon esprit avant que le sommeil ne s’empare de moi.“

²¹⁸¹ Siehe auch: Henry van de Velde, „Adrien-Joseph Heymans“, in: *La Revue générale belge*, Brüssel: 25. Jg., September 1889, S. 388–402.

²¹⁸² Zu den Unklarheiten und Widersprüchen in van de Veldes Lebenslauf für diesen Lebensabschnitt vergleiche die Anmerkungen der Herausgeber in: Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 85ff. und S. 95ff. sowie wieder S. 107ff.

Egoismus der sozialen Verhältnisse am Ende des 19. Jahrhunderts, gegen die von der herrschenden Klasse heftig verteidigten Vorrechte.

[...] Die Meditation zog mich mehr und mehr an. Vor allem im Zusammenhang mit der neuesten Entwicklung der Philosophie und Soziologie. Die im Kommunistischen Manifest und auf den ersten internationalen Sozialistischen Kongressen geforderte Aktion der Massen war in Frage gestellt und überrundet durch die anarchistische Agitation und die Theorie der individuellen Revolte. [...]

Vage Ideen erschienen vor meinem Geist. Ich ahnte die Möglichkeiten, die mit der Verwirklichung meiner sozialen Ideale verbunden sein könnten: die Wiederkehr der Kunst im ursprünglichen Glanz unverdorbener Schöpfung, die von unwiderstehlicher Lebensfreude getragen ist.²¹⁸³

Diese Zusammenstellung scheint, wie bereits anderer Stelle bemerkt,²¹⁸⁴ heterogen, um nicht zu sagen unvereinbar, aber in noch größerem Maße gibt van de Veldes Résumé dieser Literaturliste zu denken: so bezeichnet er seine Auswahl anarchistischer, sozialistischer, symbolistischer Schriften, realistischer und naturalistischer Romane, dazu dann Nietzsches Zarathustra, Altes und Neues Testament sowie Heiligengeschichten im Rückblick als Ausdruck des „neuen sozialen Gedankens“ und als Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit. Man muss nicht den extremen Standpunkt von Georg Lukács vertreten, der Nietzsche (und seine Bewunderer) als Teil eines irrationalen deutschen Sonderweges hin zum Faschismus bezeichnet,²¹⁸⁵ um einen Widerspruch zwischen Nietzsches Schriften und der sozialen Frage festzustellen: so ist Nietzsches Kritik zwar antiliberal und antibürgerlich, aber gerade nicht egalitär, demokratisch und partizipatorisch, sondern radikal individualistisch, vitalistisch und elitär. Die mittlere Phase Nietzsches, die sich an der französischen Aufklärung und Klassik orientiert, scheint in der Rezeption van de Veldes nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, es sind vor allem die Frühschrift *Der Fall Wagner* und die späten Bücher wie *Zarathustra*, *Götzendämmerung* oder *Der Fall Wagner*, auf die er rekurriert. Von einer soziologischen und kulturgeschichtlichen Warte

²¹⁸³ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 54f.; für den französischen Originaltext vgl.: ders., *Récit de ma vie. I* (1992), S. 147–149: „Aurait-elle voulu procéder à quelque classement qu’elle n’eût pu le faire avec plus d’ironie. Qui n’eût souri de trouver placés l’un à côté de l’autre la Bible – ma petite Bible de vingt sous éditée par quelque société biblique britannique, bourrée de signets aux chapitres que je lisais de préférence : le Sermon sur la Montagne, l’Ecclesiaste, le Cantique des Cantiques et l’Apocalypse – et Dieu et l’Etat de Bakounine ; L’imitation de Jésus-Christ entre le Manifeste du parti communiste de Karl Marx et les Paroles d’un révolté de Kropotkine ; qui n’eût souri du voisinage du Zarathoustra de Nietzsche et des Fioretti de saint-françois d’Assise ou des Frères Karamaszov de Dostoïevski. Toute ma collection de livres s’alignait à l’avenant, dans un désordre aussi extravagant. En apparence seulement : n’avais-je pas puisé dans tous ces livres, dans ces revues (qui se trouvaient encore entassés pêle-mêle), une seule et même substance, celle de la révolte contre l’égoïsme de la société de la fin du XIX^e siècle et contre les privilèges âprement défendus par les classes dirigeantes ? [...] La méditation exerçait sur moi un attrait croissant. Mes pensées allaient surtout à l’évolution récente de la pensée philosophique et sociologique. L’action de masse préconisée par le Manifeste et par les premiers congrès internationaux socialiste se voyait mise en question par l’agitation anarchiste et la révolte individuelle. Les attentats, l’impitoyable répression de la justice et le sacrifice consenti par ceux qui vouaient leur vie à l’avènement d’un nouveau idéal humain remuaient bien des consciences assoiffées de justice sociale. Dès ce moment, l’idée d’un régime social nouveau et de la place qui y serait réservée à l’art et à l’artiste ne cessa de me préoccuper, prévalant sur ma conviction que l’évolution de la peinture ne pourrait s’accomplir que dans la stricte observance de lois de la physique moderne. Ma foi s’estompa en la légitimité d’une profession artistique dont le rôle social serait restreint. J’aspirais à une action plus universelle et j’acquis la conviction que celui qui ne se rend utile qu’à quelques-uns est bien près de ne rendre service à personne. À mes yeux, un individu n’était digne de considération que s’il rendait service au plus grand nombre.“ [es folgt van de Veldes bekannte Kritik an der „egoistischen Natur“ von Statue und Tafelbild, da sie sich nur an einen Besitzer richten]

²¹⁸⁴ Hüter, 1964? Stamm, 1969? Pecher, 1981? Katalog, 1992?

²¹⁸⁵ Georg Lukács, „Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik“, in: *Internationale Literatur*, Jg. 5, Nr. 8, Moskau, Berlin: 1935, S. 76–92; ders., „Der deutsche Faschismus und Nietzsche“ in: *Internationale Literatur. Deutsche Blätter*, Jg. 13, Heft 12, Moskau, Berlin: 1943., S. 55–64; ders., *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

aus wurde verschiedentlich argumentiert, dass der langsame gesellschaftlich-kulturelle Wandel im späten 19. Jahrhundert, also der Niedergang des Bildungsbürgertums durch die moderne Massengesellschaft und die Ablösung von Adel und ständischem Bürgertum durch Großkapital und technisch-wissenschaftliche Funktionseleiten, ebenso mit der „Entdeckung“ Nietzsches zu tun hatten, wie die politische Neuausrichtung im Drei-Kaiserjahr 1888, welche die heranwachsende Generation der Künstler und Intelligenz im Deutschen Reich enttäuschte – und von der zeitgenössischen Kultur der Gründerzeit entfremdete – und die dann in Nietzsche eine Identifikationsfigur für ihr Außenseitertum fand.²¹⁸⁶ (Vgl. 1.2)

Zwar stammt van de Velde auch aus eben jenen urbanen liberalen bürgerlichen Kreisen, die in Nietzsche den radikalen Kulturkritiker der Gründerzeit, den Propheten einer neuen Einheit von Leben und Werk jenseits gesellschaftlicher Rollenbilder, materiellem Erfolg und kultureller Entfremdung, und nicht zuletzt den Märtyrer sahen, der an den ungelösten Widersprüchen der Moderne zerbrochen war. Doch steht seine frühe Auseinandersetzung mit Nietzsche noch unter dem Eindruck der belgischen sozialistischen Anarchisten, in deren Zeitschrift *La Société Nouvelle* erste Texte und Fragmente Nietzsches auf Französisch erscheinen, Seit an Seit mit Bakunin, Kropotkin oder auch Morris. Aus diesem Amalgam radikaler Ideen bildet sich bei van de Velde ein moralisches Bewusstsein, ein individueller Widerstand, eine ästhetisch-politische Agenda, welche er in der französischen Version der Memoiren retrospektiv „sozialistisch“ nennt:

„De chacune d’elles, je rapportais force livres et brochures de sociologie et de philosophie qui achèveraient d’asseoir mes convictions sur des bases scientifiques solides. J’y puisais l’idéal auquel je restai attaché toute ma vie, ma foi en une société dont la misère comme l’intolérance seraient à jamais exclues, de même que la moindre restriction à la liberté de penser et de propager son opinion. Une société où la poursuite du gain personnel et le droit à la propriété individuelle seraient limités ; où l’instruction et les plus hautes charges seraient, en fait et en droit, accessibles à tous. Dans cette société en progrès constants, les plus hautes jouissances de l’art constitueraient un bien commun.“²¹⁸⁷

Diese Mischung christlicher, sozialistischer und radikal philosophischer Anregungen wurde als typisch für die frühe Nietzsche-Rezeption in den Künstler- und Studentenkreisen der 1890er Jahre beschreiben, in der eine Generation von „Herz-Jesu-Nietzscheanern“ die Schriften Nietzsches mit Einflüssen des Symbolismus, Ästhetizismus und weltanschaulicher Lebensreform verbanden, aber entgegen van de Veldes Suggestion ist es weniger der „soziale Gedanke“, der sich hier Bahn bricht, sondern mehr die Reibung zwischen individualistischer Künstlerexistenz und etablierter Gesellschaft, zwischen den schal gewordenen bürgerlichen Rollenmodellen und den jugendlichen Ausbrechern, für welche letztlich Franz von Assisi ebenso wie Nietzsche alternative Lebensentwürfe zu Beruf und Familie bargen. Hingegen die von van de Velde angeführte Suche nach einer gerechteren Gesellschaftsform als Grundlage einer neuen Kunst verweist eher auf Ruskin, Morris und anderen Sozialutopisten, oder auf die russischen Anarchisten, die er zusammen mit Nietzsche erwähnt. Andererseits ging in Belgien die linksradikale Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft mit der Rückbesinnung auf linkskatholisches Gedankengut einher, weshalb die „neue Lehre“ des Sozialismus häufig auch als „neues Evangelium“ oder „neue Religion“ bezeichnet wird. Gerade in den Künstler- und Schriftstellerkreisen war diese Analogie zwischen Frühchristentum und Sozialismus verbreitet, und obwohl van de Velde später der christlichen Religion (und ihrer Wirkung auf

²¹⁸⁶ Vgl. Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, „Einleitung“, S. 1–28; „Nietzsches »feurige Pfeile«: Die künstlerische Intelligenz und ihr Interpret“, S. 41–88; siehe auch: Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism. 1910–1920*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1990.

²¹⁸⁷ van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 112.

die Kunst) distanziert gegenüber steht, tauchen immer wieder biblische Metaphern in seinen Texten auf. Für ihn jedenfalls existiert ein direkter Bezug zwischen marxistischen Idealen der jungen *Partie Ouvrier Belge*, dem Anarchismus von Bakunin, Kropotkin und Reclus,²¹⁸⁸ und dem radikalen Individualismus von Stirner und Nietzsche. Deutliche Kritik äußert er hingegen an der gewerkschaftlichen Bewegung, welche die Arbeit als „Strafe“ denunziere, statt ihr Potential als befreiende, sinnvolle und notwendige menschliche Tätigkeit, Berufung und Erfüllung, als eine „Quelle des Glücks“ zu erkennen,²¹⁸⁹ ein Gedanke, den er sowohl in Nietzsches „Schaffenden“ als auch in Ruskins Definition der Kunst als Ausdruck der (handwerklichen) Arbeitsfreude wieder findet und Zeit seines Lebens häufig zitiert.

Parallel dazu, und das ist vielleicht bedeutender als die Frage des inhaltlichen roten Fadens dieser heterogenen Lektüre, beginnt van de Velde sich von der akademischen Erziehung zu befreien, und sich selbst auf die Suche nach künstlerischen Themen zu begeben: aus der Auseinandersetzung mit radikalen Schriften entstehen erste eigene kunsttheoretische Ansätze, welche in Folge auch publiziert werden. Zugleich versucht er mit anderen jüngeren Malern in intellektuellen Austausch zu treten und unabhängige Salons zu gründen, in denen er seine Studien zur Landschaft und arbeitenden Bauern ausstellt, die sich mehr und mehr auf lineare Anordnungen, Flächen und Farben reduzieren. Van de Velde selbst schreibt dazu, dass er durch die Beobachtung der Bewegung der Menschen, Tiere und der Landschaft das „Wesen der Linie“ entdeckt habe, ihre Eigengesetzlichkeit und psychische Kraft, die sich nicht auf die Darstellung und Nachahmung des Gesehenen beschränkt (oder diese heroische überhöht, wie bei Millet), sondern sich von Perspektive und Mimesis emanzipiert, sich zur „radikalen Schrift“ (*écriture radicale*), zur expressiven Kalligraphie, zur „spontanen gestischen Manifestation“ entfaltet.²¹⁹⁰ (Vgl. 3.8 Mitteilende Linie vs. Gefühlslinie) Mit anderen Worten: van de Velde beginnt die Malerei (und mehr noch, die Zeichnung) nicht mehr als Nachahmung der „Wirklichkeit“, sondern als ein autonomes Mittel zum Ausdruck psychischer Erregungszustände und zur Reflektion über die Kunst zu begreifen, und somit in einen selbstreflexiven Kunstdiskurs einzutreten, wie er für die Moderne des 20. Jahrhunderts charakteristisch wird. Das intensive Studium verschiedenster schriftlicher Quellen erscheint als ein Bestandteil dieses Ablösungsprozesses, dieser Suche nach alternativen Betrachtungsweisen und oppositionellen Modellen gegenüber den vermittelten Inhalten und Werten seiner Akademieausbildung, und somit weniger eine direkter Anweisung zu einer alternativen künstlerischen Praxis, als vielmehr ein Symptom der fundamentalen Kritik an – und Emanzipation von – der bisherigen akademischen Definition der Kunst. Und nicht nur der Kunst, sondern dem Leben als Ganzem, denn diese bilden eine untrennbare Einheit, zumindest impliziert van de Velde diese Interpretationsweise im Nachhinein, wenn er im gleichen Abschnitt der Memoiren erklärt:

„Die Zeitschriften, die sich stoßweise auf den niederen Gestellen in meinem Zimmer häuften, vervollständigten die Quellen, aus denen ich bisher meine geistige Nahrung geschöpft hatte. Durch sie war ich Rebell geworden, ohne mich auf ein einziges Dogma zu beschränken und ohne mich als

²¹⁸⁸ 1894 lernt Henry van de Velde Elisée Reclus im Zuge der politischen Auseinandersetzung um Reclus' Berufung an die *Université Libre Bruxelles*, die zur Gründung der *Université Nouvelle* führen, kennen; van de Velde selbst hält ab Herbst 94 dort Vorträge über „Les arts industriels et d'ornementation“; vgl. van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 251–258.

²¹⁸⁹ van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 151: „Je croyais fermement que l'homme le plus heureux serait celui qui considérerait les résultats de son travail avec d'autant plus d'orgueil que celui-ci apporterait plus de satisfactions matérielles et morales à ceux qui vivent autour de lui. [...] Pour cela, il faudrait supprimer le travail lui-même puisque le socialisme y voit la source de toutes les injustices alors qu'en vérité, il est dans son essence la source de tous les bonheurs!“

²¹⁹⁰ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 37, vgl. auch: ders., *Récit de ma vie I* (1992), S. 113.

Jünger einer dieser Autoren zu fühlen. Ein einziger Gedanke zog mich wie ein Magnet an: jener der brüderlichen Nächstenliebe.

Mein Leben, wie ich es als Maler in Wechsel der Zande geführt hatte, schein mir mit solchen Wünschen unvereinbar. Ebenso wenig das Leben der Maler und Bildhauer, die ich kennen und bewundern gelernt hatte und die zu jener Zeit meine intimen Freunde waren: [...] Von diesem Augenblick an beschäftigte mich die Vorstellung einer neuen sozialen Gesellschaftsordnung mehr als die Frage, ob die Entwicklung der Malerei sich auf dem Weg des Pointillismus oder auf irgendeine andere Weise vollziehen würde.²¹⁹¹

Auch wenn zeitgenössische Quellen aus seinem Umfeld diese Leseweise nicht stützen, sondern gerade das Gegenteil, van de Veldes Fokussierung auf „bourgeoise“ Fragen der Kunst und Ästhetik, überliefern,²¹⁹² so bleibt hervorzuheben, dass er explizit keinen der Autoren als herausgehoben und bestimmend einschätzt, – also auch nicht Nietzsche – sondern gerade den Pluralismus der Autoritäten, Ideen und Texte unterstreicht, als einen Dialog, der erst durch ihn, den Leser, in der Auswahl, Auseinandersetzung, Verknüpfung und Interpretation einen Sinn erhält. Er begibt sich also nicht auf die Suche nach einem neuen Meister, nachdem er an der Akademie keinen finden konnte, sondern strebt nach absoluter Unabhängigkeit als Grundbedingung seiner künstlerischen Tätigkeit, und zwar sowohl in der Theorie als auch in der Praxis. Hier ist natürlich Vorsicht gegenüber der Selbstinszenierung van de Veldes in seinen Memoiren angebracht, der sich, als typischer Vertreter der Moderne, gerne als ahistorischer Autodidakt und autonomer Intellektueller gibt, und direkte Einflüsse und Vorbilder verschleiert. Doch bietet das Motiv der Autonomie, der absoluten künstlerischen Freiheit, ob von gesellschaftlichen Konventionen oder akademischen Traditionen, und die daraus gespeiste Suche nach einer persönlichen „Aufgabe“ ein Schlüssel zum Verhältnis van de Velde und Nietzsche: denn gerade dieser Akzentverschiebung vom Allgemeingültigen zum Spezifischen, hin zu einem individuellen Zugang zur Erkenntnis, zur Selbst-Gesetzgebung und zum Leben als Versuch zu etwas Höherem, von der Lektüre zur Tat, was Nietzsche mit der „Experimentalexistenz“ des freien Geistes umschreibt, bietet direkte Anknüpfungspunkte zu seinem Leser van de Velde. – Gleichnisartig hat Nietzsche die Stadien der Entwicklung des freien Geistes mit den „drei Verwandlungen“ im *Zarathustra* umschrieben: am Anfang sucht der Geist Herausforderungen für seine Stärke, in der „schwersten Last“ wie ein Kamel. Das zweite Stadium des Löwen bedeutet die (gewalttätige) Befreiung von Sitte und Moral, aber erst der dritte Zustand des Kindes errichtet neue Gesetze und findet zu einer Aufgabe.²¹⁹³ Noch weit entfernt von einer Lösung beginnt van de Velde an der *Décadence* zu leiden: Spätromantik und Symbolismus erscheinen nunmehr als schwere Alpträume – und bezeichnend dafür mag die Gleichsetzung von Villiers de L’Isle Adam mit Richard Wagner in den Memoiren erscheinen²¹⁹⁴ – die ästhetischen Debatten helfen nicht über die Orientierungslosigkeit, Verzweiflung und Sinnkrise hinweg. Van de Velde stößt auf

²¹⁹¹ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 54; vgl.: ders., *Récit de ma vie. I* (1992), S. 147–149: „Les revues qui s’empilaient sur les étagères basses de ma chambre venaient compléter les sources auxquelles j’avais puisé jusqu’alors ma nourriture intellectuelle. Sous leur influence, j’étais devenu un rebelle, sans pour autant me limiter à un dogme ni me sentir disciple d’un seul auteur. Une seule pensée m’attirait comme un aimant : celle de l’amour fraternel du prochain. La vie que j’avais menée jusqu’alors à Wechsel der Zande me semblait incompatible avec ces aspirations. Tout comme celle des peintres et des sculpteurs que j’avais appris à admirer et qui étaient alors devenus des amis intimes : [...]“

²¹⁹² Vgl. Journal Charles Van Lerberghe, Eintrag vom 28.08.1889: „Journée passée à Knokke avec Mockel et van de Velde. Je ne suis guère naturel avec eux et ne sais m’abandonner [...] Ah ces vues sur l’art: ce bavardage me trouble et je ne sais si causer de mes pieds avec les bourgeois ne vaut pas mieux. Polyphonie, pointillé, harmonie, philosophie, devenir, temps... toutes les blagues du jour.“ zitiert nach: van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 135 Anmerkung: 1.

²¹⁹³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Theil I. Von den drei Verwandlungen. KSA 4*, S. 29–31.

²¹⁹⁴ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 137.

die nihilistischen Zeitströmungen, doch empfindet diese nicht als Befreiung, sondern, ganz wie Nietzsche, als eine Gefahr für das Leben:

„A cette époque, ce conflit dominait toutes mes autres préoccupations ou plutôt, il les avait écartées toutes. Je me sentais seul et sans guide. Ma vie ressemblait à une vaste étendue désolée et nue, enveloppée d’un brouillard dont l’épais rideau dérobait à ma vue toute échappée, toute solution. [...] l’image de ma vie me hantait. [...] La même question troublante revenait sans cesse : convenait-il que je consacre désormais ma vie à la production d’œuvres dont un seul pourra jouir ? Convenait-il que je me dérobe plus longtemps au devoir le plus élémentaire envers la communauté ? C’est sur le chemin d’un pareil calvaire que mûrit ma décision d’abandonner la peinture.“²¹⁹⁵

Aus dieser retrospektiven Einschätzung wird ersichtlich, dass die Lektüre Nietzsches (und der anderen radikalen Schriften) für van de Velde an einem Wendepunkt seiner *künstlerischer* Entwicklung einsetzt. 1887, noch bevor er sich auf das Land zum Studium der Bauern und Natur zurückzieht, sieht er auf der vierten Ausstellung der *Les XX* das Bild *Un dimanche après-midi à la Grande Jette* von Georges Seurat und ist sofort von der neuen Technik des Neo-Impressionismus beeindruckt. Besonders die „wissenschaftliche“ Auffassung der Kunst entspricht van de Veldes eigener Suche nach einer zeitgemäßen Ausdrucksweise und er begreift den Bruch, der sich mit der Thematisierung rein malerischer Mittel, also Farbe und Fläche gegenüber der piktoralen Tradition seit der Renaissance vollzieht. Bedeutender noch: das eigentliche ‚Bild‘ löst sich vom Werk und entsteht erst durch den bewussten Prozess der Wahrnehmung im Kopf des Betrachters. Dieser Einfluss verstärkt sich im folgenden Jahr 1888 durch die ebenfalls bei *Les XX* ausgestellten neoimpressionistischen Gemälde von Paul Signac, denen 1890 Bilder van Goghs folgen. Auch van de Velde versucht sich nachfolgend als Neo-Impressionist, wie man deutlich im Werkkatalog von Susan Canning sieht,²¹⁹⁶ dennoch zeichnet sich bei ihm eine Produktionskrise ab, der er anfangs noch durch ein Ausweichen auf Zeichnung und theoretische Kurztexte zu entgehen versucht (*L’art moderne, La Wallonie*). Besonders die japanischen und chinesischen Zeichnungen und Holzschnitte, die damals in Europa bekannt werden, versprechen ein alternatives Kunstformat abseits des bestehenden Tafelbildes:

„[...] mais je n’en étais pas moins préoccupé par la tentative de trouver une solution, une nouvelle technique, une écriture artistique qui me permettrait d’éprouver encore les joies que m’avaient procurées les couleurs et la ligne. Dans ces années, le pictogramme et la technique de l’estampe japonaise en couleur – une révélation pour nous, jeunes artistes – me semblaient offrir les possibilités anticipées de représenter de la manière la plus simple les plus pauvres parmi les pauvres.“²¹⁹⁷

Der entscheidende Impuls jedoch erfolgt durch die Begegnung mit der englischen Arts & Crafts Bewegung durch die Tapeten, Stoffe, Bücher und Möbel der Firma *Liberty*, welche 1891 erstmals in der *Compagnie Japonaise* (!) in Brüssel zu sehen waren und parallel durch kunstgewerbliche Arbeiten im Salon der *XX* von 1891 von Walter Crane, Paul Gauguin und Willy Finch ergänzt wurden,²¹⁹⁸ – bezeichnenderweise auf eben jenem Salon, bei dem van de Velde als junger Vingtist nicht ein Werk, sondern einen theoretischen Vortrag präsentiert.²¹⁹⁹

²¹⁹⁵ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 149.

²¹⁹⁶ Susan M. Canning; Jean F. Buyck (Hrsg.), *Henry van de Velde. Schilderijen en tekeningen / Paintings and Drawings*, Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller / Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988.

²¹⁹⁷ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 173.

²¹⁹⁸ Siehe: van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 165.

²¹⁹⁹ Henry van de Velde, *Le Paysan en peinture*, Brüssel: Édition de l’Avenir Social, 1892; Auszüge in: *L’Art Moderne*, Liège, 11. Jg., Nr. 8, 22. Februar 1891, S. 60–62; deutsch: ders., „Der Bauer in der Malerei. Aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder“ in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 1, Oktober 1900, S. 19–24, (Fortsetzung), ebd., Nr. 2, November 1900, S. 210–214, (Schluss) ebd., Nr. 3, Dezember 1900, S. 318–328.



Es ist auch Willy Finch aus dem Kreis der XX, der Dank seiner englischen Wurzeln van de Velde mit den Thesen von Ruskin und Morris bekannt macht, welche erst ab 1892 sukzessive in der *Société Nouvelle* als Übersetzungen erscheinen. Entgegen seinen Memoiren muss die Wirkung der Arbeiten und Texte der Arts & Crafts prägnanter eingeschätzt werden, als die im Vergleich abstrakten philosophischen Konzepte, gewitzten Aphorismen und bissige Kulturkritiken Nietzsches, – besonders vor dem Hintergrund von van de Veldes beginnender Lehrtätigkeit ab 1893,²²⁰⁰ die er, aus Mangel an eigenen Arbeiten, direkt mit Beispielen von Morris, Burne-Jones, Voysey, Cobden-Sanderson, Beardsley, etc. illustriert.²²⁰¹

Was folgt ist die stufenweise Ablösung von der Malerei, zuerst über Graphik und Holzschnitt, wie beispielsweise die Gestaltung der Gedichtsammlung *Dominical* von Max Elskamp 1892, die noch an eine rein auf Linien reduzierte Studie der Küstenlandschaft aus dieser Zeit erinnert. Ein weiterer Schritt ist die flämischen Avantgarde-Zeitschrift *Van Nu en Straks* 1893, die van de Velde mit August Vermeylen gründet und bei der er die künstlerische Ausstattung leitet. Der bewusste Bruch mit der Malerei und der definitive Entschluss zum Kunstgewerbe manifestiert sich 1893 durch die Ausstellung der „Engelswache“ (*Veillée d'anges*) im Salon der XX, einer symbolistisch-religiös inspirierten Tapisserie, welche Christi Geburt in einer stilisierten bäuerlich-flämischen Umgebung darstellt, zugleich aber auch als die Wiedergeburt der angewandten dekorativen Künste gelesen werden kann, wie der das Bild begleitende programmatische Subtext van de Veldes verdeutlicht:

„Elle figure [*La veillée d'anges*, tapisserie, 1892-93] au catalogue accompagnée d'une notice justificative extrait du Livre des métiers d'Etienne Boileau, prévôt des marchandes de Paris entre 1258 et 1268 : « Si le compagnon n'était pas fils de Maître, n'exigeait avant de lui conférer le titre de Maître Brodeur, une histoire entière où il y avait plusieurs personnages. » Cette mention indiquait suffisamment quelle transformation s'était accomplie en moi. Je ne pouvais déclarer plus formellement que je me considérais, dès ce moment, comme un artisan et que je désirais, dorénavant, être considéré comme tel.“²²⁰²

[**Abbildung 15:** Henry van de Velde, *Engelswache (Veillée d'anges)*, Tapisserie 1892-93, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde. – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 76]

Doch wie schon im vorangehenden Abschnitt dargelegt, findet sich die erste eindeutige Spur Nietzsches in van de Veldes Schriften erst in *Déblaiement d'art* von 1893/94, also am Ende dieser Krisenzeit. (Vgl. 4.1 kunsttheoretischen Schriften) Die Vorverlegung der Nietzsche-Lektüre auf 1888/89 aus der zeitlichen Distanz der Memoiren als ein Versehen zu erklären, oder auf eine Eitelkeit van de Veldes zurückzuführen, der auch in seiner Lektüre ‚originell‘ sein wollte, greift zu kurz: dabei würde der narrative Sinn im Kontext der Memoiren verloren gehen. Van de Velde stilisiert 1888/89 zum veritablen Krisenjahr, zu einer fundamentalen, schicksalhaften Wende oder Kehre in seinem Leben. Und nicht zufällig treffen der Wahnsinn Friedrich Nietzsches, der Selbstmord Vincent van Goghs²²⁰³ und der

²²⁰⁰ Henry van de Velde, „Première prédication d'art. D'une série de trois, tenues en le grand auditoire de l'Académie royale d'Anvers“ in: *L'Art Moderne*, Brüssel, Jg. 13, Nr. 53, 31. Dezember 1893, S. 420–21; 2. Teil ebd., Jg. 14, Nr. 3, 21. Januar 1894, S. 20–21, Schluss, ebd., Nr. 4, 28. Januar 1894, S. 27; siehe auch: Henry van de Velde, *Cours d'arts d'industrie et d'ornementation (Renaissance des arts décoratifs. / Esthétique des arts d'industrie d'ornementation)*, Brüssel: (Extension universitaire de Bruxelles. Année Académique) Moreau 1894; vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 177–178.

²²⁰¹ van de Velde, *Récit de ma vie I* (1992), S. 211–213: van de Velde instruiert Maria Sèthe, seine spätere Frau, mit einer umfangreichen Liste an Referenzen, Katalogen und Ausstellungen der Arts & Crafts für die Zeit ihres London-Aufenthaltes im Mai-Juni 1893.

²²⁰² van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 193.

²²⁰³ Auf die Parallele Nietzsche – van Gogh hat bereits Stefan Zweig hingewiesen, siehe: ders., *Baumeister der Welt*, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, 1951.

Krebstod der Mutter van de Veldes mit dem Gefühl der Sinnlosigkeit der alten Kunst und der sie hervorbringenden Gesellschaft zusammen, gesteigert noch durch die Erfahrung der unerfüllte Liebe, die dem jungen mittellosen Maler seine prekäre gesellschaftliche und materielle Existenz – oder die Doppelmoral der Bourgeoisie – vor Augen führt.²²⁰⁴ Die Lektüre Nietzsches an just dem Zeitpunkt, als dieser „stürzt“, der Zweifel an der Malerei, als das Genie van Goghs verlischt, das Leiden an der Kunst als Leiden an der Gesellschaft und Leiden am Leben müssen gerade vor dem Hintergrund der Zeitstimmung der *Décadence* und der Schriften Nietzsches eine stringente Plausibilität, ein tiefere Notwendigkeit für van de Veldes ‚Bericht über sein Leben‘ entwickelt haben: die persönliche, innere Krise wird reflektiert durch die äußere Umstände, Lektüre überblendet mit Erleben und Individuum und Zeitgeist stehen in Einklang, aber zugleich deutet er diese Krise auch als eine Passage, ein Durchgang zum Neuen, sie ist der Ausgangspunkt künftiger künstlerischer Entwicklung. Damit berührt er einen Topos der Literatur (speziell der Romantik): die Krise als Läuterung, oft in Zusammenhang mit der (körperlichen) Krankheit als einer Form der Vergeistigung, – und tatsächlich diagnostiziert van de Velde seine krisenhafte Erfahrung als Neurasthenie. Auch in Nietzsches Philosophie spielt die Krankheit, und die Überwindung der Krankheit, die Genesung, eine große Rolle, als eine Disposition des Denkers, welche das Leben an sich problematisiert, wobei eine deutliche Spur weiter zum Leben als Leiden bei Schopenhauer führt. (Vg. 2.3) Ist van de Velde also ein Pessimist? – Eine Bemerkung in *Récit de ma Vie* zu *Déblaiement d'art* deutet diese Möglichkeit zumindest an:

„A aucune époque, il ne s'en était produit qui ait inscrit autant de noms nouveaux de grands musiciens, littérateurs, peintres, sculpteurs dans le livre d'or de l'histoire de l'art que durant la seconde moitié du XIXe siècle. Au temps de ma solitude à Wechel der Zande, en communion avec le mouvement et les écrits des auteurs socialistes et anarchistes, j'avais vécu dans un état d'exaltation et d'euphorie morbides. [...] Et je me posais l'irritante question : le poète italien [Gabriele d'Annunzio : *Il Vano / En vain*, préface du *Déblaiement d'art*, 1894] n'aurait-il pas été ébranlé par tout ce qui fermentait en vue de faire lever la pâte d'une ère nouvelle ?“²²⁰⁵

Van de Velde nimmt für sich in Anspruch, die *Décadence* der bestehenden Kultur als Krankheit selbst durchlebt zu haben, ebenso wie Nietzsche sich im Bezug auf Wagners Musik als dekadent bezeichnet, und behauptet, nur als an der Romantik Leidender über diese urteilen zu können – Kultur wird inkorporiert. Hinzu kommt bei beiden, dass die Krise als solche thematisiert wird, um sie zu überwinden und um gereinigt und wiedergeboren einen Schlusstrich unter die Vergangenheit zu ziehen. Leiden und Krankheit an Historie und Tradition sind die andere Seite der Ideologie der Neuheit der Avantgarde, sie gehen einher mit der Leugnung persönlicher Einflüsse, Vorbilder beziehungsweise geschichtlicher Kontinuität. Das Pathologische des 19. Jahrhunderts ist ein Topos der Erzählung der Moderne, wobei ironischerweise van de Velde selbst von der nachfolgenden Generation um Le Corbusier, Gropius und Mies aus dieser Geschichtsschreibung verdrängt wird. Eine zusätzliche Ebene betrifft die Stilisierung der persönlichen Krise als Prüfung oder Initiation, als ein Erlebnis, aus dem die eigenen Position gerechtfertigt und durch die Notwendigkeit einer Autobiographie untermauert wird, wie sie mit *Récit de ma vie* und *Ecce homo* vorliegen, welche beide stellenweise an Hagiographien grenzen. In diesem Zusammenhang wird ersichtlich, dass sowohl bei Nietzsche als auch bei van de Velde die Krankheit der *Décadence*, die Krise des Pessimismus nicht durch eine optimistische Gesundheit und

²²⁰⁴ Die Begegnung mit der jugendlichen Misia Godebska (eigentlich: Marie Sophie Olga Zénaïde Godebskader, der Mädchename der Künstlermuse Misia Sert der Pariser Jahrhundertwende) in Blankenberghe im Sommer 1889 schildert van de Velde als „erste Liebe,“ die durch die Intrige der Stiefmutter zerstört worden sei, siehe: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 50–51; siehe auch: Anmerkung 2 in: ders., *Récit de ma vie. I* (1992), S. 111 und weiter S. 139–144.

²²⁰⁵ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 230.

erfolgreiche Entfaltung abgelöst werden, sondern durch einen *heroischen Pessimismus*, durch das Annehmen einer selbst gestellten „Aufgabe“, durch das exemplarische individuelle Leiden an der Zeit, der Gesellschaft oder der Kultur – auch wenn das vergebens sein sollte. (Vgl. 3.1 Begriff der Moral)

Obschon im letzten Abschnitt die Nietzsche-Lektüre van de Veldes auf die französischen Übersetzung von Auszügen aus *Also sprach Zarathustra*, *Der Fall Wagner* und *Dionysos Dithyramben* in der belgischen sozialistischen Zeitschrift *Société Nouvelle* ab dem Jahr 1892 zurückverfolgt werden konnten, kommentiert von dem belgischen Philosophen Georges Dwelshauvers,²²⁰⁶ alias Jacques Mesnil, den van de Velde direkt über August Vermeyleylen kannte, bleiben noch einige weitere Fragmente der frühen belgischen Nietzsche-Rezeption nachzutragen: da van de Velde in der *Société Nouvelle* zur selben Zeit kunsttheoretische Texte veröffentlichte, und zum Freundeskreis der jungen Künstler, Literaten und Anarchisten der Herausgeber gehörte, stellt sich die Frage, wie man auf Nietzsche gestoßen war und wer die Übersetzung vorgeschlagen hat. Auch wenn van de Veldes eigene Aussage, Nietzsche bereits 1888/89 gelesen zu haben, auf Grund seiner sprachlichen Fähigkeiten als wenig wahrscheinlich gelten kann, könnte sie einen Hinweis darauf liefern, dass bereits in dieser Zeit die seltene deutsche Ausgabe der Werke in den Schriftsteller- und Künstlerkreisen in Brüssel oder Antwerpen zirkulierten und diskutiert wurden. In Frage kommen dafür August Vermeyleylen,²²⁰⁷ der deutsche Philologie an der Université Libre Bruxelles, Berlin und Wien studierte, ebenso der Autor Charles van Lerberghe, der sich mit deutscher Philosophie beschäftigte und dessen damalige Schopenhauerlektüre quasi automatisch zu Nietzsche führte.²²⁰⁸ Auch Max Elskamp, Schriftsteller und Jugendfreund van de Veldes, hat in den späten 1880er Jahren Tolstoi und Schopenhauer quer gelesen und van de Velde davon berichtet. Außerdem hatte van de Veldes bereits seit Mitte der 1880er Jahre Kontakt zu den Redakteuren der *Revue Wagnérienne* in Paris,²²⁰⁹ die vom ‚gefallenen Jünger‘ Wagners wussten. Schließlich bestanden seit dem Sommer des Jahres 1891 Kontakte zwischen den symbolistischen Kreisen der *L'Art moderne* um Edmond Picard und Emile Verhaeren zu dem dänischen Literaten und Philosophen Georg Brandes,²²¹⁰ der sich bereits 1888 als früher Anhänger und Verteidiger Nietzsches zu erkennen gegeben hatte, und noch vor dessen Sturz mit ihm korrespondierte.²²¹¹

Auch hier wiederholt sich im persönlichen Umfeld, was weiter oben über van de Veldes spezifische Auswahl der Lektüre gesagt wurde: in seinem Freundeskreis finden sich radikale belgische Anarchisten, wie Mesnil/Dwelshauvers und Reclus neben den Vertretern der jungen P.O.B. um Defuisseaux, Ansele und Vandervelde,²²¹² Symbolisten neben Naturalisten und

²²⁰⁶ Georges Dwelshauvers, *Études sur Friedrich Nietzsche*, in: *La Société nouvelle*, Brüssel: 8. Jg. II Teil, Oktober 1892, S. 470–481.

²²⁰⁷ Siehe: van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 179, Anmerkung 1.

²²⁰⁸ Siehe: van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 132, Anmerkung 1: zudem machte er van de Velde nach ihrer Begegnung in Blankenberghe 1888 mit der zeitgenössischen englischen Bewegung bekannt, der zweiten Generation der Präraffaeliten, speziell *Walter Crane's Picture Books*.

²²⁰⁹ van de Velde erwähnt die Bekanntschaft mit Théodore de Wyzewa (Teodor Etienne Wyzewski), dem Mitgründer der *Revue Wagnérienne* 1885, siehe: van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 154.

²²¹⁰ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 106–107, Anmerkung 1.

²²¹¹ Georg Brandes, „Aristokratischer Radicalismus: eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche“ in: *Deutsche Rundschau*, Jg. 16, Heft 7, Berlin 1890, S. 52–89; vgl. auch: Zsuzsanna Bjørn Andersen (Hrsg.), *Il y a cent ans, la Belgique. Textes et documents du critique danois Georg Brandes*, Brüssel: Labor, 1990.

²²¹² van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 301–302: Im Zusammenhang mit Haus Bloemenwerf kommt van de Velde auf seinen radikalen, anarchistischen Freundeskreis zu sprechen: „La plupart des anciens membres et des invités du groupe des XX s'étaient joints à tous ceux que ma femme avait déjà attirés chez nous. Le Bloemenwerf était devenu un centre autour duquel s'étaient groupés nos amis exilés français : Camille Pissarro, Paul Signac et Maximilien Luce venaient de Paris ; le fils aîné de Pissarro, Lucien, nous arrivait de Londres. Il y avait aussi quelque artistes anarchistes belges : Brouez et Neel Doff sa compagne hollandaise, Jacques Mesnil et

Wagnerianern. Und die Blätter *L'Art moderne* und *Société Nouvelle* dienten dabei als Plattformen für junge Literatur und neue Kunst ebenso wie für radikale politische und philosophische Thesen – so unter anderem auch für die Kulturkritik Nietzsches – wohingegen erst Ende des Jahrzehntes die ‚offizielle‘ französische Übersetzung durch Henri Albert folgen sollte. Im Unterschied zu der frühen Rezeption im Deutschen Reich stößt Nietzsche in Belgien anfangs unter zwei Gesichtspunkten auf Interesse: ein Rezeptionsstrang führt über die Wiederentdeckung des deutschen Idealismus (Hegel), der deutschen Romantik (Schelling, Schlegel, Novalis) und nicht zuletzt Schopenhauer und Wagner in den späten 1880er und frühen 1890er Jahren zu Nietzsche. Besonders im Umfeld der Symbolisten, wie beispielsweise Maurice Maeterlinck oder Stéphane Mallarmé, scheinen Romantik und Spätromantik als Vorläufer, als eine Art Proto-Symbolismus verstanden worden zu sein. Und auch van de Velde beschäftigt sich mit den Schriften von Arthur Schopenhauer und Max Stirner, scheinbar auf Anregung von Charles van Lerberghe und Max Elskamp hin, im Zeitraum um 1889. Damit ist auch der zweite Rezeptionsstrang bereits angedeutet: Nietzsche wird vor dem belgischen Hintergrund als Individualist, als Anarchist, als radikaler Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft verstanden, dessen Versprechen eines „neuen Menschen“ auf Basis der Veränderung traditioneller Werte, Moral und nicht zuletzt der Kunst eine Alternative zur politischen Erhebung der Massen, zur gewaltsamen Revolution, eröffnete, und die absolute Unabhängigkeit des Einzelnen und freie Entfaltung der Person (des „Schaffenden“) rechtfertigte. In den ästhetisch-symbolistischen Künstlerkreisen war Nietzsche die Verheißung einer „weltlichen“ Religion, eines Kultus des eigenen Lebens. Die andere Seite von Nietzsches Philosophie, ihr vitalistisch-heroischer Aspekt, muss van de Velde erst später als ein Mittel zur Überwindung von Romantik, Décadence und Nihilismus aufgegangen sein, wie sich auch aus dem Wandel des Nietzsche Bildes in den theoretischen Texten zeigt. (Vgl. 4.1)

Auch im weiteren Verlauf der Memoiren erwähnt van de Velde Nietzsche vor allem im Zusammenhang mit Zeitschriften: nach der *Société Nouvelle* ist es die Pariser *La Revue Blanche*, in der van de Velde 1896 eine Besprechung der Brüsseler sezessionistischen Ausstellung *Libre Esthétique*, dem Nachfolger von *Les XX*, veröffentlicht, und deren Büroräume er 1899 umgestaltet: hier lernt er André Gide kennen, den er zu den führenden französischen Verehrern Nietzsches zählt.²²¹³ In gleicher Weise schildert er die Berliner *Pan Genossenschaft* als eine Vereinigung von Stilerneuerung in Kunst und Literatur unter dem Zeichen der Philosophie Nietzsches, was oft genug bis zur Personalunion reicht, aber nicht nur für die deutschen Anhänger des Philosophen, wie Julius Meier-Graefe, Otto Julius Bierbaum, Eberhard von Bodenhausen oder Harry Graf Kessler gilt, sondern ebenso für den Verantwortlichen der französischen Ausgabe des *Pan*, Henri Albert, der 1895 Nietzsches *Antichrist* für die *Société Nouvelle* übersetzt, und ab 1899 die französische Werkausgabe besorgt, von der sich eine Auswahlgabe aus dem Besitz van de Veldes erhalten hat.²²¹⁴

sa femme, Willy Finch et quelques esprits indépendants, orientés vers le culte de l'individu et la dignité humaine comme nos amis Théo et maria Van Rysselberghe, Emile Verhaeren... Il y avait encore Jan Toorop, qui habitait à l'époque Bruxelles, Roland Holst et Thorn Prikker qui venaient de Hollande. Je me sentais lié avec Maximilien Luce, Paul Signac et Johan Thorn Prikker par de profondes affinités. Nous éprouvions en tout les mêmes sympathies et les mêmes antipathies, les mêmes opinions libertaires. [...] Emile Tassel et Charles Lefébure – son alter ego – complétaient le groupe des «fidèles du Bloemenwerf». Dans un second temps, Julius Meier-Graefe s'associa lui aussi à notre cercle.“

²²¹³ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 305; zu van de Veldes Artikel vgl.: ders., „La peinture au 3e salon de la Libre Esthétique“ in: *La Revue Blanche*, Jg. 6, Band X, Nr. 67, 15. März 1896, S. 284–286; Vgl. auch die Rezension der Galerie L'Art Nouveau: Edmond Cousturier, „Galerie S. Bing. Le mobilier“ in: *La Revue Blanche*, Jg. 6, Band X, Nr. 63, 15. Januar 1896, S. 92–95.

²²¹⁴ Frédéric Nietzsche, *Pages choisies*, herausgegeben von Henri Albert, Paris: Mercure de France, 1899, Ausgabe van de Veldes in der Bibliothèque Royale Brüssel (BR, FS X 216).

„Depuis 1895, paraissait à Berlin la revue *Pan*. Revue artistique et littéraire, elle offrait au public allemand et à ses abonnés cette particularité qu'elle publiait un supplément français. La direction de ce dernier été confiée à Henri Albert qui s'était fait connaître par la traduction française de fragments d'œuvres de Friedrich Nietzsche que, plus tard, il traduirait toutes.“²²¹⁵

Dabei übergeht van de Velde die inneren Spannungen zwischen einer älteren, etablierten, deutschnationalen und einer jungen, ästhetizistischen, francophilen Fraktion des *Pan* aus dem Umfeld der Berliner Bohème, welche schon nach kurzer Zeit zum Ausscheiden von Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum als verantwortlichen Redakteuren führte. Stattdessen unterstreicht van de Velde die Bedeutung, welche die Protagonisten der Stilerneuerung Nietzsche als dem Prometheus einer neuen deutschen Kultur beimaßen, und hebt Meier-Graefe in besonderer Weise heraus – vielleicht nicht ganz ohne Hintergedanken, schließlich war Meier-Graefe derjenige, der Samuel Bing zu van de Velde nach *Bloemenwerf* führte, als einer der ersten sein Kunde wurde und seine kunstgewerblichen Werke rezensierte:

„Il [Julius Meier-Graefe] nous renseigne de la façon la plus lucide et la plus aisée sur le problème de la culture allemande : les Allemandes les plus éclairées se rendaient parfaitement compte que, depuis le milieu du siècle dernier, leur pays en était dépourvu. Le régime impérial inauguré par Guillaume I^{er} n'avait pas été capable de relier l'Allemagne à la tradition de Goethe et des penseurs de son temps. La philosophie de Friedrich Nietzsche était restée sans écho et les bribes de son discours, perçues par quelques rares personnes à l'écoute, avaient été mal, sinon point comprises du tout : le Prométhée enchaîné moderne avait clamé en vain. Les préoccupations de la jeune aristocratie universitaire allemande, des artistes et des milieux intellectuels groupés autour de la revue *Pan*, se rencontraient en un ardent désir de voir l'Allemagne reconquérir sa place au rang des nations les plus cultivées. Parmi les membres de cette intelligentsia, Julius Meier-Graefe se distinguait par son inlassable curiosité pour tout ce qui se produisait dans le monde dans le domaine du renouvellement artistique, du redressement des métiers d'art.“²²¹⁶

Mit diesen Befund van de Veldes zur deutschen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und zum deutschen Nietzsche-Verständnis, betreten zwei wichtige Motive die Bühne der Memoiren: erstens bringt van de Velde Nietzsche in Stellung gegen Kaiser Wilhelm II. und dessen neobarocken Kunstimperialismus; und zweitens erhebt er Nietzsche zum Nachfolger Goethes und der Kultur der Deutschen Klassik. Zwar hält er fest, dass dieses Erbe noch nicht angetreten sei, Nietzsche noch „ein Zwischenfall ohne Folgen“ war, um dieses Diktum Nietzsches über Goethe zu paraphrasieren,²²¹⁷ aber damit hat er bereits das Ziel und Programm des späteren „neuen Weimar“ formuliert. (vgl. 5.1 Nietzsche Archiv)

Nach der wichtigen Umbruchszeit 1888–1893 scheint sich die Spur Nietzsches in den Memoiren etwas zu verlieren, erst mit der zunehmenden Orientierung auf das Deutsche Reich und im Zuge der Bekanntschaft mit Elisabeth Förster-Nietzsche werden die Verweise auf Nietzsche wieder häufiger und ausführlicher. Mehr noch, van de Veldes beschreibt, wie Friedrich Nietzsche zu einer Art Erkennungszeichen der Eingeweihten in seinem wachsenden deutschen Freundes- und Kundenkreis wird. So hält er über die erste Begegnung mit Harry Graf Kessler im Herbst 1897 fest:

²²¹⁵ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 309; für die französische Nietzsche-Ausgaben vgl.: Henri Albert, *Friedrich Nietzsche*, in: *Mercure de France. Série moderne*. V. 7. Paris 1893, S. 46–64, S. 163–173; Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist: essai d'une critique du christianisme*, trad. par Henri Albert, in: *La société nouvelle*, Jg. 11, Brüssel 1895; Frédéric Nietzsche, *Pages Choisies*, publiées sous la direction de Henri Albert, Paris: Mercure de France, 1899; Friedrich Nietzsche, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, publiées sous la direction de Henri Albert, Paris: Mercure de France, 1899–1910.

²²¹⁶ van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 315.

²²¹⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 125. KSA 2, S. 606ff.

„Esthète éclairé, Kessler s'appuyait sur les principes philosophiques de Nietzsche pour tenter de forger ce nouveau type d'homme auquel nous aspirions parvenir : « qu'il soit quelque chose de nouveau / qu'il signifie quelque chose de nouveau / qu'il représente des valeurs nouvelles. »²²¹⁸

Für diese Charakterisierung des Typus des Neuen Menschen Nietzsches greift van de Velde eindeutig auf Kesslers Memoiren *Gesichter und Zeiten* zurück, in denen dieser rückblickend aus der Perspektive des französischen Exils der 1930er Jahre über die anbrechende Moderne vor der Jahrhundertwende schreibt:

„[...] Unsere Generation war wohl die erste, die von Nietzsche tief beeinflusst wurde. Zu Anfang war unser Gefühl eine Mischung von angenehmem Gruseln und staunender Bewunderung vor dem Monsterfeuerwerk seines Geistes, in dem ein Stück nach dem anderen unseres moralischen Rüstzeugs in Rauch aufging. Wir empfanden seine Aphorismen wie Gegenstücke zu den glänzenden und verheerenden Paradoxen Oscar Wildes. [...] So erkannten wir, daß was uns not tat nicht oder jedenfalls nicht bloß eine neue Weltanschauung sei, eine neue philosophische oder religiöse Deutung des Lebens, sondern, wie Nietzsche sagte, vor allem »etwas Neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werte darzustellen«, also ein Menschentyp, ein neuer Mensch, der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne äußere weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen wäre. In diesem Sinne verstanden wir Nietzsches Satz, daß »der Mensch«, das heißt der Mensch der letzten paar Jahrhunderte, etwas sei, das überwunden werden müsse. [...]“²²¹⁹

Der erste Band der auf drei Teile angelegten, aber nicht vollendeten Memoiren *Gesichter und Zeiten* ist signifikanterweise mit „Völker und Vaterländer“ überschrieben, was scheinbar auf Kesslers Jugend in England, Frankreich und im Deutsche Reich anspielt, doch dieser Titel liefert für Eingeweihte bereits den Verweis auf den Ursprung des Nietzsche-Zitates des Neuen Menschen: das achte Hauptstück in Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* von 1886 ist ebenfalls als „Völker und Vaterländer“ betitelt, und in diesem Abschnitt findet sich auch die von Kessler (und van de Velde im Bezug auf Kessler) zitierte Passage:

„[...] Es wäre ein Irrtum, gerade die hochgearteten und abseits fliegenden Geister für besonders geschickt zu halten, viele kleine gemeine Thatsachen festzustellen, zu sammeln und in Schlüsse zu drängen: – sie sind vielmehr, als Ausnahmen, von vornherein in keiner günstigen Stellung zu den »Regeln«. Zuletzt haben sie mehr zu thun, als nur zu erkennen – nämlich etwas Neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werthe darzustellen!“²²²⁰

Doch wenn man Nietzsches Aphorismus im Kontext verfolgt, der sich übrigens gegen die „englische Mittelmäßigkeit“ und damit gegen demokratisch-rationalistischen Liberalismus, gegen wissenschaftliche Empirie und philosophischen Utilitarismus richtet, so ergibt sich eine ganz andere, weder von Kessler noch von van de Velde in ihrem Zitat implizierte Bedeutung: Nietzsche verhandelt in diesem Aphorismus das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, oder anders gesagt, zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, wie man sofort sieht, wenn man die dem Zitat direkt folgenden Zeilen hinzunimmt:

²²¹⁸ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. II. 1900-1917*, Brüssel: Versa/Flammarion, 1995, S. 57f.; in der deutschen Fassung: ders., *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 183: „Er [Harry Graf Kessler] und seine Freunde gehörten zu den glühendsten Bewunderern Friedrich Nietzsches; für seine Mission als ästhetischer Bahnbrecher stützte er sich auf die Prinzipien des Denkers, der »mit dem Hammer philosophierte« und den neuen Menschentypus predigte, dem wir selbst anzugehören hofften.“

²²¹⁹ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten. Erster Band. Völker und Vaterländer*, Berlin: S. Fischer, 1935, S. 281–282; für die französische Version vgl. ders., *Souvenir d'un Européen, Tome 1, De Bismarck à Nietzsche*, Paris: Plon, 1936, S. 270f.

²²²⁰ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück: Völker und Vaterländer. § 253. KSA 5*, S. 197.

„Die Kluft zwischen Wissen und Können ist vielleicht größer, auch unheimlicher als man denkt: der Könnende im grossen Stil, der Schaffende wird möglicherweise ein Unwissender sein müssen. – [...]“²²²¹

Diese Opposition des theoretischen Gelehrten oder Wissenschaftlers gegenüber einem organisch-schöpferischen neuen Menschen, dessen Wissen auf Erleben beruht, knüpft an Nietzsches früher formulierten Gedanken *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* an. Und eben dieser Verdacht Nietzsches gegen Aufklärung, Wissenschaft und Rationalität, diese Suche nach einer intuitiven Wahrheit oder gar die Verleugnung des Wissens und seine Zerstörung durch das Vergessen im Sinne der *kritischen Historie*, leitet Lukács bei seiner Verurteilung Nietzsches als Wegbereiter des Mythischen und Irrationalen des Faschismus – dessen, was Horkheimer und Adorno als die *Dialektik der Aufklärung* bezeichneten. Dieser kurze Exkurs über den „neuen Menschen“ zeigt, wie selektiv Kessler und van de Velde, trotz ihrer intimen Kenntnis der Schriften Nietzsches, in der Auswahl ‚brauchbarer‘ Zitate und Schlagworte verfahren.

Doch zurück zu Kessler Memoiren: hier findet sich nur wenige Seiten nach der oben zitierten Selbsteinschätzung eine Charakterisierung der künstlerischen Aufbruchsstimmung kurz vor der Jahrhundertwende, die direkt Nietzsches Philosophie mit der Wiedergeburt der (visuellen) Künste und des Kunstgewebes in Beziehung setzt, und scheinbar auf Kesslers eigene Person, auf den Kreis um die Kunstzeitschrift *Pan*, auf die Entdeckung der Englischen Arts & Crafts und auch auf seine Begegnung mit van de Velde zur selben Zeit reflektiert:

„[...] Nur ein Zug gehört noch hierher [zur Gemeinde der von Nietzsche geprägten], weil er in der seelischen Struktur dieser neuen Menschen kaum weniger wesentlich war als die Mystik im Hinblick auf die Zukunft oder ihr Wille, in Goethes und Nietzsches Sinn tapfer und tätig zu leben: der Platz, den sie der Kunst in ihrem Leben einräumten; nicht bloß der Musik wie die Romantiker, sondern auch und fast noch mehr der bildenden Kunst, – und ganz besonders der Gestaltung ihrer täglichen Umgebung, ihrer Gebrauchsgegenstände, Wohnräume, Lebensatmosphäre. Vielleicht bekam bei ihnen und dem verwandten Kreis um William Morris in England zum erstenmal das Kunstgewerbe teil am mystischen Glanz, der die große Kunst, Architektur, Plastik und Malerei, von jeher verklärt hatte. [...]“²²²²

Es zeigt sich, dass Kessler durchaus den mystisch-mythologischen Unterton Nietzsches vernommen hat, und bereit ist, Nietzsche in einer gedanklichen Nachfolge sowohl der Romantik als auch der Weimarer Klassik Goethes zu lesen. Hingegen mit der Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Kunst aus dem Kunstgewerbe, aus der naiven Einheit von Kunst und Leben im Alltagsobjekt, als eine Antwort auf eine ‚zu gelehrte‘ akademische Kunst des gründerzeitlichen Historismus nimmt Kessler eine zentrale These van de Velde auf und setzt sie in Beziehung zur Philosophie Nietzsches – in einem viel allgemeineren und diffuseren Sinn, als die spezifischen Nietzscheana, die später als programmatische Kunstwerke des Nietzsche-Kultes besprochen werden. (Vgl. 5.1) Doch zeigt diese retrospektive Bemerkung Kesslers, wie direkt Nietzsches „Neuer Mensch“ und „Neuer Stil“ zusammenhängen.

In van de Veldes Lebensbericht fällt die Würdigung der Freundschaft zu Elisabeth Förster-Nietzsches in dieselbe Berliner Phase wie die Charakterisierung Kesslers, nicht ohne Grund, denn es sind Harry Graf Kessler und Eberhard von Bodenhausen, die van de Velde die Türen zu den Berliner Salons öffnen, und ihn überzeugen, in die Reichshauptstadt zu ziehen:

„Bei Cornelia Richter sprach ich mit Elisabeth Förster-Nietzsche über die Verehrung, die ich schon seit Jahren zusammen mit einigen belgischen Freunden ihrem Bruder entgegenbrachte. In der

²²²¹ Nietzsche, ebd., S. 197.

²²²² Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, Berlin: S. Fischer, 1935 S. 285–286; für die französische Version vgl. ders., *Souvenir d'un Européen*, Paris: Plon, 1936, S. 277.

bedeutenden belgischen Zeitschrift »La Société Nouvelle« waren – in französischer Übersetzung – einige Kapitel des Zarathustra erschienen, die uns aufs tiefste erschütterten hatten.“²²²³

Obschon van de Velde von Graf Kessler bereits 1898 gegenüber Elisabeth Förster-Nietzsche für die Ausstattung der Prachtausgabe des Zarathustra vorgeschlagen worden war, scheinen sie sich persönlich erst im Berliner Salon Cornelia Richters im Frühjahr 1900 begegnet zu sein, wo van de Velde seine Vorträge über die „Renaissance im Kunstgewerbe“ hielt. Nach zwei weiteren Treffen bei Graf Kessler im März und im Juli 1901 in Berlin, wohin van de Velde im Oktober des Vorjahres umgezogen war, sprach Frau Förster-Nietzsche eine Gegeneinladung an van de Velde und Kessler nach Weimar aus, um den 1. Todestag von Friedrich Nietzsche, den 25. August 1901, gemeinsam zu begehen:

„[...] Als ich bald nach dieser Einladung die Stufen des Bahnhofs in Weimar hinabstieg, empfand ich die Bewegung aller jener Intellektuellen, die wie ich zum ersten Male den heiligen Boden Ilm-Athens berührten. Während aber seit fast einem Jahrhundert Goethe das Ziel der Pilgerfahrten war, zu denen man auszog wie die Moslems zu Mohammed nach Mekka, galt mein Kult einem anderen Titanen, zu dem sich in jener Zeit nur wenige bekannten.“²²²⁴ Der einzige Wagen, der am Bahnhof zu finden war, brachte mich zu Elisabeth Förster-Nietzsches Haus, in dem der Philosoph die letzten acht Jahre seines Lebens gewohnt, in Wahrheit nur vegetiert hatte.²²²⁵ Die Fahrt führte mich über ein Viadukt, am Alten Theater vorbei nach dem neuen Wohnviertel Weimars, das banal aussah wie die neuen Wohnviertel in vielen deutschen Städten. Es ging hügelaufwärts, die Pferde liefen im Schritt. Das Nietzsche-Haus lag von einem Gitter umgeben auf einem Plateau, von dem der Blick über die ganze Altstadt schweifte. Ein alter Diener führte mich in den großen Raum im Erdgeschoß, wo Elisabeth Förster-Nietzsche mich erwartete. Ich schritt auf sie zu. Aber alles verblaßte vor einer meisterhaften Zeichnung, die mich in ihren Bann schlug: Nietzsche auf dem Diwan liegend, auf dem er, stets in Weiß gekleidet, die letzten Jahre seines Lebens verbracht hatte. Eine gewaltige Zeichnung in natürlicher Größe.²²²⁶ Das unregelmäßige Oval des Gesichtes verriet Nietzsches slawische Herkunft, ein dichtes Büschel mächtiger schwarzer Haare verbarg den Mund; außergewöhnlich dichte Brauen hingen über den tiefen Höhlen, in denen die Augen lagen. Ich fühlte mich von ihnen angezogen wie von Abgründen, in denen Vipern hausen – und ich dachte an die bitteren Aphorismen, die Zarathustra seinen Jüngern entgegenschleudert. Die Erregung, von der der Zeichner erfaßt worden war, während er die Züge seines Modells festhielt, ging auch auf mich über – so faszinierend, daß ich mir auch heute kaum noch vorstellen kann, ich habe Nietzsche *nicht* als Lebenden gesehen.“²²²⁷

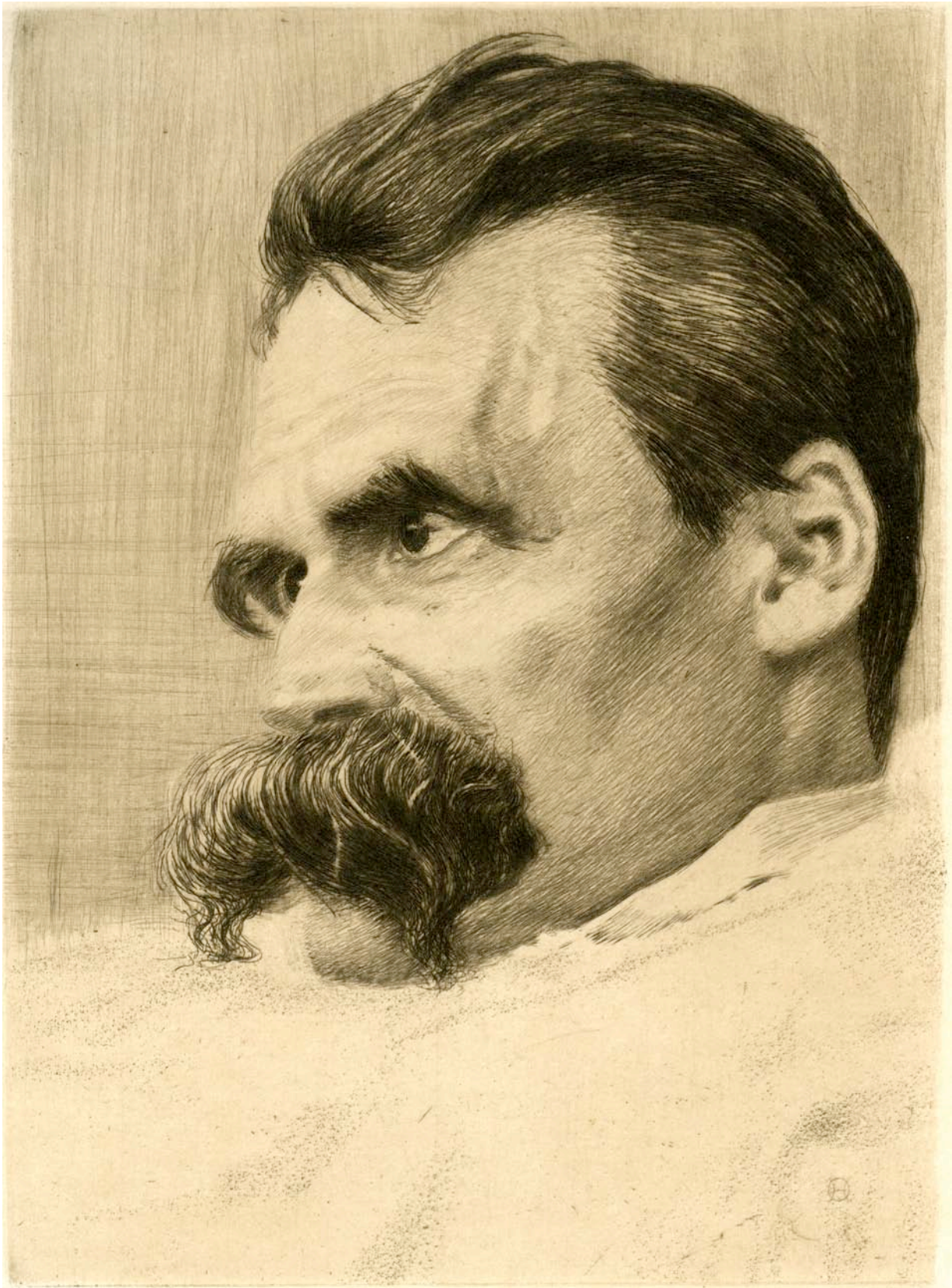
²²²³ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 188; für den französischen Originaltext vgl.: ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 61: „Je la [Elisabeth Förster-Nietzsche] rencontrai pour la première fois à Berlin, dans le salon de Cornelia Richter. Lorsque j’y rencontrai madame Förster-Nietzsche, je lui avouai la vénération que j’éprouvais pour son frère, vénération partagée en Belgique par un groupe de jeunes gens particulièrement secoués par la parution, dans la revue *La Société Nouvelle*, de la traduction de quelques chapitres de *Ainsi parlait Zarathoustra*.“

²²²⁴ Henry van de Velde ist am 25. August 1901 von Berlin aus (via Leipzig) Richtung Weißenfels gefahren und hat Frau Elisabeth Förster-Nietzsche am Grab Friedrich Nietzsches in Röcken getroffen, von dort ist er mit ihr weiter nach Weimar gereist, also nicht allein am Weimarer Bahnhof angekommen. Harry Graf Kessler, der eigentlich ebenfalls eingeladen war, hatte am Morgen des 25.08.01 sich telegraphisch krank gemeldet und abgesagt, und war erst am 27. August zu einer kleinen Gedenkfeier im Nietzsche-Archiv angereist. Es besteht der Verdacht, dass Kessler nicht ohne Grund „erkrankte“, um van de Velde ein intensiveres persönliches Gespräch mit Elisabeth Förster-Nietzsche zu ermöglichen, was aber Spekulation bleiben muss und sich an Hand des Briefwechsels oder Tagebuchs nicht weiter erhärten lässt.

²²²⁵ Friedrich Nietzsche wohnte nur vom Juli 1897 bis zu seinem Tod am 25. August 1900 in der Villa „Silberblick“, davor im Hause seiner Mutter in Naumburg.

²²²⁶ Hans Olde, *Friedrich Nietzsche auf dem Krankenlager*, Kohle auf Papier, 1899 (Museum Nietzsche-Archiv Weimar, Arbeitszimmer der Archivare); entstanden als Vorstudie zu der berühmte Radierung für den Pan, vgl.: *Pan*, Jg. 5, Heft 4, Berlin: 1899/1900, S. 233.

²²²⁷ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 188f; vgl.: ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 61ff.: „En descendant le perron de la gare de Weimar, j’éprouvai l’émotion qu’ont ressentie tous les intellectuels qui, avant



[**Abbildung 16:** Hans Olde, *Friedrich Nietzsche auf dem Krankenlager*, Kohle auf Papier, 1899 (Nietzsche-Archiv Weimar, Arbeitszimmer der Archivare); hier: überarbeitete Radierung aus: *Pan*, Jg. 5, Heft 4, 1899-1900, S. 233]

„Ich fragte Elisabeth Förster-Nietzsche, ob in den Weimarer Jahren je ein Funke von Klarheit die düstere Nacht durchdrungen habe, die über dem Geist ihres Bruders lag; ob Nietzsche je das geringste Zeichen von Erinnerung gezeigt habe, was er war und was er geschrieben hatte. Sie antwortete, ihr Bruder habe stets, wenn er sich auf den Diwan niederlegte, auf dem er von morgens bis abends verblieb, verlangt, daß ein Buch neben ihn gelegt werde. Ein einziges Mal habe sie geglaubt, das Blut in seine Wangen steigen und seine Augen aufleuchten zu sehen, als er das Buch berührte und, mit kaum hörbarer Stimme zu seiner Schwester gewendet, die Worte aussprach: »Aber ich, auch ich habe Bücher geschrieben.« Und welche Bücher! Meine Freunde und ich hatten vor Jahren das zweite Buch Nietzsches, das in französischer Sprache erschien, »Jenseits von Gut und Böse«, verschlungen und voller Ungeduld auf die nächsten Werke gewartet. Und nun sah ich alle Bände auf einem Bücherregal stehen, die zu Nietzsches Lebzeiten in Deutschland erschienen waren. Ich konnte ganze Stöße seiner handgeschriebenen Zettel berühren, die im Nietzsche-Haus von Dr. Rudolf Steiner, als erstem Archivar klassifiziert wurden, von jenem Rudolf Steiner, der später die Dornacher anthroposophische Bewegung gründete. Ich blickte in einen Abgrund von Einsamkeit, Entbehrung, Verzweiflung und Wahnsinn. Die physischen Bande zwischen Elisabeth Förster-Nietzsche und ihrem Bruder waren noch kaum gelöst. Seine Blicke waren noch immer auf geprägt, ihr, die alle ihre Kräfte dem Titanen geschenkt hatte, den ein Blitzstrahl niederstreckte, weil er den Grundwahrheiten zu nahe gekommen war. [...]“²²²⁸

moi, foulèrent pour la première fois le sol sacré de « l’Athènes sur l’Ilm ». Quoique le culte que nous étions alors quelques-uns seulement à professer s’adressât à un autre titan que celui qui, depuis près d’un siècle, attirait les écrivains et intellectuels du monde entier à Weimar, mon émotion n’était pas moins intense que la foi qu’ils portaient à Goethe ou celle que vouent à Mahomet les pèlerins musulmans qui se rendent à La Mecque. La seule voiture qui se trouvait devant la gare me conduisit à la villa d’Elisabeth Förster, où Nietzsche avait vécu – ou plus exactement végété – les huit dernières années de sa vie. Passé le viaduc qui relie la gare au quartier neuf de la ville, le cocher prit une rue en biais, à côté du théâtre, et se dirigea vers le nouveau quartier des villas. Aussi quelconque que les quartiers neuf d’autres villes allemandes de l’époque, celui-ci était situé sur une colline de pente assez raide pour que les chevaux dussent se mettre au pas. La villa se trouvait au sommet. Depuis la porte de la grille qui l’entourait, la vue s’étendait sur la vieille ville. Je fus introduit par un vieux domestique dans la grande salle du rez-de-chaussée, au fond de laquelle se trouvait assise madame Förster-Nietzsche. Tout en m’avançant vers elle, je fus soudainement cloué sur place à la vue d’un magistral et puissant dessin représentant Nietzsche grandeur nature, étendu, tout de blanc vêtu, sur le divan où il resta couché des années durant avant de mourir. L’ovale irrégulier du visage accusait son origine slave, la bouche était masquée surplombaient les cavités profondes au fond desquelles on apercevait des yeux vitreux. Je me sentais attiré par ce regard comme par un abîme où grouilleraient – à la manière d’un nœud de vipères – les plus venimeux aphorismes lancés par Zarathoustra à la tête de ses disciples. L’émotion violente qui avait dû dominer l’artiste alors qu’il fixait les traits de son modèle s’empara de moi : je ne peux me convaincre de n’avoir pas connu Nietzsche de son vivant.“

²²²⁸ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 190; vgl.: ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 64–65: „Je demande à Elisabeth Förster-Nietzsche si, durant les années passées à Weimar, un rayon de clarté avait jamais percé la sombre nuit qui pesait sur le cerveau de son frère ou si, à quelque moment, il avait manifesté le moindre souvenir de ce qu’il avait été et de ce qu’il avait écrit. Elle me confia que, lorsque son frère s’étendait sur le divan qu’il occupait dès le matin, il fallait qu’un livre fut déposé sur ses genoux ou à sa portée. Une seule fois, elle crut voir le sang refluer vers la tête du philosophe et illuminer son regard. La main sur le livre, d’une voix à peine perceptible, Nietzsche lui adressa ces mots : « Mais, moi aussi, j’ai écrit des livres ». Et quels livres ! Après la parution des quelques chapitres de *Also sprach Zarathoustra* traduits par le jeune et brillant philosophe belge Jacques Dwelshauvers dans la revue de Fernand Brouez, nous avions dévoré, mes amis et moi, le second des ouvrages de Nietzsche paru en langue française : *Par-delà le Bien et le Mal*. Nous étions impatients de lire ceux qui suivraient... Et, en ce moment, je pouvais voir, alignés sur les rayons de la bibliothèque, tous les écrits qui étaient parus en allemand du vivant du philosophe. Je pouvais même toucher les liasses de feuilles couvertes de son écriture que classait le docteur Rudolf Steiner – le premier archiviste appelé par Elisabeth Förster-Nietzsche pour l’aider dans ce pénible et difficile travail et qui, par la suite, fonda la secte des Anthroposophes de Dornach. Les paroles d’Elisabeth Förster m’avaient laissé devant un abîme de solitude, de privation, de

Aus dieser Schilderung wird klar, dass van de Velde sich in den 1890er Jahren nur die französischen Übersetzungen der Schriften Nietzsches in *La Société Nouvelle* kannte, also die Ausschnitte aus *Zarathustra* (1892), und *Der Fall Wagner* (1892),²²²⁹ aus dem *Antichristen* (1895) und aus *Jenseits von Gut und Böse* (1897),²²³⁰ und damit vor allem Texte aus dem Spätwerk Nietzsches. Zudem wird deutlich, dass van de Velde frühestens 1892 die Texte Nietzsche gelesen haben konnte, und nicht schon, wie an anderer Stelle von ihm behauptet, im „Krisenjahr“ 1889. Eine zweite, breitere Nietzsche-Lektüre beginnt erst nach dem Umzug nach Berlin 1900 (*Geburt der Tragödie*) und vor allem nach dem Neubeginn in Weimar 1902, befeuert von der Beauftragung für den Umbau des Nietzsche-Archivs (1901–03) und den Arbeiten an der ornamentalen Ausgestaltung des *Zarathustra* (1898–1908). Die wichtigste Quelle für eine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsches Werk und Leben boten jedoch die Treffen des „Neuen Weimar“ im Nietzsche-Archiv, bei denen Elisabeth Förster-Nietzsche regelmäßig „Funde“ aus dem Nachlass Friedrich Nietzsches, Ausschnitte aus den Briefen oder aus den von ihr verfassten Biographien des Bruders rezitieren ließ.²²³¹ Außerdem fanden häufig Vorträge oder informellere Tischgespräche mit Gästen des „Neuen Weimar“ statt, bei denen verschiedenste Nietzsche-Interpretationen aufeinander trafen und ausgetauscht wurden. Doch scheint van de Velde, obwohl er im Gegensatz zu Kessler meist vor Ort war, nicht in gleichem Maße in die Herausgabe der Werke und des Nachlasses involviert gewesen zu sein, wie Graf Kessler, den Frau Förster immer wieder um Meinung zu Textstellen und zu strategischen Fragen – vor allem die Auseinandersetzung mit ihren Verlegern, ehemaligen Archivaren, wissenschaftlichen Mitarbeitern und ihren Kritikern – bat.

Im Gegensatz zu den Tagebuchnotizen Kesslers (Vgl. 5.1.3) versagt sich van de Velde eine Bemerkung zu der um Repräsentation bemühten Ausstattung der Villa Silberblick, wie sie sich vor dem Umbau bot. Nur andeutungsweise spricht er von der Banalität des historistischen Villengürtels der Gründerzeit, über dem sich das Archiv auf der Anhöhe erhebt. Stattdessen betont er den lebendigen Eindruck der Zeichnung Oldes, die ihm eine Brücke zwischen Werk und Person Nietzsches bildete, und behilft sich mit den Aussagen der Schwester, wobei er bereitwillig Legenden aufnimmt, wie beispielsweise die angebliche Abstammung Nietzsches aus polnischem Adel (Vgl. 2.3 *Ecce homo*). Aber selbst in der Schilderung der atmosphärischen Präsenz des Nietzsche-Portraits bleibt sich van de Velde treu, denn er vergisst nicht darauf hinzuweisen, dass es nicht die Mimesis ist, die ihn berührt, sondern die „Erregung“ der Zeichnung, das Vitalistische der graphischen Linie. (Vgl. 3.8 Linie als Kraft)

Als zweites wichtiges Fazit dieser Passage kann man auf das Verhältnis van de Veldes zur Person Nietzsches schließen: bisher war in den Memoiren von den Schriften des Philosophen die Rede, aber mit den Weimarer Projekten im Umfeld des Nietzsche-Archivs wird der

détresse et de démence. Les liens physiques étaient à peine rompus entre elle et son frère. Ses regards étaient encore imprégnés de la tendresse avec laquelle elle avait entouré des soins les plus pieux le géant foudroyé pour avoir trop approché les vérités premières. La force qui attirait mes regards vers les profondeurs de cet abîme m'empêchait de revenir à la réalité. Le soleil venait de disparaître derrière la silhouette de la vieille ville pittoresque. Weimar, en ce moment, n'était pour moi qu'un relais avant la visite du lendemain.“

²²²⁹ Friedrich Nietzsche, „Le cas Wagner“ in: *La société nouvelle*. Jg. 8. Brüssel 1892, S. 117–147; Friedrich Nietzsche, „Ainsi parla Zarathustra (fragments)“ [trad. par W. P.], in: *La société nouvelle*, Jg. 8. Brüssel 1892, S. 390–401.

²²³⁰ Die letzten beiden sind in der Übersetzung von Henri Albert erscheinen: Friedrich Nietzsche, „L'antéchrist: essai d'une critique du christianisme“ trad. par Henri Albert, in: *La société nouvelle*, Jg. 11. Brüssel: 1895 (= Vol. 21), S. 87–104, S. 208–222, S. 390–399, S. 657–671, S. 778–784; Friedrich Nietzsche, „Peuples et patries“ [trad. de Henri Albert], in: *La Revue de Paris*, 1897.

²²³¹ Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsche's. 2 Bände*, Leipzig: Naumann, 1895; 1904; später folgten noch: idem, *Der junge Nietzsche*, Leipzig: Kröner, 1912; idem, *Der einsame Nietzsche*, Leipzig: Kröner, 1914; idem, *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, München: Müller, 1915.

Mensch dahinter zunehmend wichtiger: van de Velde zeichnet das Bild des Propheten, des Gründers einer neuen Religion des Lebens. Nicht umsonst verwendet er den Begriff der „Pilgerfahrt [...] wie die Moslems zu Mohammed nach Mekka.“ Bezeichnend in dieser Hinsicht ist auch der einleitende Vergleich zu Goethe und „Ilm-Athen“: die bereits etablierte Weimarer Klassik ist zugleich Maßstab und Rivale für den neu zu errichtenden Nietzsche-Kult. Außerdem ist die Bezeichnung „Titan“ im Bezug auf Goethe noch relevant für das Verhältnis Nietzsche van de Velde: diese ‚Auszeichnung‘ einer archaischen Gottheit erteilen beide Autoren ansonsten nur noch Napoléon Bonaparte (Vgl. 5.1 Nietzsche Archiv N). Und ebenso, wie es außer dem Goethe-Haus ein Goethe(-Schiller)-Archiv, eine Goethe-Museum und eine Goethegruft gibt, für die verschiedene Klassizismen in Anwendung kamen, gilt es adäquate ästhetische Antworten für den Nietzsche-Kult zu finden, welche dem neuen Stilgefühl der Moderne entsprechen. Wie dringend diese Aufgabe ist, macht die Fassungslosigkeit und Enttäuschung van de Veldes angesichts der Banalität der Grabstätte Nietzsches in dessen Geburtsort Röcken deutlich, welche sich an der Mauer des Kirchhofs befindet, da Nietzsches früh verstorbener Vater Pfarrer dieser Gemeinde war:

„Nach langer Reise auf holprigen Straßen gelangten wir nach Roecken. Die Dörfer, durch die wir fuhren, waren alle gleich farblos. In diesen ländlichen Gegenden Thüringens ist die Architektur ohne jeden Reiz und ohne jede Phantasie. In Roecken hielten wir vor einem ausgesprochen banalen Eingang zum Kirchhof. In der Mitte stand die Kirche, auch sie ohne jede Physiognomie. An einer der Außenseiten dieser Kirche befindet sich das Grab, in dem die sterbliche Hülle eines der größten und mutigsten Denker aller Zeiten ruht. Sein Name ist in eine aufrecht stehende Platte eingemeißelt. Meine erste Regung war grausame Enttäuschung. Was hatte ich mir vorgestellt, was erwartet? Wohl etwas Gewaltiges, das der Größe des Geistes entsprach, der im Gedicht »Letzter Wille« seinen Verleumdern das Wort entgegenschleudert, daß er »sterbend siegen« und »siegend vernichtend« sterben werde. Der Fluch der Götter hatte seine Kühnheit gebrochen, seinen Geist verdunkelt und sein Leben in düsteres Siechtum verwandelt. Aber es stand nicht in ihrer Macht, die Entfaltung der Kräfte zu verhindern, mit denen seine Worte geladen sind, die Aphorismen auszulöschen, die das Individuum von den Fesseln befreien, mit denen es auf Gnade und Ungnade dem verabscheuungswürdigen und heuchlerischem Regiment der Autorität und des Geldes ausgeliefert war. Ich war tief betroffen, mich nicht vor einer eindrucksvolleren Gedenkstätte oder einem Nietzsches würdigen Denkmal verneigen zu können. Mich verfolgte jenes Bild, das Nietzsche von sich selber gesehen hatte:

»Mutwillig und tief
in der Schlacht ein Tänzer –,
unter Kriegern der Heiterste,
unter Siegern der Schwerste,
auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend,
hart, nachdenklich, vordenklich –.«²²³²

²²³² van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 191–192; vgl.: ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 66: „Après une longue course des routes cahotantes, nous arrivâmes à Röcken. Les villages que nous avons traversés étaient tous également ternes : dans la région agricole de Thuringe, l’architecture manque de tout charme et de tout imprévu. La voiture s’arrêta devant une banale entrée de cimetière. Au centre de celui-ci se dressait l’église, sans aucun caractère. C’est adossé à l’un des côtés extérieurs de l’église que se trouvait le caveau où avait été déposée la dépouille mortelle de l’un des penseurs les plus éminents et sans doute les plus courageux de l’histoire de l’humanité. Ma première réaction fut celle d’un cruel désenchantement. Qu’avais-je pu imaginer pour provoquer un tel sentiment ? Quelque chose d’énorme probablement, à la dimension du philosophe qui, dans son poème *Dernier Volonté*, lançait à la face de ses détracteurs sa conviction qu’il « vaincrait en mourant » et qu’il mourait en « vainqueur destructeur ». L’anathème des dieux avait eu raison de son audace en le plongeant dans les ténèbres de l’inconscience et en le contraignant à mener une existence végétative. Mais il n’était pas en leur pouvoir d’empêcher l’explosion d’énergie contenue dans ses livres et ses aphorismes : ils délivrèrent l’individu de l’ultime lien qui le maintenait en état de servitude, à la merci des régimes odieux et hypocrites, de l’autorité et de l’argent. La désillusion de n’avoir pu m’incliner devant un

Wiederum ist Vorsicht geboten, da die Ereignisse aus der Retrospektive geschildert werden, wie zahlreiche Fehler im Detail und die verdrehte chronologische Abfolge der Ereignisse demonstrieren.²²³³ Doch wird in der Textpassage deutlich, dass van de Velde Nietzsche als den modernen Prometheus interpretiert, als einen heroischen Märtyrer, der den Göttern das Feuer der Erkenntnis raubt und den Menschen schenkt, und dafür zum Wahnsinn „verflucht“ wird, vielleicht sogar vor dem Hintergrund von Nietzsches Schilderung und Interpretation des Prometheus-Mythos in der *Tragödienschrift* (Vgl. 2.1) Diese Erkenntnis, und damit weicht er von der herrschenden Nietzsche-Interpretation seiner Zeit ab, betrifft die Freiheit des Einzelnen gegenüber staatlichen, religiösen und moralischen Autoritäten und gegenüber dem kapitalistischen System – stellt Nietzsche also in die Ahnengalerie des Anarchismus, wozu aber die kriegerischen Zeilen der *Dionysos Dithyramben* nicht so ganz passen wollen. Abgesehen vom Nietzsche-Bild selbst ist mit der Frustration über das Grab und die Möglichkeit, Nietzsche „würdig“ zu gedenken ein Thema angesprochen, das Elisabeth Förster-Nietzsche, Graf Kessler und van de Velde während der Zeit des „Neuen Weimar“ beschäftigte, und unter anderem zu Überlegungen führte, Nietzsche entweder nach Sils-Maria oder Weimar umzubetten, oder wenigstens dort eine repräsentative Gedenkstätte zu errichten, die sich bis zu den monumentalen Planung für das Nietzsche-Stadion von 1911–1913 steigerten. (Vgl. 5.3 Nietzsche Monument) Hinsichtlich dieses Projektes wird auch die Nebenbemerkung van de Veldes bezüglich der fehlenden „Physiognomie“ der Dorfkirche Röckens relevant, da seine Entwürfe für das Nietzsche-Heiligtum des Stadions gerade eine verkörperlichte Architektur anstrebten, nach einer Übertragung Nietzsches ‚in Stein‘ suchten.

Doch zurück zum Nietzsche-Archiv und dem Umzug van de Veldes nach Weimar 1901/02: in seinen Memoiren widmet van de Velde dem Umbau des Nietzsche-Archivs eine ausführliche Schilderung, welche die herausgehobene Bedeutung dieses vergleichsweise kleinen Projektes für ihn unterstreicht. Eine detaillierte Beschreibung und Analyse dieses Abschnittes des ‚Lebensberichtes‘ erfolgt erst an späterer Stelle, im Kontext der Interpretation des Nietzsche-Archivs als einem programmatischen Kunstwerk des Nietzsche-Kultes (Vgl. 5.1.3). Deshalb hier nur einige summarische Bemerkungen vorweg: Eindrücklich beschreibt van de Velde seine Auseinandersetzung mit Nietzsches Werken, speziell die Aura der Handschriften, mit denen er sich im Zuge der Planung vertraut machte, und verweist auf die Gespräche mit Mitarbeitern und Freunden des Archivs, durch die er seine Nietzschekenntnis erweiterte, aber auch sein Gestaltungskonzept diskutieren konnte.²²³⁴ (Vgl. 5.1.3) Auch wenn van de Velde sich nur indirekt zu seinen Entwurfskonzept äußert – in einer französischen Version des Manuskript ist vor allem der wichtige Hinweis auf die Bildidee der „Schatzkammer“ erhalten –, sondern nur allgemeine Bemerkungen zum Auftrag, dem Archiv eine feierliche Gestalt zu geben, fällt, so lässt er doch an seiner Statt seinen Mitarbeiter Sigurd Frosterus und den Berliner Kritiker Hans Rosenhagen in seinen Memoiren zu Wort kommen,²²³⁵ was aber ebenfalls erst im anschließenden fünften Kapitel besprochen wird. (Vgl. 5.1.3) Im Zusammenhang mit dem Archivumbau erwähnt van de Velde die Idee des „Neuen Weimar“, und damit den unterschwellige Vergleich Nietzsches mit Goethe, doch legt er den

monument suffisamment imposant ne vint que lentement. Je pensais à l'image que suscitaient en moi ces vers des *Dithyrambes de Dionysos* : « un folâtre et profond danseur, debout comme un destin sur un destin ». *Muthwillig und tief, / in der Schlacht ein Tänzer-, / unter Kriegern der Heiterste, / unter Siegern der Schwerste, / auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend, / hart, nachdenklich, vordenklich – / [...] So sterben, / wie ich ihn einst streben sah: / siegend, vernichtend...*“; Vgl. Friedrich Nietzsche, *Dionysos Dithyramben. Letzter Wille*. KSA 6, S. 388.

²²³³ Die Reise beginnt am Grab Nietzsches und wird dann in Weimar mit einer Gedächtnisfeier fortgesetzt.

²²³⁴ van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 244; siehe auch: ders., *Récit de ma vie. II*, (1995), S. 155.

²²³⁵ van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Pieper, 1962, S. 245–262; ders., *Récit de ma vie II* (1995), S. 153–165.

Schwerpunkt auf die zahlreichen Veranstaltungen und Gäste, für welche die Gesellschaftsräume seines Archivumbaus den passenden, modernen Rahmen gaben. Ebenso, und das scheint signifikant, kommt van de Velde auch auf seine Nietzsche-Buchgestaltungen für den Insel-Verlag zu sprechen, obwohl diese Projekte erst wesentlich später abgeschlossen werden konnten – aber inhaltlich eng mit dem Archivumbau verbunden sind. (Vgl. 5.2)

Nach den ausführlichen Schilderungen der Anfangszeit in Weimar, die ganz unter dem Stern Nietzsches stehen, von der ersten Idee Elisabeth Förster-Nietzsches, van de Velde an der Großherzoglichen Kunstschule zu platzieren, die noch bei der Begehung des 1. Todestages Nietzsches im August 1901 geboren wird, über den ersten Auftrag in Weimar, den Umbau des Nietzsche-Archivs, bis hin zu der Sequenz an Gästen, die Graf Kessler in das „Neue Weimar“ lockt, um eine moderne Kultur und Ästhetik zu begründen und von Weimar aus zu verbreiten, wie beispielsweise durch den Zusammenschluss der Sezessionen zum „Deutschen Künstlerbund“ – alle diese Projekte erfahren eine positive Würdigung in den Memoiren. Hingegen bei der Schilderung der späten Weimarer Jahre um 1910 macht sich ein melancholischer Ton bemerkbar: sie sind von van de Velde retrospektiv als Jahre der „Weihe und Enttäuschung“²²³⁶ betitelt, was mit seiner zunehmenden Isolierung in Weimar zusammenhängt, mit den Sorgen um die Kunstgewerbeschule und um die privaten Bauaufträge, mit persönlichen Anfeindungen und Intrigen am Hof, aber auch – und das bleibt bei van de Velde nur am Rande erwähnt – mit einem sich ändernden künstlerischen Umfeld. Nach und nach verliert das „Neue Weimar“ seine Mitglieder, vor allem der Weggang seines Mäzens und Freundes Harry Graf Kessler nach dem „Rodin-Skandal“ 1906 macht van de Velde zu schaffen, auch wenn Kessler seine Weimarer Wohnung beibehält und immer wieder zwischen Paris, London und Berlin in Weimar Station macht. Doch im Vergleich zu dem künstlerisch und gesellschaftlich umtriebigen Kessler kann das Nietzsche-Archiv diese entstandene Lücke nicht füllen:

„[...] Seules les Archives Nietzsche permettaient encore à ceux qui travaillaient dans le même esprit mais dans des domaines différents de se rencontrer. Par la suite, je me repliai sur moi-même. Entièrement, inexorablement. [...]“²²³⁷

Zwar reißt der Strom an in- und ausländischen Besuchern im Kreis des „Neuen Weimar“ nicht direkt ab, aber aus den Memoiren lässt sich eine Verschiebung der Aktivitäten herauslesen, weg von einer ersten Phase der Expansion, die mit zahlreichen Projekten die Stilerneuerung in andere Bereiche zu erweitern suchte (neben der Ausstellungstätigkeit beispielsweise das Projekt für ein Festspieltheater für Louise Dumont, für ein Reformgymnasium, welches Nietzsches Bildungs- und Zuchtgedanken verbinden sollte, oder für eine bibliophile „Klassiker Ausgabe“) und mit der Kessler und van de Velde weitere Künstler für Weimar gewinnen wollten, hin zu einem Austausch nach Außen, um der provinziellen Enge zu entkommen. Wichtig für die Rekonstruktion von van de Veldes Nietzsche-Verständnis ist der in den Memoiren erwähnte Besuch des dänischen Literaturkritikers Georg Brandes in dieser Zeit, der bereits in den späten 1880er und 1890er Jahren eine Schlüsselrolle für die Nietzsche-Rezeption spielte und über gute Kontakte zur jungen belgischen Literaturszene verfügte, wie beispielsweise zu van de Veldes Freund Émile Verhaeren,²²³⁸ und daher auch als eine Quelle für das frühe Nietzsche-Interesse der belgischen Avantgarde in Frage kommt.

Ein letzter, gescheiterter Versuch einer Expansion der Stilerneuerung ins Monumentale, bei dem sicher auch das Motiv der Revanche auf Seiten von Kessler und van de Velde eine

²²³⁶ „Consécration et Désillusion 1910–1913“ diese Überschrift fehlt in der deutschen Version, ebenso wie ein großer Teil des Anfangs, der introspektiven Gemütsbeschreibung van de Veldes.

²²³⁷ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 305.

²²³⁸ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 306.

Rolle spielt, ist das Projekt des Nietzsche Monumentes (*Le Mémorial Nietzsche*) zwischen 1911 und 1913. Im Vergleich mit der ausführlichen Schilderung des Umbaus des Nietzsche-Archivs fasst sich van de Velde mit seinen Ausführungen recht allgemein: so verweist er auf die Initiative Kesslers, die beteiligten Künstler und auf das internationale Komitee, sowie auf die ideologischen Gefechte um dieses Projekt, einerseits von Seiten nationalistischer Kritiker, aber auch zwischen Elisabeth Förster-Nietzsche und Harry Graf Kessler. (Vgl. 5.3) Was sich aber, abgesehen vom Planungsverlauf und den entwerflich konzeptionellen Fragen, die an anderer Stelle dieser Studie behandelt werden, abzeichnet, ist ein Wandel in van de Veldes Nietzsche-Bild: einerseits verwendet er weiterhin die bekannte Chiffre des „Martyrer-Philosophen“ – und streicht damit die Vorstellung der Aufopferung und des exemplarischen Scheiterns Nietzsches heraus, das er gleichzeitig in eine religiöse Erzählstruktur einbindet, die am Leiden Christi für die Erlösung der Welt ebenso geschult ist, wie am Mythos des Prometheus. Andererseits, und das ist der neue Aspekt, bezeichnet er Nietzsche als den antichristlichen Denker der Lebenskraft und Lebensfreude, was er sogleich mit einer Passage aus einem Brief Harry Graf Kesslers unterlegt: „« [...] Nietzsche a été le premier grand penseur moderne à prêcher *la beauté de la force et la joie de se sentir vivre*. [...] »“²²³⁹ Doch gerade weil er diesen heroischen Nietzsche Kessler in den Mund legt, deutet er bereits auf den Konflikt zwischen Gedenken und Machtentfaltung, zwischen ästhetischem Nietzsche-Kult und jugendlichem Körper-Kult in dem von Kessler forcierten Projekt hin. Wenn van de Velde zwischen dem „Tempel – als Ort der Konzentration, der Besinnung und des moralischen Sieges – und dem Stadium gewidmet der Zurschaustellung der Kraft“²²⁴⁰ unterscheidet, scheint auch er von Kesslers Hybrid *inhaltlich* abzurücken, ohne jedoch seine *künstlerische* Rat- und Hilflosigkeit gegenüber diesem monumentalen Programm zuzugeben. (Vgl. 5.3) Dabei hatte er doch selbst angesichts des Nietzschegrabes in Röcken noch aus den *Dionysos Dithyramben* zitiert,²²⁴¹ um seiner Enttäuschung Ausdruck zu verleihen.

So gesehen relativiert sich die Distanz zwischen van de Velde und Kessler bezüglich der vorgeschlagenen Verbindung von Tempel und Stadion, zwischen intimen künstlerischen Darbietungen und massenwirksamen Jugendspielen, zwischen Gedenken an den „Martyrer“ und der Feier des Lebens. Ganz im Sinne eines ins heroische gewendeten Nietzsche-Kultes der Stärke und Kraft fährt van de Velde auch fort, über seine Suche nach adäquaten Stellen in den Schriften Nietzsches zu referieren, die er als Anregungen für den Entwurf des Monumentes verwendet habe. Bereits beim Umbau des Nietzsche-Archivs stellte er das Studium der Texte Nietzsches an den Anfang seiner Entwurfsarbeit, doch während er dort die konzeptionelle Bedeutung der Handschrift betont, greift er nun auf Nietzsches späte Aussagen zu einer (monumentalen) Architektur als Ausdruck des „grossen Stils“ zurück, auf die bekannte Stelle aus der *Götzen-Dämmerung*, in der Nietzsche die Architektur als „Sieg über die Schwere“, als „ein Gesetz unter Gesetzen“, als „Wille zur Macht“ feiert.²²⁴²

„[...] De mon côté, je prospectais dans les éditions et les manuscrits de Nietzsche conservés aux Archives afin de découvrir si le philosophe s’était une image de l’architecture et s’il avait défini le système esthétique du « grand style » dont il dit qu’il n’a pas besoin de plaire, qu’il est une loi parmi les lois, qu’il est fier, victorieux ; qu’il doit manifester de la fierté d’être victorieux de la lourdeur. L’architecture est, selon lui, une sorte d’éloquence tantôt convaincante et caressante,

²²³⁹ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 353, Vgl. auch: ders. *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 350.

²²⁴⁰ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 353–355.

²²⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Dionysos Dithyramben. Letzter Wille*. KSA 6, S. 388; vgl.: van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 192; ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 66. „Muthwillig und tief, / in der Schlacht ein Tänzer-, / unter Kriegern der Heiterste, / unter Siegern der Schwerste, / auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend, / hart, nachdenklich, vordenklich – / [...] So sterben, / wie ich ihn einst streben sah / siegend, vernichtend...“

²²⁴² Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen §11*. KSA 6, S. 118–119.

tantôt tranchante. Dans *Humain, trop humain*, il y avait des axiomes d'une évidence irréfutable sur la faillite soudaine du « vrai sous toutes ses formes ». Le « beau en soi », déclarait-il, n'est qu'un mot ; ce n'est pas même une idée ! Et au sujet de la dématérialité, il communiquait les sensations qu'il avait éprouvées à Paestum : « C'est comme si une âme avait par enchantement, pénétré soudainement la pierre et comme si le temple parlait maintenant par son entremise ! » Ses paroles confirmaient les sensations que j'avais éprouvées bien avant de les formuler maladroitement devant les élèves de mon école de Weimar. Si le destin n'avait pas foudroyé Nietzsche, si la surtension qu'il s'imposait ne lui avait pas « brûlé la cervelle », le « surhomme » qu'il était eût trouvé encore plus de disciples parmi les hommes de ma génération. [...]»²²⁴³

Dass nun van de Velde ausgerechnet die Stelle über die Verbindung von Architektur und Macht für das Nietzsche-Monument anführt, als Versinnbildlichung einer absoluten, widerspruchslosen, diktatorischen Macht, mag angesichts seiner Schwierigkeiten mit dem rein symbolisch repräsentativen Programm dieses Monumentalprojektes begründet sein. (Vgl. 5.3) Bereits das Abbe-Denkmal steht der zeitgenössischen Strömung des „Zyklopenstils“ nahe, einer Werksteinmonumentalität, die im Deutschen Reich kurz vor dem ersten Weltkrieg durch Kreis, Schmitz, Poelzig, Schuhmacher, Behrens und andere popularisiert wurde, wobei van de Velde bereits in seinen Notizen zur *Reise nach Griechenland* die zyklischen Mauern von Mykene als wichtiges ästhetisches Ereignis, als ein „Zittern des Steines“ hervorhebt. Eine weitere Erklärung könnte sein, dass dieses Nietzschezitat aus der *Götzen-Dämmerung* – zusammen mit der zweiten von van de Velde erwähnten Aussage zum Tempel von Pästum aus *Menschliches, Allzumenschliches* – im Registerband der Großoktavausgabe von 1926 unter dem Schlagwort „Architektur“ verzeichnet ist,²²⁴⁴ und van de Velde bereits zu Beginn seiner Weimarer Zeit eine Liste mit relevanten Nietzschestellen zur Kunst und Architektur von Elisabeth Förster-Nietzsche erhalten hatte.²²⁴⁵ Auch deuten seine Anstreichungen in dem Exemplar der französischen Nietzsche Übersetzung *Pages Choisies* von 1899 auf eine intensivere Beschäftigung mit diesen Textstellen hin.²²⁴⁶

Doch abgesehen von der Auswahl der Referenzen, erstaunlicher ist, wie van de Velde die Texte einsetzt: sowohl Nietzsches Aussage zur Architektur als „Wille zur Macht“, als auch die Reflektion über den Tempel zu Pästum werden von ihm (aus der Perspektive der Memoiren) in seine Theorie der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes inkorporiert – wie auch an andere Stelle der „Geist der Schwere“ aus dem *Zarathustra* – obwohl Nietzsche in beiden Stellen nicht von der Entmaterialisierung spricht, sondern in der *Götzen-Dämmerung* die „Psychologie des Künstlers“ verhandelt, und den Architekten weder zu den dionysischen, noch zu den apollinischen Künsten rechnen kann, und daher auf den Willensakt und die Machtaffirmation der Architekten – auf den Rausch der Macht – ausweicht. Noch deutlicher ist das „Missverständnis“ im Bezug auf die frühere Textstelle aus *Menschliches, Allzumenschliches*: der Aphorismus in der vollen Länge und im Kontext des Buches „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“ betrachtet, formuliert eine harte Kritik an der Kunst als „Schein“, als eine Inszenierung des Vollkommenen und enttarnt die „Inspiration“ als ein

²²⁴³ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 357; vgl.: ders. *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 351–352.

²²⁴⁴ Richard Oehler, *Nietzsche-Register*, in: *Nietzsche's Werke. Band XX. Register-Band*, Leipzig: Alfred Kröner, 1926, S. 10; Angaben nach: *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. KSA: Menschliches Allzumenschliches I. § 218* „Der Stein ist mehr Stein als früher.–“, KSA 2, S. 178f.; *Die fröhliche Wissenschaft, § 280* „Architektur der Erkennenden.–“, KSA 3, S. 524f.; *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen, § 11*, KSA 6, S. 118f.; *Nachgelassenen Fragmente. Sommer 1880. IV [136]*, KSA 9, S. 135f.

²²⁴⁵ Vgl. Roswitha Wollkopf, „Das Nietzsche-Archiv im Spiegel der Beziehungen Elisabeth Förster-Nietzsche zu Harry Kessler“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 34, Stuttgart: Alfred Kröner, 1990, S. 146–147.

²²⁴⁶ Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde, (BR FS X 216).

kulturelles, also historisch gewordenes, Täuschungsmanöver.²²⁴⁷ (Vgl. 2.2 Die Kunst vom Boden der Wissenschaft) Die von van de Velde angeführte Stelle des beseelten Steines wird von Nietzsche im *Konjunktiv* des „als ob“ verwendet, um die Sublimierung des religiösen Gefühls und der „mythologischen Empfindung“ in der Kunst als ‚Schöpfung‘ anzuklagen, nicht um für den Gedanken des belebten Stoffes Partei zu ergreifen. Einzig die ebenfalls zitierte Kritik Nietzsches am metaphysischen „Schönen an sich“ der klassischen Ästhetik bildet eine Konstante im genealogischen Denken beider Autoren, aber ist so allgemein und abstrakt, dass diese Aussage nur schwer mit dem Entwurf des Nietzsche-Monumentes verbunden werden kann. Wahrscheinlich versucht van de Velde aus der Distanz der Memoiren heraus seinen Weg des „neuen Stils“ als Absage an die überlieferten Motive der eklektischen Architektur und ihres historischen Kanons mit Nietzsche zu rechtfertigen, denn, wie die Analyse der Entwurfsprozesses zeigt, hat er sich auf Anregung Kesslers auch mit griechischen und mesopotamischen Tempelformen versucht – recht erfolglos, wie sowohl er als auch Kessler feststellen mussten. (Vgl. 5.3) Die Ablehnung des klassischen Repertoires hat noch eine zweite Bedeutung, denn wie bereits beim Nietzsche-Archiv steht auch das Nietzsche-Monument und Stadion in gedanklicher Konkurrenz zum Goethe-Kult und seinen Spuren in Weimar, wenn auch diesmal, so glaubt van de Velde, aus einer Position der Stärke heraus, als das ‚Kommende‘: „Un nouveau filon avait été découvert au moment où le culte de Goethe était déprécié par la médiocrité, voire la vulgarité de ses officiants. Nietzsche allait-il refouler Goethe?“²²⁴⁸

Dass dennoch das Ergebnis wenig geeignet scheint, den Gedanken der Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes – ob mit oder ohne Nietzsches theoretische Unterstützung – just durch eine plastische, auf Distanzwirkung ausgelegte Werksteingroßform als Endpunkt einer axialen Prachtstrasse darzustellen, sei nur nebenbei bemerkt. Vielleicht kam van de Velde deshalb die Intervention Förster-Nietzsches gar nicht so ungelegen, die das Großprojekt hinterfragt und verzögert, indem sie einen Brief ihres Bruders anführt, der sich harsch gegen die „Nachäfferei des Griechenthums“ wendet, und anstelle der Festspiele die Einsamkeit ihres Bruders beschwört, wie van de Velde ausgiebig in den Memoiren berichtet.²²⁴⁹ Hier äußert sich auch ein Grundkonflikt zwischen dem Massenphänomen des Sports und dem Raum des intimen Gedenkens, oder, im übertragenen Sinne, zwischen der entstehenden industriellen anonymen Massengesellschaft und dem Individualismus des Künstlers.

So ist es auch Elisabeth Förster-Nietzsche, trotz der schwelenden Auseinandersetzung um das Nietzsche-Stadion, die anlässlich van de Veldes 50. Geburtstag am 3. April 1913 die Freunde des „Neuen Weimar“ in das Nietzsche-Archiv einlädt, um ihn dort mit Dîner und Festvortrag zu ehren, was für ein weiterhin gutes und belastbares Verhältnis spricht. Und van de Velde vergisst nicht, in den Memoiren nochmals ihre Rolle bei seiner Berufung zu unterstreichen, da sie es war, die ihm als erste in Weimar einen repräsentativen Auftrag gab:

„Elle se prévalait d’une priorité: celle d’avoir été la première à s’adresser à moi pour me commander une œuvre d’importance à laquelle j’avais pu associer tous les artisans qui faisaient partie de l’équipe de Weimar. Et elle s’en prévalait chaque fois que l’occasion lui était offerte de dissocier son attitude de celle du grand-duc et du gouvernement, Elisabeth Förster-Nietzsche avait personnellement invité, en plus des mes amis, le ministre d’État Rothe, le représentant de Weimar auprès du Conseil d’État à Berlin et le maréchal de la cour. La maîtresse de maison s’entendit pour

²²⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I § 145. KSA 2*, S. 141: „Das Vollkommene soll nicht geworden sein.“

²²⁴⁸ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 361, vgl.: ders. *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 352.

²²⁴⁹ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 355, vgl.: ders. *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 350f.

donner à la soirée un ton solennel qui se voulait une claire réplique à l'indifférence du grand-duc.²²⁵⁰

Es ist bemerkenswert, dass van de Velde den relativ kleinen Umbau des Nietzsche-Archivs rückblickend als „Werk von Bedeutung“ bezeichnet, und, obwohl zahlreiche Projekte für den Großherzog auf dem Papier blieben, er konnte mit dem Komplex aus Kunstschule und Kunstgewerbeschule immerhin ein Großprojekt realisieren. Doch im Gegensatz zum Großherzog und zum Hof haben die Meinungsverschiedenheiten zwischen van de Velde und Förster-Nietzsche nie zu einem Zerwürfnis und dauerhafter Entfremdung geführt, und ihr Briefkontakt blieb auch nach dem Ende seiner deutschen Karriere bis in die 1930er Jahre erhalten. In sofern überrascht es denn auch nicht, wenn van de Velde sein „alte Freundin“ gegen die karikierende Schilderung und Vorwürfe Karl Schefflers verteidigt:

„Il se peut que Karl Scheffler, venant pour la première fois aux Archives, ait été décontenancé par le contraste existante entre l'atmosphère qui régnait dans les salles du rez-de-chaussée et le « provincialisme » de la pièce où fut servir le dîner par ailleurs excellent. Nous, du groupe du *Neue Weimar*, tous servants de l'idée nietzschéenne, nous fûmes peinés de constater que, n'ayant eu d'autres rapports avec notre vénérée amie que ceux de ce jour exceptionnel, Scheffler ait eu la légèreté de la considérer comme une *ruhige kleine Dame*, une petite dame calme, qui le confirma dans son opinion que les *Schwester, Mütter und Witwen berühmter Männer ihre Finger von deren geistigen Erbe lassen möchten*. Nous fûmes témoins de la conscience, de l'obstination que mit Elisabeth Förster-Nietzsche à rechercher pour les Archives ce qui manquait à certains manuscrits, à débrouiller les rapports et les contrats que Nietzsche eut de son vivant avec ses différents éditeurs, à triompher des difficultés d'argent et des obstacles devant lesquels un homme énergique, un archiviste professionnel eût reculé. Tout cela nous avait inspiré pour Elisabeth Förster-Nietzsche un respect, une affection, un culte qu'aucun de nous n'a jamais remis en cause, quel que soit le ridicule que les indifférents et les malveillants reprochaient au provincialisme et à l'étroite morale bourgeoise dont, malgré tous ses efforts, elle ne s'est jamais départie. Tout cela ne put diminuer le zèle que nous mettions à la défendre contre la critique qui avait beau jeu de ridiculiser ses habitudes vestimentaires vieux style, sa perruque de courts cheveux blonds bouclés, les colifichets dont elle avait conservé le goût. L'allocation versifiée à ma louange qu'elle prononça au cours du dîner de mon cinquantième anniversaire faisait partie de ces menus ajustements aux habitudes d'un autre âge.²²⁵¹

Doch diese Ehrenrettung entbehrt auch nicht einige Spitzen gegen die „Pastorentochter“ – so stellt van de Velde seine moderne einheitliche Gestaltung des Erdgeschosses des Nietzsche-Archivs gegen den alten Geschmack im oberen Geschoss, in denen Elisabeth Förster-Nietzsche ihre Privaträume unterhielt, die sie selbst eingerichtet hatte. Und auch der Verweis auf ihre provinziellen, bürgerlichen Moralvorstellungen enthält vor dem Hintergrund der radikalen Kulturkritik Nietzsches (und van de Veldes) einen doppelbödigen Charakter – wobei Nietzsche selbst im Alltag einem altertümlich fränkischen Habitus verhaftet war. Die Frage bleibt, wie kann ein alte, bürgerliche, mediokre Witwe dem Anspruch des „Neuen Menschen“ genügen? Wie können Sammeln, Archiv und Gedenken mit der Feier des Lebens, der Kraft und der Tat verbunden werden?

Ein letzter Verweis van de Veldes auf Nietzsche betrifft die Memoiren selbst: denn das Verfassen der eigenen Lebensgeschichte – die immer Dichtung und Wahrheit in wechselnden Mischungen enthält – folgt dem Motiv, Rechenschaft über eine (die eigene) Entwicklung abzulegen und die eigene historische Rezeption mitzuprägen. Nicht umsonst verfasst Nietzsche ebenfalls eine Autobiographie – *ecce homo* – die er, der genealogisch denkt, als Ergänzung zu den späten Schriften im Umfeld der „Umwertung aller Werthe“ verfasst, um diese aus seiner damaligen Sicht als „Hauptwerke“ eingeschätzten Texte einzubetten in das

²²⁵⁰ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 365, dieser Abschnitt fehlt in der deutschen Übersetzung.

²²⁵¹ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 365–366.

persönliche Erlebte. Denn, und davon sind sowohl van de Velde als auch Nietzsche überzeugt, nur das Erlebte, Durchdachte, Getane – der Mensch in seiner Biographie – erklärt das Werk, wie andererseits das Werk immer den Bezug zu einem erlebten Moment des Autors, zu seiner Persönlichkeit, zu seiner Physiognomie herstellt.

4.3. Direkte Verweise in den Briefen.

4.3.1. Briefwechsel mit Elisabeth Förster-Nietzsche.

Der Briefwechsel zwischen Elisabeth Förster-Nietzsche und Henry van de Velde beginnt 1901 nach dem Treffen in Berlin und dauert bis in die 1930er Jahre,²²⁵² somit weit über die Weimarer Epoche van de Veldes hinaus, die 1917 mit der Ausreise in die neutrale Schweiz endet. Doch entgegen erster Erwartungen beschränkt sich der Briefwechsel in erster Linie auf den Austausch von Höflichkeiten und Tagesaktualitäten, durchmischt mit zahlreichen Detaildiskussionen über die gemeinsamen Projekte. Besonders die lang andauernde Produktion der *Zarathustra* Prachtausgabe mitsamt den Stadien des Verlagswechsels, der Vertragsgestaltung und immer wieder neuen Verzögerungen, hinterlässt eine deutliche Spur in der Korrespondenz. Hingegen Aussagen zur Gestaltung selbst, zu inhaltlichen Fragen oder zum Nietzsche-Bild der beiden Protagonisten finden sich kaum, oder bleiben auf einem abstrakten, allgemeinen Niveau, wie beispielsweise van de Veldes frühe, hymnisch begeisterte Anrede an Elisabeth Förster-Nietzsche und das Nietzsche-Archiv als der Herd der Gedanken und Quelle der Kraft: „Chez Vous – au Nietzsche-Archiv – c’est le foyer rayonnant des plus profondes pensées et la source où l’on viendra prendre des forces.“²²⁵³ Diese Textstelle ist vom Oktober 1901, noch sind die Vertragsverhandlungen mit dem großherzoglichen Hof im Gange, aber für van de Velde bedeutet die Möglichkeit des Engagements in Weimar mehr als nur die Lösung der schwierigen vertraglichen Situation mit Hirschwald in Berlin: es geht ihm um die Wiedererlangung der „Aufgabe“, der Vorbereitung des „Neuen Stils“. Und zusammen mit Förster-Nietzsche und Kessler glaubt van de Velde, eine Art Renaissance-Hof der Moderne, ein „Neues Weimar“ aus der Taufe heben zu können, angetrieben vom Feuer des Herdes des Nietzsche-Archivs, der Gedanken aus Dynamit Nietzsches. Bereits im November erhält van de Velde den Auftrag für den Umbau der Archivvilla „Silberblick“. (Vgl. 2.1 „Hundert-Männer-Schaar“ der Renaissance)

Das direkte Zitat einer Passage aus Nietzsches *Zarathustra* liefert die Bildunterschrift oder das Motto einer Ansichtskarte aus dem (ehemals) österreichischen Ampezzotal in den Dolomiten, welche van de Velde im September 1908 an Elisabeth Förster-Nietzsche sendet. Interessanterweise muss es nicht notwendigerweise Sils-Maria im Engadin sein, um in van de Velde die Gedanken an Zarathustra und den Rausch der Einsamkeit auszulösen (den er aber in Begleitung zu genießen scheint, wie das „Nous“ andeutet), sondern scheinbar ist die hochalpine Landschaft an sich schon ausreichend, wie in diesem Fall Südtirol:

«»– Und I. lief und lief u. fand Niemanden mehr u. war allein, u. fand immer wieder sich u. genoß u. schlürfte seine Einsamkeit u. dachte an gute Dinge, – stundenlang.««

Nous sommes là, chère et honoraire amie et j’eu suis là avec moi. Ne eine en penser. Je Vous sonorui mes affections hommages.

Votre Van de Velde

²²⁵² Die Briefe befinden sich heute getrennt in den Archiven der Bibliothèque Royale in Brüssel (für die Briefe Elisabeth Förster-Nietzsches an van de Velde): BR FS X 403 und im Goethe-Schiller Archiv in Weimar (für die Briefe van de Veldes an Elisabeth Förster-Nietzsche): GSA 72/BW 5599

²²⁵³ Briefwechsel Henry van de Velde an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 20. Oktober 1901, in: GSA 72/BW 5599,1 Blatt

Ecce Homo eri termine et paraître le 29 Sept.²²⁵⁴

Wichtig für die spätere Diskussion des buchkünstlerischen Werkes ist die Nebenbemerkung zum Erscheinungsdatum des *Ecce homo* für Ende des Monats, und damit noch vor dem *Zarathustra*. (Vgl. 5.2.2) Doch zurück zum Nietzsche Zitat selbst: wenn es mehr bedeuten sollte, als nur ein Wortspiel unter Eingeweihten, so sind Kontext und Abweichungen des Zitates von der Quelle relevant: Im Original steht die von van de Velde angeführte Stelle am Anfang des Kapitels „Mittags.“ im 4. und letzten Buch des *Zarathustra*: „– Und Zarathustra lief und lief und fand Niemanden mehr und war allein und fand immer wieder sich und genoss und schlürfte seine Einsamkeit und dachte an gute Dinge, – stundenlang. [...]“²²⁵⁵ Mit anderen Worten: van de Velde identifiziert sich selbst mit Zarathustra, das „Ich“ und Zarathustra werden eins, was sich beispielsweise auch in der Weiterverwendung der für die Insel-Prachtausgabe des *Zarathustra* entworfenen Ornamentik für den eigenen Briefbogen zeigt. (Vgl. 5.2.1) Dabei scheint er aber nicht den weiteren Verlauf des Kapitels vor Augen zu haben, der vom „Glück des Mittags“, vom vollkommenem Moment und dem Aussetzen des Willens handelt, welcher aber eine Gefahr für den Denker darstellt. (Vgl. 2.3: Halkyonische Kunst; Überreife der Trauben) Andererseits befindet sich van de Velde in einer kritischen gesundheitlichen Situation: nach einem erneuten Ausbruch der Neurasthenie war er gerade zur Kur in der Privatklinik von Binswanger bei Kreuzlingen gewesen, wo er sich mit den Gedanken Sigmund Freuds auseinandergesetzt hatte. Vielleicht glaubt van de Velde in Einsamkeit des Hochgebirges, im Wandern in kühler, klarer Luft und erhabener Landschaft Nietzsche und seiner Figur des Zarathustra näher zu sein, vielleicht sich in den Bergen von den ‚Viel-zu-Vielen‘ der Städte der Ebene zu befreien. (Vgl. 2.3)

In einem Brief aus dem Schweizer Exil während des Weltkrieges kommt van de Velde auf die hochalpine Landschaft als Ort der Begegnung mit Nietzsche zurück: begeistert schreibt er 1918 am Todestag des Philosophen aus Sils-Maria über das erhebende Gefühl, an diesem Rückzugsgebiet und „Geburtsort“ des Zarathustra Nietzsche ganz nah zu sein:

„Verehrteste, liebe freundin,

Es lag in meiner Absicht Ihnen aus Sils-Maria zu schreiben wo ich in gedanken so nahe mit Sie [sic] lebte, mit Ihrem bruder und wo ich die Tragik seines lebens so tief empfand – wie wohl noch nie. Auf Chasté folgte ich ihm, ging in seinen fusstritten u. setzte mich ehrerbietig nieder auf den stellen wo Er zweifellos sich niedergelassen hat um zu „sinnen“. Auf Chasté lebt sein geist u. die reichste schattierungen seines stils wiederholen sich u. klingen dort in den farben der bäumen, der felsen und des seespiegels. Chasté ist der geweihte Ort u. auf das allem empfand ich [van de Velde] einen chauer als ob ich plötzlich vor einem Tempel, ein Mausoleum stehen würde wo [ich] mit Nietzsche selbst in berührung kommen werde, wo ich seine stimme zu hören bekommen werde. Und es kam auch so und Er sprach zu mir wie Er schon an anderen getan haben wird – u. sagte: O Mensch, gib acht...

Ich war nirgends wo so erschüttert wie dort – vor der Tafel, im fels u. ging jeden Tag hin. Dort erschien mir meiner Entwurf des Tempels welchen ich für Weimar entwarf u. auf Chasté habe ich ihn nun, in gedanken, vollendet. Ich setzte alle materialien so zusammen dass, in ihnen, die unheimlichen farben-klänge welche sich dort in einem unerhört-reiche u. seltene Harmonie vereinigen, sich nochmals wiederholten in einem akkord welcher in sich die ganze sehnsucht der Menschheit nach „Ewigkeit“ verwirklichen sollte. Es gibt marmor-sorten die wie der boden von Chasté, leuchtend wie er von tausend roten flächen – die strahlenden blümchen der felspflanzen –; es gibt welche, die wie die stämme der bäume u. woraus ich die säule herstellen will; u. für die fenstergläser, gibt es die fülle der gläser die das grün der bäumen, das grün des wassers u. die

²²⁵⁴ Postkarte „Landro mit M^{te} Cristallo“ Briefwechsel Henry van de Velde an Elisabeth Förster-Nietzsche vom September 1908, in: GSA 72/BW 5599,2, Blatt 26.

²²⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Vierter und letzter Theil. KSA 4*, S. 342.

tausend farbigen spiegelungen der bergen im wasser vortäuschen können. Und etwas von der müdigkeit der zweigen, welche in ihrer linie den last des vielen schnees, im winter, offenbaren muss ich in dem blau zu empfinden geben. [...] Und ich fange dann ein neues Leben an!

Freiwillige Verbannung, es muss so sein. Darüber mehr in mein nächsten buch: Schicksal. [...]²²⁵⁶

Doch während in der ersten Annäherung an Nietzsches alpine Landschaft van de Velde den Genuss der sprichwörtlichen Einsamkeit der Figur Zarathustras nacherlebt und durch ihn hindurch zu seiner Leserin spricht, steht der zweite Verweis unter dem Vorzeichen des Totengedenkens, der Begegnung in einem Mausoleum, das van de Velde gedanklich auf die Halbinsel Chasté verlegt und mit seinem Entwurf der Nietzsche-Gedenkstätte für Weimar in Überlagerung bringt. Ob er hier bewusst auf die ältere Idee einer Umbettung Nietzsches nach Sils-Maria anspielt, bleibt dahingestellt, doch scheint er sich auf das Entwurfskonzept des Tempels, die Person, die Physiognomie Nietzsches architektonisch zu übersetzen und abstrakt auszudrücken, zu beziehen. (Vgl. 5.3 Nietzsche-Monument) Interessant jedoch sind die Abweichungen gegenüber dem Vorkriegs-Entwurf: keine Rede mehr vom Stadion oder der geplanten axialen Anordnung, auch wenig über die äußere Erscheinung des Tempels, sondern van de Velde konzentriert sich ganz auf die Beschreibung der materiellen und sinnlich-atmosphärischen Qualitäten des Innenraumes, der die alpine Landschaft des Engadin architektonisch übersetzt, wie von van de Velde früher theoretisch gefordert (Vgl. 3.1) und in seiner „musikalischen“ Farbigkeit an den im entstehen befindlichen Expressionismus erinnert.

Ein weiteres Beispiel für van de Veldes tiefe Nietzsche-Verehrung findet sich ebenfalls in einem Brief, der einen Gedenktag zum Anlass hat, wenn auch in diesem Fall Frau Förster-Nietzsches Glückwünsche zum 60. Geburtstag van de Veldes im April 1923. In seinem ausführlichen Antwortbrief gedenkt er der vergangenen Weimarer Jahre, dem Nietzsche-Archiv und Buchausgaben, und kommt auch wieder auf den Entwurf des Nietzsche-Monumentes zu sprechen:

„[...] Tous les bons souvenirs que le garde de Weimar – et je ne veux pas en garder d’autres – s’enlacent autour de Vous et plongent leurs racines dans la «Nietzsche archiv», sont imbus [?] de l’atmosphère dans laquelle a vécu ce géant – Votre Frère, à lutté Votre Frère et s’est écrasé le géant!

Mon culte pour Lui n’a fait que grandir et je n’ouvre jamais un de ses livres sans éprouver un frémissement sacré!

En ces moments, Votre affections pour moi me revient à la mémoire et tout ce que nous avons rêvé de réaliser ensemble a Weimar, tout ce que nous comptons édifier à sa gloire et je retourne encore souvenir les passepartout en cartons dans lesquelles sont encadrées les esquisses pour le Temple que nous voulions **Lui** consacrer! [...]²²⁵⁷

Unmissverständlich spricht van de Velde von „heilig“ und „Kult“, also von einem quasi religiösen Verhältnis zu Nietzsche. Besonders signifikant ist in diesem Zitat die Verwendung eines Kapitalbuchstaben für Nietzsches Personalpronomina *Lui*, welche im Französischen eigentlich nur für die Anrede Gottes gebräuchlich ist. Auch fällt auf, dass van de Velde immer von Nietzsche selbst, von seinem Verhältnis zu *Ihm*, nicht von den eigentlichen Auftraggebern, also Elisabeth Förster-Nietzsche für den Archivumbau oder Harry Graf Kessler für das Nietzsche-Monument spricht. Wie an anderer Stelle zu sehen, scheint für van de Velde bei seinen Nietzscheana nur sein persönliches Verständnis Nietzsches ausschlaggebend, wie in den traditionellen sakralen Werken, bei denen der Patron auch hinter der religiösen Interpretation des Künstlers zurücksteht. (Vgl. 5.1) Doch er fährt fort mit einem

²²⁵⁶ Briefwechsel Henry van de Velde an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 25. August 1918, in: GSA 72/BW 5599,3, Blatt 8–9.

²²⁵⁷ Briefwechsel Henry van de Velde an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 17. April 1923, in: GSA 72/BW 5599,3, Blatt 13 a–b.

Sprung in die Gegenwart (1923) und stellt fest, dass sich die Nietzsche-Bewegung in zwei Lager geteilt habe: in eine große Masse der jüngeren Verehrer, während die älteren sich von „ihrem“ Helden abgewendet hätten, womit er sein Unbehagen gegenüber einer massenhaften Anhängerschaft und politischen In-Anspruch-Nahme Nietzsches adressiert.

4.3.2. Direkte Verweise in den Briefen: Briefwechsel mit Harry Graf Kessler.

Im Vergleich mit den relativ seltenen direkten Bezügen auf Nietzsche, seine Schriften und auf das Nietzsche-Bild van de Veldes im Briefwechsel mit Elisabeth Förster-Nietzsche finden sich weitaus zahlreichere Verweise im langen Briefwechsel mit Harry Graf Kessler, der zwischen 1897 und 1937 andauert.²²⁵⁸ Aber auch hier dominieren ganz andere Fragen und Sorgen, meist im Zusammenhang mit Aufträgen oder mit Freunden und Bekannten respektive die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Gegnern. Wie die weitgehende Absenz inhaltlicher Auseinandersetzungen über Nietzsche, das Verständnis seiner Schriften, den Nietzsche-Kult, Kunst und Künstler, Kultur, etc. zeigt, scheinen diese Debatten nur im persönlichen Gesprächen geführt worden zu sein, wie auch Kesslers Tagebucheinträge schlaglichtartig erhellen, ohne eine Spur in den Briefen hinterlassen zu haben. Einzig aus dem Zeitraum der Planung des Nietzsche-Stadions und Monumentes für Weimar zwischen 1911 und 1913/14 tauchen relevante inhaltliche Fragen, bis hin zu Konzeptskizzen im Briefwechsel auf, wahrscheinlich, weil die Akteure auf die Korrespondenz angewiesen waren, um Kontakt zu halten, nachdem van de Velde oft in Paris, Kessler oft in Berlin oder London weilte. Zudem hatte Kessler rasch die Leitung des Projektes übernommen, sowohl finanziell, organisatorisch als auch konzeptionell, was von der Auswahl der beteiligten Künstler über das Programmatisch-Inhaltliche bis zur formalen Vorgaben reichte, während van de Velde mit Mühe und wenig Enthusiasmus an den Entwurf heranging, wie Kessler spitz bemerkt und ihn deshalb auch brieflich zur Arbeit antreibt. (Vgl. 5.3)

4.4. Auf der Suche nach der verlorenen Spur: Ein inhaltlicher Vergleich der Schriften Nietzsches und van de Veldes

4.4.1. Der „neue Mensch“ und die Last der Historie: Vom Übermenschen und der Kultur der Décadence.

„Das Alles von Heute – das fällt, das verfällt: wer wollte es halten! Aber ich – ich will es noch stossen!“
(Nietzsche, *Zarathustra*)²²⁵⁹

Entscheidend für van de Veldes künstlerische Karriere ist die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Situation am Ende des 19. Jahrhunderts: bereits als junger Maler sucht er nach einer Ausdrucksweise jenseits der eingeübten akademischen Konvention und der mondänen Weltläufigkeit der Pariser Salons, nach einem „naiven“ und direkten Zugang zu den Dingen, wie er ihn anfangs in Millet und der Schule von Barbizon zu erkennen glaubte, in der Herausarbeitung einer ‚natürlichen Schönheit‘ der Landschaft und Bauern und dem Blick auf eine vorzivilisatorische Welt, die scheinbar von Ausbeutung, Entfremdung, Lüge und Doppelmoral verschont geblieben war. Doch muss van de Velde rasch erkennen, dass diese Perspektive bestenfalls nostalgische oder ästhetische Rückwärtsgewandtheit darstellt, hingegen die Moderne als ein alternativloses Projekt

²²⁵⁸ Briefwechsel Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar (DLA), Bestand Kessler, Briefwechsel van de Velde; Briefwechsel Harry Graf Kessler an Henry van de Velde, in: Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde, (BR FS X 504); ich danke Alexandre Kostka für die freundlichen Hinweise.

²²⁵⁹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 20. KSA 4*, S. 262.

angesehen werden muss, bei dem es weniger um eine grundsätzliche Ablehnung als vielmehr um eine alternative Ausrichtung gehen kann, um etwas Anderes, Neues, Kommendes, was ihn für kulturkritische Thesen der Zeit empfänglich machte, so auch für die Nietzsches. Selbst wenn der genaue Zeitpunkt nicht mehr rekonstruierbar sein sollte, an dem van de Velde auf Nietzsche stieß, so lassen sich wenigstens die Umstände um das Jahr 1890 benennen: das Umfeld symbolistischer Dichter und Künstler ebenso wie junger Sozialisten und Anarchisten in Antwerpen und Brüssel, die sich um Edmond Picard, Emile Verhaeren, August Vermeylen und andere sammelten.²²⁶⁰ (Vgl. 4.2) Im Spannungsfeld des Fin de siècle zwischen Bourgeoisie und Bohème, Sozialismus und Ästhetizismus geht es ihnen um die Überwindung des Lebensgefühls der Zu-Spät-Gekommenen, der Décadence, durch eine Zurückeroberung der Einheit der Dinge und des Lebens, um einen neuen Raum der Humanität und Gemeinschaft jenseits der etablierten gesellschaftlichen Rollen auf Basis der Freiheit des Einzelnen, um einen Kult des Lebens durch eine neue, authentische Kunst.

Deshalb stellt die beißende Kritik am eklektischen Historismus ihrer Zeit eine konstante Parallele im Denken van de Veldes und Nietzsches dar, welche man durch die verschiedenen Werkabschnitte verfolgen kann: beide Autoren betonen die an sich „organische“ Einheit von Architektur, Städtebau, Gebrauchsgegenständen, Kleidung einerseits und den Umgangsformen, der Sprache, Philosophie, Sitte und Moral einer Epoche andererseits, lesen Stil und Form als Indikator für die gesellschaftlichen Verhältnisse, was im Fall des ausgehenden 19. Jahrhunderts bedeutet, dass sie vom Stilwechsel und Stilpluralismus auf Stillosigkeit schließen (Vgl. 4.4.2), und damit auf eine in den Grundfesten erschütterte moderne europäische Kultur, auf ein Ausscheren aus der ‚natürlichen‘ Evolution der Epochen hin zu Gekünsteltheit, Willkür, Durcheinander, Unsicherheit, Verfall, Degeneration.²²⁶¹ Verantwortlich dafür halten sie direkt die (Kunst-)Geschichte, eine wissenschaftliche ‚Entdeckung‘ des 18. Jahrhunderts, zusammen mit der ‚historischen Bildung‘, welche der moderne Nationalstaat durch Schule, Universitäten und ‚Gelehrte‘ verbreite; indirekt hingegen weisen sowohl van de Velde als auch Nietzsche auf die gesellschaftlichen Verwerfungen hin, welche durch die politische, soziale und ökonomische Neustrukturierung verursacht wurden, für deren unterschiedliche Aspekte Begriffe wie Industrielle Revolution, Technik, Massengesellschaft, Kapitalismus und Liberalismus stehen. Während Nietzsche diese Prozesse anfangs auf der Folie des Pessimismus rezipiert, sollte um 1900 sein Schlagwort des *Unzeitgemässen* die Oberhand gewinnen, die Vorstellung vom Denker (und Künstler) als ‚ein Kämpfer gegen seine Zeit‘, wie es Rudolf Steiner auf Nietzsche selbst zurückprojiziert,²²⁶² während dieser 1874 noch das Ende der europäischen Kultur für prophezeit:

„Fast ist es ihm [dem Philosophen], als ob er die Symptome einer völligen Ausrottung und Entwurzelung der Cultur wahrnehme, wenn er an die allgemeine Hast und zunehmende Fallgeschwindigkeit, an das Aufhören aller Beschaulichkeit und Simplicität denkt. Die Gewässer der Religion fluthen ab und lassen Sümpfe oder Weiher zurück; die Nationen trennen sich wieder auf das feindseligste und begehren sich zu zerfleischen. Die Wissenschaften, ohne jedes Maass und im blinden *laissez faire* betrieben, zersplittern und lösen alles Festgegläubte auf; die gebildeten Stände und Staaten werden von einer grossartig verächtlichen Geldwirtschaft fortgerissen. Niemals war die Welt mehr Welt, nie ärmer an Liebe und Güte. Die gelehrten Stände sind nicht mehr

²²⁶⁰ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I* (1992), S. 93–94, Anmerkung 3 zu Emile Verhaeren.

²²⁶¹ Z.B. Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 33, Berlin: 6. Oktober 1900, S. 18–19: „Hat man einen sehr hohen Begriff von der ungetrübten Schönheit eines griechischen Monuments, des freien Lebens und der üppigen Gesundheit, die in einem gothischen Denkmal verkörpert sind, so wird man ermessen können, welchen Grad der Zersetzung die architektonischen Vorstellungen am Ende des neunzehnten Jahrhundert erreicht haben.“

²²⁶² Vgl.: Rudolf Steiner, *Friedrich Nietzsche – Ein Kämpfer gegen seine Zeit*, Weimar: E. Felber, 1895.

Leuchttürme oder Asyle inmitten aller dieser Unruhe der Verweltlichung; sie selbst werden täglich unruhiger, gedanken- und liebloser. Alles dient der kommenden Barbarei, die jetzige Kunst und Wissenschaft mit einbegriffen. Der Gebildete ist zum grössten Feinde der Bildung abgeartet, denn er will die allgemeine Krankheit weglügen und ist den Ärzten hinderlich. Sie werden erbittert, diese abgekräftigten armen Schelme, wenn man von ihrer Schwäche spricht und ihrem schändlichen Lügengeiste widerstrebt. Sie möchten gar zu gerne glauben machen, dass sie allen Jahrhunderten den Preis abgelaufen hätten, und sie bewegen sich mit künstlicher Lustigkeit.“²²⁶³

Es ist also gerade die dynamische Entwicklung und rapide Veränderung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, welche van de Velde und Nietzsche als eine Gefahr für das Leben ansehen, als Auseinanderfallen zwischen traditionellen Werten, wie sie von Klerus, Adel und Bourgeoisie repräsentiert werden, und den Anforderungen der Moderne – als ein Schisma, das sich in der marxistischen Ideologiekritik und These der Entfremdung ebenso ausdrückt, zu der aber Nietzsche und van de Velde unterschiedliche Positionen einnehmen, wie auch in dem Rollenspiel der bürgerlichen Gesellschaft, oder in der Trennung zwischen verkleidender Stilhülle und konstruktivem Kern, wie sie es in der Architektur und Kunst ihrer Zeit ausmachen. Und während van de Velde dafür beispielsweise das Bild der ausgetragenen Kleider älterer Brüder bemüht,²²⁶⁴ um das falsche, lügenhafte, verwerfliche der historistischen Praxis und bürgerlichen Moral zu unterstreichen, greift er an anderer Stelle auf Goethes Begriff der „Maskerade“ zurück,²²⁶⁵ den auch Nietzsche mehrfach verwendet,²²⁶⁶ um seinerseits eklektischen Historismus und oberflächliche Konvention als karnevaleske Verkleidung zu karikieren. Nietzsche variiert diese Kostüm- und Masken-Metapher mit Ausdrücken wie beispielsweise den „buntgesprenkelten Gegenwärtigen“ im *Zarathustra*,²²⁶⁷

²²⁶³ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher*. KSA I, S. 366.

²²⁶⁴ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 30–31; auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 268.

²²⁶⁵ Henry van de Velde, *Der Neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906, S. 13–14.

²²⁶⁶ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Siebtes Hauptstück: unsere Tugenden 224*. KSA 5, S. 159f: „Der europäische Mischmensch – ein leidliche hässlicher Plebejer, Alles in Allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns »nichts steht« –. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder »national« vorzuführen, in moribus et artibus: es »kleidet nicht! Aber der »Geist«, insbesondere der »historische Geist«, ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vortheil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studirt: – wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der »Kostüme«, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, zum geistigen Faschings-Gelächter und Übermuth, zur transcendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unsrer Erfindungen noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, – vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!“; siehe auch: ders., *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. 5, KSA I, S. 281: „[...] Erst durch diese Wahrhaftigkeit wird die Noth, das innere Elend des modernen Menschen an den Tag kommen, und an die Stelle jener ängstlich versteckenden Convention und Maskerade können dann, als wahre Helferinnen, Kunst und Religion treten, um gemeinsam eine Cultur anzupflanzen, die wahren Bedürfnissen entspricht und die nicht, wie die jetzige allgemeine Bildung, nur lehrt, sich über diese Bedürfnisse zu belügen und dadurch zur wandelnden Lüge zu werden. [...]“

²²⁶⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Vom Lande der Bildung*. KSA 4, S. 153f: „[...] Mit fünfzig Klexen bemalt an Gesicht und Gliedern: so sasset ihr da zu meinem Staunen, ihr Gegenwärtigen! Und mit fünfzig Spiegeln um euch, die eurem Farbenspiele schmeichelten und nachredeten! Wahrlich, ihr könntet gar keine bessere Maske tragen, ihr Gegenwärtigen, als euer eignes Gesicht ist! Wer könnte euch – erkennen! Vollgeschrieben mit den Zeichen der Vergangenheit, und auch diese Zeichen überpinselt mit neuen Zeichen:

oder der „Jahrmarkts-Buntheit“ der Deutschen aus den frühen *Unzeitgemässen*, mit der er den Zusammenhang zwischen historischer Gelehrtheit, liberalem Markt und kultureller Décadence verdichtet: (Vgl. 2.1)

„Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage: und es bleibt ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein kann, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken, und sich noch dazu seiner gegenwärtigen »Bildung« recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihn doch belehren: ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein Gang durch die Strassen seiner Städte, eine jede Einkehr in den Magazinen der Kunstmodehändler; inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten unserer Kunstanstalten Concert-, Theater- und Museenfreuden sich des grotesken Neben- und Uebereinander aller möglichen Stile bewusst werden. Die Formen, Farben, Producte und Curiositäten aller Zeiten und aller Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als das »Moderne an sich« zu betrachten und zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumulte aller Stile sitzen.“²²⁶⁸

Diese fundamentale Kritik am kulturellen Niedergang der Zeit formuliert Nietzsche in ganz ähnlicher Weise in der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* wie auch der oben zitierten späten Schrift *Jenseits von Gut und Böse*, bis hinein in die sprachlichen Formulierungen und Wahl der Beispiele: neben dem Bereich der Hochkultur – also Kunst, Musik, Philosophie – sind es vor allem die alltäglichen Dinge, Gegenstände und Verrichtungen, an denen Nietzsche Chaos, Lüge und Hässlichkeit festmacht. Auffällig ist der Zusammenhang zwischen Kleidung und Architektur als „Mode“ einerseits, wie auch zwischen Wohnung, Strasse, Platz und „öffentlicher Meinung“ andererseits.²²⁶⁹ Nietzsche liest die Architektur als Medium, weshalb er von der „Scheinarchitektur“ seiner Zeit auf die „Scheinmenschen“ schließt, die sich hinter gesellschaftlicher Konvention und Sitte verstecken, statt authentisch bei sich zu sein. Von Bedeutung ist auch der Begriff der „Hülle“ als oberflächlicher (Stil-) Verkleidung, die im traditionellen Architekturdiskurs im Gegensatz zum konstruktiven Kern gesetzt wird, doch bei Nietzsche in Opposition zur griechischen *physis* als Einheit von Körper und Geist, Inhalt

also habt ihr euch gut versteckt vor allen Zeichendeutern! [...] Aus Farben scheint ihr gebacken und aus geleimten Zetteln. Alle Zeiten und Völker blicken bunt aus euren Schleiern; alle Sitten und Glauben reden bunt aus euren Gebärden.“

²²⁶⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller. KSA I*, S. 163.

²²⁶⁹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 338–339: „Es giebt kein öderes und widrigeres Geschöpf in der Natur als den Menschen, welcher seinem Genius ausgewichen ist und nun nach rechts und nach links, nach rückwärts und überallhin schießt. Man darf einen solchen Menschen zuletzt gar nicht mehr angreifen, denn er ist ganz *Aussenseite ohne Kern*, ein anbrüchiges, gemaltes, aufgebauschtes Gewand, ein verbrämtes Gespenst, das nicht einmal Furcht und gewiss auch kein Mitleiden erregen kann. Und wenn man mit Recht vom Faulen sagt, er tödte die Zeit, so muss man von einer Periode, welche ihr Heil auf die öffentlichen Meinungen, das heisst auf die privaten Faulheiten setzt, ernstlich besorgen, dass eine solche Zeit wirklich einmal getödtet wird: ich meine, dass sie aus der Geschichte der wahrhaften Befreiung des Lebens gestrichen wird. Wie gross muss der Widerwille späterer Geschlechter sein, sich mit der Hinterlassenschaft jener Periode zu befassen, in welcher nicht die lebendigen Menschen, sondern öffentlich meinende Scheinmenschen regierten; weshalb vielleicht unser Zeitalter für irgend eine ferne Nachwelt der dunkelste und unbekannteste weil unmenschlichste Abschnitt der Geschichte sein mag. Ich gehe durch die neuen Strassen unserer Städte und denke wie von allen diesen greulichen Häusern, welche das Geschlecht der öffentlich Meinenden sich erbaut hat, in einem Jahrhundert nichts mehr steht und wie dann auch wohl die Meinungen dieser Häuserbauer umgefallen sein werden. Wie hoffnungsvoll dürfen dagegen alle die sein, welche sich nicht als Bürger dieser Zeit fühlen; denn wären sie dies, so würden sie mit dazu dienen, ihre Zeit zu tödten und sammt ihrer Zeit unterzugehen – während sie die Zeit vielmehr zum Leben erwecken wollen, um in diesem Leben selber fortzuleben.“

und Form verstanden werden muss.²²⁷⁰ Und es ist eben diese Störung des ‚inneren‘ Zusammenhangs des Stils zwischen Philosophie, Kultur und Alltagsgegenständen bis hin zu Architektur und Strasse, den van de Velde in seinen Texten in analoger Weise wiederholt, wie beispielsweise 1900 im *Pan* (Vgl. 3.1; 3.4):

„[...] während die Architektur ganz clichémäßig und schablonenhaft vorging, sodaß Alles, was man um uns herum baute, völlig kümmerlich ausfiel. Auch die Straße zeigt den Tiefstand alles künstlerischen Verständnisses so deutlich, daß auch die Blutlosesten allmählich darüber betroffen werden, aber sie sind so unfähig und ungeschickt, über all die Scheußlichkeiten und über sich selbst hinauszukommen, daß sie darauf verfielen, Bild und Statue zu Hilfe zu rufen, um der Straße etwas Malerisches zu geben und um sie zu einem Ganzen umzuschaffen, daß doch nur die Kunst in ihrer höchsten, vollendeten Vereinigung als Bau-, Industrie- und Ornamentationskunst zu schaffen möglich ist. [...] Aber um das zu erreichen, müsste die Schönheit erst über die Unmoral der alles andere zurückdrängenden Sucht nach Geld siegen dürfen und über die Verirrung, die jedes Einvernehmen und Zusammengehen der Menschen fast zur Unmöglichkeit machen. Straßen und Menschen sehen so aus, wie sie es verdienen und wenn sie ihr Aussehen ändern wollen, so wird es Maskerade. Die gewöhnliche zeigt sich in der Nachahmung von Fremden in Benehmen oder in Kleidung, die ausnahmsweise besteht im Aufkleben einer Pappnase, einer Perrücke [sic] oder eines sonstigen scherzhaften Ornamentes – in beiden Fällen aber ist es Maskerade. Es giebt übrigens, ganz bestimmte Beziehungen zwischen den Menschen und der Umgebung, in der er lebt, ganz allgemein, sowie ganz bestimmte Beziehungen zwischen dem Menschen und dem Haus oder dem Zimmer, in dem er lebt. Ändert jemand einmal die Menschen – sei es nach der guten oder schlechter Seite hin – so wird er damit auch die Häuser ändern; der Grad der Geschmacklosigkeit, den wir allmählich erreicht haben, zeigt deutlich, wie tief wir gesunken sind.“²²⁷¹

Doch trotz dieser Parallelen in der Argumentation finden sich auch Differenzen: neben dem sprachlichen Stil, wobei eine umständliche deutsche Übersetzung des bereits getragenen französischen Originals die Tendenz bei van de Velde noch verstärkt, teilen die Autoren zwar den Befund, aber legen unterschiedliche Schwerpunkte: während Nietzsche (selbst Professor bzw. Prof. em.) Erziehung, Bildung und Sitte problematisiert, setzt van de Velde bei der liberal-kapitalistischen Wirtschaftsordnung an, die als eine Frage der Moral betrachtet. Deshalb grenzt sich Nietzsche scharf von den „Bildungs-Philistern“ ab, findet konventionelle Halbbildung und bürgerliche Erbauung schlimmer als „schlechten Geschmack“, so lange dieser wenigstens auf eigenes Erleben beruhe; van de Velde hingegen verknüpft anfangs die ästhetische mit der politischen und moralischen Reform, um nach 1902 stärker nach individueller Vervollkommnung und Schönheit zu streben, die er im Spannungsfeld von Vernunft und Sinnlichkeit verortet. Bezeichnend ist beispielsweise, dass van de Velde historistische Stile als „Auferweckung der Toten“ empfindet,²²⁷² und deshalb eine Befreiung von den „Trümmern der Geschichte“ einfordert,²²⁷³ während Nietzsche die gleiche Metapher

²²⁷⁰ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA I*, S. 334: „[...] So entschleiert sich ihm [jeder Einzelne von uns] der griechische Begriff der Cultur – im Gegensatz zu dem romanischen – der Begriff der Cultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention, der Cultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen. [...]“

²²⁷¹ Henry van de Velde, „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, viertes Heft, Juli 1900, S. 264.

²²⁷² Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 6f.

²²⁷³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (²1895), S. 6f; für eine spätere Verwendung der Metapher siehe: ders., „Der Neue Stil“ in: *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 58: „Es ist gleichsam ein Wunder, daß wir uns aus den Trümmern einer Religion herausgearbeitet haben, die mit berechnender Demut die Vernichtung all unserer Sinne bewirkte und zur Verneinung der Augenfreude und der Schönheit des menschlichen Körpers führte. Es ist ein Wunder, daß wir uns von den Trümmern einer Moral befreiten, die sich hinter eine Religion verschanzte, welche lehrte, man könne sich nach Schluß der Abrechnung von allem Bösen

im Bezug auf den Menschen verwendet,²²⁷⁴ dessen „Zertrümmerung“ er als Folge einer ungerichteten Evolution versteht, als Resultat genealogischer Mischprozesse und kultureller Verkümmern. Beide Autoren betrachten Zucht und Selektion als Mittel der Wahl aus der Misere, doch während van de Velde von einer Auswahl der guten Dinge spricht, vom ‚Adel‘ in Entwurf und Herstellung der Objekte, was, nebenbei bemerkt, einer Profitorientierung entgegenwirken soll, meint Nietzsche ganz direkt eine ‚Aristokratie des Geistes‘, also eine Umerziehung und Veränderung von Persönlichkeit, Wahrnehmung, Charakter, die bis hin zur Zucht des „neuen Menschen“ reicht. Wenn also beide Autoren übereinstimmend Nachahmung und Schauspielerei ihrer Zeit als Unwahrheit, Lüge und Degeneration anklagen (Vgl. 2.1; 2.2; 2.3: Schauspieler), denkt Nietzsche an die künstlerische Arbeit am Menschen selbst, an ein ‚Bildhauern am schwersten Stein‘ (vgl. 2.3: Die Schaffenden), während van de Velde mehr die Kunst und Dingwelt im Auge hat, welche er als Teil eines größeren Ganzen – Kultur, Philosophie, Ökonomie, Weltanschauung – vorstellt.

Als Antwort auf die Krise treffen sich beide Autoren in der Proklamation des „neuen Menschen“: bei Nietzsche findet sich bereits in der *Tragödienschrift* die Vorstellung der Transformation des Menschen durch die Kunst: nicht umsonst widmet er hier einen ganzen Abschnitt Raffaels „Transfiguration“²²⁷⁵ und führt als Kontrast zum ‚verkommenen‘ modernen Menschen die Figur des Satyr ein, der mythische Naturwüchsigkeit mit ursprünglicher Kraft, Wahrheit und Sinnlichkeit vereine. (Vgl. 2.1) Im zweiten, kritischen Werkabschnitt setzt Nietzsche mit dem Konzept des „neuen Menschen“ auf anderer Basis an, indem er den „Freien Geist“ der Aufklärung, der sich aus sich selbst heraus befreit und neu erschafft, einführt, um diesen Gedanken hin zur Gemeinschaft der „Erkennenden“ weiterzuentwickeln, wie sie dem Leser in der *Fröhlichen Wissenschaft* präsentiert werden. (Vgl. 2.2) Doch während diese Erscheinungsformen des „neuen Menschen“ noch von einer Umgestaltung des heutigen Menschen – mittels der Kunst bzw. der Experimentalexistenz als alternativer Lebenspraxis – ausgehen, betritt mit dem „Übermensch“ des *Zarathustra* ein alternatives Konzept die Bühne von Nietzsches Denken: die Überwindung des heutigen Menschen durch eine gerichtete Evolution, was gleichbedeutend ist mit einer Verlängerung der Perspektive über das Individuum des Denkers hinaus auf die Gattung, als eine philosophische Antwort auf die Evolutionstheorie Darwins. (Vgl. 2.3)

Selbst wenn van de Velde punktuell Gebrauch von Nietzsches verschiedenen Stadien des „neuen Menschen“ macht – so ist beispielsweise ein kurzer spöttischer Einwurf zum „freien Geist“ zu verstehen, mit dem er auf das Ende religiöser und memorialer Werke als Auftragsarbeiten für zeitgenössische Künstler verweist²²⁷⁶ – leitet er den Begriff des „neuen Menschen“ aus einer Gegenüberstellung von Moderne und Prämoderne her: (vgl. 3.10)

loskaufen, ... daß wir uns aus den Trümmern einer unbarmherzigen und grausamen Gerechtigkeit herausgearbeitet haben, – »einer Tochter des Zorns und der Furcht«, wie Anatole France sagt, ... aus den Trümmern einer auf Hypothesen und metaphysischen Zerlegungen aufgebauten Wissenschaft, ... aus den Trümmern einer bis zur Perversität degenerierten Kunstauffassung, die ausgesucht für solche Malerei und solche Skulptur eine Vorliebe hegte, denen gerade sie unentbehrlichste Qualitäten fehlten: die Qualitäten des Materials, der Form, der Linie, der Farbe und des Rhythmus!“

²²⁷⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Von der Erlösung*. KSA 4, S. 178; siehe auch: ders., *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 3*. KSA 4, S. 248f: „Ich lehrte sie all mein Dichten und Trachten: in Eins zu dichten und zusammen zu tragen, was Bruchstück ist am Menschen und Räthsel und grauser Zufall, – als Dichter, Räthselrather und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie an der Zukunft schaffen, und Alles, das war –, schaffend zu erlösen. Das Vergangene am Menschen zu erlösen und alles »Es war« umzuschaffen, bis der Wille spricht: »Aber so wollte ich es! So werde ich's wollen –“

²²⁷⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. KSA 1, S. 39; vgl. Neubewertung Raffaels in: ders., *Menschliches, Allzumenschliches. II 2. Der Wanderer und sein Schatten*, § 73: *Ehrliches Malerthum*. – KSA 2, S. 585f.

²²⁷⁶ Henry van de Velde, „Eine Predigt an die Jugend“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 51: „Das Leben ist sehr viel äusserlicher geworden, de Frömmigkeit liegt im Zustande der Verschüttung – der »freie« Geist ist »modern« – [...]“

„Die modernen Erfindungen, die Anwendung von Dampf und Elektrizität brachten mehr als eine allmähliche und oberflächliche Umwälzung: sie bewirkten einen plötzlichen und fundamentalen Umsturz. Und durch die veränderte Atmosphäre, die die modernen schöpferischen Ideen hervorgerufen hatten, ebenso wie durch die fundamentale und logische Umwandlung der Art und Weise, unsere materiellen Bedürfnisse zu befriedigen, wurde ein neuer »Typ« Mensch geboren. Ein Typ, der so grundverschieden ist von dem der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, daß ich um Erlaubnis bitte, die beiden Typen benennen zu dürfen: den modernen Menschen und den prämodernen Menschen.“²²⁷⁷

Dieser Gedanke der ‚Geburt des ‚neuen Menschen‘ aus dem Geiste der technischer Entwicklungen des 19. Jahrhunderts‘ ist Nietzsche zwar nicht fremd, wie seine nachdenkliche Überlegung zu den ‚Prämissen des Maschinen-Zeitalter‘ zeigen mag,²²⁷⁸ doch offenbaren sich bei genauerem Blick unterschiedliche Perspektiven: für van de Velde ist der ‚neue Mensch‘ Ergebnis der (technisch-kulturellen) Dynamik des 19. Jahrhunderts, also bereits ein Fakt, ein erreichter Zustand, der sich aber noch im Widerspruch mit der Dingwelt und Moral seiner Zeit befinde, während Nietzsche den ‚Übermenschen‘ als *Bild* hinstellt, um der Menschheit ein Ziel über das eigene Leben hinaus nach dem Ende metaphysisch-religiöser Sinnstiftungen zu geben. (Vgl. 2.3 Übermensch) Gerade weil Nietzsche die existierenden ‚höheren Menschen‘ – also Heilige, Philosophen, Adel, Künstler, etc – als nicht ‚hoch genug‘ empfindet, um das Leben zu rechtfertigen, dient ihm der ‚Übermensch‘ als eine Projektion des Potentials eines umfangreicheren, anderen Lebens jenseits der bisherigen Konventionen, als eine ‚Aufgabe‘ für die Menschheit als Ganzes; deshalb bleibt seine Beschreibung des ‚Übermenschen‘ entsprechend vage. Zwar macht van de Velde mehrfach Gebrauch von Nietzsches Idee des ‚Übermenschen‘ – so beispielsweise im Briefwechsel mit Graf Kessler bezüglich der monumentalen Figur Aristide Maillols für das Nietzsche-Stadion, die Kessler als Verkörperung des Apollinischen wünschte,²²⁷⁹ der die Basreliefs des Tempelinneren von Max Klinger kontrapunktisch dionysisch entgegengesetzt sein sollten, zusammengefasst von der Architektur und Landschaftsgestaltung van de Veldes mit Allee, Stützmauer, Terrasse, Stadion und Tempel als Ausdruck der Physiologie Nietzsches und des ‚Willens zur Macht‘ (Vgl. 5.3); oder auch in einer späten Textstelle, in der van de Velde vom Übermenschlichen des Parthenon und der dionysischen Mysterien spricht²²⁸⁰ (Vgl. 3.7) – aber es bleibt bei einzelnen Anrufungen, welche nicht die tiefer gehende Differenz in der Konzeption überdecken können: während Nietzsche mit dem Spätwerk das Konzept des ‚neuen Menschen‘ zum ‚Übermenschen‘ hin radikalisiert, schwächt van de Velde seine Vorstellung einer neuen (anarchistisch-individualistischen) Gesellschaft der frühen Phase zunehmend ab in Richtung einer Versöhnung des Menschen mit seiner (dinglichen) Umgebung. (Vgl. 3.1) So empfindet van de Veldes ‚neuer Mensch‘ naiv, oder außerhalb der Tradition, weshalb er das Potential habe, die Dinge in ihrer ‚natürlichen Schönheit‘ zu erkennen, während der zivilisierte (und damit dekadente) Mensch des ausgehenden 19.

²²⁷⁷ Henry van der Velde, „Der Neue Stil“ in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 60–61.

²²⁷⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten*. § 278. KSA 2, S. 674: „Prämissen des Maschinen-Zeitalters.– Die Presse, die Maschine, die Eisenbahn, der Telegraph sind Prämissen, deren tausendjährige Conclusion noch Niemand zu ziehen gewagt hat.“

²²⁷⁹ Brief Harry Graf Kessler an Henry van de Velde, 2. Februar 1911 (BR, FS X 504/162): „Il [sculpture de Maillol] semble qu’une belle figure de jeune « Übermensch », un superbe nu triomphal de Maillol [...] serait toute désignée comme centre du monument.“

²²⁸⁰ Henry van de Velde, „Devant l’Architecture“ in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nummer 19, 15. Juli 1924, S. 357; vgl. deutsche Übersetzung, ders., „Blick auf die Architektur“ in: *Zum neuen Stil*, herausgegeben von Hans Curjel, München: Piper, 1955, S. 226: „Et parmi tous les édifices qui existent au monde, le Parthénon est le plus saisissant! Une émotion surhumaine [!] fait se serrer le poings et trépigner comme si l’on se sentait en présence du Dieu même de la vie, en présence de Dionysos, le dieu de la passion, le dieu des extases et des mystères.“

Jahrhunderts für den Reiz des Neuen, Ungewohnten oder auch schlicht Alltäglichen und Natürlichen nicht mehr empfänglich sei. Besorgt fragt van de Velde deshalb nach der künstlerischen Entwicklungsmöglichkeit der elektrischen Beleuchtung, die er auf der Pariser Weltausstellung 1900 sieht und „naiv“ bewundert:

„Werden wir uns dieses Mittel merken oder wird es vernachlässigt werden wie so viele andere, die der Himmel, das Wasser und die Berge uns unaufhörlich vorführen? Wie diese, kann es nur den neuen Menschen rühren, der natürlich die erschöpften und immer wiedergekäuten Mittel nicht kennt. Geht hin und erzählt davon doch Dem, der die korinthische oder dorische Zitze nicht lasen kann; bewegt ihn dann, sich von ihrem Anblick loszureißen und nach dem Theater der Loïe Fuller zu wandern, um dort seine Studien als Dekorateur zu vervollständigen und mit dem wahrhaft modernen Wesen der Schönheit vertraut zu werden.“²²⁸¹

Der „neue Mensch“ van de Veldes hat also die Last der Geschichte hinter sich gelassen – aktiv vergessen durch die (neue) Kunst,²²⁸² wie es Nietzsche mit der „kritischen Historie“ in *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* beschreibt (vgl. 2.1) – oder ist noch gar nicht mit ihr in Berührung gekommen, also ein moderner „Wilder“, ein Rückkehrer zu archaischen Wurzeln eines „echten“ Empfindens, Erlebens und Wertens, wie die Figur des dionysisch berauschten Satyr beim frühen Nietzsche oder des Bauern beim frühen van de Velde. Und wie Nietzsche betrachtet sich van de Velde als Autodidakt, als jemand, der sich zu sich selbst befreit hat, als ein Neuerer und „freier Geist“, jedoch in dem Wissen, nur ein „Vorläufer“ und Verkünder des Kommenden zu sein, und als solcher von den Kräften der Moderne – beziehungsweise vom zukünftigen (Über-)Menschen – überwunden zu werden:

„Für uns ist es leichter als für sie *etwas Ganzes* zu sein. Die Neuerer sind beinahe immer Autodidakten. Die Belehrung hat bei ihnen keine Spuren hinterlassen, und hat ihren Geist nicht eingeschläfert. Der verwegene freudige Sturm, den die Neuerer, die sich in Deutschland Riemerschmid, Behrens, Pankok, Obrist, und ich selbst nennen, gewagt haben, zeugt wohl davon. Kühn, närrisch, ihre Kraft und Frische verkündend, ist die Schar weit *von einem Ziele entfernt, das ich wohl sehe*. Ich fürchte, dass unsere Arbeit einst nur bewertet wird, wie eine große hinweisende Geberde, der das Zusammenraffen unserer vollsten Energie Kraft verliehen hat.“²²⁸³

Diese Selbsteinschätzung und Selbstkritik ist vielfach auch bei Nietzsche präsent, denn bei allem Stolz auf die Erkenntnisse herrscht bei ihm das Gefühl vor, erst am Rande des Neuen zu stehen, den Blick auf die Möglichkeit des Kommenden gerichtet zu haben, aber noch im Alten zu gründen, selbst noch einen Versuch darzustellen, doch im Gegensatz zum historisch gebildeten Gelehrten, Künstler oder Journalisten (im Fall van de Veldes auch noch zum Handelsreisenden) darüber aufgeklärt zu sein – und an diesem Zustand zu leiden. Van de Velde ist in gleichem Maße einer jener Träumer und Ästheten, die er in *Déblaiement d'art* so heftig kritisiert, wie Nietzsche eben mit jener metaphysischen, pessimistischen Philosophie ringt, von der er sich ab Mitte der 1870er Jahre zu distanzieren sucht; und beide sind Wagnerianer, die sich überwinden müssen, Wagner als ein Problem der Kunst, als einen „Zauberer“ und Romantiker anzuerkennen, und keine ‚Erlösung‘ von ihm zu erhoffen. Dieses Eingeständnis, selbst ein Décadent zu sein, steht am Anfang der künstlerischen Entwicklung, ist ein wiederkehrendes Moment des Leidens an der Zeit, das sie als „Krankheit“ beschreiben und aus der sie die Motivation für die selbst gestellte „Aufgabe“ ziehen: die Suche nach Gesundheit, dem „neuen Menschen“ und einer neuen Kunst (*l'art nouveau*).

²²⁸¹ Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 33, Berlin: 6. Oktober 1900, S. 21–22.

²²⁸² Henry van de Velde, *Das Museum »Folkwang« in Hagen*, Jg. 13, Heft November 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 276. „Die Augen erkranken auf die Länge der Zeit vom Zuvielsehen und vom Nichtvergessen können, was sie gesehen haben.“

²²⁸³ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“ in: *Innen-Dekoration*, 13. Jg., 1902, Heft April, Darmstadt: Alexander Koch, 1902, S. 108.

Folge dieser gewandelten Vorstellung von der Kunst in Einheit mit dem Leben – von der Lebenskunst im wahrsten Sinne als Selbsterschaffung, Selbstvervollkommnung und Selbstüberwindung, als Gesetzgebender von eigenen Gnaden – ist die Neubewertung des Werkbegriffs: neben dem Objekt, Buch oder Stück gerät der Mensch hinter dem Werk in das Blickfeld des Betrachters, wird Teil der künstlerischen Arbeit. Ebenso, wie Nietzsche die Denker (und die Schaffenden) als „grosse Menschen“ beschreibt, als „Erzieher“, welche durch ihre Lebenspraxis überzeugen, und deren errungene Freiheit gegenüber der akademischen Gelehrtheit sie zur Experimentalexistenz berechtigt, so betont van de Velde die Bedeutung des Menschen für das Kunstwerk, und verknüpft (tragische) Lebenserfahrung direkt mit künstlerischer Ausdruckskraft und moralischer Integrität.²²⁸⁴ In dieser Annäherung an pragmatische Positionen, wie sie van de Velde mit der „Schule des Lebens“ anspricht, in der sich der Künstler als „Kämpfer“ beweisen muss, klingt zugleich der darwinistische „Kampf ums Dasein“ an, verknüpft mit einer Einsicht in die Natürlichkeit des menschlichen Kreislaufs aus Werden und Vergehen, der zu einem Fatalismus jenseits naiver Schicksalsergebenheit führen soll, wie sie Nietzsche mit dem „heroischen Pessimismus“ als einer Annahme des Lebens trotz des Leidens formuliert. (Vgl. 3.10) Das Leben selbst stellt einen Wert dar, den es in vollem Umfang anzunehmen und zu lieben gilt, inklusive der Disharmonien, Affekte, Triebe und dem Tod, weshalb sowohl Nietzsche als auch sein Leser van de Velde den „Kampf ums Dasein“ als wichtigen Agens des Lebens – und damit auch der Kunst – begreifen, im Gegensatz zu religiöser Askese, eklektischer Nachahmung und kultureller *Décadence*, wie van de Velde bereits 1895 festhält:

„[...] es ist nur das Ideal einer Verfallszeit und sein Kernfehler besteht in dem Mangel an Vertrauen zum Leben. Unser gesamter Glaube bewegt sich in einer naturgemäßen Richtung – in der des Kampfes ums Dasein, in der des Kampfes um eine umfassende Befriedigung aller Lebensbedürfnisse – sowohl in materieller als intellektueller Beziehung. Ein einzige Grenze dabei wäre: dass dem Nächsten dabei kein Uebel daraus erwachse. [...] Wer aber keine rechte Auffassung vom Leben hat, kann auch keine rechte Auffassung von Kunst haben, da diese ihm Schritt für Schritt als Begleiterin seiner verschiedenen Aeußerungen folgt – und sich gerade in den Dingen, die zum materiellen Leben gehören, am augenfälligsten beweist, denn sie überträgt sich hier am freiesten und bildet sich hier am natürlichsten weiter.“²²⁸⁵

Trotz seiner sozialistischen Disposition vertritt van de Velde Nietzsches Konzept einer physiologischen Kunst, die von Bedürfnissen und Trieben motiviert wird und die des Kampfes als des schärfsten Reizes bedarf,²²⁸⁶ lediglich mit der Ausnahme, dass er mehr von

²²⁸⁴ Henry van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“ in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft August 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 205–206: „Nur von »einem Menschen« kann man wirklich alles erwarten, und man thut gut, von einem Künstler nichts zu erwarten, ehe man sich nicht überzeugt hat, dass er wirklich »ein Mensch« ist. Und in welcher Schule man »Menschen« heranbildet, brauche ich nicht zu sagen. Es ist das Leben, dies ist klar, mit seinen fortwährenden harten Kämpfen. Es ist das Leben, das uns bald Schätze in den Schoss wirft und sie uns bald wieder nimmt; das uns eine Frau schenkt, die wir umarmen dürfen und das sie uns bald wieder nimmt; das unsere Kinder wie Blumen wachsen lässt oder sie plötzlich niederwirft. Es ist das Leben, das uns bald Vertrauen gegen andere einflösst und bald Misstrauen und Verachtung ohne Gleichen hervorruft. Es ist das Leben, das uns Lehren durch den Kopf schleudert, welche die Richtung aller unserer Gedanken ändern; es ist das Leben, das sich erst später in seiner ganzen Schönheit und in allen seinen Aeusserungen dem offenbart, welcher alle Kämpfe, die es ihm auferlegt, dazu noch mit diesem bitteren Glauben auf sich nimmt, indem er dagegen kämpft.“

²²⁸⁵ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895; hier in der deutsche Übersetzung: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, S. 266.

²²⁸⁶ Henry van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 134; 136: „Wenn erst die ausreichende materielle Existenz allen Menschen gesichert ist, so werden die meisten schlaff auf diese Versicherung vertrauen und eine der schönsten Kräfte des Menschen, die Energie, in sich verkümmern lassen. [...] Wenn der Kampf ums Dasein, diese

einem anarchischen Individualismus ausgeht, der bei den Rechten des Mitmenschen seine Grenze findet, während Nietzsche einen hierarchischen Aufbau der Gesellschaft – und damit der Kunst – propagiert, welcher die Kunst einer Geistesaristokratie vorbehält. Und bezeichnenderweise stellt van de Velde in diesem Zusammenhang von Kampf, Lebensreiz und Kunst kaum verhüllte Spekulationen über die Zucht des Menschen zu mehr Geschmack und Schönheitsempfinden an,²²⁸⁷ womit er Nietzsches Gedanken einer kulturellen Akkumulation über Generationen, einer ‚Arbeit am Menschen‘ für einen Moment nahe zu kommen scheint, bis hin zur agrikulturellen Analogie der Domestizierung und Selektion von Pflanzen und „neuen Menschen“.

Es ist die Dringlichkeit, Bedürftigkeit und Aktualität des gegenwärtigen Lebens, wie es der Mensch täglich am eigenen Leib verspürt, die van de Velde und Nietzsche als korrigierende Gewalt gegenüber der „Last der Historie“ empfinden und von der sie sich eine Neuausrichtung der Philosophie respektive der Kunst versprechen. Ebenso wie das Erleben an Stelle von historischem Wissen und Anciennität der Tradition, Moral und Sitte tritt,²²⁸⁸ soll sich auch die Kunst nicht mehr auf Vergangenheit, Geschichte oder Konventionen beziehen, sondern ihren Ausdruck allein im Erleben, in der Wahrnehmung des Betrachters finden, in der Intensität des Augenblicks, wie ihn der Künstler selbst empfand und in das Werk transferierte. (Vgl. 3.7) Gegenüber der Entrücktheit und Leblosigkeit der absoluten Kunst – dem Phänomen der Aura des Kunstwerkes, wie es Walter Benjamin als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definiert hat²²⁸⁹ – votiert van de Velde für eine direkte Verbindung mit dem Leben, für angewandte Kunst und Architektur, und liest somit die der Architektur innewohnende Kontiguität als Vorteil, nicht als Begrenzung der Disziplin. Deshalb benennt er auch Entmaterialisierung, Belebung des Stoffes und die Verewigung des Augenblicks als höchste Ziele der Kunst, einer Kunst als Genuss und Steigerung des Lebens im Sinne Nietzsches, als einem Versprechen für die Zukunft, gegenüber der sich das bürgerliche Museum des 19. Jahrhunderts als „Grabstätte“ präsentiert, als Ort der „erstarrten Kunst“ und „erfrorenen Menschen“,²²⁹⁰ wobei der anti-christliche Unterton nicht zu überhören ist, der

allmächtige Triebfeder, diese bewundernswürdige Sprungbrett, keine Daseinsberechtigung mehr hat, so wird die Hälfte der Menschheit sich schlaff in diese schöne Sicherheit einwiegen, welche so viele Menschen gerade deshalb wünschen, um sich ihr gänzlich hinzugeben!“

²²⁸⁷ van de Velde, „Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die Soziale Bewegung“ (1901), ebd., S. 135: „Durch gelehrte Versuche und fachmännische Berechnungen sind wir wohl dahin gelangt, mit Sicherheit Blumen hervorbringen zu können, welche im voraus bestimmte Formen und Farben besitzen, Tiere, in deren Bau dieses oder jenes Glied, weil es von grösserer Nützlichkeit ist, als die anderen, mehr entwickelt oder auch fortgebracht wird, weil es nutzlos erscheint, aber wir sind noch nicht soweit gekommen, Kinder zu schaffen, die einen bestimmten Geschmack für Kunst und Schönheit haben, oder die ganz einfach überhaupt nur »Geschmack« besitzen.“

²²⁸⁸ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft April 1902, Darmstadt: Alexander Koch, S. 105: „Das gegenwärtige Leben scheint sich ihnen noch nicht mit dem vollen Glanze seiner gebieterischen und unwiderstehlichen Gewalt offenbart zu haben, Es zeigt sich nur denen, die daran glauben, durchdringt nur die Werke, welche nicht danach streben, zur gleichen Zeit, wie es selbst, Elemente anzurufen, die es verneinen; denn das Wieder-Hervorrufen der Dinge der Vergangenheit ist eine Verneinung des Lebens. Das Leben strebt nur nach einer Richtung. Sein Ziel ist die Zukunft. Und von der Vergangenheit duldet es nur Geist und Belehrung; [...]“

²²⁸⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 15.

²²⁹⁰ Henry van de Velde, „Ein Brunnen von Hermann Obrist“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 12, Heft 1, 1913/1914, S. 38: „Von jeher habe ich eine besondere Traurigkeit empfunden vor jedem Werk, welches in ein Museum verbannt war, und dies Gefühl ist in den letzten Jahren zu solcher Stärke angewachsen, dass es mir fast unmöglich geworden ist, was es auch sei zu geniessen, sobald es in einem Museum steht. Dort ist es mir, als stände ich in einer Versammlung erfrorener Menschen. Auf den Stirnen der Männer leben noch bedeutende kühne Gedanken, aber ihre Seelen sind taub und ohne Antwort, und die Frauen, deren Augen sonst Spiegel der Wunden ihres Herzens waren, tragen sie jetzt wie verschleiert. Für ein Werk, das noch keine Beziehung zum

sich gegen das Museum als ‚Kultraum der Moderne‘ richtet. Auch Nietzsche greift wiederholt auf die Metapher des Grabes zurück, um gegen die Fixierung von Kunst, Wissenschaft und Kultur auf die Vergangenheit zu polemisieren, so beispielsweise im *Zarathustra*, wo er wissenschaftliche Forschung mit Grabschändung und die historistische urbane Zivilisation mit der Moderluft der Friedhöfe vergleicht,²²⁹¹ woraus er den Schluss zieht, abseits auf Bergen leben zu wollen.

Da sowohl van de Velde als auch Nietzsche die moderne Großstadt als „Sumpf“, „Grab“, „Markt“ oder „Gräberfeld“ titulieren, als eine Anhäufung von Chaos, Lüge und Krankheit empfinden und damit als Ort der *Décadence par excellence* interpretieren, scheint es wenig überraschend, dass Künstler, Denker oder „freie Geister“ keine Städter sind, noch weniger der „neue Mensch“. Im Gegenteil: die entlegenen Berge, Wälder und Küsten sind wiederkehrende Motive einer alternativen Existenz, in der die Rückkehr zur Natur auch eine Rückkehr zu Gesundheit, Kraft, Wahrheit oder der „Aufgabe“ bedeuten; (Vgl. 3.1; 3.4) ein Gedanke, der mit der Vorstellung der „Seelenlandschaft“ als Einheit von Individuum und Umgebung, von innerer und äußerer Natur des Menschen Form gewinnt. (Vgl. 2.2; 2.3 Seelenlandschaften) Doch bei genauerer Betrachtung ist die Grenze nicht so eindeutig, wie beispielsweise die Passage „Vom Vorübergehen“ (an der großen Stadt) aus dem *Zarathustra* zeigt, in welcher der Narr Zarathustra nachahmt und dessen „Ekel am Menschen“ ironisiert, und so letztlich die Verachtung der urbanen *Décadence* selbst der Lächerlichkeit Preis gibt:

„»Oh Zarathustra, hier ist die grosse Stadt: hier hast du Nichts zu suchen und Alles zu verlieren. Warum wolltest du durch diesen Schlamm waten? Habe doch Mitleid mit deinem Fusse! Speie lieber auf das Stadthor und – kehre um! Hier ist die Hölle für Einsiedler-Gedanken: hier werden grosse Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht. Hier verwesen alle grossen Gefühle: hier dürfen nur klapperdürre Gefühlchen klappern! Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes? Dampft nicht diese Stadt vom Dunst geschlachteten Geistes? Siehst du nicht die Seelen hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen? – Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen! Hörst du nicht, wie der Geist hier zum Wortspiel wurde? Widriges Wort-Spülicht bricht er heraus! – Und sie machen noch Zeitungen aus diesem Wort-Spülicht. Sie hetzen einander und wissen nicht, wohin? Sie erhitzen einander und wissen nicht, warum? Sie klimpern mit ihrem Bleche, sie klingeln mit ihrem Golde. Sie sind kalt und suchen sich Wärme bei gebrannten Wassern; sie sind erhitzt und suchen Kühle bei gefrorenen Geistern; sie sind Alle siech und süchtig nach öffentlichen Meinungen. Alle Lüste und Laster sind hier zu Hause; aber es gibt hier auch Tugendhafte, es giebt viel anstellige angestellte Tugend: – Viel anstellige Tugend mit Schreibfingern und hartem Sitz- und Warte-Fleische, gesegnet mit kleinen Bruststernen und ausgestopften steisslosen Töchtern. Es giebt hier auch viel Frömmigkeit und viel gläubige Speichel-Leckerei, Schmeichel-Bäckerei vor dem Gott der Heerschaaren. »Von Oben« her träufelt ja der Stern und der gnädige Speichel; nach Oben hin sehnt sich jeder sternlose Busen. Der Mond hat seinen Hof, und der Hof seine Mondkälber: zu Allem aber, was vom Hofe kommt, betet das Bettel-Volk und alle anstellige Bettel-Tugend. »Ich diene, du dienst, wir dienen« – so betet alle anstellige Tugend hinauf zum Fürsten: dass der verdiente Stern sich endlich an den schmalen Busen hefte! Aber der Mond dreht sich noch um alles Irdische: so dreht sich auch der Fürst noch um das Aller-Irdischste –: das aber ist das Gold der Krämer. Der Gott der Heerschaaren ist kein Gott der Goldbarren; der Fürst denkt, aber der Krämer – lenkt! Bei Allem, was licht und stark und

Leben gewonnen und sein eigenes Leben noch nicht gelebt hat, ist es zu früh den Gedanken an ein Museum zu fassen.“

²²⁹¹ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Die Heimkehr. KSA 4*, S. 234: „[...] Ihre steifen Weisen: ich hiess sie weise, nicht steif, – so lernte ich Worte verschlucken. Ihre Todtengräber: ich hiess sie Forscher und Prüfer, – so lernte ich Worte vertauschen. Die Todtengräber graben sich Krankheiten an. Unter altem Schutte ruhn schlimme Dünste. Man soll den Morast nicht aufrühren. Man soll auf Bergen leben. [...]“ und weiter: ders., *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln 2. KSA 4*, S. 247: „An ihre grosse Gräberstrasse setzte ich mich und selber zu Aas und Geiern – und ich lachte über all ihr Einst und seine mürbe verfallende Herrlichkeit.“

gut in dir ist, oh Zarathustra! Speie auf diese Stadt der Krämer und kehre um! Hier fließt alles Blut faulicht und lauicht und schaumicht durch alle Adern: speie auf die grosse Stadt, welche der grosse Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt! Speie auf die Stadt der eingedrückten Seelen und schmalen Brüste, der spitzen Augen, der klebrigen Finger – auf die Stadt der Aufdringlinge, der Unverschämten, der Schreib- und Schreihälse, der überheizten Ehrgeizigen: – wo alles Anbrüchige, Anrühige, Lüsterne, Düstern, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt: – speie auf die grosse Stadt und kehre um!« –²²⁹²

Die Pointe der Geschichte ist nun, dass Zarathustra selbst sich von dieser Rede angewidert abwendet, somit zwar die Großstadt verschmäht, aber den Blick auch auf den sarkastischen Kritiker lenkt und die Verachtung der urbanen Zivilisation als Attitüde entlarvt. Bei van de Velde herrscht eine ähnlich ambivalente Haltung zur Stadt vor: so wechseln begeisterte Impressionen großstädtischen Lebens mit Ausstiegswünschen, Maschinenbegeisterung mit ländlicher Idylle. (Vgl. 3.1; 3.9) Und selbst wenn van de Velde vor dem I. Weltkrieg meist suburbane Villen realisiert, zeigen sich diese gerade gegenüber industriellen Materialien (Beton, Stahl, Aluminium) und haustechnischen Innovationen (Sanitär, Zentralheizung, elektrisches Licht) ebenso aufgeschlossen – bis hin zur expliziten Inszenierung des Technischen, wenn man an die unverkleideten Stahlträger der Fensterstürze oder die Messingrohre des Salon Haby in Berlin denkt –, wie deren Bewohner aus der Schicht städtischer Eliten stammen. Analog zum polaren Denken Nietzsches soll die zur Zivilisation antithetische verstandene Natur diese nicht ersetzen, sondern dialektisch steigern, oder, wie van de Velde schon 1894 programmatisch schreibt, die (scheinbare) Rationalität und Struktur der Natur, ihre Stimmungen, Linien und Harmonien soll in die Räume übertragen werden.²²⁹³ (Vgl. 3.1) Wie schon im Bezug auf die Moderne geht es auch bei dem Phänomen Stadt nicht (nur) um radikale Ablehnung, sondern um eine andere, „wirkliche“, zukünftige Urbanität, um eine „organische“ Einheit von Mensch und Umgebung, Natur und Kultur.

Und selbst in Bezug auf die Geschichte zeigt sich diese Ambivalenz: sowohl Nietzsche als auch van de Velde verweisen trotz ihres äußerst kritischen Verhältnisses zu ihr immer wieder auf historische Vorbilder, wie beispielsweise die griechische Antike, die französische Kultur oder die deutschen Klassik, wobei besonders Goethe von beiden Autoren als Ideal von einem ‚Menschen hinter dem Werk‘ gefeiert wird, als umfassende Persönlichkeit, als eine ganze Kultur in einem Manne,²²⁹⁴ und somit als Referenz für den „neuen Menschen“. Einzig bei Napoléon Bonaparte zeigt sich eine ähnlich positive Einschätzung, die auch über die verschiedenen Werkeperioden beider Autoren konstant bleibt, aber im Unterschied zu Goethe, als Repräsentant einer harmonischen Ganzheit, sehen Nietzsche und van de Velde im ‚Kaiser der Franzosen‘ die Verkörperung des letzten antiken und zugleich des ersten radikal modernen Menschen,²²⁹⁵ eine Brücke zwischen dem griechischen Ursprung der Europäer und

²²⁹² Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Vom Vorübergehen*. KSA 4, S. 222–224.

²²⁹³ van de Velde, *Déblaiement d'Art*, (1894, 1895), S. 22; siehe ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, (1902), S. 32f.

²²⁹⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. Der Wanderer und sein Schatten*. 125 *Giebt es »deutsche Klassiker«?* – KSA 2, S. 607: „[...] Goethe, nicht nur ein guter und grosser Mensch, sondern eine Cultur, Goethe ist in der Geschichte der Deutschen ein Zwischenfall ohne Folgen [...]“

²²⁹⁵ Vgl. Nietzsche, *Morgenröthe. 4. Buch*. 245. KSA 3, S. 203: „[...] Napoleon, als ein vollkommen zu Ende gedachter und ausgearbeiteter Typus Eines Triebes, gehört zu der antiken Menschheit: deren Merkmale – der einfache Aufbau und das erfinderische Ausbilden und Ausdichten Eines Motivs oder weniger Motive – leicht genug zu erkennen sind.“; vgl. auch: ders., *Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung 16*. KSA 5, S. 287f: „[...] die letzte politische Vornehmheit, die es in Europa gab, die des siebzehnten und achtzehnten französischen Jahrhunderts, brach unter den volksthümlichen Ressentiment-Instinkten zusammen, – es wurde niemals auf Erden ein grösserer Jubel, eine lärmendere Begeisterung gehört! Zwar geschah mitten darin das Ungeheuerste, das Unerwartetste: das antike Ideal selbst trat leibhaft und mit unerhörter Pracht vor Auge und Gewissen der Menschheit, – und noch einmal, stärker, einfacher, eindringlicher als je, erscholl, gegenüber der alten Lügen-Lösung des Ressentiment vom Vorrecht der Meisten, gegenüber dem Willen zur Niederung,

den Amerikanern, die einen „neuen Typus Mensch“ darstellen, wie van de Velde 1907 bemerkt.²²⁹⁶ (Vgl. 4.4.9) Diese Gleichsetzung Napoléons mit der fortschrittlichen angelsächsischen Kultur eröffnet zudem eine weitere Bedeutungsebene, wenn van de Velde retrospektiv das deutsche Kaiserreich als „am weitesten amerikanisiert“²²⁹⁷ – also als das modernste Land Europas, als Europas Zukunft – bezeichnet.

Eine bedeutende Wandlung macht Nietzsches Geschichtsverständnis durch: von der Kritik am Historismus und historischen Idealismus der *Tragödienschrift*, aus der er die Forderung nach einer mythischen Lebensauffassung durch die Kunst entwickelt, schreitet er in *Menschliches, Allzumenschliches* fort zu Neugewichtung der historischen Epochen. Zwar bleibt die frühgriechische Antike als Fixpunkt erhalten, aber erweitert um eine indirekte Perspektive auf die Renaissance: durch die Brille des aufgeklärten klassizistischen 18. Jahrhunderts (Voltaire, Goethe) blickt Nietzsche voll Bewunderung auf die italienische und französische Renaissance als historisches Modell zurückblickt; zugleich wechselt seine Einstellung zur „Moderne“ von der Gegnerschaft der *Unzeitgemässe Betrachtungen* hin zu einer kritischen Akzeptanz der Gegenwart und der ‚Herbeischreibung‘ einer kommenden „Wiedergeburt“ der Europäischen Kultur:

„Die italiänische Renaissance barg in sich alle die positiven Gewalten, welchen man die moderne Cultur verdankt: also Befreiung des Gedankens, Missachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit des Menschen, Entfesselung des Individuums, eine Gluth der Wahrhaftigkeit und Abneigung gegen Schein und bloßen Effect (welche Gluth in einer ganzen Fülle künstlerischer Charaktere hervorloderte, die Vollkommenheit in ihren Werken und Nichts als Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit forderten); ja die Renaissance hatte positive Kräfte, welche in unserer bisherigen modernen Cultur noch nicht wieder so mächtig geworden sind. Es war das goldene Zeitalter dieses Jahrtausends. [...]“²²⁹⁸

Die hohe Wertschätzung der Kultur der Renaissance und die damit verbundene „grosse Hoffnung einer neuen Renaissance“, welche die „Last der Historie“ des 19. Jahrhunderts durch kritische Skepsis und freien Geist überwinden könnte,²²⁹⁹ verweist auf Jacob Burckhardt, den älteren, von Nietzsche bewunderten Professorenkollegen in Basel.²³⁰⁰ Und von ihm übernimmt Nietzsche auch ein gewisses Misstrauen gegen die Geschichte, da sie vom Standpunkt des Erfolges, nicht vom Standpunkt des Lebens geschrieben sei. In seinen Spuren imaginiert Nietzsche ein Historie, die nach dem *Sollen* fragt, nach dem „was wäre geschehen, wenn...“ – Dieses Problem der Zufälligkeit, Willkürlichkeit und Brutalität

zur Erniedrigung, zur Ausgleichung, zum Abwärts und Abendwärts des Menschen, die furchtbare und entzückende Gegenlösung vom Vorrecht der Wenigsten! Wie ein letzter Fingerzeig zum andren Wege erschien Napoleon, jener einzelnste und spätestgeborene Mensch, den es jemals gab, und in ihm das fleischgewordne Problem des vornehmen Ideals an sich – man überlege wohl, was es für ein Problem ist: Napoleon, diese Synthesis von Unmensch und Übermensch ...“

²²⁹⁶ Henry van der Velde, *Der Neue Stil*, in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 54: „Und als Napoleon von der Weltbühne verschwand und mit ihm das Vorbild von Eigenschaften der Kraft und des Willens, die, hätten sie ihren Einfluß länger ausüben können, die Bildung des neuen Typus »Mensch« beschleunigt und damit bewirkt hätten, daß wir durch diesen Korsen »Amerikaner« geworden wären.“

²²⁹⁷ Henry van de Velde, *Récit de ma vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 329: „L’expérience de mon premier contact avec l’Allemagne m’avait révélé une situation en tout point différente de la culture qui m’avait formé. Plus je découvrais les nombreux horizons de la culture allemande et reconnaissait ce qui l’opposait à la culture française, plus il me semblait qu’il serait avantageux pour les deux nations de se rapprocher et de se compléter dans les domaines intellectuel, artistique et esthétique. Dans celui de l’économie, l’Allemagne avait une avance que la France ne pourrait rattraper que lentement. L’Allemagne était le pays le plus « américanisé » d’Europe, le pays où, dans certaines proportions, tout était possible...“; siehe auch S. 383.

²²⁹⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 237. KSA 2, S. 199f.*

²²⁹⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 244. KSA 2, S.204.*

²³⁰⁰ Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Frühling-Sommer 1877. XXII [81]. KSA 8, S. 393.*

historischer Ereignissen (und dem Leben an sich) stößt ihn letztlich auf die Frage der Interpretation als Sinnstiftung, der „Dichtung und Wahrheit“, wie es Goethe genannt hat,²³⁰¹ auf die Nietzsche später mit dem Projekt der *Umwertung* antwortet, mit der er bestehende Wertesystemen und etablierte historische Narrationen als Konstruktionen entlarvt und eine radikal andere Geschichte entgegensehlt.

Ein frühes Beispiel dieser Strategie einer Revision der Historie und Interpretation als Blaupause für die Gegenwart zeigt sich in Nietzsches Bild der „Hundert-Männer-Schaar“ der Renaissance,²³⁰² mit dem er auf das ‚revolutionäre‘ Potential einer kleinen, hoch stehenden Gruppe hinweist, und die Graf Kessler und van de Velde im Hinterkopf schwebte, als sie bei der Berufung nach Weimarer 1901/02 von einem neuen Musenhof der Renaissance träumten. Aus dieser Perspektive scheint der Titel der ersten deutschen programmatischen Publikation van de Veldes, *Renaissance im Kunstgewerbe*, erklärbar: trotz der Ablehnung der Stilformen der Renaissance möchte van de Velde an der gedanklichen Figur von Widergeburt und Aufbruch partizipieren. Analog kommt van de Velde später auch auf die Geschichte zurück, wenn er trotz der offensichtlichen Probleme in Weimar, seine Tätigkeit als künstlerischer Berater am großherzoglichen in Retrospektive verklärt, wobei er aber nicht die italienische Renaissance, sondern die französische Klassik als Vergleich heranzieht: sein Projekt, das ästhetische Niveau eines ganzen Landes (von oben) zu heben bzw. zu erneuern, sei „seit Colbert“ in Europa nicht versucht worden.²³⁰³ Im gleichen Atemzug nimmt er für sich in Anspruch, das Programm des Werkbundes bereits 5 Jahre vor dessen Gründung umgesetzt zu haben, nämlich die „Zusammenarbeit von Kunst, Industrie und Handel“ und die „Hebung des künstlerischen Niveaus der Erzeugnisse der Handwerker und Kunstindustrien“ – quasi im Alleingang. Dieser Anspruch auf Macht zum Wohle Aller erinnert an das geistesaristokratische Sendungsbewusstsein Nietzsches, wie er es mit den „Schaffenden“ oder den „Erkennenden“ formuliert. (Vgl. 2.2; 2.3) Zudem fällt ein weiterer Begriff in diesem Text von 1948 auf: van de Velde bezeichnet sein kunstgewerbliches Seminar im Prellerhaus (das gleichzeitig von 1902–07 sein privates Studio war) als „ateliers-laboratoires“, also als eine experimentell-künstlerische Anordnung, welche den „neuen Stil“ und „neuen Menschen“ erforschte. Seine Kunstgewerbeschule, als Nachfolgeinstitution, diente, so van de Velde weiter, nicht dem Studium der *historischen* Stile und Formen, sondern der Exploration der *kommenden* („*celle de l'avenir*“), welche gleichzeitig die ältesten und einfachsten seien – die „puren“ Formen eines einheitlichen, ewigen Stils der Vernunft.²³⁰⁴ (Vgl. 3.3; 3.10)

Der Mensch entwirft die (neue) Kunst und die Kunst gestaltet den (neuen) Menschen, so könnte man das ästhetische Credo van de Veldes auf eine Formel bringen: deshalb vergisst er rückblickend nicht, einen Zeitungskommentar zu zitieren, der eben diese Einheit von Inhalt und Form, von Künstler und Mensch, von Geist und Körper beim Auftritt an der Werkbunddebatte beschreibt: „*»ein Mensch ganz aus Stahl!«*“²³⁰⁵ Nicht, dass man 1948 noch

²³⁰¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V* [58]. KSA 8, S. 56f: „Jacob Burckhardt. / Seit dies Buch mir erwuchs hält Sehnsucht mich und Beschämung. / Bis solch Gewächs dir einst hundertfach reicher erblüht. / Jetzt schon kost' ich des Glücks, dass ich dem Grösseren nachgeh', / Wenn er des goldnen Ertrags eigner Pflanzung sich erfreut.“

²³⁰² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. KSA 1, S. 260f: „Nehme man an, dass Jemand glaube, es gehörten nicht mehr als hundert productive, in einem neuen Geist erzogene und wirkende Menschen dazu, um der in Deutschland gerade jetzt modisch gewordenen Gebildetheit den Garaus zu machen, wie müsste es ihn bestärken wahrzunehmen, dass die Cultur der Renaissance sich auf den Schultern einer solchen Hundert-Männer-Schaar heraushob.“

²³⁰³ Henry van de Velde, „Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d'art“, in: *Werk*, Jg. 35, Nr. 2, Februar 1948, S. 36.

²³⁰⁴ van de Velde, „Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique ...“, in: *Werk* (1948), S. 39.

²³⁰⁵ van de Velde, „Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique ...“, in: *Werk* (1948), S. 41, im französischen Original in Deutsch.

andere Vergleiche von Mensch und Stahl im Ohr hatte, aber in so fern bedeutend, da van de Velde die Thesen von Muthesius als „Attentat auf die Männlichkeit“ und „Persönlichkeit des Künstlers“ – gleichbedeutend mit Individualität und Autonomie – bezeichnet, also als Versuch, die Rechte des *besonderen Einzelnen* zu beschneiden, bis hin zur Körperlichkeit. Andererseits, trotz dieser physiologischen Gleichsetzung zwischen sexueller Reproduktion und künstlerischer Schöpfung, erweist sich van de Velde gerade als Vertreter eines universellen Rationalismus, dessen allgemeine Gültigkeit für Andere er beansprucht,²³⁰⁶ und sich so in die Tradition einer ‚Religion der Vernunft‘ der französischen Aufklärung stellt, einer Aufklärung, die Nietzsche, zumindest in der mittleren Werkperiode, als alternativloses Unterfangen vorstellt, welche lediglich durch kurze Gegenströmungen der „Restaurations-Zeiten“ unterbrochen werde, deren sentimentale „Toten-Erweckung“ Politik und Gesellschaft gefährde.²³⁰⁷ Was bleibt, ist das Eingeständnis, an der Schwelle zu einer neuen Zeit und Kultur zu stehen, zu einer wahren Moderne:

„Unsere Zeit macht den Eindruck eines Interims-Zustandes; die alten Weltbetrachtungen, die alten Culturen sind noch theilweise vorhanden, die neuen noch nicht sicher und gewohnheitsmässig und daher ohne Geschlossenheit und Consequenz. Es sieht so aus, als ob Alles chaotisch würde, das Alte verloren gienge, das Neue nichts taue und immer schwächer werde. [...] Wir schwanken, aber es ist nöthig, dadurch nicht ängstlich zu werden und das Neu-Errungene etwa preiszugeben. Ueberdiess können wir in's Alte nicht zurück, wir haben die Schiffe verbrannt; es bleibt nur übrig, tapfer zu sein, mag nun dabei diess oder jenes herauskommen. – Schreiten wir nur zu, kommen wir nur von der Stelle! Vielleicht sieht sich unser Gebahren doch einmal wie Fortschritt an; wenn aber nicht, so mag Friedrich's des Grossen Wort auch zu uns gesagt sein und zwar zum Troste: Ah, mon cher Sulzer, vous ne connaissez pas assez cette race maudite, à laquelle nous appartenons.“²³⁰⁸

4.4.2. Stilfragen: Der „Neue Stil“ van de Veldes im Lichte von Nietzsches „Grossem Stil“ und „Halkyonischer Kunst“.

In der obsessiven Beschäftigung mit der Frage des Stils glaubt man eine deutliche Parallele zwischen Nietzsche und van de Velde erkannt zu haben: die Affinität der Kunst der Jahrhundertwende zum Stilbegriff ist offensichtlich, wie die Bezeichnungen ‚Jugendstil‘, ‚Belgischer Stil‘ oder ‚Stilreform‘ zeigen,²³⁰⁹ was in noch stärkerem Maße für van de Veldes „neuen Stil“ gilt, der bis hin zu programmatischen Buchtiteln reicht.²³¹⁰ Doch was verstehen die beiden Autoren Nietzsche respektive van de Velde jeweils unter „Stil“? – Nietzsche argumentiert von Anfang an gegen den Stilpluralismus der Gründerzeit und des Second Empire, den er als Zeichen von Auflösung, Zerstreung, Willkür und Verfall liest und dem er die Vorstellung einer organischen Kultur als „Einheit des Stils in allen kulturellen

²³⁰⁶ Henry van de Velde, *Formes. De la forme pure utilitaire*, in: *Werk*, Jg. 36, Nr. 8, August 1949, S. 246: „L'expérience [pavillon *Die gute Form*] n'a pas plus manqué de hardiesse que l'assaut d'élan. Elle ne dépasse pas ce qui appartient en propre au rôle des Werkbunde. Elle n'en suggéra pas moins à ses membres une « mise sous-tutelle » qui est indispensable et au public que la campagne engagée pour le relèvement du goût sera livrée sans faiblesse et sans interruption. Une préparation de longue haleine et un choix complet et sévère sont les conditions du succès et de la victoire. L'instauration du « Contrôle esthétique » (l'arme n'en est plus aux premières preuves de son efficacité !) est l'objectif final.“

²³⁰⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 178. KSA 2, S. 456f.*

²³⁰⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 248 „Trostrede eines desperaten Fortschritts.“ KSA 2, S. 206.*

²³⁰⁹ vgl. Buchholz/Latocha/Peckmann/Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Katalog Darmstadt: Häuser, 2001, hier speziell:

²³¹⁰ Henry van de Velde, *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907.

Äußerungen eines Volkes²³¹¹ entgegensetzt. (Vgl. 2.1; 4.4.1) Im schärfsten Gegensatz zu der Idee des Stils als Stileinheit und Stilreinheit steht für Nietzsche die Vielfalt der Stile, wie im eklektischen Historismus üblich, den er als ein Sammelsurium sämtlicher Epochen, Kulturen, Meinungen, Erscheinungsformen versteht, als zusammengetragenes Bastelei (Bricolage), als Maßlosigkeit und Durcheinander, ohne ein organisches Ganzes, metaphorisch im Bauwerk der Gesellschaft repräsentiert, zu schaffen: „wahrscheinlich wird es eine spätere Zeit ihren [der Gegenwart] Bauten ansehen, dass sie zusammengekartt, nicht zusammengebaut sind.“²³¹² Hier, in den *Unzeitgemässen Betrachtungen*, von denen die erste fast ausschließlich einer Kritik des Stils gewidmet ist,²³¹³ propagiert Nietzsche noch einen deutschen Nationalstil, ganz im Sinne (spät-)romantischer Vorstellungen von Kulturnation und Nationalcharakter, doch spätestens in der kritischen Phase von *Menschliches, Allzumenschliches* ironisiert er die Forderung nach einer „original deutschen Cultur [...] wie etwa, ohne Nachahmung von Mustern, eine wirklich deutsche Tracht, eine deutsche Geselligkeit, eine deutsche Zimmereinrichtung, ein deutsches Mittagessen aussehen werde“²³¹⁴, wobei der Schrecken darin besteht, diese in den deutschen Städten und Stuben bereits vor sich zu haben. Hingegen im zwiespältigen Verhältnis der Deutschen zu den ausländischen Vorbildern hoch zivilisierter Gesellschaften erblickt er nun ein Zeichen kultureller Schwäche, denn der Weg zur Eigenständigkeit und Vollendung liege nicht in der absichtsvollen „Verschiedenheit“ eines deutschen Sonderweges, sondern in der Nachahmung und Veredelung durch Nachahmung.²³¹⁵ (Vgl.: 2.2) „Stil“ in dieser Phase wird gleichbedeutend für Nietzsche mit Einfachheit, Klarheit, Stringenz und Reife als Resultat von Übung, Auswahl, Veredelung und Zucht,²³¹⁶ als eine „Verbesserung der Gedanken“,²³¹⁷ doch bei dieser Revision durchdringen sich zwei

²³¹¹ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller. KSA 1*, S. 163.

²³¹² Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. KSA 1*, S. 301.

²³¹³ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss der Bekenner und Schriftsteller. KSA 1*, S. 157–247.

²³¹⁴ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 91. KSA 2*, S. 594.

²³¹⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [14]. KSA 9*, S. 319: „Die Deutschen wechseln ab mit Hingebung an das Ausländische und einem rachsüchtigen Verlangen nach Originalität, (Rache für ihre Scham beim Rückblick) – und die ganz unbedenklich guten Deutschen, welche produktiv sind, sind Vermittler gewesen und haben europäisch gearbeitet (wie Mozart und die Historiker usw.) – Die Deutschen, zum Beweise, daß ihre Originalität nicht Sache der Natur sondern des Ehrgeizes ist, meinen, sie liege in der völligen und faustdicken Verschiedenheit: aber so dachten Griechen nicht gegen den Orient, noch Römer gegen Griechen, noch Franzosen gegen Römer und Renaissance – und wurden original (man ist es nämlich zuerst nicht! sondern man ist roh!)“

²³¹⁶ Siehe beispielsweise: Nietzsche, *Nachgelassenen Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [44]. KSA 8*, S. 52: „In Betreff der Einfachheit des Alterthums steht es wie bei der Einfachheit des Stils; es ist das Höchste, was man erkennt und nachzuahmen hat, aber auch das Letzte. Man denke daß die klassische Prosa der Griechen auch ein spätes Resultat ist.“; oder ebenfalls: ders., *Menschliches, Allzumenschliches. I. 4. 168. KSA 2*, S. 157 „Eine verschwundene Vorbereitung zur Kunst. – An Allem, was das Gymnasium trieb, war das Werthvollste die Uebung im lateinischen Stil: diese war eben eine Kunstübung, während alle anderen Beschäftigungen nur das Wissen zum Zweck hatten. Den deutschen Aufsatz voranzustellen, ist Barbarei, denn wir haben keinen mustergültigen, an öffentlicher Beredtsamkeit emporgewachsenen deutschen Stil; will man aber durch den deutschen Aufsatz die Uebung im Denken fördern, so ist es gewiss besser, wenn man einstweilen von Stil dabei überhaupt absieht, also zwischen der Uebung im Denken und der im Darstellen scheidet. Letztere sollte sich auf mannichfache Fassung eines gegebenen Inhaltes beziehen und nicht auf selbständiges Erfinden eines Inhaltes. Die bloße Darstellung bei gegebenem Inhalte war die Aufgabe des lateinischen Stils, für welchen die alten Lehrer eine längst verloren gegangene Feinheit des Gehörs besaßen. Wer ehemals gut in einer modernen Sprache schreiben lernte, verdankte es dieser Uebung (jetzt muss man sich nothgedrungen zu den älteren Franzosen in die Schule schicken); aber noch mehr: er bekam einen Begriff von der Hoheit und Schwierigkeit der Form und wurde für die Kunst überhaupt auf dem einzig richtigen Wege vorbereitet, durch Praxis.“

²³¹⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1883. XII. KSA 10*, S. 398: „176. Den Stil verbessern – das heißt den Gedanken verbessern – und gar nichts weiter!“

unterschiedliche Bedeutungen: während das Konzept des (deutschen) Nationalstils auf regionale Besonderheit abzielt, liegt der Neubewertung eine universelle Vorstellung zu Grunde, die als ein „ewiges Gesetz“ noch über den Zeit- oder Epochenstil hinausreicht. Die dritte, ursprüngliche Bedeutungsebene des Wortes „Stil“ im Sinne der persönlichen Handschrift des Künstlers (*maneria*) thematisiert Nietzsche dementsprechend negativ – als Vorwurf an Richard Wagner und seine Kunst: Während er anfangs Wagners Bemühen um eine eigene, persönliche Stiltradition – dem „Gedanken von Bayreuth“ – aufgeschlossen gegenübersteht,²³¹⁸ und 1873 noch einen „Mahnruf an die Deutschen“ verfasst,²³¹⁹ stellt Nietzsche nach dem Bruch mit Wagner das Projekt als ‚Götzen-Dämmerung‘ eines alternden Genies bloß, um ihn im Spätwerk zum Inbegriff der *Décadence* zu erklären:

„[...] Ich halte mich dies Mal nur bei der Frage des Stils auf. – Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums«, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert »gleiche Rechte für Alle«. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. –“²³²⁰

Doch schon bereits in der Wagner gewidmeten *Tragödienschrift* ist Nietzsche bemüht, das Individualistische des Künstlers, seine Persönlichkeit, seinen Stil, als direkten Ausdruck des Überindividuellen des Schopenhauerschen Weltwillens zu interpretieren, als eine Reflexion metaphysischer Wahrheiten auf dem Spiegel der Seele, um dadurch den Künstler zu einem Medium umzudeuten und so vom Vorwurf des Manierismus zu entlasten, der von zeitgenössischen Kritikern bereits damals gegen Wagner erhoben wurde. (Vgl. 2.1)

Soweit besteht große Übereinstimmung zwischen Nietzsche und van de Velde, denn auch dieser attackiert den Historismus als oberflächliche Mode und *Décadence*, (vgl. 4.4.1) interpretiert „Stil“ als Stileinheit und Stilreinheit, als Resultat eines überindividuellen, internationalen, gar universellen Gesetzes – der *Conception Rationnelle* – und grenzt sich scharf von persönlichen Künstlerhandschriften ab – zumindest theoretisch. Denn obwohl er seine eigene Arbeit als individuelle Suche nach dem allgemeinen Stil der Epoche beschreibt – ganz der Vorstellung der Avantgarde folgend, die ebenfalls das gesellschaftlich Notwendige erkannt zu haben glaubt und so ihren politischen Machtanspruch rechtfertigt –, und er seine Hinwendung zu Kunstgewerbe und Architektur gerade sozial begründet, nämlich neben der Verbindung zum (Alltags-) Leben durch die Möglichkeit der Vervielfältigung und Wirkung in die Breite, die dem singulären Kunstwerk – ob Gemälde oder Skulptur – verwehrt bleiben muss, sind seine deutschen großbürgerlichen und adligen Kunden gerade vom Gegenteil überzeugt und empfinden seine Villen und Interieurs als singuläre Gesamtkunstwerke, als „Fortschritt von der Gattung zur Spezies“, wie es Eberhard von Bodenhausen drastisch

²³¹⁸ Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Wagner in Bayreuth. KSA I*, S. 481; 498. „[...] er musste das Unerrathbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Styl für seinen Vortrag, seine Darstellung öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein Anderer geben konnte und so eine Styl-Ueberlieferung zu begründen, die nicht Zeichen auf Papier, sondern in Wirkung auf menschliche Seelen eingeschrieben ist. [...] Das tiefste Bedürfniss treibt ihn, für seine Kunst die Tradition eines Styles zu begründen, durch welche sein Werk, in reiner Gestalt, von einer Zeit zur anderen fortleben könne, bis es jene Zukunft erreicht, für welche es von seinem Schöpfer vorausbestimmt war.“

²³¹⁹ Nietzsche, *Mahnruf an die Deutschen. KSA I*, S. 891–897.

²³²⁰ Nietzsche, *Der Fall Wagner. 7. KSA 6*, S. 27.

ausdrückt. Und nicht zuletzt untergräbt van de Velde selbst das Allgemeinverbindliche und Überindividuelle des Stils durch seine These von der Belebung des Stoffes, die ja auf die quasi magische Gabe des Künstlers (als Schöpfer) beruhe, einem Objekt oder Material Lebendigkeit einzuhauchen. (Vgl. 3.7; 3.10) Diese Ambivalenz in van de Veldes Stilbegriff zwischen allgemeinem Anspruch und raffinierter individueller Lebenskunst blieb auch den Besuchern des „Neuen Weimar“ nicht verborgen, so notiert beispielsweise Maurice Denis in seinem Tagebuch über die Eindrücke des Weimarer Milieus im Jahre 1909:

„En Allemagne protestant, il n’y a depuis longtemps qu’un vague déisme philosophique et moral. Dans ce milieu de Weimar, le culte Goethe et bientôt celui de Nietzsche encouragent une sorte de paganisme froid et inhumain. Les éclats de voix de Zarathoustra ne donnent guère de couleur à cet état d’esprit bien moderne que j’aperçois sous l’aristocratie de Kessler et de ses amis et amies, et sous l’art glacial de van de Velde [...] État d’âme de ce petit monde très éloigné du mien. Paganisme, curiosité d’art malsain, classicisme orgueilleux, pas de soumission aux lois de l’Occident : cosmopolitisme, ennui, immoralisme, besoin de sensations nouvelles. Nietzsche est l’homme de ce milieu. Et comme je comprends que ce fou, parfois lucide, ait blagué l’hellénisme des bourgeois de Leipzig ! Quel effort ils font pour être de vrais Hellènes ! depuis le culte de Maillol jusqu’aux danses de petites filles nues d’Isadora Duncan et aux contorsions de Ruth Saint Denis. Ne pas juger l’Allemagne d’après cet état d’âme. Malgré le charme et la distinction de Kessler, je ne vivrais pas dans cette société si éloignée de l’idée que je me suis fait de l’Allemagne d’après les lieder, les ballades, d’après Schumann et même Wagner. Comme ils ont étouffé la vieille sensibilité allemande, la Stimmung, et la légendaire vertu familiale des Germains !“²³²¹

Auch der ihm ansonsten gewogene Kritiker Karl Scheffler charakterisiert in den Lebenserinnerungen, die kurz nach dem 2. Weltkrieg erschienen, die Atmosphäre in den von van de Velde gestalteten Salons des „Neuen Weimar“ als schwül, künstlich und parfümiert, und deckt die Ironie darin auf, dass sich der „neue Stil“ zu einem totalen Design aller Lebensbereiche entwickelt hatte, von der Architektur über Interieur und Möbel zu der Auswahl der Gemälde und Objekte bis zu Geschirr, Besteck und Kleidern der Damen reichte, und so an Stelle der angestrebten Rückkehr zum Leben die Gekünsteltheit ästhetizistischer Rituale und gesellschaftlichen Theaters getreten war.²³²² Abgesehen von diesen inhärenten Konflikt zwischen theoretischem Anspruch des „Neuen Stils“ auf prinzipielle Allgemeingültigkeit und der Rezeption als Privatstil, besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Nietzsche und van de Velde im Hinblick auf den Bezugsrahmen: van de Velde betrachtet seine Arbeit als Suche nach einem seiner Zeit angemessenen, modernen, überindividuellen künstlerischen Ausdruck, eben dem „Neuen Stil“, während Nietzsche den Zeitgenossen distanzierter gegenübersteht und in der Modernität selbst die Ursache für den Stilverfall sieht, der gegenüber er die großen Epochen der Vergangenheit, also das vorsokratische Griechenland oder die französische Klassik, als reife, einheitliche Gesellschaften, die notwendig zu einem eigenen Stil führten, entgegenstellt. Zwar rekurriert auch van de Velde auf geschichtliche Referenzen für einen einheitlichen, organischen Stil – anfangs dominiert noch eine verklärende Perspektive auf die Gotik, aber spätestens mit der Neuausrichtung und Wertschätzung der griechischen Antike durch die Orientreise 1903 nähert er sich der Position Nietzsches an (Vgl. 3.10) – doch verwirft er (theoretisch) jede stilistische Anknüpfung an vergangene Epochen, während Nietzsches Verhältnis zu historischen Formen ambivalent bleibt: Textstellen über die manieristischen und barocken Villen Genuas, über die Innenhöfe und Gärten der „Architektur der Erkennenden“ oder auch über die Arkaden und Plätze Turins deuten die Möglichkeit einer Kontinuität historischer Formen an, wie sie Nietzsche auch in seinem persönlichen Umfeld zu schätzen schien, wie

²³²¹ Maurice Denis, *Journal II (1905-1920)*, Paris: Vieux Colombier, 1957, S. 109–110.

²³²² Karl Scheffler, *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*, 2., durchgesehene Auflage München: List, 1948, S. 27–34.

die Einrichtung seiner Basler Wohnung respektive der Zimmer und Pensionen beweisen und nicht zuletzt seine Bewunderung zeitgenössischer historisierender Bauten wie der Turiner Passagen oder der Mole Antonelliana unterstreichen. Dabei verfestigt sich seine Ablehnung gegenüber dem historischen Eklektizismus deutscher Großstädte der Gründerzeit als Ausweis der „Scheinkultur“ parallel zur wachsenden Bewunderung für den individualistischen Ausdruck der (historischen) italienischen Architektur, wie er ihn um 1880 in den Palazzi und Villen der Genueser Aristokratie als Inbegriff des Stils entdeckt (Vgl. 2.2 „Genua. –“), wie diese Stelle aus dem Nachlass exemplarisch verdeutlicht:

„Ich halte es nicht in Deutschland aus, der Geist der Kleinheit und Knechtschaft durchdringt alles, bis in die kleinsten Stadt- und Dorfblätter herab und ebenso hinauf bis zum achtenswertesten Künstler und Gelehrten – nebst einer gedankenarmen Unverschämtheit gegen alle selbstständigen Menschen und Völker. Dazu ist man eilig und ängstlich für die Gegenwart, mißtrauisch für das Kommende und gegen einander so vorwurfsvoll, und schlägt sich mit einem pomphaften Scheingenuß die Sorgen scheinbar aus dem Kopfe.“²³²³

Nietzsche empfindet sowohl seine Zeitgenossen als auch deren Städte als eine abstoßende Kombination aus Imitation und Dünkel, aus aufbrausendem Neid und Duckmäsertum, aus Zeitungs-Meinungen und pompösen Fassaden, weshalb er beschließt, sich auf „seine“ Landschaften, Städte und Menschen in Italien und dem Engadin zurückzuziehen:

„Ich habe nicht Kraft genug für den Norden: dort herrschen die schwerfälligen und künstlichen Seelen, die so beständig und nothwendig an Maßregeln der Vorsicht arbeiten als der Biber an seinem Bau. Unter ihnen habe ich meine ganze Jugend verlebt! das fiel über mich her, als ich zum 1. Male den Abend über Neapel heraufkommen sah, mit seinem sammtnen Grau und Roth [des] Himmels – wie ein Schauer Mitleid mit mir, daß ich mein Leben damit anfieng, alt zu sein, und Thränen und das Gefühl, noch gerettet zu sein, im letzten Augenblick. ich habe Geist genug für den Süden“²³²⁴

Diese Passage verdeutlicht Nietzsches Auffassung von der „Seelenlandschaft“ als Korrespondenz zwischen Person und Umgebung, zu der Klima, Landschaft und Licht ebenso gehören wie Architektur und Alltagshandlungen, kurz: Stil in seiner umfassenden Bedeutung der bewussten Auswahl, Regelung und Gestaltung des eigenen Lebens.

Doch auch bei Henry van de Velde findet sich eine ähnlich lautende Aussage zur historischen italienischen Architektur, wenn auch erst in einem späten Text von 1939/40: er, der ansonsten kritisch der Architektur der Renaissance gegenüber steht, der er den Missbrauch konstruktiver Elemente der Antike als dekorative Applikation vorwirft, urteilt hier über die monumentalen Palazzi von Florenz überraschend anders:

„Il conviendrait de s'étendre sur les conséquences du subit retour offensif de la Fantaisie, de la réaction des esprits sur lesquels elle exerçait son pouvoir, contre ces créations souveraines de la première période de la Renaissance italienne que sont les Palais Pitti et Strozzi.“²³²⁵

Um seine Aussagen visuell zu unterstreichen, fügt van de Velde eine fotografische Abbildung des *Palazzo Pitti* bei, dessen dreigeschossige Ordnung und grober Steinquaderverband eine direkte Verbindung mit der Abbildung des römischen Aquädurkes *Pont du Gard* bei Nîmes auf der vorangegangenen Seite des Textes herstellt. Dass van de Velde in diesem programmatischen Text zum Verhältnis von moderner zur historischen Architektur den *Palazzo Pitti* besonders hervorhebt, den er als Bau der Früh-Renaissance

²³²³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [279]. KSA 9, S. 375.*

²³²⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1881. XII [181]. KSA 9, S. 607.*

²³²⁵ Henry van de Velde, *L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XIV^e Congrès international d'architecture, Septembre 1939, Washington)*, in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Brüssel: Jg. 1, No. 1, Dezember 1940, S. 17.

einordnet, erscheint signifikant: Erwähnt doch Nietzsche den Palazzo Pitti als Inbegriff des „grossen Stils“²³²⁶ (Vgl. 2.3 Psychologie der Kunst; 3.3) und verweist in einem nachgelassenen Fragment aus dem Jahr 1881 auf den *Cicerone* als Quelle für diese Interpretation: „»allem Hübschen und Gefälligen aus dem Wege gehen, als ein weltverachtender Gewaltmensch« sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti“.²³²⁷ Auch den „grossen Stil“ deutet Nietzsche als Ausdruck der Persönlichkeit, aber im Unterschied zu den „Seelenlandschaften“ nicht als die Suche (des Denkers) nach dem passenden Umfeld, der Widerspiegelung seiner selbst, oder, gegenüber der Kritik an Wagner, den Personalstil nicht als Symptom der Auflösung und *Décadence*, sondern als Zeichen einer ordnenden, selbst beherrschten Macht, die sich so absolut präsentiert, dass sie vom Betrachter als „unpersönlich“ gelesen wird.²³²⁸ Dabei verwendet Burckhardt – ebenso wie später Wölfflin – den Begriff des „grossen Stils“ im Bezug auf den römischen Frühbarock, den er als streng, ernst, schwer und monumental charakterisiert, während Nietzsche diesen Terminus verallgemeinert und als ein gestalterisches Prinzip im Sinne des Erhabenen verwendet, wie eine frühere Stelle aus *Der Wanderer und sein Schatten* demonstriert.²³²⁹ Deshalb kann für Nietzsche in der kritischen zweiten und dritten Phase die monumentale Architektur an Stelle des Wagnerschen Musikdramas treten als die „Absage an das Sentimentale“,²³³⁰ als der „große Charakter, der die Welt sich zum Bilde schafft“ und „von allem Einzelreiz weit absieht“²³³¹ zu Gunsten von Dauer, Form, Material und Ausdruck. In der *Götzen-Dämmerung* radikalisiert er diese Aussage zur Architektur als einer „Macht-Beredsamkeit in Formen“, als der Kunstform des „grossen Stils“ *par excellence*,²³³² doch gilt es hier den von Nietzsche behaupteten Zusammenhang zwischen „Stil“ als einem formal-künstlerischen Ausdruck und dem gesellschaftlich-historischen Prozess zu beachten, wie er ihn in der Analogie des Imperium Romanum als kollektivem ‚Bauwerk‘ exemplarisch ausbreitet:

„[...] Das imperium Romanum, das wir kennen, das uns die Geschichte der römischen Provinz immer besser kennen lehrt, dies bewunderungswürdigste Kunstwerk des grossen Stils, war ein Anfang, sein Bau berechnet, sich mit Jahrtausenden zu beweisen, – es ist bis heute nie so gebaut,

²³²⁶ Brief Friedrich Nietzsche an Carl Fuchs, Nizza, Mitte April 1886 [?], in: Nietzsche, *Sämtliche Briefe. 1886*, S. „[...] Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.“

²³²⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr-Herbst 1881. XI [197]. KSA 9*, S. 520; Vgl. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2. erweiterte Auflage, Leipzig: Seemann, 1869, S. 175; Buddensieg schlägt zudem eine Parallele zu Taine vor: Hippolyte Taine, *Reise in Italien. Band 2: Florenz und Venedig*, (Deutsch von Ernst Hardt) Leipzig: Diederichs, 1904, S. 140f. zitiert nach Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien*, Berlin: Wagenbach, 2002, S. 138ff.

²³²⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1884. XXV [117]. KSA 9*: S. 44: „Man hat für »unpersönlich« angesehen, was der Ausdruck der mächtigsten Personen war (J. Burckhardt mit gutem Instinkt vor dem Palazzo Pitti): »Gewaltmensch« [...]“

²³²⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 96. KSA 2*, S. 596: „Der grosse Stil. – Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.“

²³³⁰ Fritz Neumeyer, *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*, Berlin: Gebrüder Mann, 2001, S. 207.

²³³¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühjahr 1884. XXV [164]. KSA 9*: S. 57.

²³³² Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen II*, KSA 6, S. 118f: „[...] – Der Architekt stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Machtberedsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich.“

nie auch nur geträumt worden, in gleichem Masse sub specie aeterni zu bauen! – Diese Organisation war fest genug, schlechte Kaiser auszuhalten: der Zufall von Personen darf nichts in solchen Dingen zu tun haben, – erstes Prinzip aller grossen Architektur. [...]²³³³

Zwar betont Nietzsche in dieser Textstelle aus dem *Antichrist* das Baumeisterliche des „grossen Stils“, der sich in einem gesellschaftlichen Plan und einer „organisierenden Kraft“ zeigt, und die er der christlichen Askese, dem Priester und letztlich der Figur des „Schauspielers“ entgegenstellt, aber latent bleibt ein Misstrauen gegenüber dem „grossen Stil“ erhalten, den er nicht nur erhaben, sondern auch als Ausdruck und Folge dogmatischer Weltbilder, Systeme und Idealisierungen versteht, somit als ein historisches Produkt philosophischer und religiöser Irrtümer demystifiziert,²³³⁴ die dem „Perspektivische[n], d[er] Grundbedingung alles Lebens“ entgegenstehen. Anders gesagt: bei aller Bewunderung und Ehrfurcht vor den grossen gesellschaftlichen und architektonischen Hinterlassenschaften der Vergangenheit scheint sich Nietzsche der Gefahr der Versteinerung, des „Ägyptischen“ des „grossen Stils“ bewusst, dem er dialektisch das Halkyonische als eine leichte, lichte, temporär-ephemere Kunst entgegenstellt, die nicht beherrscht, sondern überwindet, die nicht petrifiziert, sondern aufsteigt, versinnbildlicht in Tanz, Gelächter oder Flamme.²³³⁵

In gewisser Weise versteht auch van de Velde seinen „Neuen Stil“ als eine „Absage an das Sentimentale“, worunter er sowohl das (unreflektiert) historisch tradierte als auch die ‚freie‘ Phantasie versteht, und er beruft sich wiederholt auf das Gesetzmäßige, Notwendige, Zwingende des Stils, aber sein Konzept steuert weniger auf die monumentale Großform hin, als auf die vernünftige, organische Gliederung der Teile zu einem Ganzen, und auch nicht auf die Erhabenheit von Macht, Dauer und Masse, sondern gerade im Gegenteil, der „Neue Stil“ strebt spätestens ab 1902 einer Belebung und Entmaterialisierung des Gebäudes zu, soll nicht eine Distanz zum Betrachter herstellen, sondern Distanzen überwinden, vergangene lebendige Momente wieder sinnlich nachempfindbar machen, dem Werk selbst eine Lebendigkeit geben. Im Rahmen dieser Überlegungen entdecken sowohl van de Velde als auch Nietzsche die dialektische Rolle des Stils als Gelenk zwischen Publikum und Künstler: ebenso wie Nietzsche mit der Relativierung der „Zukunftsmusik“ ab *Menschliches, Allzumenschliches* die Kunst dialogisch versteht, deren Bedeutung durch Konvention und Regelmäßigkeit garantiert

²³³³ Nietzsche, *Der Antichrist*. 58. KSA 6, S. 245f.

²³³⁴ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorrede*. KSA 5, S. 12: „[...] Die Philosophie der Dogmatiker war hoffentlich nur ein Versprechen über Jahrtausende hinweg: wie es in noch früherer Zeit die Astrologie war, für deren Dienst vielleicht mehr Arbeit, Geld, Scharfsinn, Geduld aufgewendet worden ist, als bisher für irgend eine wirkliche Wissenschaft: – man verdankt ihr und ihren »überirdischen« Ansprüchen in Asien und Ägypten den grossen Stil der Baukunst. Es scheint, dass alle grossen Dinge, um der Menschheit sich mit ewigen Forderungen in das Herz einzuschreiben, erst als ungeheure und furchteinflössende Fratzen über die Erde hinwandeln müssen: eine solche Fratze war die dogmatische Philosophie, zum Beispiel die Vedanta-Lehre in Asien, der Platonismus in Europa. [...]“

²³³⁵ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. 6. KSA 6, S. 343f: „[...] Es giebt keine Weisheit, keine Seelen-Erforschung, keine Kunst zu reden vor Zarathustra; das Nächste, das Alltäglichsste redet hier von unerhörten Dingen. Die Sentenz von Leidenschaft zitternd; die Beredsamkeit Musik geworden; Blitze vorausgeschleudert nach bisher unerrathenen Zukünften. Die mächtigste Kraft zum Gleichniss, die bisher da war, ist arm und Spielerei gegen diese Rückkehr der Sprache zur Natur der Bildlichkeit. – Und wie Zarathustra herabsteigt und zu Jedem das Gütigste sagt! Wie er selbst seine Widersacher, die Priester, mit zarten Händen anfasst und mit ihnen an ihnen leidet! – Hier ist in jedem Augenblick der Mensch überwunden, der Begriff »Übermensch« ward hier höchste Realität, – in einer unendlichen Ferne liegt alles das, was bisher gross am Menschen hiess, unter ihm. Das Halkyonische, die leichten Füsse, die Allgegenwart von Bosheit und Übermuth und was sonst Alles typisch ist für den Typus Zarathustra, – ist nie geträumt worden als wesentlich zur Grösse. Zarathustra fühlt sich gerade in diesem Umfang an Raum, in dieser Zugänglichkeit zum Entgegengesetzten als die höchste Art alles Seienden; und wenn man hört, wie er diese definirt, so wird man darauf verzichten, nach seinem Gleichniss zu suchen. [...]“

werde,²³³⁶ pocht van de Velde auf die Allgemeinverständlichkeit und -verbindlichkeit der Vernunft, der *conception rationnelle*.²³³⁷ Auch stimmen beide Autoren darüber überein, dass die Kunst in der Auswahl und Behandlung des Stoffes liege, nicht im Sujet (Motiv), weshalb für eine Entwicklung und Verfeinerung des Stils ein Schritthalten von Künstler und Publikum notwendig wird, ebenso wie der Stil veredelnd auf den Betrachter zurückwirke.²³³⁸ Für Nietzsche folgt aus diesem Gedanken auch, dass der „gesuchte Stil“ nur für ausgesuchte Ohren erlaubt sei, was die Verschlüsselung seiner Gedanken in poetische Form (v)erklären mag, während van de Velde nach einer breiten Wirkung des Stils strebt, einer funktionalen Schönheit, die alle Lebensbereiche durchdringt und organisiert, um zu einer neuen harmonischen Lebensweise zu führen, wofür er sogar den Nietzsche der kritischen Phase anführen könnte: „so ist das Nützliche der oftmals nothwendige Umweg zum Schönen.“²³³⁹

Einen interessanten Grenzfall bilden van de Veldes Monumentalbauten: nicht umsonst stellt er in seinen Memoiren einen Bezug zwischen Abbe Denkmal, Grabmal Kötschau und Nietzsche Tempel her, zu denen man auch noch die monumentalen Entwürfe für das erste Museum Kröller-Müller hinzurechnen kann, denn bei der Bauaufgabe des Denk- und Grabmals treten ‚funktionale‘ Überlegungen zu Gunsten symbolischer Repräsentation zurück. und es verwundert kaum, dass van de Velde sich retrospektiv auf Nietzsches Gedanken des „grossen Stils“ und der „Machtberedsamkeit“ beruft. (Vgl. 4.2; vgl. 5.3; 5.4) Doch während der Umbau des Nietzsche-Archivs diese Spannung gut aushält, sieht sich van de Velde beim Entwurf des großformatigen Nietzsche Stadions mit Memorialtempel direkt mit dem Problem konfrontiert, einen zeitgemäßen Ausdruck des „grossen Stils“ zu entwerfen, wie er selbst in Briefen und in seinen Memoiren zu Protokoll gibt,²³⁴⁰ aber worauf er keine befriedigende Antwort findet und zu zyklisch-orientalischen Werksteinformen Zuflucht nimmt.

Das Beispiel des Monumentalbaus hebt deutlich die Differenzen zwischen Nietzsches Konzept des „grossen Stils“ und van de Veldes Vorstellungen eines „Neuen Stils“ hervor, der sich übrigens primär *ex negativo* definiert, also im Unterschied zum Bestehenden als der neue, zeitgemäße, moderne Stil positioniert. Zwar verwendet van de Velde auch die Begriffe „groß“ und „Stil“ im Bezug auf die Vergangenheit, aber in einem anderen Zusammenhang als die „Stile großer Stammesart“,²³⁴¹ worunter er die griechische Antike, romanische, gotische und orientalische Sakralbauten und die modernen Industriestrukturen rechnet, also gerade den „grossen Stil“ des monumentalen, strengen Barock ausnimmt. Hingegen zeigen sich Parallelen bei van de Velde zu Nietzsches dialektischem Denken, der den Begriff des Stils im frühen und späten Werk im Spannungsfeld des Apollinischen, Dionysischen und der Architektur des „grossen Stils“ als Wille zur Macht beschreibt, welche wiederum von der Vorstellung der halkyonischen Kunst herausgefordert wird: analog baut van de Velde

²³³⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. 4. 168. KSA 2, S. 157: „Künstler und sein Gefolge müssen Schritt halten. – Der Fortgang von einer Stufe des Stils zur andern muss so langsam sein, dass nicht nur die Künstler, sondern auch die Zuhörer und Zuschauer diesen Fortgang mitmachen und genau wissen, was vorgeht. Sonst entsteht auf einmal jene grosse Kluft zwischen dem Künstler, der auf abgelegener Höhe seine Werke schafft, und dem Publicum, welches nicht mehr zu jener Höhe hinaufkann und endlich missmuthig wieder tiefer hinabsteigt. Denn wenn der Künstler sein Publicum nicht mehr hebt, so sinkt es schnell abwärts, und zwar stürzt es um so tiefer und gefährlicher, je höher es ein Genius getragen hat, dem Adler vergleichbar, aus dessen Fängen die in die Wolken hinaufgetragene Schildkröte zu ihrem Unheil hinabfällt.“

²³³⁷ van de Velde, „Die Ausschaltung der Phantasie als ornamentales Mittel“ in: *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 124.

²³³⁸ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. I. § 166-168. KSA 2, S. 156–157, auch: *MAMI* §171, S. 159.

²³³⁹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* II. I. *Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 101. KSA 2, S. 420f.; vgl. auch: Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*. Sommer 1883. XII. KSA 10, S. 388: „64. Für den Freund des gesuchten Stils ist der gefundene Stil eine Ohrenqual.“

²³⁴⁰ Vgl. van de Velde, *Récit de ma vie II*, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion, 1995, S. 357; vgl.: ders. *Geschichte meines Lebens*, München: Pieper, 1962, S. 351–352.

²³⁴¹ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“, in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 78.

oppositionelle Kräfte wie vorbegriffliche Sinnlichkeit versus Vernunft, expressive Belebung des Stoffes versus Zweckform, die Begeisterung für das vollkommene technisch-industrielle Produkt versus Natürlichkeit und Ornament, oder Permanenz der Stileinheit versus Evolution der Formen und des Geschmacks auf. Besonders van de Veldes Konzept der emotionalen Partizipation des Betrachters am Kunstwerk, der gestisch-sinnlichen Übertragung, Belebung und Entmaterialisierung eröffnet Anknüpfungspunkte an Nietzsches dionysisch-entgrenzende und halkyonisch-performative Kunst, während der rationale, reduktive, strukturbetonte Pol van de Veldes in die Nähe von Nietzsches Vorstellung einer Disziplinierung und Verfeinerung des Stils, wie in der griechisch-römischen Antike und französischen Klassik, rückt. Im Spätwerk van de Veldes findet sich auch eine kurze Anspielung auf Nietzsches Gedanke der Schönheit der Zerstörung, wie sie in der halkyonischen Kunst als der geraden Flamme in den blauen Himmel sprachlich Bild geworden ist: van de Velde kommt, nach dem Lamento über das Ausmaß der *Décadence* in Formen des alltäglichen Lebens und der Moral des ausgehenden 19. Jahrhunderts, auf die erlösende Zerstörung, die kreative Vernichtung zu sprechen: „Et voici, qu'une grande flamme jaillit des décombres où le feu avait couvé, dans le courant de la dernière décade du XIX^{me} siècle.“²³⁴² – Die freie Übertragung des Halkyonischen, wobei der Begriff ursprünglich aus der Meteorologie stammt und darunter, in Anspielung auf den griechischen Mythos der Alkyone, wenige windstille Tage im Dezember am Mittelmeer versteht, eine Ruhe und Pause bevor die Winterstürme wieder anheben, findet sich bereits bei Nietzsche, der ausgehend von seiner Empfindung beim Schreiben des *Zarathustra* unter dem Winterhimmel in Nizza die Umstände auf den Text selbst überträgt,²³⁴³ um später rückblickend im *Ecce homo* den Stil des *Zarathustra* als Verbindung (oder Steigerung) von Leichtigkeit, Ruhe und „glattem Meer“ gegenüber Beherrschung, Strenge und (Über)Macht des „grossen Stils“ zu erklären:

„Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mitzutheilen – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die Gebärden – alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde – nicht vergreift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar. – Guter Stil an sich – eine reine Thorheit, blosser »Idealismus«, etwa, wie das »Schöne an sich«, wie das »Gute an sich«, wie das »Ding an sich«... Immer noch vorausgesetzt, dass es Ohren giebt – dass es Solche giebt, die eines gleichen Pathos fähig und würdig sind, dass die nicht fehlen, denen man sich mittheilen darf. – Mein Zarathustra zum Beispiel sucht einstweilen noch nach Solchen – ach! er wird noch lange zu suchen haben! – Man muss dessen werth sein, ihn zu hören... Und bis dahin wird es Niemanden geben, der die Kunst, die hier verschwendet worden ist, begreift: es hat nie jemand mehr von neuen, von unerhörten, von

²³⁴² Henry van de Velde, *Quelques pages retrouvées et corrigées à l'occasion du livre d'Hommage à Richard Riemerschmid*, in: »Wir fingen einfach an.« *Arbeiten und Aufsätze von Freunden und Schülern um Richard Riemerschmid zu dessen 85. Geburtstag gesammelt und herausgegeben von Heinz Thiersch*, München: Richard Pflaum, 1953, S. 83.

²³⁴³ Nietzsche, *Ecce homo. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. 4. KSA 6, S. 341: „[...] Im Winter darauf, unter dem halkyonischen Himmel Nizza's, der damals zum ersten Male in mein Leben hineinglänzte, fand ich den dritten Zarathustra—und war fertig. Kaum ein Jahr, für's Ganze gerechnet. Viele verborgene Flecke und Höhen aus der Landschaft Nizza's sind mir durch unvergessliche Augenblicke geweiht; jene entscheidende Partie, welche den Titel »von alten und neuen Tafeln« trägt, wurde im beschwerlichsten Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsenneste Eza gedichtet, – die Muskel-Behendheit war bei mir immer am grössten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floss. Der Leib ist begeistert: lassen wir die »Seele« aus dem Spiele... Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung, sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein. Ich schlief gut, ich lachte viel –, ich war von einer vollkomm[n]en Rüstigkeit und Geduld.“

wirklich erst dazu geschaffnen Kunstmitteln zu verschwenden gehabt. Dass dergleichen gerade in deutscher Sprache möglich war, blieb zu beweisen: ich selbst hätte es vorher am härtesten abgelehnt. Man weiss vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, – was man überhaupt mit der Sprache kann. – Die Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des dritten Zarathustra, »die sieben Siegel« überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess.²³⁴⁴

Nietzsche spielt am Ende des Zitates auf das Zwiegespräch Zarathustras mit dem Leben an, in welchem dieser, trotz der Todessehnsucht im Moment der gesättigten, goldenen Ruhe und Reife, mit dem Refrain „Ich liebe dich, oh Ewigkeit“²³⁴⁵ den Gedanken der ewigen Wiederkunft ausspricht. Wie schon in der *Tragödienschrift* schlagen die antithetischen Ausdrucksformen halkyonisch versus „grosser Stil“ beziehungsweise apollinisch versus dionysisch im Extrempunkt ineinander um und werden durch ein Kunstwerk – damals die Tragödie respektive das Musikdrama Wagners, jetzt der dritte Teil des *Zarathustra* – in gesteigerter Form vereint. Komplementär ergänzt wird diese Metareflexion Nietzsches über seinen eigenen Schreibstil in einem Abschnitt in *Götzen-Dämmerung*, der ursprünglich im Zusammenhang des *Ecce homo* entstand, aber dann von Nietzsche kurzfristig vorgezogen wurde. (Vgl. 2.3) Hier führt Nietzsche seine bevorzugte Textform des zweiten und dritten Werkabschnitts, Aphorismus und Epigramm, auf das antike Bemühen zurück, (dichterische) Werke dauerhafter als Erz zu erstellen, welches sich im gedrängten, strengen, kalten, boshaften (!) und einfachen Stil ausdrücke.²³⁴⁶ Damit bricht die Vorstellung des „grossen Stils“ als einer „höheren Gesetzmässigkeit“²³⁴⁷ als Macht, Masse, Dauer, Zucht und Regel in den Bereich des beweglichen Feldes der Sprache selbst ein, was den pathetischen Klang in Nietzsches späten Schriften zum Teil erklären mag, doch wird dieser immer wieder durch die doppeldeutigen, lächerlichen, spielerisch-leichten Passagen unterlaufen, durch das Perspektivisch-Dynamische des Lebens.

4.4.3. Bezugspunkt Griechenland: Das Klassische und die Faszination der Archaik.

„Es ist ein erhöhtes Griechentum, was uns entgegenkommt. (Goethe, 1808.)“²³⁴⁸

Verbunden mit dem Problem der *Décadence* und der Frage des Stils, wenn auch indirekt, ist die Suche nach gültigen historischen Vorbildern, gerade um den eklektischen Historismus mit seiner eigenen Waffe – dem historischen Argument – zu schlagen. Bereits mit der Erstlingsschrift, der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, eröffnet Nietzsche einen alternativen Blick auf die Antike, indem er die bildungsbürgerliche Klassikerverehrung seiner Zeit durch die Darstellung einer mythisch drastischen, orgiastischen, metaphysisch-pessimistischen griechischen Kultur umkehrt – oder ‚umwertet‘, um diesen Begriff aus dem Spätwerk zu verwenden – und als Antithese sowohl gegenüber der romantischen Verehrung des christlichen Mittelalters als auch gegenüber einem technisch-industriellen

²³⁴⁴ Nietzsche, *Ecce homo. Warum ich so gute Bücher schreibe*. 4. KSA 6, S. 304f.

²³⁴⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Die sieben Siegel (Oder: das Ja- und Amen-Lied)*, KSA 4, S. 287–291.

²³⁴⁶ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Was ich den Alten verdanke*. 1. KSA 6, S. 154: „[...] Mein Sinn für Stil, für das Epigramm als Stil erwachte fast augenblicklich bei der Berührung mit Sallust. [...] Gedrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde, eine kalte Bosheit gegen das »schöne Wort«, auch das »schöne Gefühl« – daran errieth ich mich. Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil, nach dem »aere perennius« im Stil bei mir wiedererkennen. – [...]“

²³⁴⁷ Nietzsche, *Der Fall Wagner*. 8. KSA 6, S. 31.

²³⁴⁸ *Mittheilungen über Goethe*, zitiert nach: van de Velde, „Der Neue Stil“, in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 51, als Motto vorangestellt.

Fortschrittsoptimismus positioniert. Nietzsche interpretiert just jenen frühen vorsokratischen Abschnitt der griechischen Geschichte, über den es wenige Quellen gab, aber von dem er annahm, dass in diesem Zeitraum die griechische Gesellschaft die Grundlagen zur Klassik legte, also vor allem die Verarbeitung, Transformation und Überwindung äußerer Einflüsse zu einer „organischen Einheit“ der Kultur (und des Stils, um an das vorherige Kapitel anzuknüpfen). Weil der Nietzsche der Basler Schriften noch von einer Wesensverwandtheit der Deutschen und Griechen überzeugt ist,²³⁴⁹ ein Topos der Klassik seit Winckelmann, Schiller und Goethe, streicht er die Fähigkeit der Griechen „fruchtbar zu lernen“ als Mahnung an seine Zeitgenossen heraus, also andere Kulturen und Zeiten sich zum Vorbild zu nehmen, aber im Gegensatz zur willkürlichen Imitation und Applikation das Gelernte anzueignen, zu überformen und zu vollenden, aus dem Vorgefundenen, Ursprünglichen, Rohen ein kollektives Kunstwerk – die lebendige Einheit der Kultur – herauszuarbeiten:

„Nichts ist thörichter als den Griechen eine autochthone Bildung nachzusagen, sie haben vielmehr bei allen anderen Völkern lebende Bildung in sich hineingezogen, sie kamen gerade deshalb so weit, weil sie verstanden den Speer von dort weiter zu schleudern, wo ihn ein anderes Volk liegen ließ. Sie sind bewunderungswürdig in der Kunst, fruchtbar zu lernen. [...] Die Frage nach dem Anfängen der Philosophie sind ganz gleichgültig, denn überall ist im Anfang das Rohe, Ungeformte, Leere und Hässliche, und in allen Dingen kommen nur die höheren Stufen in Betracht. [...] der Weg zu den Anfängen führt überall zu der Barbarei; und wer dich mit den Griechen abgiebt, soll sich immer vorhalten, daß der unbändige Wissenstrieb an sich zu allen Zeiten ebenso barbarisiert als der Wissenshaß [...]“²³⁵⁰

Besonderen Schwerpunkt legt Nietzsche dabei auf den tragischen Mythos, das Unbewusste (oder instinktiv Triebhafte) und naiv Natürliche ‚seiner‘ frühgriechischen Antike, die er als kulturell-künstlerische Kräfte versteht, welche eine Einheit aus Denken und Handeln,²³⁵¹ aus Körper und Geist herstellen, und die er Analyse, Reflexion und Dialektik der Klassischen Philosophie der griechischen Antike, die er bereits als „Verfall“ liest, entgegenstellt,²³⁵² was als Kritik am historischen Idealismus und rationalen Optimismus seiner Zeit zu verstehen ist. Mit der Abkühlung von Nietzsches Verhältnis zum Deutschen Reich (und zu Wagner) tritt der Aspekt des Ursprünglichen, Genealogischen deutlicher hervor: zunehmend versteht er die griechische Antike als ein prinzipielles Erklärungsmodell, als ein Schlüssel zum modernen Menschen, der die Möglichkeit birgt, über den Umweg der Antike auch die Moderne zu überwinden, wie diese Notiz aus dem Nachlass zeigt:

„Das griechische Alterthum als classische Beispielsammlung für die Erklärungen unserer ganzen Cultur und ihrer Entwicklung. Es ist ein Mittel uns zu verstehen, unsre Zeit zu richten und dadurch zu überwinden. Das pessimistische Fundament unsrer Cultur.“²³⁵³

²³⁴⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*. KSA I, S. 691: „Sehr geheimnißvoll und schwer zu erfassen ist das Band, welches wirklich zwischen innersten deutschen Wesen und dem griechischen Genius sich knüpft. Bevor aber nicht das edelste Bedürfniß des echten deutschen Geistes nach der Hand des griechischen Genius, wie nach einer festen Stütze im Strome der Barbarei hascht, bevor aus diesem deutschen Geiste nicht eine verzehrende Sehnsucht nach dem Griechischen hervorbricht, bevor nicht die mühsam errungene Fernsicht in die griechische Heimat an der Schiller und Göthe sich erlabten, zur Wallfahrtsstätte der besten und begabtesten Menschen geworden ist [...]“

²³⁵⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. KSA I, S. 806f.

²³⁵¹ Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Sokrates und die Tragoedie*. KSA I, S. 540: „Denn das ist eben das Wunderbare jener ganzen Entwicklung der griechischen Kunst, daß der Begriff, das Bewußtsein, die Theorie noch nicht zu Worte gekommen war, und daß alles, was der Jünger vom Meister lernen konnte, sich auf die Technik bezog.“

²³⁵² Nietzsche, *Nachgelassene Schriften. Sokrates und die Tragoedie*. KSA I, S. 542: „Der Sokratismus verachtet den Instinkt und damit die Kunst.“

²³⁵³ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1875 VI [2]*. KSA 8, S. 97.

Hier ist eine Parallele zum Nietzsche-Leser Sigmund Freud offensichtlich, der ebenfalls die griechische Mythologie als Modell für psychische Phänomene heranzog, weil er glaubte, dass in den griechischen Mythen die Typen und Formen reiner, ursprünglicher zu beobachten, zu klassifizieren und zu deuten seien. Dahinter steckt eine Vorstellung von Klassik in einem weiteren Sinne, von einem kulturellen (oder anthropologischen) Repertoire, das Antike und Moderne gleichermaßen teilen, doch das in der Moderne unter Schichten der Zivilisation verborgen liege, verfremdet, vergessen, degeneriert, während die Antike von der natürlichen Schönheit des Alltäglichen, der Bewegungen und der menschlichen Körper erzähle,²³⁵⁴ deren Wiedergeburt durch moralische, sittliche und philosophische Vorurteile verhindert werde. Dabei ist sich Nietzsche der Radikalität dieser Antikerezeption bewusst und weist darauf hin, dass eine „wahre“ Bewertung des Griechischen noch ausstehe,²³⁵⁵ was nicht bedeutet, dass er dieses nicht (mehr) schätzt. Vielmehr differenziert er zwischen einer verehrenden, distanzierten Idealisierung der Antike – wobei er in diesem Punkt, wie auch van de Velde, die Renaissance als Imitation der Antike kritisiert – oder aber einer umfänglichen Auseinandersetzung mit ihren guten und bösen Seiten, einer Nachfolge nicht im Sinne der Nachahmung, sondern des Suchens, Ausprobierens und Erlebens einer antiken Haltung, hin zu einer „schaffenden“ Aneignung und Anverwandlung, wie sie Goethe repräsentiere.²³⁵⁶ (Vgl. 2.1 Die Schaffenden) Das Primat des Lebens und der Tat ergibt sich dabei für Nietzsche aus der griechischen Kultur selbst, die aktiv aus der Mannigfaltigkeit zur Einfachheit, aus fremden Einflüssen zur Originalität gelangt sei, um sie zu einer symbolischen Weltsicht zu verbinden.²³⁵⁷ Doch früh melden sich bei ihm auch Zweifel, ob die in die antike griechische Kultur hineingelesenen vorteilhaften Eigenschaften, wie beispielsweise „[g]esunder gewandter Körper, reiner und tiefer Sinn in der Betrachtung des Allernächsten, freie

²³⁵⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer bis Ende September 1875. XII [24]. KSA 8*, S. 260: „[...] Nun zeigt [sich] ebenfalls in allem, worin der Mensch jetzt an der Erscheinung herum bildet, eine unsägliche Erschöpfung: alles Dagewesene, alles schöner dagewesen, selbst das Häßliche ist erhabener gewesen. Das Gehen Stehen und sich Bewegen, die Formen der Geselligkeit, die Manieren der öffentlichen Sprecher, die Geberden der Jünglinge, die Künste der Frauen: alles, alles worin frühere Zeiten den Leib gebildet haben und zum Spiegel schöner und großer Bewegungen gemacht haben, ist ganz verkommen oder späte Nachahmung: bestenfalls ist alles Renaissance und zwar Nachblüthe derselben (die französische Civilisation). [...]“

²³⁵⁵ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. März 1875. III [14]. KSA 8*, S. 18: „Das griechische Alterthum ist als Ganzes noch nicht taxiert; ich bin überzeugt, hätte es nicht die traditionelle Verklärung um sich, die gegenwärtigen Menschen würden es mit Abscheu von sich stossen: die Verklärung also ist unecht, von Goldpapier.“

²³⁵⁶ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. 1875. VII [1]. KSA 8*, S. 121: „Die Verehrung des klassischen Alterthums, wie sie die Italiäner zeigten, das heisst also die einzig ernsthafte uneigennützig hingebende Verehrung, welche das Alterthum bis jetzt gefunden hat, ist ein grossartiges Beispiel der Don Quixoterie: [...] Man kann unsre moderne Welt nicht verstehn, wenn man nicht den ungeheuren Einfluss des rein Phantastischen einsieht. Dem steht nun entgegen: es kann keine Nachahmung geben. Alles Nachahmen ist nur ein künstlerisches Phänomen, also auf den Schein gerichtet; etwas Lebendiges kann Manieren Gedanken usw. annehmen durch Nachahmung, aber sie kann nichts erzeugen. Eine Kultur, welche der griechischen nachläuft, kann nichts erzeugen. Wohl kann der Schaffende überall her entlehnen und sich nähren. Und so werden wir auch nur als Schaffende etwas von den Griechen haben können. [...]“; vgl. auch: ders., *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [167]. KSA 8*, S. 88f: „Das Griechenthum durch die That zu überwinden wäre die Aufgabe. Aber dazu müßte man erst kennen! – es giebt eine Gründlichkeit, welche nur der Vorwand der Thatenlosigkeit ist. Man denke, was Goethe vom Alterthum verstand; gewiß nicht soviel als ein Philologe und doch genug, um fruchtbar mit ihm zu ringen. Man sollte sogar nicht mehr von einer Sache wissen, als man auch schaffen könnte. Überdies ist es selbst das einzige Mittel, etwas wahrhaft zu erkennen, wenn man versucht es zu machen. Man versuche alterthümlich zu leben – man kommt sofort hundert Meilen den Alten näher als mit aller Gelehrsamkeit. – Unsre Philologen zeigen nicht, daß sie irgend worin dem Alterthum nacheifern – deshalb ist ihr Alterthum ohne Wirkung auf die Schüler. Studium des Wetteifers (Renaissance, Goethe) und Studium der Verzweiflung!“

²³⁵⁷ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. März 1875. III [54]. KSA 8*, S. 29: „Wer keinen Sinn für das Symbolische hat, hat keinen für das Alterthum: [...]“

Männlichkeit, Glaube an gute Rasse und gute Erziehung, kriegerische Tüchtigkeit, Eifersucht im *αριστευειν*, Lust an den Künsten, Ehre der freien Muße, Sinn für freie Individuen, für das Symbolische²³⁵⁸ die nicht wenigen negativen Attribute wert sind, welche er in einem Exzerpt Burckhardts vor sich stellt: „»Die frevelhafteste gegenseitige Zernichtung (unvermeidlich, so lange noch eine einzige *πολις* leben wollte), ihr Neid gegen alles Höhere, ihre Habsucht, die Zerrüttung ihrer Sitte, die Sklavenstellung der Frau, die Gewissenlosigkeit im Eidschwur, in Mord und Todschlag.«²³⁵⁹ Dabei ist Nietzsche sogar bereit, die seinerzeit als problematisch betrachtete homoerotische Männererziehung der Antike als Vorteil anzuerkennen, da sie mit der ‚Kultivierung‘ des Mannes und der ‚Naturalisierung‘ der Frau der ‚modernen Nervenüberreizung‘ vorbeuge.²³⁶⁰

In der Folge versucht Nietzsche bei den Griechen „Gut“ und „Böse“ als reziproke Kräfte zu verstehen,²³⁶¹ was schließlich zu einem revidierten Menschenbild der zweiten und dritten Werkphase führt: so konzipiert er den neuen Menschen sowohl im „Guten“ wie im „Bösen“ umfänglicher und unternimmt eine historische Kritik und Neubewertung (oder Überwindung) dieser Kategorien. Parallel dazu tritt jedoch die französische Klassik, also die Epoche des 17. und frühen 18. Jahrhunderts mit den Themen Rationalismus, Aufklärung, Sprachtheorie, strenge Form der Kunst, Dichtung und Dramatik in den Vordergrund von Nietzsches Denken und relativiert die Vorrangstellung der frühgriechischen Antike als kulturelle Referenz. (Vgl.: 2.2) So betrachtet er in seiner kritischen Phase die Griechen lediglich als „Dolmetscher“ oder „Spiegel“, um eine „bedenkliche Mittheilung“ an den modernen Leser zu richten.²³⁶² Ebenso beginnt er die Form und Vollendung der Griechen, ihre „Helle, Durchsichtigkeit, Einfachheit und Ordnung, das Krystallhaft-Natürliche und Krystallhaft-Künstliche“,²³⁶³ also das „Apollinische“ ihrer Kunst, nicht als „natürlich“, sondern als Resultat eines langwierigen, mühsamen Prozesses gegen zahlreiche, auch innere Widerstände zu verstehen, als eine Befreiung vom wilden, dunklen, symbolischen Erbe Asiens, womit er das ehemals „Dionysische“ als barbarisch, irrational und uneuropäisch abqualifiziert. Umgekehrt taucht bei Nietzsche der Verdacht auf, dass künstlerisches Verlangen und Genießen mit Defiziten, Unkenntnis und Irrtümern zu tun haben mag, mehr noch, dass der bevorzugte künstlerische Ausdruck mit dem individuellem Charakter und kulturellen Kontext reziprok verbunden sein könnte, weshalb er von der Harmonie und Vollkommenheit der Werke zurück auf die psychische Disposition der Griechen schließt:

„Ich glaube, ich stelle mir die Freude der Weisheit und Gerechtigkeit zu hoch vor – wie die Griechen. Ich bin bezaubert bei allem, was dort winkt – wahrscheinlich weil ich sehr leidenschaftlich bin. [...] Die Griechen lebten nur in Gefahr: sie verehrten in der Kraft, der Ruhe der Gerechtigkeit ihre Erholung, ihr Aufathmen, ihr Fest. [...]“²³⁶⁴

²³⁵⁸ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [40]*. KSA 8, S. 51.

²³⁵⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [127]*. KSA 8, S. 73. „[...] Die Lust am Rausche, die Lust am Listigen, an der Rache, am Neide, an der Schmähung, an der Unzüchtigkeit – alles das wurde von den Griechen anerkannt, als menschlich, und darauf hin eingeordnet in das Gebäude der Gesellschaft und Sitte. Die Weisheit ihrer Institutionen liegt in dem Mangel einer Scheidung zwischen gut und böse, schwarz und weiss. Die Natur, wie sie sich zeigt, wird nicht weggeleugnet, sondern nur eingeordnet, auf bestimmte Culte und Tage beschränkt. Dies ist die Wurzel der Freisinnigkeit des Alterthums; [...]“

²³⁶⁰ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. § 259*. KSA 2, S. 213.

²³⁶¹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Frühling-Sommer 1875 V [146]*. KSA 8, S. 78f.

²³⁶² Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. I. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 218*. KSA 2, S. 471.

²³⁶³ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. I. Vermischte Meinungen und Sprüche. § 219*. KSA 2, S. 471f.; Vgl. auch: *Menschliches, Allzumenschliches II. I. Vermischte Meinungen und Sprüche § 221*, S. 474.

²³⁶⁴ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [123]*. KSA 9, S. 343.

In gewisser Weise reflektiert Nietzsche damit das aristotelische Argument der reinigenden Wirkung der Tragödie, aber unter anderen Vorzeichen, indem er sie als ein emotionales Ventil gegenüber den psychischen und physischen Anforderungen einer Gesellschaft liest. Aber wenn eine ruhige, kraftvolle, harmonische Kunst für kriegerische, disharmonische Zeiten steht, wie soll man dann über die pathetische, überwältigende Kunst (Wagner) denken?

Überhaupt richtet Nietzsche den Blick auf den Prozess der Kultivierung bei den Griechen, wie sie beispielsweise durch Kultus, Ritual und mäßige Entladung eine Einhegung der Triebe und Instinkte erreichten, statt deren Verneinung und Verdrängung, und so durch Rücksicht auf die Wirklichkeit des (Allzu)Menschlichen die „heidnische Freisinnigkeit“ ermöglichten, zu der auch die Dichter als Erzieher der Erwachsenen beitragen.²³⁶⁵ Immer wieder kehrt er deshalb in dieser Werkphase zu den Gedanken des Maßes und der Regel bei den Griechen zurück, der kulturellen Verfeinerung als einer kontinuierlichen Arbeit am Menschen, bis hin zur Zucht, der aber nicht ein genetischen, sondern eine kulturelle Vorstellung von Rasse zu Grunde liegt, wie der Gedanke des *guten Europäers* aus der gleichen Zeit zeigt: Nietzsche möchte das Europa der Völker und Nationen, dessen Konflikte er in Analogie zur Selbstzerfleischung der griechischen Poleis liest, überwinden und das gemeinsame Erbe der griechischen, römischen und jüdisch-christlichen Vergangenheit antreten, um Europas „Aufgabe“ zu erfüllen: die Fortführung der griechischen Antike.²³⁶⁶ Andererseits lotet Nietzsche die Grenzen des griechischen Vorbildes für eine moderne europäische Kultur aus, wobei er auf ein unterschiedliches ästhetisches Empfinden und Menschenbild stößt:

„Das Griechische uns sehr fremd. – Orientalisch oder Modern, Asiatisch oder Europäisch: im Verhältniss zum Griechischen ist diesen Allen die Massenhaftigkeit und der Genuss an der grossen Quantität als der Sprache des Erhabenen zu eigen, während man in Pästum, Pompeji und Athen und vor der ganzen griechischen Architektur so erstaunt darüber wird, mit wie kleinen Massen die Griechen etwas Erhabenes auszusprechen wissen und auszusprechen lieben. – Ebenfalls: wie einfach waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung! Wie weit übertreffen wir sie in der Menschenkenntniss! Wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und unsere Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus! Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) – so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein! Die uns eigene und uns wirklich aussprechende Musik lässt es schon errathen! (In der Musik nämlich lassen sich die Menschen gehen, weil sie wännen, es sei Niemand da, der sie selber unter ihrer Musik zu sehen vermöge.)“²³⁶⁷

Wie bereits früher diskutiert (Vgl. 2.2: Classische Bildung) ist diese Passage primär als Spitze gegen Wagner zu verstehen, und Nietzsche bezieht in diesem Moment der kritischen Phase Position für den ‚einfachen‘, griechisch-antiken Menschen, während er im *Zarathustra* und Spätwerk auch Maske, Schein, Täuschung, Falte und Labyrinth als lebensnotwendig anerkennt, doch konnotiert dieser Aphorismus zugleich seine zunehmenden Zweifel an der

²³⁶⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche*. § 220. KSA 2, S. 473f.

²³⁶⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I. 8. Ein Blick auf den Staat* §475. KSA 2, S. 310f.: „Der europäische Mensch und die Vernichtung der Nationen. – [...] Ueberdiess: in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters, als sich die asiatische Wolkenschicht schwer über Europa gelagert hatte, waren es jüdische Freidenker, Gelehrte und Aerzte, welche das Banner der Aufklärung und der geistigen Unabhängigkeit unter dem härtesten persönlichen Zwange festhielten und Europa gegen Asien vertheidigten; ihren Bemühungen ist es nicht am wenigsten zu danken, dass eine natürlichere, vernunftgemässere und jedenfalls unmythische Erklärung der Welt endlich wieder zum Siege kommen konnte und dass der Ring der Cultur, welcher uns jetzt mit der Aufklärung des griechisch-römischen Alterthums zusammenknüpft, unzerbrochen blieb. Wenn das Christenthum Alles gethan hat, um den Occident zu orientalisiren, so hat das Judenthum wesentlich mit dabei geholfen, ihn immer wieder zu occidentaliren: was in einem bestimmten Sinne so viel heisst als Europa's Aufgabe und Geschichte zu einer Fortsetzung der griechischen zumachen.“

²³⁶⁷ Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch*. § 169. KSA 3, S. 151f.

Möglichkeit einer Wiedergeburt der griechischen Antike respektive ist ein Schritt auf dem Weg zu dem Eingeständnis, selbst ein Décadent zu sein. Zuletzt nagt an Nietzsche der Zweifel, ob die Griechen nicht gar die „eingefleischten Schauspieler“ der Antike seien, die, ganz wie Odysseus, sich und andere von ihren Tugenden oder Meinungen durch Schein und Schau zu überzeugen suchten.²³⁶⁸

Im Vergleich zu dieser komplexen und wechselvollen Beziehung Nietzsches zur (früh)griechischen Antike stellt sich die Situation bei van de Velde etwas anders dar: anfangs, noch unter dem Einfluss von Ruskin, Morris und den Präraffaeliten, orientiert er sich an der mittelalterlichen Gotik, die er sowohl als einen rational konstruktiven Stil schätzt, als auch zu einem Befreiungssymbol des Volkes hochstilisiert und mit sozialistischen Utopien einer vorkapitalistischen Gemeinschaft verknüpft, während die Antike, durch Renaissance, Klassizismus und Neo-Stile zur Dekoration „verfälscht“, kaum eine Rolle in seinem Denken einnimmt. Aber mit der Ausrichtung auf Berlin, mit den Freundschaften im Umkreis des *Pan*, wie Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen und Julius Meier-Graefe, werden van de Veldes Referenzen auf die Antike ebenso wie auf Nietzsches Schriften häufiger: zunehmend ersetzt in seiner Argumentation die Figur des „klassischen“ ebenso wie des „primitiven“ oder „wilden“ Menschen den „gotischen“ – der, wenn man so will, eine andere Art des Primitivismus darstellt. Während van de Velde anfangs noch in den gotischen Konstruktionen Rationalismus und Logik zu erkennen vermag, Prinzipien, die der „neue Stil“ fortzusetzen habe, womit er an Viollet-le-Duc anknüpft, trübt sich diese Perspektive in der deutschen Phase ein, um schließlich der Gotik das „Dramatische“ zum Vorwurf zu erheben: gemeint ist die Übersetzung des christlichen Dramas vom Leben und Tod Jesu in Stein und Bild der Kathedralen, womit er zwischen dem „lebendigen Ausdruck“ der Narration oder Mimesis des Sujets gegenüber der Belebung des Stoffes, als Zeichen der absoluten Kunst, unterscheidet:

„Die gotische Architektur hält sich in so gefährlichen Grenzen [Paroxysmus der Belebung des Stoffes], daß wir, die wir sie aus anderen Gründen lieben, aus Gründen der vernunftgemäßen Konzeption, [...] fürchten müssen, daß man eines Tages versuchen wird, diesen Stil zu verwerfen. Im gotischen Stil zeigt sich deutlich, daß er das Merkmal seines Lebensüberschusses dem Drama entlehnt. Das Drama hat alles, was in das Bereich der Schönheit gehört, überflutet, und währenddem es dem Stoff Fähigkeiten aufdrängt, Erregungen hervorruft, die ihm, dem Drama, eigen sind, verdirbt es die Qualität der Erregungen, die ihm, dem Stoff, eigentümlich wären. [...] Ich sehe den Grund der Untergeordnetheit der Architektur und der ornamentalen Künste des Okzidents gegenüber denen des Orients in dem Umstand, daß sie seit der Gotik dem Einfluß des Dramas preisgegeben waren. Die christliche Kunst war umsomehr der Gefahr ausgesetzt, dieser Unterwerfung und ihren üblen Konsequenzen zu unterliegen, als die christliche Religion selbst von einem großen Drama beherrscht wird, von dem Leiden Christi. Und es ist dieses Leiden, die einzelnen Teile dieses Dramas, welches die Architektur und das Kunstgewerbe veranlaßt, erzählend wirken zu wollen, als ob die Mittel der Schrift, der Malerei und der Bildhauerei sich als unzulänglich zur Bekehrung des Volkes, welches jedoch schon längst bekehrt war, erwiesen hätten.“²³⁶⁹

Nicht ganz zufällig wählt van de Velde den Begriff des „Dramas“, den Nietzsche ebenfalls Wagner zum Vorwurf macht, der mit seinem Konzept des „Musikdramas“ die Musik der Schauspielerei ausgeliefert habe.²³⁷⁰ Zugleich ist die Kritik Nietzsches an der christlichen

²³⁶⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Erstes Buch*, § 29. KSA 3, S. 39.

²³⁶⁹ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“, in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 14; S. 18–19.

²³⁷⁰ Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner. Wo ich Einwände mache*. KSA 6, S. 419f: „[...] Und so frage ich mich: was will eigentlich mein ganzer Leib von der Musik überhaupt? Denn es giebt keine Seele... Ich glaube, seine Erleichterung: wie als ob alle animalischen Funktionen durch leichte, kühne, ausgelassene, selbstgewisse Rhythmen beschleunigt werden sollten; wie als ob das eiserne, das bleierne Leben durch goldene zärtliche ögliche Melodien seine Schwere verlieren sollte. Meine Schwermuth will in den Verstecken und Abgründen

Kirche und ihren Spuren in Architektur und Kunst legendär, wofür exemplarisch seine Abrechnung mit der naiven Mittelalterbegeisterung der Romantik stehen mag, welche in der ‚Gemeinschaft der Gläubigen‘ ein universales Menschheitsziel und in der Kirche eine universale Institution erkennen wollten. Spitz weist Nietzsche auf den Irrtum hin, dass die Institution „erkünstelten, auf Fiction beruhenden Bedürfnissen“ diene, während andere, unscheinbare Institutionen den wirklichen Bedürfnissen entsprechen könnten, und dass noch größere Institutionen als die christliche Kirche in Zukunft denkbar seien,²³⁷¹ wie beispielsweise die Fortsetzung der Kultur der Antike und Aufklärung. Van de Velde wiederum distanziert sich sowohl vom konstruktiv-neugotischen Rationalismus als auch von einer sozial-utopischen Vorstellung mittelalterlicher Gildegemeinschaften, wie sie Ruskin und Morris formuliert hatten, um sich dem Programm einer Vervollkommnung des Einzelnen zuzuwenden, wie es Nietzsche mit Blick auf die frühgriechische Antike entwickelte.

Offensichtlich wird dieser Wechsel der Perspektive in den „Prinzipiellen Erklärungen“ der *Laienpredigten* von 1902, in denen er die griechische Ornamentik mit dem dionysischen Lebenskult in Verbindung bringt und zur Legitimation des abstrakten modernen Ornamentes heranzieht,²³⁷² um zur Definition der Linie als Geste, Kraft und Rhythmus fortzuschreiten. (Vgl. 3.8 Linie und Ornament) Bedeutsam ist auch van de Veldes Schluss: der „Neue Stil“ soll den modernen Menschen mit der Dingwelt seiner Umgebung versöhnen und so zu einer neuen „Harmonie und Heiterkeit“ ebenso wie zu „Fatalismus“ und „dogmatischer Ruhe“ führen, wie er sie in der griechischen Antike zu erkennen glaubt,²³⁷³ was auf Nietzsches Vorstellungswelt zurück schließen lässt und als Anspielung auf dessen Liebe zum Schicksal gelesen werden kann. (Vgl. 2.2 amor fati)

Bereits 1899, in einem Brief an den Kritiker Karl Scheffler, in welchem sich van de Velde für dessen positive Besprechungen bedankt, äußert er sich zu der Frage von Klassik und Tradition im Bezug auf seine eigene künstlerische Position:

der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik. Aber Wagner macht krank. – Was geht mich das Theater an? Was die Krämpfe seiner »sittlichen« Ekstasen, an denen das Volk – und wer ist nicht »Volk«! – seine Genugtuung hat! Was der ganze Gebärden-Hokuspokus des Schauspielers! – Man sieht, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, ich habe gegen das Theater, diese Massen-Kunst par excellence, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat. Erfolg auf dem Theater – damit sinkt man in meiner Achtung bis auf Nimmer-wieder-sehn; Misserfolg – da spitze ich die Ohren und fange an zu achten... Aber Wagner war umgekehrt, neben dem Wagner, der die einsamste Musik gemacht hat, die es giebt, wesentlich noch Theatermensch und Schauspieler, der begeistertste Mimomane, den es vielleicht gegeben hat, auch noch als Musiker... Und, beiläufig gesagt, wenn es Wagner's Theorie gewesen ist »das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur das Mittel« –, seine Praxis dagegen war, von Anfang bis zu Ende, »die Attitüde ist der Zweck; das Drama, auch die Musik, ist immer nur ihr Mittel«. Die Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung, Verinnerlichung der dramatischen Gebärde und Schauspieler-Sinnenfälligkeit; und das Wagnerische Drama nur eine Gelegenheit zu vielen interessanten Attitüden! – Er hatte, neben allen andren Instinkten, die kommandierenden Instinkte eines grossen Schauspielers in Allem und Jedem: und, wie gesagt, auch als Musiker. – [...]

²³⁷¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 476. KSA 2, S. 311.

²³⁷² Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 185f. „Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornamentes, das in der griechischen Architektur eine lebenserweckende Funktion ausübt, d.h. nichts Eigenes ausdrückt! In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament Leben, es hat das Leben in sich, gerade wie der Dionysos-Kultus selbst. Die griechische Kunst ist bis ins Innerste von dieser Lebenssehnsucht erfüllt, und die griechische Ornamentik kommt diesem Verlangen zu Hilfe, bringt wirklich Leben in die Architektur. Eine solche Ornamentik offenbarte dem griechischen Künstler vorher unbekannte Formen, weil es seine einzige Sorge war, das sonst tote Material zu beleben und Rhythmus in den Raum zu bringen, den er aus starrer Lethargie erweckte.“

²³⁷³ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“ (1902), ebd. S. 195f.

„Was mich selbst betrifft, so ist noch nicht gesagt worden »daß meine Kunst auf der Tradition ruht.« Ich fühle tief was mich alles mit der Vergangenheit verknüpft, aber es wird mir nicht zur Fessel und hindert mich nicht darüberhinaus zu sehen. Insofern ist es mit mir doch etwas anderes. [...] Gehen Sie ein ander Mal noch weiter und nennen Sie meine Kunst auch klassisch: denn sie ist es, oder sucht es wenigstens zu sein. Aber hüten Sie sich daß man Sie nicht akademisch schilt. [...] Verbinden nicht unsre Lokomotiven in ihrer vernunftgemäßen Schönheit, unsre Dampfschiffe, unsre Markthallen, unsre eisernen Brücken uns mit dem klassischen und sind nicht die unmittelbaren Nachkommen der großen Baumeister unsre Ingenieure? Jene sind aus dem Besitze der Tradition vertrieben und diese nehmen sie in Verwahrung, die klassische Tradition.“²³⁷⁴

Ausschlaggebend für diese Anregung van de Veldes waren die Anknüpfungspunkte zu der Gotik und dem Rokoko, die Scheffler im „neuen Stil“ des Künstlers zu erkennen glaubte,²³⁷⁵ doch schien van de Velde diesen Gedanken einer „wahren“ also „klassischen Tradition“ für so bedeutend zu halten, dass er ihn nicht nur variiert wiederholt, sondern einen ganzen Abschnitt aus Schefflers Rezension in seiner ersten deutschsprachigen Publikation, der *Renaissance im Kunstgewerbe*, wiederabdruckt.²³⁷⁶ Die These von der Klassizität der Moderne als einer direkten Korrespondenz zwischen griechischer Antike und zeitgenössischer industrieller Zivilisation auf Basis der Vernunft und Einfachheit findet van de Velde 1903 auf seiner Reise nach Sizilien, Griechenland und den vorderen Orient bestätigt;²³⁷⁷ erst hier, im Angesicht der Monumente der Vergangenheit, kommt ihm die Vollendung, Einfachheit und Ruhe der Maschinen, Dampfer und industriellen Alltagsobjekte voll zu Bewusstsein. Und ebenso wie Nietzsche differenziert er die Nachahmung antiker Formen im zeitgenössischen Eklektizismus, die er als kraftlos, leblos und feige charakterisiert,²³⁷⁸ gegenüber einer prinzipiellen oder strukturellen Verwandtschaft, welche die modernen Gegenstände mit der archaischen Kraft der antiken Kultur respektive ihrer Objekte, wie dem griechischen Theater in Syrakus auf Sizilien, verknüpfe (Vgl. 3.10):

„Der Geist, der dieses Theater erzeugt hat, [...] er ist der gleiche, der jenen wunderbar vollkommenen Gegenstand, das Kabinfenster auf dem Dampfer erfand, der mich hierher gebracht hat; der gleiche auch, der die elektrische Birne erfunden und die Glasglocke des Auerlichtes; der gleiche, der das Buttermesser entstehen ließ, dessen wir uns an Bord bedienen [...]. Gewisse Elemente des modernen Lebens sind mir nie so schön erschienen, als hier, wo ich sie mit diesem Theater vergleiche, das Aeschylus und Pindar in Person gesehen hat. Nicht das kleinste Detail der Konzeption des Ganzen, das nicht genau einer inneren Notwendigkeit entspräche. In dieser Schöpfung waren genau die gleichen Gesetze wirksam, die unsere Ingenieure leiten beim dem Bau ihrer Maschinen, ihrer Gerüste, ihrer Ozeandampfer. Das moderne Leben hat seine

²³⁷⁴ Brief Henry van de Velde an Karl Scheffler, Sonntag, März 1899, in: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Else Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer, 1919, S. 630.

²³⁷⁵ Karl Scheffler, „Henry van de Velde“, in: *Die Zukunft*, IX Jg., Nr. 11, 15.12.1900, S. 459–467.

²³⁷⁶ Karl Scheffler, „Henry van de Velde“, in: *Deutsches Wochenblatt*, März 1899, S. 408 zitiert bei: Henry van de Velde, „Das Ornament als Symbol“, in: ders., *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Bruno und Paul Cassirer, 1902, S. 94–95.

²³⁷⁷ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“, in: *Kunst und Künstler*, 3. Jg. Heft VII 1905, Berlin: Bruno Cassirer, S. 286–289; (Schluss) Heft VIII, S. 322–323; wieder abgedruckt: Henry van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“, in: *Vom Neuen Stil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 84–101, hier: S. 87: „[...] Kunst und Geist der Antike sind nur dem zugänglich, der sich ihnen auf dem Wege der reinen Vernunft naht. Ihre einfachen Konzeptionen waren auf uns ohne Wirkung geblieben, und wir haben sie erst erkannt, als wir selbst anfangen, vernünftig zu konzipieren. Wer den Zauber vernünftiger Konzeption zu genießen weiß und die Schönheit solcher Konzeption erkennt, den treibt es hin zur Antike und hin nach Griechenland. [...]“

²³⁷⁸ van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“, in: *Vom neuen Stil* (1907), S. 93: „Drei starke dorische Säulen vom alten Minervatempel, eingefügt in die äusseren Mauern der Kirche San Giovanni. Für mich verkörpern sie die Antike selbst, wie sie gefesselt lebt in der Gegenwart; in dieser Gegenwart, die an sie sich klammert, ohne Verständnis, ohne Ehrfurcht, kaum mit lebendigem Nutzen. Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft, Vernunft. Wie sie, und lebendig wie sie, trotzdem alles, das sie gefesselt hält, längst schon gestorben, lebt es durch die Jahrhunderte hin gebunden und gefesselt im Kerker.“

Schönheit; bei meinem ersten Kontakt mit der Antike ist diese Wahrheit mir zur Gewissheit geworden.–²³⁷⁹

Jahre später noch und an einem ungewöhnlichen Ort, nämlich den *Sozialistischen Monatsheften* von 1912, kehrt van de Velde zu diesem Argument zurück und schließt seinen Beitrag mit einem Hymnus auf den Parthenon Tempel als „Beweis“ für die Tragfähigkeit der Konzepte der „vernunftgerechten Schönheit“, der organischen Konstruktion und der „Belebung des Stoffes“:

„Haben wir nicht das erhabene Beispiel eines Monumentes, naiv und dürftig, nüchtern und nackt aus dem Gehirn gesprungen, das aber das Genie einer Rasse, den Göttern verwandt, mit so magisch kunstvoller Behandlung durchtränkte und belebte, die ihr ihre Sensibilität, weit mehr als ihre Vorstellungsgabe, eingab, daß es uns noch heute, wo es eine Ruine ist, wie ein lebenspochende Schöpfung erscheint? Der griechische Tempel erhebt sich, wie Ruskin es ausdrückt, »unfehlbar« vor uns, »strahlend, in Klarheit gelöst und seiner Herrschaft bewußt.«²³⁸⁰

Doch es sind nicht nur die modernen Prinzipien der Zweckform und der rationalen Konstruktion, welche van de Velde an den griechisch antiken Bauten (und altägyptischen wie auch islamischen) wieder erkennt und schätzt, sondern er ist fasziniert von ihrer physischen Präsenz, von ihrer sinnlichen Kraft, von der lebendigen Ausdrucksfähigkeit des Materials, wie er sie beispielsweise in den „zitternden Steinen“ in Mykene oder in den zu „Vasen des Lebens“ entmaterialisierten *intercolumnii* des Parthenon wahr nimmt,²³⁸¹ was zu einer Revision seiner Schönheitsdefinition führt: zusätzlich zur Vernunft bedarf sie der Sensibilität, womit er dem Empfindsam-Sinnlichen und Psychologisch-Physiologischen Raum gibt, und sich so einem polaren Modell von Nietzsches Ästhetik annähert. (Vgl.: „Seelenlandschaften“) Gerade deshalb könnte man van de Veldes Eloge auf die Einfachheit des Parthenon als ein Echo auf Nietzsches „Das Griechische uns sehr fremd“ lesen:

„Da drüben aber, funkend inmitten der Masse von Blau, weiss ein Punkt, ein heller Krystall, der Krystall der Kultur der Griechen! – Parthenon. Die Stufen der Propyläen steigt man hinauf, als führe der Weg zu der Menschheit Gehirn. Dort droben strahlt der Parthenontempel, wie der schönste Gedanke, der Form gewann. Naiv und einfach der Gedanke, den Gehirn und Seele des Griechenvolkes zur Wirklichkeit gestaltet haben, wie die Pflanze die Blüte zum Licht treibt. Der griechische Tempel – wie kindlich die Konzeption. Zwei und zwei ist vier; das ist ihr Wesen; aber zwischen den Zahlen und ihrer Summe liegt die ganze Unendlichkeit feinsten Nuance, die aus der abstrakten Summe einen lebendigen Organismus schuf.“²³⁸²

Während aber Nietzsche die komplexe Seele des modernen Menschen der Einfachheit des antiken gegenüberstellt – repräsentiert vom Typus des Labyrinths bzw. Tempels – und gerade das Exzessive, Formlose und Massige der Moderne ankreidet, sieht sich van de Velde bereits durch die moderne Technik und den „Neuen Stil“ auf Augenhöhe mit der Einfachheit und Vollkommenheit der Griechen, zwar nicht in einer direkten Fortsetzung der Antike, sondern in einer Nacherfindung oder Wiederannäherung von einem anderen kulturellen Niveau aus. Selbst das Erhabene und Monumentale, das Nietzsche in den kleinen Massen des griechischen Tempels bewundert, findet sich bei van de Velde, jedoch transformiert zur Lebendigkeit und sinnlichen Intensität der Kunsterlebnisses, wie die „Vasen des Lebens“ des Parthenon zeigen: nicht mehr ein historisches Ereignis soll erinnert werden, wenn man Monumentalität auf *monere* als erinnern zurückführt, sondern die Sinnlichkeit des Augenblicks, die Lebendigkeit eines Momentes, die Linien der Landschaft, Bewegungen, Kräfte, das was Bergson als *élan*

²³⁷⁹ van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“, in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 94f.

²³⁸⁰ Henry van de Velde, „Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes“, in: *Sozialistische Monatshefte*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 169.

²³⁸¹ van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“, in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 96; 99.

²³⁸² van der Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 97.

vital bezeichnet. Van de Velde emotionale Partizipation an den Dingen geht aber noch weiter, wenn er den Vergleich zwischen dem Rhythmus elektrischer Maschinen und dem Parthenon zieht,²³⁸³ und von einem neuen Verhältnis zu den Dingen auf ein neues Verhältnis der Menschen untereinander spekuliert. (Vgl. 4.4.1)

Der Mensch kehrt noch in einer anderen Weise zurück, weist doch die durch Sensibilität erweiterte Schönheit der rationalen Vollkommenheit auf die Körperlichkeit des Menschen, auf „Sinnlichkeit“, „Rhythmus“ und „Wollust“, kurz: auf einen Genuss des Menschen an seiner eigenen Kraft, Lebendigkeit und Vollkommenheit, die er in den Dingen spürt, wiederentdeckt oder, als „Schaffender“, in sie hineinsteckt, um sich an ihnen selbst zu spiegeln, wie es Nietzsche mit der physiologischen Kunst und der Leiblichkeit als „grosser Vernunft“ beschreibt. Deutlich wird diese Parallele von Körper und Ding in dem klassischen Topos von der Dorik als der nackten Schönheit des (männlichen) Körpers, dem van de Velde aber eine alternative (weibliche) Wendung gibt:

„Die Eisenkonstruktion ließ wirklich die logische Auffassung und den Sinn der Konstruktion zutage treten, die sich seit der dorischen Kunst noch nie so nackt, so mächtig und so schön vor unseren Blicken gezeigt hatte. Und beide, die logische Auffassung und der konstruktive Sinn, erscheinen mir seitdem wie zwei schöne griechische Körper, die in wundervoller Nacktheit emporsteigen aus der abgelegten Hülle der Sentimentalität, die zu ihren Füßen niederfällt...“²³⁸⁴

Zwar klingt das Konzept der Einfühlung an, bei dem der Betrachter über Wahrnehmung und körperliches Nachempfinden an dem Gegenstand emotional partizipiert, aber van de Velde legt den Schwerpunkt auf das Abfallen der „sentimentalen Hüllen“, auf den Akt des Entkleidens und der körperlichen Nacktheit als Befreiung vom „Stikleid“ des Historismus. Bezeichnenderweise hebt er bei seinen Beschreibungen der griechisch antiken Bauten gerade deren Nacktheit hervor, wie beispielsweise die des ornamentlosen Steinverbandes in Mykene oder die verwitterte Oberfläche des Theaters in Syrakus als auch den ruinösen Zustand des Parthenon,²³⁸⁵ die van de Velde als „logisch“, „vollkommen“ und „rein“ interpretiert, als „vergeistigt“, gerade weil sie Vollkommenheit und Lebendigkeit einzig durch ihre

²³⁸³ van de Velde, „Der neue Stil“, in: *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 76f. „Man muß das Gefühl kennen, das einen beim Anblick der Linie jenes eisernen Schiffsschnabls erbeben ließ, den Krupp im Jahre 1902 in Düsseldorf ausstellte, um dieses selbe Beben beim Anblick der Profillinie des Rhamses-Kolosses, der im Wüstensand von Memphis ruht, zu verspüren. Man muß den Reiz der fieberhaften erregten Linie der Grisetten von Guys, der Tänzerinnen von Degas und der geisterhaften Erscheinungen Lautrecs genossen haben, um die fieberhaft-sinnliche Erregung der Linien der Silhouetten zu genießen, die im Flachrelief in langer Folge einherschreiten auf den Steinwänden der unterirdischen Gräber des Mastaba von Ti zu Sakkara. Man muß die aufrichtige, gebietende Schönheit der einzelnen Teile der Maschinen tief empfunden haben, – dieser riesigen Maschinen, die mit feierlicher, wehevoller Gebärde die elektrischen Akkumulatoren laden, um die göttliche Harmonie und den vollkommenen Rhythmus des Parthenon zu empfinden. Unsere Sensibilität ist derjenigen der antiken Künste verwandt. Das mag paradox klingen und noch paradoxer, wenn ich von der modernen Heiterkeit sprechen würde; aber Sie werden darüber nachdenken; und da Sie wohl keinen Einwand finden werden, der gegen das Verlangen zu machen wäre, daß die Dinge so seien, wie sie sein sollten, so werden sie [sic] bald selbst den Wunsch bekennen, nicht nur Dinge, sondern auch Menschen um sich herum zu sehen, die so sind, wie sie sein sollten. Das würde die Kraft und Schönheit der zukünftigen Welt und Gesellschaft ausmachen, wenn alle Personen, die auf der Weltbühne sind, urwüchsig, wahrhaftig und sensibel wären.“

²³⁸⁴ van de Velde, „Der neue Stil“, in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 71.

²³⁸⁵ Vgl. van der Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 94: „Der Geist, der dieses Theater [Syrakus] gezeugt hat, dessen erstaunlich logische Konzeption heute, da alles Ornament fehlt, logischer noch erscheint, als damals; [...]“; vgl. auch: ders. ebd., S. 96: „In Griechenland weben und zittern die Steine, wie bei uns an den Bäumen das Laub. Sie leben, diese Steine, so stark, dass wir in ihrer Mitte von einer Unruhe erfasst werden, wie da, wo plötzlich inmitten einer umgebenden Menge aller Blicke auf uns sich richten. Sie brauchen kein Relief, keine Skulptur, um zu leben, und sie entlehen dieses Leben ihrem wunderbar sicher gefügten Verband. In Mykenae, zwischen den beiden parallelen, kahlen Mauern, im Schatzhaus des Atreus, da habe ich zitternd ein Leben gefühlt, lebendig, wie das Leben des Waldes, und ich entsinne mich nicht, jemals stärker ergriffen und tiefer entzückt gewesen zu sein.“

ornamentlose, farblose Form und Materialität transzendieren. Dieser Gedanke einer Quasi-Natürlichkeit der Gegenstände der griechischen Antike findet sich auch bei Nietzsche, wie eine frühe Textstelle aus der dritten *Unzeitgemässen* zu Schopenhauer beispielhaft verdeutlicht,²³⁸⁶ dessen Architekturästhetik des Tragens und Lastens wiederum van de Velde als „griechisch“ liest,²³⁸⁷ wodurch sich die Argumente wechselseitig verschränken. Noch ein weiterer Aspekt in van de Veldes Beschreibung ist bedenkenswert: so erwähnt van de Velde neben dem klassisch dorischen Tempel des Parthenon auch die archaische Palastanlage von Mykene, oder das frühgriechische Theater von Syrakus. Einher damit geht eine Aufwertung des Archaischen im Denken van de Veldes: in seiner Evolutionstheorie der Linie – die selbst auf Nietzsches Dualismus zwischen apollinisch-darstellend und dionysisch-expressiv aus der *Tragödienschrift* beruht – räumt er der mykenischen Linie neben der griechischen, arabischen und modernen den höchsten Wert ein.²³⁸⁸ (Vgl. 3.8) Dienten ihm früher noch Bauern und Fischer als Repräsentanten einer vorzivilisatorischen Einfachheit des Lebens,²³⁸⁹ die durch die moderne Zivilisation gefährdet sei – ein Kulturpessimismus, wie ihn auch Nietzsche immer wieder pflegt²³⁹⁰ – so wandelt sich diese Perspektive mit dem Blick auf die frühgriechische Kultur, die als eine frühe „Vollendung“ erscheint, woraus van de Velde auf ein grundsätzliches kulturhistorisches Muster der Vollkommenheit in den Anfängen schließt:

„In diesem Gebiet lässt sich nichts aufweisen, das nicht von dem architektonischen Keim durchdrungen wäre, und folglich ist alles demselben Gesetz unterworfen, dessen Erfüllung eine so zauberische Kraft ausübt, dass es selbst im Urzustande den Menschen vergönnt ist, mit einem Schlage zur reinen Schönheit zu gelangen, und vorwurfsfreie Formen zu entdecken, wenn sie nur zur richtigen Gestaltung dieser Formen den praktischen Gebrauch, den sie davon erwarten, im

²³⁸⁶ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen III. Schopenhauer als Erzieher. KSA I*, S. 407f. „Die Schönheit der antiken Gefässe, sagte Schopenhauer, entspringt daraus, dass sie auf eine so naive Art ausdrücken, was sie zu sein und zu leisten bestimmt sind; und ebenso gilt es von allem übrigen Geräte der Alten; man fühlt dabei, dass, wenn die Natur Vasen, Amphoren, Lampen, Tische, Stühle, Helme, Schilde, Panzer und so weiter hervorbrächte, sie so aussehen würden. Umgekehrt: wer jetzt zusieht, wie fast Jedermann mit Kunst, mit Staat, Religion, Bildung hantiert – um aus guten Gründen von unseren Gefässen zu schweigen – der findet den Menschen in einer gewissen barbarischen Willkürlichkeit und Uebertriebenheit der Ausdrücke, [...]“

²³⁸⁷ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ in: *Essays* (1910), S. 88–89; „Diese Konzeption, die Schopenhauer entwickelt und durch Beispiele begründet, ist »griechisch« und könnte dazu dienen, die Ästhetik der griechischen Architektur zu definieren. Sie offenbart uns die göttlichen und mysteriösen Kräfte, welche totes Material beleben. Wir rühren hier an das Geheimnis, welches uns beim Anblick eines Monumentes oder eines Gegenstandes bis ins Innerste erbeben läßt, uns wie ein Taumel des Tanzes und der Trunkenheit hinreißt!“, vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I. Drittes Buch. § 43*, (1818) hrsg. von Wolfgang von Lönnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 302–308; siehe auch: ders., *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II. Drittes Buch. § 35. Zur Ästhetik der Architektur*, (1844) hrsg. von Wolfgang von Lönnhausen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 527–537.

²³⁸⁸ van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau* (1908), S. 1041–1042.

²³⁸⁹ Henry van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 19f., auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“ in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, Berlin: S. 265f.; vgl. wiederabgedruckt in: ders., „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ in: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1902, S. 36f.; „Eine Dorfstraße steht der charakteristischen reinen Schönheit ungleich näher als eine Straße in der Stadt – und einfach deshalb, weil jedes Haus, jeder Gegenstand sich deutlich abhebt, voll Geschmack und oft sogar voll künstlerischer Empfindung. Beides aber vererbte sich, wie es scheint, nur auf Bauern und Fischer. Was uns dabei gefällt, ist leider nur Tradition – und bald schon wird es darum geschehen sein, auch bei ihnen unser Verlangen nach Originalem und Persönlichem genügen zu können. Der Sinn für Kunst, um ihrer unverfälschten schöpferischen Wesenheit wenigstens, ist bald nur noch bei primitiven Völkern zu finden.“

²³⁹⁰ Siehe bspw. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I. § 277. KSA 2*, S. 228: „[...] selbst etliche Menschen finden wir wieder, an welchen die Zeit nicht mehr ihren Zahn gewetzt hat, als an einem Eichenbaume: Bauern, Fischer, Waldbewohner – sie sind die selben. – Erschütterung, Selbstmitleid im Angesichte der niedrigen Cultur ist das Zeichen höherer Cultur; woraus sich ergibt, dass durch diese das Glück jedenfalls nicht gemehrt worden ist. [...]“

Auge haben. [...] Diese Wesen, welche im stande sind [...] Messergriffe von einer Feinheit des Baus, der dem unserer Violine gleichkommt, anzufertigen, und welche in der Herstellung ihrer Korbflechtereien Beweise von so raffinierter Auffassung geben, wie wir sie selbst vielleicht nie zu geben vermöchten, [...].“²³⁹¹

Diese von van de Velde proklamierte Natürlichkeit, Schönheit und Vernunft des archaischen Menschen deckt sich weitgehend mit Nietzsches Urteil über die Schönheit, Naivität und Vollkommenheit der frühen Griechen und der „Primitiven“,²³⁹² dem Hort der Wahrheit in den Ursprüngen, – ein Gedanke, wie er ihn in dem genealogischen Argument der mittleren und späten Schriften weiterentwickelt. (Vgl. 4.4.1) Doch diese Vollkommenheit entbehrt nicht einer eigenen Entwicklung, sondern muss als früher evolutionärer Höhepunkt gelesen werden: so deutet van de Velde die Genese des griechischen Tempels als langwierigen Prozess des Reifens, doch im Gegensatz zur gotischen Kathedrale als frei von der Einmischung der Götter,²³⁹³ ebenso wie er die Evolution der Säule von der Holzstütze zur Steintrommel als logisch Perfektion versteht. In dieser Progression durch Selektion, Konzentration und Reduktion liegt für van de Velde wie auch für Nietzsche das Exemplarische der griechischen Kunst: Disziplinierung beschränkt nicht, sondern ermöglicht das Schöpferische, ebenso wie sich die Schönheit erst durch die wechselseitige Polarität von Sensibilität und Rationalität, von Individualität und deren Aufhebung, Überwindung und Transzendenz einstellt. Nicht von ungefähr rekurriert van de Velde auf die Analogie des Tanzes, vergleicht den Rhythmus des Parthenon mit griechischen Reigen und dem modernen Ausdruckstanz von Loïe Fuller,²³⁹⁴ womit er das Spiel mit Strenge und Entmaterialisierung, wie es Nietzsche mit dem Ausdruck „In Ketten Tanzen“ beschreibt,²³⁹⁵ anklingen lässt: der Anschein von Leichtigkeit folgt aus der absoluten Beherrschung der Regeln – des Stils – bis zu dem Punkt des Vergessens.

Eine weiterer Mosaikstein in van de Veldes gewandelter Sicht auf die Antike findet sich in dem Goethezitat, das er dem titelgebenden Essay „Der neue Stil“, der 1907 im gleichen Band erscheint wie die Notizen über Griechenland, als Motto voranstellt, und das sich ebenfalls auf das Verhältnis von Moderne und Antike zu beziehen scheint: „»Es ist ein erhöhtes Griechentum, was uns entgegenkommt« (Goethe, 1808.)“²³⁹⁶ Doch erst die ausführliche Passage aus Riemers Aufzeichnungen legt die eigentliche Bedeutung von Goethes Aussage offen: an Hand der für ihn vorbildlichen griechischen Poesie verhandelt er das Verhältnis von Individuell und Allgemein, von Subjektiv und Objektiv:

²³⁹¹ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 150–151.

²³⁹² Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. November 1882–Februar 1883. IV [55]. KSA 10*, S. 125: „Der Anblick des naiven Menschen ist eine Wollust, wofern er ein Natürlicher ist und Geist hat.“

²³⁹³ van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 98.

²³⁹⁴ van de Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 100: „Die Füße der Tänzerinnen entmaterialisieren sich im Tanz der Griechen ebenso wie die Glieder des Parthenon.“ Vgl. auch: ders., *Der Neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906, S. 8.

²³⁹⁵ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. 2. Der Wanderer und sein Schatten. § 140. KSA 2*, S. 612: „In Ketten tanzen. – Bei jedem griechischen Künstler, Dichter und Schriftsteller ist zu fragen: welches ist der neue Zwang, den er sich auferlegt und der er seinen Zeitgenossen reizvoll macht (sodass er Nachahmer findet)? Denn was man »Erfindung« (im Metrischen zum Beispiel) nennt, ist immer eine solche selbstgelegte Fessel. »In Ketten tanzen«, es sich schwer machen und dann die Täuschung der Leichtigkeit darüber breiten, – das ist das Kunststück, welches sie uns zeigen wollen. [...] Die war die Erziehungs-Schule der griechischen Dichter: zuerst also den vielfältigen Zwang sich auferlegen lassen, durch die früheren Dichter; sodann einen neuen Zwang hinzuerfinden, ihn sich auferlegen und ihn anmuthig besiegen: sodass Zwang und Sieg bemerkt und bewundert werden.“

²³⁹⁶ van de Velde, „Der Neue Stil“, in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 51;

„Alle irdische Poesie ist immer noch zu charakteristisch, rein objektiv zu sein, das heißt noch zu individuell, nicht generell genug. Ja, was uns als reines Objekt vorkommt, ist selbst noch Individuum. Die Sonne selbst ist ein Individuum, ob sie uns gleich als das reinste Objekt erscheint, da sie mit nichts zu vergleichen ist. Alle empirische Poesie, selbst die uns am meisten objektiv erscheint, die griechische oder antike, ist doch nur charakteristisch und individuell und imponiert uns nur dadurch, durch ihr streng Charakteristisches. Es ist ein erhöhtes Griechentum, was uns entgegenkommt.“²³⁹⁷

Goethe macht darauf aufmerksam, dass trotz der strengen Form auch die griechische Poesie (und wir dürfen erweitern: griechische Kunst) nicht rein objektiv sei, sondern das Individuelle, oder „Charakteristische“, wie er es nennt, nur scheinbar überwindet beziehungsweise „erhöht“. Damit rührt er an den Vorwurf des Individualismus gegenüber der griechischen Antike, wie ihn Nietzsche mit den Motiven des Wettkampfs und des „guten Neides“ in den Basler Schriften herausgearbeitet hat, und der scheinbar der Suche nach Regelmäßigkeit, Zucht und (allgemeingültigem) Stil entgegensteht. (Vgl. 4.4.2) Andererseits ist es gerade die Ambivalenz zwischen individueller Leistung und Disziplinierung, die van de Velde und Nietzsche mit dem Modell der griechischen Antike anstreben, wenn beispielsweise Nietzsche die Möglichkeit „echt individueller Handlungen“ als Auszeichnungsmerkmal sowohl von Personen als auch Gesellschaften bezeichnet: sie allein erzeugen authentische Werte, im Gegensatz zur Nachahmung durch Unterordnung, Anpassung und Sitte, sie erst sorgen für den Glanz einer ganzen Kultur, wie gerade der griechischen.²³⁹⁸ Selbst der von Goethe gewählte Begriff des „Charakteristischen“ wird von Nietzsche als ein Verdienst verstanden, als ein künstlerischer Prozess der Auswahl und Hervorhebung „individueller Musterbilder“,²³⁹⁹ um den Menschen zu einem klaren, einheitlichen, vollständigen Gebilde zu formen. Dabei bedeutet „einheitlich“ nicht ein einheitliches Ideal oder universeller Standart, sondern angesichts der Hybridität und Fragmentierung die Einheitlichkeit des Menschen (wieder)herstellen, ihn zu einer organischen, ganzheitlichen Entität zu formen, im Sinne der griechischen *physis*.

Doch mit Goethe ist ein weiterer gemeinsamer Bezugspunkt von Nietzsche und van de Velde genannt: neben der griechischen Antike berufen sich beide auf die „Klassik“, worunter sie neben der Antike sowohl die Französische Klassik als auch die Weimarer Klassik verstehen, mit Einschränkungen auch die Italienische Renaissance, auf die Nietzsche durch die Augen Jacob Burckhardts blickt und sie als eine Zeitalter starker Individuen versteht, die durch Künstlichkeit und Zwang des Stils über sich selbst und andere Macht gewinnen wollen,²⁴⁰⁰ wie vor ihnen die Griechen oder später Napoléon. (Vgl. 4.4.1) Dabei unterläuft die Auseinandersetzung mit Frankreich verschiedene Stadien zwischen Abgrenzung und Bewunderung, sowohl bei van de Velde als auch bei Nietzsche, und beide gehen auch über den Rahmen der Epoche des *Classicisme* hinaus in die französisch geprägte Kultur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, bis hin zu Stendhal, Taine und immer wieder Napoléon, der als Brücke zwischen griechisch-antiker Erbe und amerikanisch-moderner Zukunft, zwischen

²³⁹⁷ Goethe, Riemer, 28.8.1808: in: Friedrich Wilhelm Riemer, *Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen. 2 Bände*, Berlin: Duncker und Humblot, 1841.

²³⁹⁸ Nietzsche, *Morgenröthe. Fünftes Buch. § 529. KSA 3*, S. 303.

²³⁹⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1880. VI [307]. KSA 9*, S. 277: „Die Vorstellung musterhafter Typen wäre ein Hauptverdienst der Künstler: den Sinn für das Einheitliche und Proportionierte zu entwickeln. Der Künstler wählt aus und lobt dadurch! Die Griechen waren groß in der Lust an Charakterischem: Thukydides und Sophocles Blüthe des Geschmacks!“

²⁴⁰⁰ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Ende 1880. VII [88]. KSA 9*, S. 335: „Das Alterthum wirkte als reizvoller Zwang auf die überschäumende Kraft der Renaissancemenschen. Man unterwarf sich dem Stile, man empfand die besiegte Schwierigkeit, nicht natürlich zu sein, es war die Handlungsweise von starken M[enschen] welche gegen sich stolz und herrschsüchtig sind. Nicht zu verwechseln mit dem feigen Slavensinn ängstlich Gelehrter!“

archaischer Naivität und „neuem Menschen“ steht. Nicht nur Nietzsche attackiert die französische Dominanz in Literatur, Geschmack und Mode, um im nächsten Moment darüber zu klagen, dass die Deutschen die Schule der Franzosen verlassen haben.²⁴⁰¹ Auch van de Velde spricht einerseits 1900 angesichts der Weltausstellung von Paris von der Naivität des Konzeptes des „Nationenpavillons“, der nicht in der Lage sei, ein „Bild vom Wesen“ eines Volkes zu geben, andererseits argumentiert er gegen den französische Geschmack, und appelliert an den deutschen Geist (!), sich auf sich selbst zu besinnen, und zu einem eigenen Stil zu finden.²⁴⁰² Natürlich positioniert sich van de Velde damit gegen historische Neostile, besonders Neobarock und Neorokoko als Stil Louis XIV und Louis XV, um seinerseits eine prinzipielle Universalität der Moderne in Kunst, Kultur und Philosophie zu konstatieren, die eine Phase der Rückkehr zu einer einfacheren, aber wahrhaften Objektkultur bedinge, welcher der französische höfische und großbürgerliche Geschmack nach „Fantaisie“ widerspreche.²⁴⁰³ Auch im Bezug auf die Reform der Frauenkleidung sieht sich van de Velde primär dem Widerstand der französischen Damenmode ausgesetzt,²⁴⁰⁴ während er die englisch-amerikanischen Kleidung als vorbildlich bezeichnet, besonders die des Sports. Deutlich wird dieser Zusammenhang in van de Veldes Beschreibung der sinnlichen Präsenz amerikanischer Frauen an Bord des Dampfers auf der Reise nach Griechenland, die er mit den mythischen Geburt der Venus in Verbindung bringt und so als ‚neue Helleninnen‘ feiert.²⁴⁰⁵

In den späten Schriften der 1930er und 40er Jahre rekapituliert van de Velde sein Konzept eines universellen Stils der reinen Logik, den er weiterhin in gedanklicher Fortsetzung der griechischen Antike sieht. Inzwischen gehört der Vergleich des dorischen Tempels als Meisterwerk der Reinheit und Vollkommenheit und der modernen Ästhetik der Maschinen

²⁴⁰¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. Der Wanderer und sein Schatten* 94. KSA 2, S. 595:

„Deutsche und französische Literatur. – Das Unglück der deutschen und französischen Literatur der letzten hundert Jahre liegt darin, dass die Deutschen zu zeitig aus der Schule der Franzosen gelaufen sind – und die Franzosen, späterhin, zu zeitig in die Schule der Deutschen.“; vgl. auch: ders., *Nietzsche contra Wagner. Wohin Wagner gehört*, KSA 6, S. 427: „Auch jetzt noch ist Frankreich der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Cultur Europa's und die hohe Schule des Geschmacks: aber man muss dies »Frankreich des Geschmacks« zu finden wissen. [...]“

²⁴⁰² Henry van de Velde, „Pariser Eindrücke“ in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 196–197: „Weshalb mag Deutschland sich in französischem Gewande gezeigt haben? Soll man glauben, das Uebel wirke noch fort, das ihm in früheren Jahrhunderten eingepflichtet wurde? Noch heute liegt die Vorliebe für Rokoko und Barock den Deutschen im Blute. [...] Der Fehler liegt nicht darin, daß man diese Gemälde [des Barocks] und deren Schöpfer zu hoch geschätzt hat, sondern darin, daß man auf der Ausstellung ein der deutschen Seele, dem deutschen Geist, der ganzen Erscheinung der Deutschen fremdes Kleid anlegte. [...] Ihre volle Bedeutung erhält sie aber, wenn man bedenkt, daß man heute in der ganzen Welt davon abgekommen ist, sich dem französischen Geschmack blind zu unterwerfen.“

²⁴⁰³ Henry van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“, in: *Innen-Dekoration*, 13. Jg., 1902, Heft August, S. 203: „Wir müssen uns alle zu der Reinheit wenden, wenn wir bald das Endziel, den Stil erreichen wollen, und das Opfer, welches wir dadurch darbringen, dass wir für den Augenblick an den etwas derben, bürgerlichen Dingen Gefallen finden, ist doch wahrlich nicht gross! In Holland ist dies kein Opfer; in England, Belgien und Deutschland scheint es ein kleines und in Frankreich und Oesterreich erscheint es übermenschlich.“

²⁴⁰⁴ Henry van de Velde, „Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band X, 10. Jg., 1902, S. 363–371.

²⁴⁰⁵ van der Velde, „Gedankenfolge für einen Vortrag“ in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 91: „An Deck mit Amerikanerinnen von ausdrucksvollem Profil, dessen Elemente besagen, daß solches Auge wirklich sieht, daß solche Nase vibriert und atmet, daß solcher Mund zu küssen weiß. [...] Der Rhythmus ihrer Sprache erhöht die Eindringlichkeit der Konversation; aber zerstreuter nur noch höre ich dem zu was sie sagen. – Inseln sehe ich wachsen. Wie der Körper, der seiner Hüllen sich entkleidet, so enthüllen die Inseln sich meinem Blick; wo sie dem Wasser entsteigen, da leben und atmen sie gleich Frauenleibern. [...] Jedesmal, da ich neu deren eine erscheinen sehe, ergreift es mich wie Schrecken und innere Bestürzung, so wie der erste Fischer gefühlt haben muß, der sich hinaus wagte auf die Weite des Meeres. Er war es, der die Kunde brachte, daß er Venus gesehen, die dem Meer entstieg. [...]“

und Geräte aus den „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ zum festen Repertoire der Bewegung der Moderne in der Architektur, aber sah sich einem neuen Klassizismus faschistischer und stalinistischer Ausprägung gegenüber. Doch im Unterschied zur Moderne und zum Neoklassizismus hebt van de Velde weiterhin das Organisch-Lebendige der griechischen Tempel hervor:

„Le Temple grec avait magnifié les éléments, les organes qu’aurait inventés ingénument l’homme dès la période de la préhistoire : le mur et toit, le pilier et l’architrave. Le Temple grec avait magnifié ces éléments dans la concordance la plus absolue de leur forme et leur fonction. La perfection de l’exécution technique exaltait à son paroxysme la beauté des matériaux. Le Poséidon [Temple de Poséidon à Paestum], le Parthénon sont des entités aussi sublimes que les choses créées par la nature. En elles, tous les organes harmonisent leurs fonctions de la vie. Ces temples sont l’incarnation suprême d’un schéma de forces dont chacune d’elles émane d’un organe qui accomplit visiblement sa fonction.“²⁴⁰⁶

Nicht unbedeutend ist die Ausweitung, die van de Velde hier vornimmt: neben dem Parthenon greift er den ebenfalls dorischen Poseidon Tempel in Pästum als Beispiel des belebten Steines heraus, der auch von Nietzsche in einer bekannte Textstelle zur Architektur herangezogen wird, um die Belebung des Steines zu illustrieren.²⁴⁰⁷ Van de Velde kannte die Passage mit Sicherheit, zieht er sie doch auch in den Memoiren heran.²⁴⁰⁸ (Vgl. 4.2) Aber entgegen der Aussage van de Veldes kritisiert Nietzsche in diesem Aphorismus den Anschein künstlerischer „Inspiration“, den Eindruck des Belebten und den Zauber der Vollkommenheit als eine Illusion, die den Betrachter über die tatsächliche Anstrengung, Arbeit und Künstlichkeit des Werkes hinwegtäuschen soll. Andererseits stellt die Ästhetik der Leichtigkeit des Schwierigsten („In Ketten tanzen“) eine andere Perspektive auf dasselbe Phänomen dar.

²⁴⁰⁶ Henry van de Velde, *L’architecture d’aujourd’hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XV^e Congrès international d’architecture, Septembre 1939, Washington)*, in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Brüssel: Jg. 1, No. 1, Dezember 1940, S. 17–18.

²⁴⁰⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*. § 145. KSA 2, S. 141: „Das Vollkommene soll nicht geworden sein. – Wir sind gewöhnt, bei allem Vollkommenen die Frage nach dem Werden zu unterlassen: sondern uns des Gegenwärtigen zu freuen, wie als ob es auf einen Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei. Wahrscheinlich stehen wir hier noch unter der Nachwirkung einer uralten mythologischen Empfindung. Es ist uns b e i n a h e noch so zu Muthe (zum Beispiel in einem griechischen Tempel wie der in Pästum), als ob eines Morgens ein Gott spielend aus solchen ungeheuren Lasten sein Wohnhaus gebaut habe: anderemale als ob eine Seele urplötzlich in einen Stein hineingezaubert sei und nun durch ihn reden wolle. [...]“

²⁴⁰⁸ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 357: „Et au sujet de a dématérialité, il communiquait les sensations qu’il avait éprouvées à Paestum : « C’est comme si une âme avait par enchantement, pénétré soudainement la pierre et comme si le temple parlait maintenant par son entremise ! »“; vgl.: ders. *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 351–352.

5. Die künstlerischen Nietzsche-Werke van de Veldes.

Vorbemerkung: Nietzscheana als programmatische Kunstwerke.

Das Konzept der programmatischen Kunst stammt aus der Musiktheorie der Romantik und richtet sich gegen die Hierarchisierung der Künste in den philosophischen Systemen des Idealismus, die Musik und Architektur als niedere Künste einstuften, da sie nicht „geistig“ oder intellektuell seien. Die programmatische Kunst – von griechisch *programma* schriftliche Behandlung – versucht Themenvorlage aus außerdisziplinarischen Bereichen (Dichtung, Literatur, Philosophie, Bildhauerei, Malerei, Natur, Technik) mit den internen Mitteln der Disziplin, also abstrakt oder strukturell und nicht symbolisch oder allegorisch, auszudrücken bzw. zu beschreiben. In sofern unterscheidet sich das Konzept der Programmkunst von anderen inter- und transdisziplinären Tendenzen des 19. Jahrhunderts, wie der Tonmalerei, der literarischen Vertonung, dem narrativen oder musikalischen Gemälde, welche van de Velde allesamt in *Déblaiement d'art* als „Verirrungen“ kritisiert,²⁴⁰⁹ womit er ein Argument Wagners aufnimmt. Programmkunst ist vielmehr verwandt mit dem Begriff der Ekphrasis in der Literatur, die visuelle Eindrücke von Kunstwerken, aber auch von Naturerscheinungen, in poetische Darstellung zu übersetzen versucht. Ziel des Künstlers ist es, den Intellekt und die Phantasie des Zuhörers zu konkreten Vorstellungen anzuregen, und so den sinnlichen Kunstgenuss mit philosophischen oder literarischen Gedanken und Vorstellungen zu ergänzen und zu unterfüttern.

Die Definition der Programmkunst folgt dem Verlauf einer Streitfrage der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei der die Konzepte der absoluten Musik und des programmatischen Gesamtkunstwerkes diametral aufeinander trafen. Auf der einen Seite stehen Richard Wagner und Franz Liszt mit dem Schlagwort der „Zukunftsmusik“²⁴¹⁰ und mit dem Konzept der Programmmusik, die eine dichterische Idee zum Ausgangspunkt und Inhalt des musikalischen Werkes macht, um dadurch den philosophischen Vorbehalt Hegels gegen die Musik, nur eine unbestimmte Empfindung, nur inhaltsarmer Genuss statt Kultur und Geist zu sein, *poetisch* zu überwinden. Liszt antwortet mit der symphonischen Dichtung, oft auch nach Hector Berlioz als symphonische Phantasie bezeichnet, Wagner propagiert das Musikdrama als Gesamtkunstwerk aus Tanz, Schauspiel, Dichtung, (Bühnen)Malerei und Musik, mit dem er beansprucht, an die frühgriechische Tragödie als Ursprung der europäischen Kultur anzuknüpfen. Zwar waren beide Protagonisten der Programmmusik vom hegelianischen historischen Idealismus beeinflusst, dachten Evolution als Fortschritt vom Latenten zum Manifesten und betrachteten die Geschichte dementsprechend als Selbstbewusstwerdungsprozess des Weltgeistes, doch versuchten sie andererseits dem Diktum Hegels über das Ende der Kunst und deren Überwindung durch die Philosophie zu entgehen, indem sie künstlerischen Genuss und theoretische Reflexion im Werk verknüpften.

Die programmatische Musik im Sinne der „Zukunftsmusiker“ Liszt und Wagner verweist auf ihren geistigen Gehalt mittels des Titels des Werkes, mittels theoretischer Texte, Erläuterung in der Partitur oder Vorbemerkungen bzw. Inhaltsangaben zum Libretto (Programmheft!), die eine instrumentale kompositorische Struktur mit außermusikalischen Inhalten informieren. Dabei beanspruchen Liszt und Wagner eine Traditionslinie von den Symphonien Ludwig van Beethovens: sie rekurren auf die Symphonie Nr. 6 („Pastorale“) und besonders die Symphonie Nr. 9 von 1824 mit dem Schlusssatz „Oh Freunde nicht diese

²⁴⁰⁹ Henry van de Velde, *Déblaiement d'Art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, ¹1894, ²1895, zitiert nach der 2. Auflage, S. 12.

²⁴¹⁰ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Band 6*, Frankfurt: Insel, 1983.

Töne“ und dem Schlusschor *über* Friedrich Schillers Gedicht „Ode an die Freude“.²⁴¹¹ Wagner stellt fest, dass Beethoven fern von jeglicher mimetischer „Tonmalerei“ stehe, sondern hier die Grenze der rein abstrakten Symphoniekomposition hin zum vokalen Finale bewusst überschreite, als Ausdruck höchster Empfindung. Diese Lektüre Wagners wird durch Beethovens Planung zu einer 10. Symphonie als ein „baccantischen Fest“ im Sinne des griechischen Mythos (was im Sprachgebrauch dieser Untersuchung natürlich dionysisch heißen müsste) gestützt, die Beethoven als Fragment hinterlassen hat. Eine weitere wichtige Innovation der Programmmusiker liegt in der Methode, das musikalische Material durch Leitmotive zu strukturieren, also durch variierende tonale Motive, die in verschiedenen Teilen eines Werkes wiederkehren, und meist programmatische Inhalte transportieren sollen, wie beispielsweise das Faust-Mephistopheles-Thema in der Faust-Symphonie von Franz Liszt von 1857.

Auf der anderen Seite steht als Wortführer der „Formalisten“ Eduard Hanslick, der die Schönheit, und damit das ‚Wesen der Musik‘, im „spezifisch Musikalischen“ verortet. Nicht der Ausdruck poetischer Programme, malerischer Sujets oder die Darstellung von Gefühlen, sondern die „tönende Form“ bilden Gegenstand und Material der Musik.²⁴¹² Die Musik wird nicht als eine sinnliche Erscheinung übergeordneter Ideen (Platon) oder Ausdrucksmittel geistiger Inhalte (Hegel) verstanden, sondern im musikalischen Werk verbinden sich akustisches Phänomen (Erscheinung) und strukturell kompositorisches Konzept (Idee), womit sowohl Form als auch Inhalt ausschließlich dem Bereich der Musik entstammen. Die ästhetische Frage, ob Musik als „sprachlose Sprache“ über oder unter der begrifflichen Sprache stehe, wird somit von Hanslick durch den Autonomiebegriff der Musik aufgelöst, die sich nur der Anschauung ihrer inneren logisch-kompositorischen Prinzipien, nicht der äußeren sprachlichen Übersetzung öffne.²⁴¹³ Diese Logik der Musik bestehe in der thematisch-motivischen Arbeit des Komponisten²⁴¹⁴ und drückt sich, gemäß Hanslick, am reinsten in der Instrumentalmusik als „absoluter Musik“ aus.²⁴¹⁵ Hanslick argumentiert ebenfalls mit dem Vorbild Beethovens, aber nicht mit dessen symphonischem Werk, sondern den Klavierkonzerten; als weitere Beispiele der absoluten Musik führt er die Sonaten und Symphonien von Robert Schumann und Johannes Brahms an. Ironischerweise stammt der Begriff der „absoluten Musik“ von Richard Wagner selbst, der in seiner frühen Schrift über Beethoven damit das Unbestimmte, Objektlose aber auch Unendliche zu umschreiben suchte.²⁴¹⁶ Hier mischen sich die Bedeutungen des Begriffs „absolut“, der einerseits losgelöst vom Sinnzusammenhang, andererseits herausgehoben in das Allgemeine bedeuten kann. Wagner benutzt den Begriff geschickt, um Beethovens Symphonien als Vollendung der Instrumentalmusik zu klassifizieren, aber auch mit dialektisch-historischem Hintersinn, sie als

²⁴¹¹ „über“ oder „nach“ sind wichtige Begriffe der Programmmusik, denn sie unterstreichen den Akt des Verweises und beanspruchen nicht eine direkte Übersetzung; im Fall der 9. Symphonie Beethovens liegt der Unterschied bereits zwischen dem Gedicht Schillers und den Textzeilen Beethovens, der Teile der Ode gestrichen hat, um den freudig-festlichen Charakter zu unterstreichen.

²⁴¹² Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. (1854), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, Kapitel III, S. 58ff.

²⁴¹³ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter, 1994, S. 105ff.; Dahlhaus arbeitet hier die gedanklichen Verknüpfung von Hanslicks „musikalischer Logik“ mit der Sprachtheorie von Jacob Grimm und Wilhelm von Humboldt heraus.

²⁴¹⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1989, Kapitel III, S. 65: „Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.“

²⁴¹⁵ Hanslick geht mit der Forderung nach Gegenstandslosigkeit und Abstraktheit des musikalischen Ausdrucks soweit, die Vokalmusik als nicht eigentlich musikalisch zu bezeichnen.

²⁴¹⁶ Richard Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden* (1846), *Dichtungen und Schriften*. Band 9, 1983, S. 24.

notwendigen, antithetischen Vorläufer seines als Synthese angelegten Gesamtkunstwerkes zu qualifizieren.

Friedrich Nietzsche wiederum überträgt das begriffliche Instrumentarium der absoluten Musik auf Wagner, indem er, noch in der frühen Phase der Freundschaft mit Zustimmung des Meisters, die Musik nicht der dramatischen Handlung unterordnet, sondern die Musik als die erzeugende, hervorbringende, metaphysische Kraft benennt: Die dionysische Musik verhält sich zur apollinischen Erscheinung der Bühne wie der *Wille* zur *Vorstellung* in Schopenhauers Philosophie.²⁴¹⁷ Mit anderen Worten: die entgrenzende, über das Individuelle heraushebende Wirkung der Musik ermöglicht gleichzeitig die pessimistische Wahrheit von der Nichtigkeit der Existenz am Beispiel des Untergangs des tragischen Helden zu offenbaren und trotzdem einen ästhetischen Genuss in Form einer temporären Aufhebung des Willens zu gewähren. (Vgl. 2.1) Damit ist gleichzeitig ein Grundstein für das spätere Zerwürfnis zwischen Wagner und Nietzsche gelegt, weil bereits in der *Tragödienschrift* das Theatralisch-Mimetische, also „Unechte“, und das Verführerisch-Romantische, also „Décadente“, als Vorwürfe gegen Wagner latent vorhanden sind,²⁴¹⁸ in ähnlicher Weise, wie bereits im selben Werk mit dem Konzept des heroischen Pessimismus als „Bejahung des Willens“ statt dessen Verneinung oder Aufhebung eine kreative Umdeutung – oder „Umwerthung“ – Schopenhauers begonnen hat. Nebenbei bemerkt, die Auszeichnung der Musik als direktes „Abbild des Willens“, als Abstraktion der Leidenschaften, ist von zweifelhaftem Wert, wenn man den „Willen“ nach Schopenhauers Definition als blinden Drang zum Sein und als ewiges Leiden versteht. Indem die „absolute Musik“, bei Nietzsche wörtlich verstanden als Emanzipation von Sprache, Tanz und anderen außermusikalischen Einflüssen, als eine späte Stufe ihres Entwicklungsprozesses erscheint, kehrt Nietzsche Wagners (und Hegels) historisches Modell auf den Kopf: das geschichtlich Späte erscheint als das ursprünglich Reine.

Der Konflikt zwischen Programmkunst und absoluter Kunst greift immer wieder auf die Begrifflichkeit von Immanuel Kant zurück, der in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 dem Phänomen eines objektiven, aber nicht-begrifflichen Entscheidungsvermögens nachgeht. Seine Differenzierung von „angenehm“, „gut“ und „schön“ führt zu dem Ergebnis, dass nur der „Geschmack am Schönen“ frei von Beeinflussung durch Vernunft und Sinne sei – was er als das „interesselose Wohlgefallen“ am Schönen bezeichnet. Die Schönheit muss erstens, um allgemeingültig gedacht werden zu können, frei vom subjektiven Gefühl des Angenehmen und des Begehrens des Subjektes sein, und zweitens, um als freies Spiel der Erkenntniskräfte zu erscheinen, ohne Begriff und Zweck des Guten sein, weswegen die Nützlichkeit als Zweckdienlichkeit, die Vollkommenheit eines Objektes als Übereinstimmung mit dem ideellen Begriff des Objektes als Kandidaten für das Schöne ausscheiden.²⁴¹⁹ Aus dieser Unterscheidung folgt die Einteilung in die angehängte Schönheit, *pulchritudo adhaerens*, die ‚nur‘ als Ergänzung eines vollkommenen Dinges (und damit Verstandesurteils) auftritt, und in die freie Schönheit, *pulchritudo vaga*, die als reine Form des Ästhetischen, als deren Beispiele Kant eben jene die Instrumentalmusik und die Arabeske (Ornament) nennt, die er als „Phantasie ohne Thema“ und als abstraktes Bild liest²⁴²⁰ – die Bezüge zu der ästhetischen Diskussion am Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts sind offensichtlich. In seiner Einteilung und Rangfolge der Künste verfährt Kant nach der Analogie zur Sprache: die Poesie setzt er als Königsdisziplin, aber an zweiter Stelle folgt überraschenderweise die Tonkunst, trotz des von ihm bezweiferten Beitrages zur geistigen Kultur, und der Gefahr „reinen Tönens“ als einer begrifflichen Inhaltsleere. Die Malerei kommt einerseits konventionell als

²⁴¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. KSA I, S. 107.

²⁴¹⁸ Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*. KSA 6, S. 415ff.

²⁴¹⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft Erster Abschnitt. Erstes Buch. Analytik des Schönen* (1790), in: Wilhelm Weischedel (Hrsg.), *Immanuel Kant Werkausgabe. Band X*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974, S. 115ff.

²⁴²⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (1974), S. 146f.

darstellende, mimetische Kunst vor, andererseits als Farbenkunst in Kombination mit der Musik als „Spiel der Empfindungen“, deren Inhalt in der Komposition als bedeutungsvoller Form liege.²⁴²¹

Gerade die Begriffsferne, die Kant als Mangel der Musik (und Farbenkunst) kritisiert, wird in der Frühromantik von Wackenroder, Tieck, und Schelling zu ihrem Vorteil umgedeutet, aus der scheinbaren „Sprachlosigkeit“ wird der bewusste Ausdruck des Unsagbaren, Unendlichen, *Absoluten*. Friedrich Schelling prägt in seiner Philosophie der Kunst, mit der Kunst als Darstellung des Absoluten („Idee“, „All-Eine“) im Besonderen (Objekt), die Analogie von der Architektur als einer „gefrorenen“, „erstarrten“ oder „concreten“ Musik,²⁴²² geht aber noch einen Schritt weiter zu einer direkten Äquivalenz von Architektur und Musik.²⁴²³ Da er die Musik als allgemeinste, unkörperlich-geistige Kunst der „reinen Bewegung“ beschreibt, die das Universum selbst ausdrückt, bleibt die Frage, was in der Architektur nach Abzug der Bewegung, in der Erstarrung bleibt – vielleicht die Selbstreflexion. Schelling deutet damit an, dass der Architektur, ebenso wie der Musik, das „Organische“ fehle, wobei organisch im Sinne von Schelling der nachahmende Bezug zu Mensch und Natur bedeutet, weswegen er logisch schließt, dass ihre Formen *an sich* Bedeutung haben (müssen), durch Rhythmus (Gliederung), Harmonie (Proportion) und Melodie (Fügung).

Während sich die Diskussion über die Bedeutungsdimension in der Musik als nicht abbildende, absolute Kunst im 19. Jahrhundert voll entfaltet, und durch die Weiterentwicklung bzw. In-Frage-Stellung der etablierten Kategorien der Sonate, Symphonie und Oper durch die Symphonische Dichtung und das Musikdrama stark auf die kompositorische Praxis zurückwirkt, war die Möglichkeit einer von Nachahmung losgelösten Bildenden Kunst und Architektur zwar in der Nachfolge Kants und Schellings prinzipiell angelegt, wird aber als explizites Programm erst von Wassily Kandinsky 1912 formuliert.²⁴²⁴ Entscheidend ist für diesen Untersuchungszusammenhang, dass die Kritik an der akademischen Praxis des historischen Stiltzits zusammen mit einer durch Schopenhauer, Nietzsche und den Symbolismus vermittelten Wiederbelebung frühromantischen Gedankengutes den Blick auf das Absolute und Programmatische in der Kunst lenkte, und die ästhetischen Überlegungen zu einer „neuen“ Malerei und Architektur im Diskurs der Musiktheorie ein Vorbild finden konnten.

Doch wie ist es um das Musikverständnis Henry van de Veldes bestellt? – In seinen frühen „Bemerkungen zu einer Synthese der Künste“ von 1895/1900 spricht er sich für eine abstrakt-intellektuelle Kunst der Ornamentierung aus, die nicht mimetisch, naturalistisch oder narrativ, sondern Ausdruck und Übertragung der Gedanken sei:

„Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerei hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen.“²⁴²⁵

²⁴²¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (1974), S. 257ff.

²⁴²² Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst. II Teil. D) 1c.) Architektur*, (1802-03), in: ders., *Ausgewählte Schriften: in 6 Bänden, Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 400–426.

²⁴²³ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst*, (1985), S. 401.

²⁴²⁴ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München: Piper, 1912.

²⁴²⁵ van de Velde, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: Mme Vve Monnom, 1895, S. 20f., auf deutsch: „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“, in: *Pan*, Jg. 5, 4. Heft, Juli 1900, S. 265; vgl. wiederabgedruckt in: ders., „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“, in: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1902, S. 36f

Zwar erwähnt van de Velde alle Künste und beansprucht Intellektualität nur für die (neue) bildende Kunst, doch scheint er der Argumentation aus der Musiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu folgen. Van de Velde war wahrscheinlich durch seine Frau Maria van de Velde (Sèthe) mit den zeitgenössischen Themen und Theorien der Musik vertraut, da sie eine klassische Musikausbildung genoss und ihre Schwester Irma Sèthe eine Violinvirtuosin und Schülerin von Eugène Ysaÿe war. Zudem war die Einrichtung des Musikzimmers für Irma Sèthe van de Veldes erster kunstgewerblicher Auftrag, noch vor dem Bau des eigenen Hauses Bloemenwerf in Uccle bei Brüssel 1894/95.²⁴²⁶ Eine weitere Spur führt in die Kindheit van de Velde: in den Memoiren berichtet er von dem bürgerlichen Salon seines Vaters in Antwerpen, der auch die lokale Musikkultur der *Société de Musique d'Anvers* förderte und als Präsident dem Komitee des „Musikfestivals“ vorstand, welches der flämische Komponist Peter Benoit gegründet hatte und das sich der „modernen“ Musik von Berlioz, Wagner und Liszt verschrieben hatte. Benoit war öfters Gast im Haus des Vaters und nahm van de Velde zu den Proben mit, so dass der junge Henry Komponist werden wollte und sowohl Gesangstunden als auch Klavierunterricht nahm. In einer eindrücklichen Episode schildert van de Velde die Begegnung mit dem alternden Franz Liszt und seiner Korona, zu der auch Conrad Ansoerge, Max Reger und Joseph Servais gehörten, auf dem „Festival“ in Antwerpen von 1881.²⁴²⁷ Auf Ansoerge kommt van de Velde in den Memoiren im Zusammenhang der Anfangsjahre in Weimar nach der Jahrhundertwende wieder zurück, – zudem hat Ansoerge mehrfach Gedichte aus Nietzsches *Dionysos Dithyramben* vertont.²⁴²⁸ Außerdem war Benoit auch eine wichtige Schlüsselfigur für van de Veldes Parisaufenthalt 1884, da, wie aus den Memoiren deutlich wird, er dem jungen, unbekanntem Maler die Türen zu Ateliers und gesellschaftlichen Kreisen öffnete – so auch zu dem Salon des Pianisten Charles Wilfrid de Bériot, von dessen Kammermusikabenden van de Velde ein romantisch-innerliches Bild der musikalischen Verzückung, des hinwegtragenden, transzendenten Musikgenusses gibt:

„Je ne saurais exprimer de quel prix et de quel secours me furent ces soirées au cours de mois que je passai à Paris. J’y goûtai l’émotion esthétique qui délivre et transporte l’être au-delà de sa propre existence, dans l’irréel, dans l’infini, dans l’éternel. Rien ne me paraissait comparable à la volupté que j’éprouvais au miracle créé par ces quatre instruments évoquant un monde où les sons se rencontrent, se répondent, s’éloignent pour se rejoindre dans une unité où cherchent à se préciser des idées qui n’ont pas de corps, pas de nom, et qui défient toute consistance. Aujourd’hui encore, je ne dois faire aucun effort me rappeler et revivre les moindres émotions ressenties à l’audition de ces grandes quatuors classique exécutés par de Bériot et ses partenaires.“²⁴²⁹

Van de Velde scheint sich in dieser Pariser Zeit intensiv mit Fragen der Musik auseinandergesetzt zu haben: so berichtet er einerseits von der „billigen Ablenkung“ der Offenbach-Operetten in einem Vorstadttheater, andererseits von der „Erschütterung“ der Welt der „großen Oper“ eines Gounod, Verdi und Meyerbeer durch das Musikdrama Richard

²⁴²⁶ siehe: Wolf D. Pecher, *Henry van de Velde. Das Gesamtwerk. Band I*, München: Factum, 1981, S. 78.

²⁴²⁷ van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 17–18; vgl. auch: Henry van de Velde, *Récit de ma vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 59–62; bei Max Reger (1873-1916) irrt van de Velde, hier scheint die Bekanntschaft über seine Schwägerin Irma Sèthe zustande gekommen zu sein, da ihr ehemaliger Lehrer Eugène Ysaÿe mit Max Reger zusammenarbeitete.

²⁴²⁸ Vgl. Eintrag in die *Weimarer Nietzsche Bibliographie*: Conrad Ansoerge, *Die Sonne sinkt (Friedrich Nietzsche) op. 10, No. 5*, in: ders., *Acht Lieder : für eine Singstimme und Clavier, op. 10*, Berlin, [1896], H. 2, No. 5., S. 2-4, Noten. (Vertonung des 2. Teils „Tag meines Lebens“ von „Die Sonne sinkt“ [aus: *Dionysos-Dithyramben*]), ders., *Heiterkeit, güldene komm! op. 11, No. 3*, in: ders., *Sieben Gesänge: für eine Singstimme und Clavier, op. 11*, Berlin, 1898, No. 3, 5 S., Noten (Vertonung des 3. Teils von „Die Sonne sinkt“ [aus: *Dionysos-Dithyramben*]); ders., *Nicht lange durstest du noch, verbranntes Herz! op. 22, No. 1*, in: ders., *Lieder und Gesänge, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 22*, Berlin, Leipzig: 1909, No. 1, 6 S., Noten. (Vertonung des 1. Teils von „Die Sonne sinkt“ [aus: *Dionysos-Dithyramben*]).

²⁴²⁹ van de Velde, *Récit de ma vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 79–80.

Wagners, wobei er hier eine Verbindung zwischen der Revolution in der Musikwelt und der akademischen Malerei herstellt, und so Wagner als Parallelphänomen des Impressionismus versteht.²⁴³⁰ In Bezug auf die Krisensituation von 1888/89 kehrt van de Velde in den Memoiren zum Thema der Musik zurück, in der er, zurückgezogen in einer Pension auf dem Land und fixiert auf Gedanken über den Tod seiner Mutter, eine künstlerische Blockade erlebt: neben der Ablenkung durch den Fortgang des alltäglichen Lebens kommt van de Velde auf sein Atelierklavier und die Sonaten Beethovens zu sprechen – wahrscheinlich die späten, „dunklen“ Klaviersonaten, die seiner depressiven Gefühlslage am ehesten zu entsprechen schienen.²⁴³¹ Doch bleibt festzuhalten, dass im Moment einer emotionalen und psychischen Ausnahmesituation nicht die darstellende Kunst, sondern die Musik, und zwar die „absolute“ Instrumentalmusik, für van de Velde ein Ventil darstellt, um durch Musik und theoretische Reflektion einen Ausweg aus der Schaffenskrise zu finden. Und selbst diese theoretische Produktion van de Veldes ist mit dem Thema der Musik eng verbunden: so schrieb er anfangs Musikkritiken über Musikaufführungen in Antwerpen für das symbolistische *L'art moderne*, oder erwähnt in der deutschen Übersetzung seiner Erstlingsschrift *Déblaiement d'art* Richard Wagner neben Victor Hugo und Eugène Delacroix als Revolutionäre, denen andere neue Sterne der Kunst wie César Frank oder Friedrich Nietzsche gefolgt seien.²⁴³²

Aber es sind nicht nur Musiker und Komponisten, sondern die Musik selbst als künstlerische Disziplin, die für van de Velde ein Vorbild und Bezugssystem für Architektur und Gebrauchsgegenstände darstellt, das sich frei von historistischen „Masken“ präsentiert. Als er 1898 über Logik und einheitliche Gestaltung als Prinzipien des modernen Möbelbaus schreibt, vergleicht er die Wirkung von Positiv und Negativ, von Körperumfassungslinie und Hintergrund auf das Empfinden des Betrachters mit der instrumentalen Begleitung in der Musik, um zu einer „Polyphonie“ des Auges fortzuschreiten.²⁴³³ Ganz analog fährt er fort von der Einheit des Raumes als „Symphonie“ zu sprechen, deren einheitliche, strenge Struktur und Vollendung er in der Architektur anstrebt.²⁴³⁴ Und im selben Jahr differenziert er den ausgeglichenen, einheitlichen Eindruck des organischen (neuen) Kunstwerkes gegenüber der Willkür in der dekorativen Applikation der Kunst des Historismus, die er als *Décadence* bezeichnet, als Parallelerscheinung von Schwäche und Phrase in der Musik,²⁴³⁵ was als eine Anspielung auf Nietzsches Abrechnungen mit Wagner zu lesen ist, wie dieser sie in den späten Schriften *Der Fall Wagner* und *Nietzsche contra Wagner* formuliert hat. Die exemplarische Rolle der Musik tritt 1901 in van de Veldes Gedanken zum „Neuen Ornament“ deutlich hervor, wenn er die Musik als Modell für die Abstraktion in der Kunst vorstellt:

„[...] es war der Gedanke, dass die Linien unter einander dieselben logischen und konsequenten Beziehungen haben wie die Zahlen und wie in der Musik die Töne, der mich dazu brachte, auch einer rein abstrakten Ornamentik zu forschen, welche ihre Schönheit aus sich selbst und aus der

²⁴³⁰ van de Velde, *Récit de ma vie I*, (1992), ebd. S. 78.

²⁴³¹ van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (Hrsg.) München: Piper, 1962, S. 39; vgl. auch: Henry van de Velde, *Récit de ma vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 112.

²⁴³² van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“ in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 15–16.

²⁴³³ van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel“, in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, 1898, S. 261f.

²⁴³⁴ van de Velde, (1898), ebd., S., S. 262: „[...] sonst erreichen wir nicht jene Einheit, die wir vor allen anderen Eigenschaften erstreben; die Symphonie, die unser Ideal ist, wird durch unartikulierte oder falsche Töne geschändet.“

²⁴³⁵ van de Velde, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l'Avenir Social, 1898; deutsche Übersetzung: ders., „William Morris. Kunsthandwerker und Sozialist“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 115.

Harmonie der Konstruktionen und der Regelmässigkeit und dem Gleichgewicht der Formen, die ein Ornament zusammensetzen, schöpft.“²⁴³⁶

Neben dem Allgemeinplatz von Musik und harmonischer Reihung in der Mathematik, die wiederum direkt mit Harmonie- und Proportionsvorstellungen in der Architektur verknüpft ist, liegt eine zweite Bedeutungsschicht im Wort „abstrakt“ verborgen: so scheint van de Velde weniger an neo-platonistische und pythagoreische Vorbilder anzuknüpfen, als vielmehr an die Debatte um Autonomie versus Pogrammatik in der Kunst, für die beispielhaft die musiktheoretische Diskussion des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht, welche erst nach der Jahrhundertwende auf die bildende Kunst zu wirken begann. Bei van de Velde ist dieser Gedanke eng mit der Befreiung der Linie von ihrer abbildenden Funktion in der figürlichen Zeichnung gekoppelt: an Stelle des Sujets treten die Binnenbeziehungen und sinnlich-expressiven, oder vielmehr „gestischen“ Qualitäten der Linien selbst – im Ornament ebenso wie in der Komposition der Linien im Raum. Später dient van de Velde das Vorbild der (absoluten) Musik, um eine Beziehung herzustellen zwischen der Befreiung der Kunst von Darstellung, Nachahmung und Fremdbestimmung und der Entmaterialisierung als höchstem Ziel aller Künste: (Vgl. 3.7)

„Von da ab sehen wir in Literatur sowie Malerei und Bildhauerei Werke entstehen, bei denen der Stoff, aus dem sie geschaffen sind, einen Glanz und eine erhöhte Lebendigkeit erreichen, [...]. Farben, Steine und Bronze sowie Worte eroberten sich ihre wesentliche Eigenschaft zurück, das heißt ihren Sinn und ihre Fähigkeit, sich eine Schönheit zu erobern, ebenso wesentlich und ewig wie diejenige, von der die Musik niemals die Töne zu entäußern gedacht hatte, bis auf eine uns recht nahe Zeit. Die Musik verfügt über jene angeborene Vornehmheit, die sie von Nachbildungen der äußeren Welt, von dem Sujet, fern hält, oder besser, die diesem nur eine sehr geringe Wichtigkeit einräumt. Während in der Musik, in der Kammermusik und der Symphonie, die stofflichen Mittel sich zu einem Grad höchster Entmaterialisierung aufgelöst haben, müssen wir, ehe diese nicht auch in Malerei und Skulptur erfolgen kann, warten, daß die Wirkung des Impressionismus sie berühre und durchdringe.“²⁴³⁷

Umgekehrt benutzt van de Velde die Analogie von Ton und Musik (oder vielmehr Geräusch), um den Pluralismus und Eklektizismus des gründerzeitlichen Stil-Interieurs zu kritisieren:

„Man höre nur; alles redet in unseren Zimmern; die Gläser und die Vasen geben ihren Ton, man höre die Stimme der eigenen Seele in dieser Kakaphonie und sage, ob der Wahnwitz und Missklang einer solchen Musik nicht wie geschaffen ist, uns am Ende der Vernunft zu berauben.“²⁴³⁸

Zwar hat er an andere Stelle die Dissonanz als künstlerische Qualität der Gegenwart gelobt, als Ausdruck der modernen Sensibilität,²⁴³⁹ ganz wie Nietzsche in der *Tragödienschrift*, doch versucht er in der oben genannten Passage die „harmonische Wirkung“ einer einheitlichen Überformung (oder Komposition) des Stilinterieurs gegenüber dem Zufälligen, Willkürlichen und Anekdotischen einer traditionellen eklektischen Zimmereinrichtung zu verdeutlichen. Wieder stehen sich der Zusammenklang der Symphonie und das chaotische ungeordneter Einzelstimmen als Kontrast gegenüber. Aufschlussreich ist

²⁴³⁶ van de Velde, „Das neue Ornament“, in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 97.

²⁴³⁷ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“, in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 9–10.

²⁴³⁸ van de Velde, „Das neue Ornament“, in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 107.

²⁴³⁹ van der Velde, „Der Neue Stil“, in: *Vom Neuen Stil* (1907), S. 79: „Die Hand, die die Linie zieht, überschreitet den Punkt des normalen, vollkommen abgewogenen Akzents, wie ihn die Antike anwandte. Das moderne Auge versetzt den Augenblick des normalen Akzents der Farben-Aufeinanderfolge, ebenso wie das moderne Ohr dazu neigt, das zu genießen, was man noch lange »Dissonanzen« nennen wird. Die Hand und das Auge verlegen den Akzent weiter und tiefer, als man ihn bisher zu setzen gewohnt war.“

auch van de Veldes Vergleich zwischen der Ornamentik Otto Eckmanns und der Musik Frédéric Chopins: beiden wirft er Sentimentalität, Virtuosität und das Fehlen eines organischen Aufbaus vor,²⁴⁴⁰ wobei Nietzsche denselben Vorwurf der mangelnden Struktur beziehungsweise „Architektonik“ gegen Wagner erhob, aber gerade Chopin als Antithese einer ‚Freiheit in den Fesseln der Konvention‘ positionierte.²⁴⁴¹

In eine andere Richtung, aber ebenso metaphorisch, verweist die Überlegung van de Veldes von 1902, dass der „Neue Stil“ noch in einer frühen Phase seiner Entwicklung stecke, noch in einem rohen, archaischen aber einfachen und reinem Stadium, wie sie der Liedform in der Geschichte der Musik entspreche, welche mit der Form der Symphonie ihre höchste Stufe der Eleganz erreicht habe.²⁴⁴² Und wiederum ist es dieser Evolutionsgedanke, auf den van de Velde rekurriert, wenn er die Entwicklung der Farbe vom Mittelalter bis zum Neo-Impressionismus als „symphonisch“ bezeichnet, also als eine Entfaltung von der einfachen Farbfolge der Einzeltöne und Akkorde zu komplexeren Systemen „vibrierender Farborganismen“ bis hin zur synthetischen Farbmischung, die sich erst durch die aktive Wahrnehmung des Betrachters vervollständigt,²⁴⁴³ und gewissermaßen an die reine „Lichtmischung“ der gotischen Glasfenster beziehungsweise die Polyphonie der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mönchsgesänge anschließt. Doch dient van de Velde die Musik auch als Modell für allgemeine, praktische Überlegungen, wie beispielsweise die breitere Wirkung der musikalischen Aufführung gegenüber der isolierten Betrachtung der Werke der darstellende Kunst.²⁴⁴⁴ dabei ist nicht nur die absolute Grösse des Publikums entscheidend, sondern auch die Möglichkeit der Vervielfältigung und Aufführung an verschiedenen Orten, die Lösung vom materiellen Original und die Dispersion, kurz das, was Benjamin später als Eigenschaften des „reproduzierbaren Kunstwerkes“ beschrieben hat.

Auf Schellings idealistisch-romantische Analogie von der Architektur als gefrorener Musik und als direkter Ausdruck des Seelischen rekapituliert van de Velde in einer Passage der

²⁴⁴⁰ Henry van de Velde, „Zum Tode Otto Eckmann's“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft August 1902, S. 208: „Bei ihm musste ich immer an Chopin denken. Weder der eine noch der andere hat sich um eine reine Linie und Konstruktion gekümmert. In einer ornamentalen Komposition Eckmann's ist keine Linie rein; alle beschreiben einen Zickzack-Weg. Seine Finger zittern auf jeder Linie, wie die eines Violinisten auf den Saiten, und alle Formen, die daraus entstehen, sind unzusammenhängend und verwirrt.“

²⁴⁴¹ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II. Der Wanderer und sein Schatten*. §159. KSA 2, S. 618: „Freiheit in Fesseln – eine fürstliche Freiheit.– Der letzte der neueren Musiker, der die Schönheit geschaut und angebetet hat gleich Leopardi, der Pole Chopin, der Unnachahmliche – alle vor und nach ihm Gekommenen haben auf diess Beiwort kein Anrecht – Chopin hatte dieselbe fürstliche Vornehmheit der Convention, welche Raffael im Gebrauche der herkömmlichsten einfachsten Farben zeigt, – aber nicht in Bezug auf Farben, sondern auf die melodischen und rhythmischen Herkömmlichkeiten. Diese liess er gelten, als geboren in der Etiquette, aber wie der freieste und anmuthigste Geist in diesen Fesseln spielend und tanzend – und zwar ohne sie zu verhöhnen.“; vgl. auch: ders., *Ecce homo. Warum ich so klug bin*. 7. KSA 6, S. 290f. „[...] ich werde nie zulassen, dass ein Deutscher wissen könne, was Musik ist. Was man deutsche Musiker nennt, die grössten voran, sind Ausländer, Slaven, Croaten, Italiäner, Niederländer – oder Juden; im andren Falle Deutsche der starken Rasse, ausgestorbene Deutsche, wie Heinrich Schütz, Bach und Händel. Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben: [...]“

²⁴⁴² Henry van de Velde, „Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft August 1902, S. 206: „Der Begriff Eleganz hat noch nicht die Höhe der Entwicklung erreicht, wie z.B. in der Musik die Symphonie. Wir sind noch auf der Stufe des zarten und köstlichen Liedes, aber der mächtige Hauch des Stils, der alle dekorativen Mittel vereint, scheint die moderne Eleganz noch nicht durchdrungen zu haben.“

²⁴⁴³ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprincip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 460: „Die Farbe entwickelt sich symphonisch seit dem Mittelalter, das unsere westliche Urzeit ist; vor der für uns alles Nacht ist, wie für den Orient vor den ersten Pharaonen.“

²⁴⁴⁴ van de Velde, „Geschichte der Renaissance im modernen Kunstgewerbe“, in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 65: „Denn jede Auflage von Büchern beträgt an die tausend Exemplare, und ein Musikwerk wirkt gleichzeitig auf eine unbeschränkte Anzahl von Zuhörern.“

„Notizen von einer Reise nach Griechenland“, wenn er rückblickend versucht, seine Erfahrung im griechischen Theater von Syrakus auf Sizilien zu beschreiben:

„Von der Stelle aus, wo ich stehe, seitlich, hoch auf dem Amphitheater, sehe ich alle Linien der Stufenreihen ausstrahlen von einem einzigen Punkt und halbkreisförmig sich ausbreiten, wie ein Netz, das die Strömung dahintreibt. Und wie diese Linien auseinanderstreben, da bilden immer neu sich Relationen, die das perspektivische Bild vermannigfaltigt, und wenn dann aus dem anfänglichen Chaos das vollkommene Profil der Tiefe der ganzen Terrasse sich frei ringt, dann ist es wie ein Sang, der jubelnd emporsteigt zum Himmel. Sind es wirklich die Linien, die singen, oder ist es unsere Seele, die einklingt und einschwingt wie die Saite, wenn im Raume der Ton erklingt, darauf sie selbst gestimmt ist? Dann wäre unsere Seele empfänglich für alle Vollkommenheit der Verhältnisse und nur das Beste noch dürfen wir von ihr denken.“²⁴⁴⁵

Was in früheren Texten noch als ideelle Forderung nach einer abstrakten Harmonie der Linien aufscheint, die in Analogie zu den musikalischen und mathematischen Verhältnissen gedacht ist, teilt sich jetzt der Wahrnehmung als „Vollkommenheit“ der antiken griechischen Architektur des Theaters mit, das durch seine „Reinigung“ von Schmuck und Details noch stärker auf ein steinernes „Liniennetz“ reduziert ist, und damit den Stoff transzendiert. (Vgl. 4.4.3) Zugleich zeigt die Bezugnahme auf den virtuellen Schnittpunkt der Linien des Theaters, dass van de Velde seine Betrachtung vom linearen Ornament und organischen Interieur hin zur monumentalen Architektur erweitert. (Vgl. 5.3 Entwurf Nietzsche Gedenkstätte als „modernes Olympia“) Vielleicht versucht er mit der Analogie von architektonischer Linie und Ton auch die Schilderung von der akustischen Verstärkung des griechischen Theaters bei Vitruv aufzunehmen, aber das Pragmatische zugleich in Richtung eines exstatisch-immersiven Erlebens zu überwinden. Hierfür würde Nietzsches frühe Deutung des dionysischen Charakters der Musik einen guten Anknüpfungspunkt bilden, doch stattdessen verweist van de Velde 1910 in einer überblicksartigen Auseinandersetzung mit verschiedenen ästhetischen Theorien auf Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*: damit tritt das Argument auf ein anderes Niveau: nicht mehr Nietzsche selbst, sondern eine Beschäftigung mit denselben Autoren – wie Wagner oder Schopenhauer – erklärt somit manche Parallele in den Schriften von van de Velde und Nietzsche. (Vgl. 3.3) In diesem Text kommt van de Velde auch auf Schellings Metapher von der Architektur als gefrorene Musik zurück, die ebenfalls von Schopenhauer wieder aufgegriffen wird. Zugleich übernimmt er von ihm im Bezug auf die Architektur die Ablehnung der Nachahmungstheorie, wie sie im zeitgenössischen Historismus dominierte, sondern beruft sich stattdessen auf die idealistische Veranschaulichung der Idee durch die Formgebung des Materials.²⁴⁴⁶ Nicht zuletzt zitiert van de Velde Schopenhauers Definition von der griechischen Architektur als vollendeter Schönheit, da sie den Zweck der Architektur, ihr Thema des Lastens und Tragens, in Säule und Tempel vollkommen zur Anschauung gebracht habe. Neben Schopenhauer nennt van de Velde in diesem überblicksartigen, ästhetisch-philosophischen Herleitung der modernen Schönheit als „vernunftgemäß“ auch Gustav Theodor Fechner, der in seiner *Vorschule der Ästhetik*²⁴⁴⁷ den Zusammenhang zwischen Proportion, musikalischer Harmonie und mathematischen Verhältnissen beschreibt,²⁴⁴⁸ analog zu van de Veldes eigenen Vorstellungen.

Neben der (mathematischen) Logik der Musik, dem Grad ihrer Abstraktion und ihrer Entmaterialisierung ist der Begriff des „Rhythmus“ an der Schnittstelle zur Architektur für

²⁴⁴⁵ Henri van de Velde [sic], „Notizen von einer Reise nach Griechenland“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 3, Heft VII, 1905, S. 289.

²⁴⁴⁶ Henry van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“, in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 87–92.

²⁴⁴⁷ Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876; nochmals erwähnt in: Henri van de Velde [sic], *Rapport*, in: *L'ingénieur-conseil. Revue technique et juridique des droits intellectuels*, Brüssel: Jg. 23, Heft 4, 1933, S. 75.

²⁴⁴⁸ van de Velde, „Vernunftgemäße Schönheit“ (1910), S. 75–122.

van de Velde von großer Bedeutung: doch geht er dabei über die nahe liegende Parallele von Stützenstellung und musikalischem Takt, von räumlicher Abfolge oder von der Organisation der Baumassen und der akzentuierenden Rhythmik der Musik zu einem umfassenderen Verständnis: ausgehend vom „Urmoment“ der Linie als dem Hinterlassen einer Spur oder eines Abdrucks folgert er auf die Verwandtschaft von Sprache, Gestik, Musik, Tanz und Architektur als direktem Ausdruck des Körperlichen, Lebendigen, der dann im zweiten Schritt eine Verfeinerung oder Disziplinierung folge,²⁴⁴⁹ eben die Beherrschung und willentliche Hervorbringung der Gesten, Töne, Zeichen und Objekte. Darüber hinaus aber versteht van de Velde „Rhythmus“ als ein allumfassendes, kosmologisches oder monistisches Konzept, direkt verbunden mit dem Lebendigen und der Belebung des Stoffes, mit dem Spiel des Werdens und Vergehens, der schöpferischen Zerstörung und unbedingten Aneignung der „Wollust“, wie sie sich auch in der Musik offenbare:

„Die Töne erhalten Leben durch die einteilende Berührung des Rhythmus, welcher Dauer und Intervalle schafft, sie willkürlich verlangsamt oder beschleunigt, das Leben des Einzeltons mißachtend, weil es in seiner Macht steht, immer neue entstehen zu lassen.“²⁴⁵⁰

Dieser Dualismus aus Einzelton und Rhythmus entspricht der Interpretation des *principii individuationis* versus des entgrenzenden, umfassenden „All-Einem des Willens“, wie es Nietzsche aus seiner Schopenhauerlektüre in *Tragödienschrift* der destilliert hat (Vgl. 2.1); – und doch scheint sich van de Velde nicht nur auf Nietzsche selbst, sondern auch auf Wilhelm Wundt zu beziehen, dessen These des Rhythmus als Ausdruck des pulsierenden Lebens von Harry Graf Kessler aufgenommen und in die Diskussion mit van de Velde eingebracht worden sein dürfte. Der ab 1902 vielfach benutzte Begriff des „Rhythmus“ – im umfassenden Sinn als pulsierende Kraft des Lebens als auch im wörtlichen der Musik – findet sich in einer abgewandelten Form als „Eurhythmie“ in einem Text van de Velde von 1918, um die Linie oder Handschrift der Gemälde Ferdinand Hodlers zu charakterisieren:

„Hodlers Linie vollendet seinen Stil und gibt seiner Handschrift den Charakter. Sie ist von einer wesentlich eurhythmischen Kraft, die seine Komposition in eine ganz eigentümliche musikalische Sphäre hebt. Die Linie ist meisterlich, pathetisch; gewalttätige Schläge stoßen und heben sie; sie will eher die Übertreibung der Geste als die Umformung der Form, eher eindrucksvolle Monumentalität der Erscheinung, als Eigentümlichkeit der Silhouette. Seine Handschrift, sein Rhythmus und seine Farbe drängen unaufhörlich nach dem Absoluten, nach dem Elementaren und dem Ewigen.“²⁴⁵¹

Bei aller Bewunderung zeigen sich in dieser Charakterisierung von Hodlers Stil auch kritische Untertöne gegen die Vorherrschaft des Willens und der Kraft über Linie, Farbe und Materie, gegen das Monumentalisierende bei Hodler, und das, obwohl van de Velde selbst mit einigen seiner Zwischenkriegsprojekte einen Zug ins Monumental-Pathetische an den Tag legt, am deutlichsten im ersten Entwurf für das Museum Kröller-Müller in Otterlo. Diese Diskrepanz wird besonders offensichtlich, wenn man diese Beschreibung der Linien Hodlers mit dem Versuch einer Historie der Linie gegenliest, in der van de Velde seine Begeisterung für die mykenische, frühgriechische und moderne Linie in Architektur, Skulptur und abstraktem Wandschmuck zum Ausdruck bringt, bei der „Rhythmus“ gerade für Leichtigkeit, Tanz und Heiterkeit steht,²⁴⁵² für das Dynamisierende und Belebende. Dass van de Velde mit

²⁴⁴⁹ van de Velde, „Das neue Ornament“ in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 104; ders., „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, 1908, S. 1036; wieder abgedruckt in: ders., *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 44.

²⁴⁵⁰ van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit“, in: *Essays*, Leipzig: Insel, 1910, S. 24.

²⁴⁵¹ Henry van de Velde, „Ferdinand Hodler“, in: *Die Weissen Blätter*, Bern: Juni 1918, S. 125–137; zitiert nach Reprint in: *Ferdinand Hodler (Ausstellungskatalog)*, Zürich: Kunsthau Zürich, 1983, S. 32.

²⁴⁵² van de Velde, „Die Linie“ in: *Die neue Rundschau*, 19. Jg. 3. Band, 1908, S. 1041–1042.

der Parallele von Architektur beziehungsweise Kunst mit der Musik als Format des „Rhythmischen“ vorzugsweise an das Ephemere denkt, zeigt sein Vergleich von Graphik und dem „Cinema“ des Stummfilms, das er als eine Dynamisierung des Raumes durch Graphik, Licht und Bewegung versteht, die trotzdem nicht der Plastizität entbehrt. Und weil die frühen Stummfilme meist von Musik begleitet wurden, stellt van de Velde sie als eine modernen Form des Gesamtkunstwerkes nach dem „Weltenbrand“ des Weltkrieges vor:

„Diese Bilder brauchen keinen Text, ihre Sprache ist allumfassend: und ich spüre, welchen tiefen Eindruck sie, auf die weiße Wandflächen des Cinema geworfen, dem Publikum hinterlassen würden. Ich ahne auch, mit welchem musikalischen Kommentar man diese Projektionen begleiten müßte. [...] Aber Masereel zeigt uns, daß um von der Welt gehört und verstanden zu werden, man niemand's Sprache sprechen muß, und um alles zu sagen, man keiner Worte bedarf. »Lieder ohne Worte!« Hier, das Drama ohne Worte! Die Pantomime in der treffendsten Abkürzung des Geste und des Ausdrucks.“²⁴⁵³

Doch greift van de Velde bei diesem gedanklichen Vergleich zwischen Stummfilm und den expressionistischen Graphiken Frans Masereels weniger auf den frühen abstrakten Experimentalfilm zurück, der als „absoluter“ – weil nicht abbildender – Film zahlreiche Bezüge zur „absoluten“ Instrumentalmusik aufweist, wie im Werk von Walther Ruttmann oder Hans Richter präsent, sondern knüpft vielmehr an die Vorstellung von der Musik (und der abstrakten visuellen Kunst) als einer ‚universalen Sprache‘ an, die historische, nationale oder soziale Festlegungen und Beschränkungen überwinde, wie er sie in seinen Schriften mit der rationalen Schönheit auf die Architektur zu übertragen versucht. Deshalb kommt er 1925, im Bezug auf die Kunstgewerbeausstellung in Paris, in Abgrenzung zum oberflächlichen Neuen um der Neuartigkeit willen, wiederum auf den Ingenieur-Architekten zurück, in dem er eine Verbindung von Logik mit Sensibilität, rationale Disziplin mit musikalischer Gestimmtheit zu Rhythmus und Melodie erblickt:

„Doch gibt es heute noch wenige von jenem neuen Typus des Ingenieur-Architekten in dem wir den Ingenieur erkennen, so wie wir ihn in Zukunft uns vorstellen möchten: eine Intelligenz, die alle konstruktiven technischen Mittel in den Dienst der einfachsten Logik stellt, zur Verwirklichung der architektonischen Form als Ausdruck aller Empfindungsfähigkeit eines Wesens, das sich vom Rhythmus der Linie und von der Melodie ihrer Bewegung hinreißen läßt.“²⁴⁵⁴

In der Abgrenzung zwischen modischer „Neuheit“ oder „Neuartigkeit“ um ihrer selbst willen und einem zeitlosen, universalen, einheitlichen Prinzip des Stils, der sich nicht mehr, wie in der Jahrhundertwende, aus Zweckform und organischem Ornament, oder aus Rationalität und sensibler Belebung des Stoffes zusammensetzt, sondern der das „belebende“ Ornament in die Form integriert hat, rekurriert van de Velde wiederholt auf die Metapher der Musik.²⁴⁵⁵ Und ganz analog greift van de Velde im Nachruf auf den Maler und Freund Curt Herrmann auf das universale Konzept des Rhythmus zurück, um zu versinnbildlichen, wie gerade die reine, sinnliche Wirkung der Farben, Linien und Flächen – und damit die malerische Abstraktion – in engem Zusammenhang mit musikalischen Vorstellungen steht:

²⁴⁵³ Henry van de Velde, „Frans Masereel“, in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, 2. Jg. 1. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 60.

²⁴⁵⁴ Henry van de Velde, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“, in: *Europäische Revue*, Berlin/Leipzig: 1. Jg., Heft 7, 1. Oktober 1925, S. 46.

²⁴⁵⁵ Henry van de Velde, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“, in: *Europäische Revue*, Berlin: Jg. 5, Heft 2, Mai 1929, S. 124. „Im übrigen rechnen wir im weiteren Verlaufe dieser Bewegung [zur reinen Linie und reinen Form] auf das Erwachen der Erkenntnis, daß aus den Wechselwirkungen der Proportion, der Flächen, der Volumina eines Gebäudes, eines Innenraums, eines Gegenstandes, eines menschlichen Körpers ein vollkommenes Ornament entstehen kann, sobald ein innerer Rhythmus sie beschwingt und hinreißt, wie in einer musikalischen Tonfolge oder in einem Gedicht.“

„Lebhaft von dieser Schule [des Neo-Impressionismus] gefesselt, wurde Curt Herrmann der erste in Deutschland, der alle die neuen Möglichkeiten empfand die diese Theorie für eine Auffassung des Lichtes als einer eigenen Gegebenheit bieten konnte, als eines Themas, gebildet aus Melodien und Begleitungen, erfüllt von wechselnden Rhythmen, die zwingend und ergreifend sind wie Musik. [...] Er empfand in einer solchen Verknüpfung der wesentlichen Elemente der Malerei die einzige Möglichkeit, dem Bilde den gleichen Rang zu geben, wie ihn das Dichtwerk in dem objektiven und klingenden Wert jedes seiner Worte die Symphonie in der Verbindung ihrer rein musikalischen Elemente zu einem dimensional Ganzen beweist.“²⁴⁵⁶

Erst 1939, als van de Velde versucht, eine Brücke der Kontinuität zwischen den großen Werken der Vergangenheit und der Moderne herzustellen, die er in der Universalität der Logik und Rationalität der Architektur verortet, die durch die Sensibilität des Künstlers in der Lage ist, den Betrachter in das Werk miteinzubeziehen, ihn an ihrer „Lebendigkeit“ teilhaben zu lassen, kommt er nochmals direkt auf die Analogie von Architektur und Musik zu sprechen: beide Kunstgattungen bescheinigt er, die Abstraktion des Geistes zu einem lebendigen Phänomen, zu einem Spiel der Kräfte und Bewegung umzuwandeln, und so dem Menschen als organisches, lebendiges Gegenüber entgegenzutreten, ihn emotional und empathisch anzusprechen:

„Cette émotion est *du même ordre* et de *la même espèce* que celle qui prend possession de nous à l’audition des grands œuvres de la musique. Nos yeux réalisent autant que nos oreilles tout ce que peuvent ces régulateurs d’émotions qui s’appellent : mesure, équilibre, rythme, accents et cadences. Ils forment les éléments de la « proposition architecturale » autant que de qui est « musicale ». Toutes deux sont intellectuelles et sensibles à la fois. L’origine pratique de l’architecture ne s’oppose en rien à l’intervention de la sensibilité. Les yeux de l’homme d’aujourd’hui, il les a protégés contre « la poudre » que l’ornement et la décoration lui avait « jetée aux yeux » précédemment. Il perçoit et contemple, avec des yeux désinfectés et une émotion régénérée, ce qu’une architecture s’offre à partager avec lui, c’est-à-dire, tout ce qu’offre la musique à la participation émotionnelle. Ceux qui contemplent nos œuvres ne peuvent ressentir que ce que notre sensibilité d’artiste y aura déposé de plus communicatif et de plus vivace, c’est-à-dire l’action des rapports entre les périodes de volumes se succédant, se juxtaposant, se superposant ; des rapports de proportions entre les surfaces aveugles et les ouvertures : les parties faibles et les parties fortes, l’action des retours d’accents, de ponctuation ; des mille variations du groupement des motifs et, enfin, du rythme général qui, pénétrant de son fluide l’unité plastique d’une œuvre, l’imposera comme s’impose une composition de musique de chambre ou une symphonie.“²⁴⁵⁷

Die Argumentation von der „belebten Masse“ der Architektur, die als raumgreifendes, umfassendes, einschließendes Werk dem Betrachter gegenübertritt, und in ihrer expliziten räumlichen Totalität die Umwelt des Betrachter neu strukturiert – und in dieser Eigenschaft der Musik ähnelt – erinnert an Paul Valéry, der 1923 in *Eupalinos oder der Architekt* ein ganz ähnlichen Vergleich zieht:²⁴⁵⁸ sein Sokrates bezeichnet Architektur und Musik als körperlich-räumliche Ganzheiten, die nicht mimetisch abbilden oder verweisen, sondern deren Material bereits abstrakte Geschöpfe des Menschen sind: der Ton und die Geometrie, aber als sinnlich wahrnehmbare Ideen. Und eben dieses Vorherrschen von Präsenz statt Repräsentation in Architektur und Musik steht auch für Nietzsche und van de Velde im Vordergrund ihrer Überlegungen: in ihnen kommt der Mensch zu sich selbst, mit seinem „Wesen“ in Berührung.

Auch finden sich in van de Veldes Schriften Überlegungen zu eher typologischen Fragen von Architektur und Musik: so holt van de Velde beispielsweise in seiner Auseinandersetzung

²⁴⁵⁶ Henry van de Velde, „In Memoriam Curt Herrmann“, in: *Das neue Berlin*, Jg. 1, 1929, S. 237.

²⁴⁵⁷ Henry van de Velde, „L’architecture d’aujourd’hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XV^e Congrès international d’architecture, Septembre 1939, Washington)“, in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Brüssel: Jg. 1, No. 1, Dezember 1940, S. 20.

²⁴⁵⁸ Paul Valéry, *Eupalinos oder Der Architekt*, übertragen von Rainer Maria Rilke, Frankfurt: Suhrkamp, 1973, S. 94ff. (im Original: *Eupalinos ou l’architecte, précédé de L’âme et la danse*, Paris, 1923).

mit Auguste Perret um das Théâtre Champs Elysée und die „Idee“ der dreigeteilten Theaterbühne in die Geschichte der deutschen Theaterreform aus, und nennt explizit als historische Vorbilder respektive Zwischenstufen das Goethe-Theater in Meiningen, die Wiederaufnahme der klassisch-antiken Amphitheaterform durch Semper und das unsichtbare Orchester des durch Sempers Konzepte angeregten Festspielhauses von Bayreuth von Richard Wagner.²⁴⁵⁹ Zudem fallen auch die Namen der Theaterreformer der Jahrhundertwende Gordon Craig und Max Reinhard, mit denen van de Velde an einem Theaterprojekt für Berlin zusammenarbeitete, das aber nicht realisiert wurde.

Zuletzt stellt sich die Frage nach der Verwendung des Programmbegriffs bei van de Velde: so bezeichnet er 1933 rückblickend sein stilreformerisches Lehrkonzept für Weimar explizit als „Programm“,²⁴⁶⁰ womit er ebenso auf ein politisches Programm als auch auf die künstlerische Vorstellung einer programmatischen Referenz verweisen könnte. Dieser zweite, inhaltliche Aspekt des „Programms“ als philosophisches oder literarisches – also außerdisziplinäres – Konzept, wird deutlich in der Idee des gebauten Manifestes, die van de Velde im Bezug auf sein erstes eigenes Haus ‚Bloemenwerf‘ (1895-96) in einem Ausschnitt der Memoiren einführt:

„Pour concevoir une villa qui puisse se réclamer de sa parenté et en avoir conservé quelques traits de famille, il suffisait de n’être pas diplômé architecte ou ingénieur par quelque académie ; il suffisait de s’en remettre à la logique du bon sens. Et cela, un élève de l’académie, nourri durant des années par l’étude et la copie des styles, ne l’aurait pas pu. Il faut être autodidacte pour puiser aux eaux limpides et vivifiantes de la création, pour affronter tous les problèmes avec la volonté de l’homme primitif qui invente et crée ses outils. [...] Au moment où je me décidai à faire les plans de notre maison, je n’avais aucune notion d’architecture et j’éprouvais quelques difficultés à utiliser la planche, l’équerre et le té. Autodidacte, je l’étais totalement. J’avais appris à manier le crayon et, par la suite, je n’ai jamais été réellement servi par l’équerre et par le té. Encore aujourd’hui, je suis persuadé que le crayon et le moteur cérébral qui le guide suffisent. En fait, ce fut avec ces outils que j’abordai ta tâche que qu’elle devait renfermer : ses meubles, les objets variés indispensables à un ménage qui s’installe, créer des motifs, des ornements inédits de tapisserie, de décoration ; choisir les tissus et même dessiner les robes que portait Maria aux différentes heures du jour, selon les circonstances et les ouvrages à accomplir. [...] Le Bloemenwerf était bien le résultat probe et naïf du travail d’un autodidacte mis en demeure d’apporter la preuve de ce qu’il avait témérement déclaré en public. [...] Mon cœur est resté attaché au mobilier du Bloemenwerf et j’y pense encore aujourd’hui avec un profond attendrissement ; ces meubles sont l’expression, l’image vivante, de la méthode qui me guida dès lors et en laquelle je recourus depuis en toute occasion. Mais ils révèlent, en plus, toute la candeur, la naïveté et l’étonnement que je ressentais à trouver en moi-même, par une conception rationnelle, des constructions et des formes satisfaisantes, plaisantes pour l’œil, dans leur absolu élémentaire et primitif. Chacun de ces meubles se rapprochait du «style», c’est-à-dire de la synthèse résultant, en dernier ressort, des recherches qui m’amènèrent à créer douzaines de formes différentes pour chaque type de meubles.“²⁴⁶¹

Das dies kein Einzelfall ist, sondern van de Veldes Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen Architektur und Lebenshaltung entspricht, zeigt auch die Schilderung des zweiten Hauses, *Hohe Pappeln* in Ehringsdorf bei Weimar von 1907, in den Memoiren, das er zwar nicht direkt als „Maison-Manifeste“, aber als „Zitadelle“ der persönlichen Freiheit, der körperlich-geistigen Reinheit und der moralischen Integrität bezeichnet:

²⁴⁵⁹ Henry van de Velde, *Le Théâtre de l’Exposition du »Werkbund« à Cologne et la Scène Tripartite*, Anvers: J.E. Buschmann, 1925, S. 4–5.

²⁴⁶⁰ Henry van de Velde, „De heilige Weg“, (Ursprünglicher Titel: „La Voie Sacrée“) in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 334–335.

²⁴⁶¹ van de Velde, *Récit de ma Vie I* (1992), S. 283; 285; 291–293.

„C'est dans cette maison qu'ont grandi mes cinq enfants, dans l'innocence et la gaieté d'une vie insouciant, à l'abri des maladies, des contraintes conventionnelles et sans être accablés de trop de travail, dans la plénitude de leur force et le libre déploiement de leur être. Quant à moi, je dois aux *Hauts Peupliers* d'avoir pu supporter plus facilement un certain isolement dans cette petite ville, loin des grands centres où auraient pu m'attirer une renommée croissante et les avantages matériels qu'elle entraînait.“²⁴⁶²

Zugleich wird offensichtlich, dass das Haus *Hohe Pappeln* auch als architektonischer Ausdruck (*citadelle*) des persönlichen Rückzuges vom öffentlichen Leben der Residenzstadt interpretiert werden muss, und somit das Scheitern des gesellschaftlichen Projektes eines „neuen Weimar“ manifestiert, welches nach dem Tode der Großherzogin Karoline, zahlreicher gescheiterter Projekte im Großherzogtum und der Demission Kesslers 1906 nicht mehr zu übersehen war, in dessen Folge sich van de Velde auf seine privaten Bauprojekte und die Konsolidierung der *Großherzoglichen Kunstgewerbeschule* konzentriert hat.

5.1. Das Nietzsche-Archiv in Weimar (1902/03): Intimität und Repräsentation.

5.1.1. Biographische Vorbemerkung

Seit dem Erfolg der von ihm gestalteten Interieurs und kunstgewerblichen Gegenstände auf der Kunstausstellung Dresden im Oktober 1897 hatte Henry van de Velde mehr und mehr Privataufträge für Innenausstattungen aus dem Deutschen Reich erhalten, und verlagerte deshalb nach mehreren vorübergehenden Aufenthalten in Berlin seinen Wohnsitz und seine Werkstätten im Oktober 1900 dorthin.²⁴⁶³ Bei einem dieser vorhergehenden längeren Reisen in die Reichshauptstadt im Februar 1900 hielt er eine Serie von Vorträgen über die *Renaissance im Kunstgewerbe* im renommierten Berliner Salon von Cornelia Richter am Pariser Platz.²⁴⁶⁴ Bei der Gelegenheit lernt er durch Vermittlung Harry Graf Kesslers Elisabeth Förster-Nietzsche, die Schwester des Philosophen, kennen, die zuletzt den seit Januar 1889 geistig umnachteten Denker gepflegt hatte, und sich seit dem Tod des Bruders im August 1900 als legitime Statthalterin und Hüterin des Erbes verstand. Elisabeth Förster, geborene Nietzsche,²⁴⁶⁵ hatte im Frühjahr 1894, direkt nach ihrer endgültigen Rückkehr von dem gescheiterten arischen Abenteuer „Neu-Germanien“ ihres Mannes Bernhard Förster in Paraguay, mit der Gründung eines „Nietzsche-Archivs“ in Naumburg begonnen, das die Sammlung, Aufarbeitung und Herausgabe des philosophischen Nachlasses zum Ziel hatte. Schon bald gab es Meinungsverschiedenheiten zwischen Mutter und Tochter über die kulturpolitischen Aktivitäten Elisabeths, auch im Hinblick auf den Konflikt zwischen Krankenpflege und Archivtätigkeit, woraufhin Elisabeth Förster-Nietzsche, wie sie sich ab jetzt nannte, das Archiv erst in Naumburg in eine anderes Haus verlegte, dann 1895 nach Weimar zog. Nach dem Tod der Mutter Franziska Nietzsche, die Friedrich Nietzsche noch bis April 1897 gepflegt hatte, überführte Elisabeth ihren kranken Bruder von Naumburg nach Weimar, um dort die zuvor getrennten Bereiche der Krankenpflege und Archivarbeit wieder unter dem Dach der von Nietzsches unabhängiger Freundin Meta von Salis zur Verfügung

²⁴⁶² Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 259.

²⁴⁶³ Vgl. Thomas Föhl, „Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit“, in: Sembach/Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler in seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 168–205; siehe hier auch die Problematik von van de Veldes Produktionsweise.

²⁴⁶⁴ Erschienen als gleichnamige Schrift: Henry van de Velde, *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Bruno und Paul Cassirer, 1901.

²⁴⁶⁵ Seit der Heirat mit Dr. Bernhard Förster 1885 zeichnete sie mit Eli Förster, auch noch nach dem Tode Försters 1889, erst nach der endgültigen Rückkehr nach Deutschland im Herbst 1893 unterschreibt sie im Briefverkehr mit Nietzsches Herausgeber Naumann mit Elisabeth Förster-Nietzsche, und übernimmt diese Regelung auch zunehmend für den allgemeinen Schriftverkehr, bis sie sich 1894 den Doppelnamen auch rechtlich anerkennen lässt.

gestellten „Villa Silberblick“ zu vereinen, und um sowohl vom gesellschaftlichen Leben der großherzoglich sächsischen Residenz als auch vom Nimbus der Klassikerstadt zu profitieren.

Der Kontakt zwischen Harry Graf Kessler und Elizabeth Förster-Nietzsche stammt aus dem Umfeld der künstlerisch-literarischen Zeitschrift *Pan*, die 1895 bis 1900 erschien, und bei der Kessler als Redaktionskommissar fungierte. Zusammen mit seinem Studienfreund Eberhard von Bodenhausen, welcher erst als Vorsitzender des Aufsichtsrates, später auch als verantwortlicher Redakteur des als Genossenschaft organisierten *Pan* angehörte, konzipierten sie die Zeitschrift als das luxuriöse Organ eines ästhetischen Gesinnungswandels der adlig-großbürgerlichen Elite und als Plattform der Philosophie Friedrich Nietzsches.²⁴⁶⁶ Der namensgebende Hirtengott Pan ist der mythologische Begleiter des Dionysos, worin man eine durch ihre Böcklin-Verehrung verhüllte Referenz an Nietzsche erkennen kann; zugleich kann man *pan* in der wörtlichen Bedeutung als „gesamt, umfassend“ als inhaltliches Programm der Zeitschrift auffassen, in der Dichtung, Novellen, Kritiken und kunsttheoretische Aufsätze ebenso erscheinen, wie Noten und Kunstdrucke. Bereits die erste Nummer des *Pan* im Herbst 1895, noch unter der verantwortlichen Redaktion des Kunstkritikers Julius Meier-Graefe und des Schriftstellers Otto Julius Bierbaum, eröffnete mit einem nachgelassenen Fragment Nietzsches.²⁴⁶⁷ Nach dem Ausscheiden von Bierbaum und Meier-Graefe aus der Pan-Genossenschaft²⁴⁶⁸ übernahm Graf Kessler die Kontakte zum Nietzsche Archiv und führte sich mit einer Anfrage auf Herausgabe von Nachlasswerken im Oktober 1895 bei Elisabeth Förster-Nietzsche ein.²⁴⁶⁹ Schnell entwickelt sich eine Freundschaft dieser ungleichen Partner, und Kessler wächst mehr und mehr in die Rolle eines künstlerischen Beraters und ‚offiziellen‘ Diplomaten des Nietzsche-Archivs hinein. Graf Kesslers Bekanntschaft mit Henry van de Velde resultiert aus dem November 1897, als er auf dem Rückweg aus London in Brüssel Station machte, gezielt van de Velde und sein Haus „Bloemenwerf“ aufsucht, ihn aber erst am nächsten Tag in Berlin beim Aufbau der Ausstellung Constantin Meuniers trifft.²⁴⁷⁰ Bereits Ende Dezember 1895 hatte Kessler die Einrichtung van de Veldes in der Galerie „L’Art Nouveau“ von Samuel Bing in Paris gesehen, ebenso im Sommer 1897 auf der Dresdener Kunstausstellung, aber sie nicht weiter kommentiert,²⁴⁷¹ ganz im Gegensatz zu seinen Freunden aus dem *Pan*, Julius Meier-Graefe²⁴⁷² und Eberhard von Bodenhausen, die van de

²⁴⁶⁶ Vgl. zur Geschichte des *Pan*: Karl H. Salzmann, »Pan« *Geschichte einer Zeitschrift*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Bd. 1 1956/58, S. 212-225.

²⁴⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Zarathustra vor dem Könige (nachgelassenes Fragment)*, in: *Pan*, Jg. 1, Heft 1, Berlin: 1895, S. 1, mit einem allegorischen Stich von Hans Thoma.

²⁴⁶⁸ auf Grund einer Meinungsverschiedenheit wegen „anstößiger Beiträge“ in den ersten Ausgaben zwischen dem konservativen Aufsichtsrat der Museumsdirektoren (Alfred Lichtwark, Wilhelm von Bode, Woldemar von Seidlitz, Richard Gaul) und der jüngeren, progressiven Dichtern und Malern der Pan-Genossenschaft, die aus dem Künstler-Stammtisch des ‚Schwarzen Ferkels‘ in Berlin hervorgegangen ist.

²⁴⁶⁹ Zeugnis einer nahezu lebenslangen Freundschaft (1895-1932) gibt der umfangreiche Briefwechsel zwischen Elisabeth Förster-Nietzsche und Harry Graf Kessler, der zum einen im Goethe-Schiller Archiv in Weimar liegt (GSA Bestand Elisabeth Förster-Nietzsche, 72/BW 2710,1-3), zum anderen in Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar (DLA Bestand Kessler, Briefwechsel); hier: Brief Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, 21.10.1895, Weimar: GSA 72/BW 2710,1, beigelegt Empfehlungsschreiben Raoul Richters vom 20.10.1895.

²⁴⁷⁰ Tagebucheintrag Kesslers vom 30.10.1897, *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*

²⁴⁷¹ Tagebucheintrag Kesslers vom 28.12.1895, in: *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Zweiter Band*, Stuttgart: Cotta, S. 418 (*DLA Marbach, Bestand A: Kessler*); Tagebucheintrag Kesslers vom 28.12.1895, in: *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Dritter Band*, Stuttgart: Cotta, S. 65-66 (*DLA Marbach, Bestand A: Kessler*).

²⁴⁷² Meier-Graefe spielte bereits eine nicht unerhebliche Rolle bei einem der ersten Aufträge van de Veldes, da er als Berater von Samuel Bing diesen zu van de Velde führte (siehe van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: 1962, S. 102ff.; siehe ebenso: Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 262ff.). Julius Meier-Graefe: *Pan, Dekorative Kunst, L’Art Décoratif* (hielt

Velde früher „entdeckt“ hatten und versuchten, ihn mit Artikeln und Auftragsvermittlungen in ihrem Freundeskreis bekannt zu machen. Henry van de Velde seinerseits veröffentlichte ebenfalls zwei Aufsätze in der Zeitschrift *Pan* – 1898, als er die Möbel und Ausstattung für Eberhard von Bodenhausens Berliner Wohnung entwarf,²⁴⁷³ und im letzten Erscheinungsjahr 1900 die deutsche Überarbeitung eines älteren Textes zur Synthese der Kunst.²⁴⁷⁴ Direkt nach dem ersten Treffen mit van de Velde im November 1897 schlägt Kessler der Archivleiterin Förster-Nietzsche vor, eine geplante umfangreich ausgestattete Prachtausgabe des *Zarathustra* von van de Velde gestalten zu lassen, was Frau Förster-Nietzsche auch umstandslos gut heißt,²⁴⁷⁵ was aber wegen zahlreicher Problemen mit Verlagswechseln und Publikationsrechten erst 1908 realisiert wird. Doch dazu später mehr.

Auf ein gemeinsames Dîner – nach Vorträgen van de Veldes im Salon von Cornelia Richter im Frühjahr 1901²⁴⁷⁶ – beim Grafen Kessler in dessen von van de Velde als Gesamtkunstwerk entworfener Wohnung in Berlin folgt die Einladung von Frau Förster-Nietzsche an die beiden Herren zu einem Besuch nach Weimar und zu einer gemeinsamen Reise zum Grab Nietzsches in Röcken für den 25. August 1901 – den ersten Todestag Friedrich Nietzsches. Kessler meldet sich kurzfristig krank und überlässt van de Velde das Feld mit Frau Förster-Nietzsche, vielleicht nicht ohne Hintergedanken auf eine Positionierung van de Veldes in Weimar. Nach der gemeinsamen Begehung des eigentlich privaten Anlasses und der Feierlichkeiten im Nietzsche-Archiv am nächsten Tag, zu denen Kessler inzwischen auch angereist war, fasst er mit Elisabeth Förster-Nietzsche gemeinsam den Plan, Henry van de Velde nach Weimar an den Hof zu holen.²⁴⁷⁷ Nach der Thronbesteigung des jungen und unerfahrenen Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach im Januar 1901 sehen sowohl Harry Graf Kessler als auch Elisabeth Förster-Nietzsche die Chance, über ihre Kontakte am Hof eine Berufung van de Veldes auf die vakante Stelle der Direktion der Großherzoglichen Kunstschule Weimar zu erreichen, zu der es dann mit Hilfe Eberhard von Bodenhausens in abgewandelter Form im Januar 1902 kam: van de Velde wird Großherzoglicher Berater im Range eines Professors für die Entwicklung der kunstgewerblichen Industrien im Großherzogtum, ab 1908 umgewandelt in eine Anstellung als Direktor der neu gegründeten „Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule.“²⁴⁷⁸ Übergeordnetes Ziel dieser „Konspiration“ ist die Errichtung eines „dritten“ oder „Neuen Weimars“ – nach der goldenen ‚Weimarer Klassik‘ zu Zeiten von Goethe, Schiller und Herder, dem silbernen Zeitalter Weimars mit Franz Liszt soll nun eine neue kulturelle Blüte im Zeichen der Philosophie Nietzsches und der Kunstgewerbe- und Lebensreform in der mitteldeutschen Kleinstadt entstehen. Anfänglich scheint auch alles gut zu gehen, doch spätestens nach dem Tod der jungen Großherzogin Caroline, einer geborener Prinzessin Reuß,

Publikationsrechte auf Werke van de Veldes!, Mitarbeit bei Bing in L'Art Nouveau, Planung zu einem eigenen Pan-Kunstgewerbesalon in Berlin)

²⁴⁷³ siehe: Henry van de Velde, *Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel*, in: *Pan*, 3. Jg., Zweite Hälfte, Heft IV, Berlin: 1897/1898, S. 260-264.

²⁴⁷⁴ siehe: van de Velde, Henry, *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst*, in: *Pan*, 5. Jg., Zweite Hälfte, Heft IV, Berlin: 1899/1900, S. 261-270.

²⁴⁷⁵ Brief Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, 28.11.1897, Weimar: GSA 72/BW 2710,1; Brief Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, 11.04.1898, Weimar: GSA 72/BW 2710,1; Brief Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, 5.12.1897, DLAM, A: Kessler, 1.

²⁴⁷⁶ Van de Velde widmet seine Prinzipialen Erklärungen auch „an Frau Dr. Förster-Nietzsche“, siehe: Henry van de Velde, *Prinzipielle Erklärungen*, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 137.

²⁴⁷⁷ siehe: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper 1962, S. 187ff. und 195ff; Siehe auch: Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 3. Band 1897–1905. Eintrag 21. Dezember 1901*, Stuttgart: Cotta, 2004, S. 450f.; siehe auch: *Brief Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 22.12.1901*, GSA Weimar: 72/BW 2710,1.

²⁴⁷⁸ Siehe: Volker Wahl, *Einführung*, in: ders., *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007, S. 5-40.

im Januar 1905, verlieren die „Modernen“ und „Reformer“ bei Hof an Einfluss und geraten mehr und mehr in Isolation.

Zum Kreis des ‚Neuen Weimar‘ im Umfeld von Kunstschule, Kunstgewerbeschule, und Nietzsche-Archiv gehören unter anderem: Elisabeth Förster-Nietzsche (Schwester des Philosophen, Archivherrin und Schriftstellerin der Nietzsche-Biographien), Harry Graf Kessler (Kunstsammler, Direktor des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe, Herausgeber und Eigentümer der Cranach-Presse), Henry van de Velde (Kunstgewerbler, Stilreformer, Architekt), Ludwig von Hoffmann (Maler), Hans Olde (Maler), Max von Münchhausen (Schriftsteller), Detlev von Liliencron (Dichter), Alfred von Nostitz (Diplomat), Hans Rosenhagen (Journalist), Johannes Schlaf (Dichter), und andere mehr.²⁴⁷⁹ Mindestens ebenso wichtig waren die Gäste des ‚Neuen Weimar‘, die durch die zahlreichen Aktivitäten Graf Kesslers und der anderen nach Weimar kamen, um Vorträge, Lesungen, Konzerte zu geben oder Werke auszustellen: Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, André Gide, Stefan George, Konrad Ansorge, Thomas Mann, Raoul Richter, Edvard Munch, neben vielen anderen. Einen Überblick hierfür, wenn auch nicht immer ganz genau, liefern van de Veldes Memoiren, aber in höherem Maße die Tagebucheinträge des Grafen Kessler, die seit 2004 von einer Forschungsgruppe des Deutschen Literaturarchivs Marbach editiert werden.²⁴⁸⁰

Mit dem Tode Friedrich Nietzsches im August 1900 und dem Begräbnis auf dem Familiengrab auf dem evangelischen Friedhof der kleinen Gemeinde Röcken (Nietzsches entstammte einer über Generationen reichenden Pfarrersfamilie) wird das ‚Problem‘ einer dem Nietzsche-Kult gerecht werdenden Gedenkstätte im Kreis des Nietzsche Archivs und dessen Förderern als akut wahrgenommen. Die Ausstattung des Archivs in der im Juli 1897 bezogenen bürgerlichen Villa „Silberblick“ oberhalb von Weimar²⁴⁸¹ scheint nicht mehr angemessen, weswegen van de Velde noch Ende 1901 von Elisabeth Förster-Nietzsche den Auftrag für die Umgestaltung des Erdgeschosses erhält.²⁴⁸² Eine Hypothek für den Umbau wird auf Vermittlung Kesslers vom Berliner Mäzen Alfred Walter Heymel²⁴⁸³ zur Verfügung gestellt, eben jenem Mitbegründer des Insel-Verlages, in dem später auch die Nietzsche-Prachtausgaben in van de Veldes Gestaltung veröffentlicht werden, und mit dem van de Velde seit der Berliner Zeit (1900-02) bekannt ist. Das Vertrauen in die Fähigkeiten van de Veldes (und den Geschmack Kesslers) scheint bei Elisabeth Förster-Nietzsche groß genug, um ihnen freie Hand zu lassen und die Bauzeit über auszuziehen bzw. zu verreisen.

Nach der Übersiedlung der Familie van de Velde von Berlin nach Weimar im März 1902 und der Einrichtung der eigenen Mietwohnung (mit Möbeln größtenteils aus Brüssel und Berlin) in der Cranachstraße 11 (heute 23) ist der Umbau des Nietzsche Archivs der erste architektonische Auftrag in der neuen Stadt. In Ausführung befanden sich noch aus der

²⁴⁷⁹ Siehe: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 228ff., vgl. französische Version, ders., *Récit de ma vie II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 137ff.

²⁴⁸⁰ Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch. 1880-1937*, herausgegeben von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott, unter Beratung von Hans-Ulrich Simon, Werner Volke und Bernhard Zeller, Stuttgart: Cotta, 2004-.

²⁴⁸¹ Luisenstraße 30, ehemals Berkaer Straße, heute: Humboldtstraße 36; zur Geschichte der Gründung und der unterschiedlichen Standorte des Nietzsche-Archivs in Naumburg und Weimar, siehe: Angelika Emmrich: »zugleich ein Tempel und zugleich eine Häuslichkeit« *Zur Haus- und Kunstgeschichte des Nietzsche-Archivs*, in: *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000, S. 39-71.

²⁴⁸² Brief Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler vom 5. November 1901, zitiert nach Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, Paris/Brüssel: Versa/Flammarion, 1995, S. 79, Anmerkung 2; die Originalstelle im Briefwechsel EFN – HGK konnte nicht gefunden werden.

²⁴⁸³ Alfred Walter Heymel (1878-1914), geb. Walter Hayes Misch, seit 1907 geadelt, Schriftsteller (Pseudonym: Alfred Demel), Verleger, Herausgeber; gründet mit Rudolf Alexander Schröder und Otto Julius Bierbaum in München die literarisch-künstlerische Zeitschrift „Die Insel“ (1899) und führt allein, nach der Einstellung der Zeitschrift, den Insel-Verlag in Leipzig ab dem Jahre 1901 fort.

Berliner Zeit van de Veldes der Ausbau des „Folkwang-Museums“ samt Wohnung für Karl Ernst Osthaus in Hagen (eröffnet Oktober 1902), das Haus „De Zeemeeuw“ von Dr. Leuring in Scheveningen, bei Den Haag (fertig gestellt 1903), die Einrichtung des Bankiers Julius Stern in Berlin, sowie zwei Inneneinrichtungen in Kiel²⁴⁸⁴ und Lübeck²⁴⁸⁵ (alle fertig gestellt 1902). Auch bestückt van de Velde Räume auf der „Deutsch-Nationalen Kunstausstellung Düsseldorf“ im Sommer 1902 mit zahlreichen Möbeln und Kleinkunstobjekten. Zeitlich überlappend mit dem Nietzsche-Archiv wird die Innenausstattung der Wohnung Kessler in der Cranachstrasse 15 in Weimar im Sommer 1902 entworfen.²⁴⁸⁶ Nachdem der Anlauf für eine diplomatische Karriere endgültig gescheitert war, zog Graf Kessler nun ebenfalls nach Weimar, um ehrenamtlich die Stellung als Museumsdirektor der großherzoglichen Kunstsammlungen anzutreten, und so von seiner Seite die Vision des „Neuen Weimar“ zu unterstützen. Im Sommer desselben Jahres erhielt van de Velde den Auftrag von Herbert Esche, eine große Villa in Chemnitz zu entwerfen, die als angemessene Hülle für die zuvor von ihm entworfenen Möbel gedacht war, nachdem die junge Fabrikantenfamilie Esche bereits seit 1899 in einem Interieur des Künstlers wohnte (realisiert 1903-04 und umgebaut bzw. ergänzt 1911).²⁴⁸⁷

Weimar bedeutet also einen weiteren Neubeginn des damals 38 Jahre alten Künstlers, der nach einer langen Phase der Suche nach seiner Kunstauffassung, Ausdrucksmöglichkeit und Aufgabe sich erst 1895 in einem Villenvorort von Brüssel niederließ, um bereits 1900 zu seinen Auftraggebern in das wirtschaftlich und kulturell aufstrebende Berlin, die Hauptstadt des jungen Wilhelminischen Reiches, zu folgen. Henry van de Velde ist seit der Kunstgewerbeabteilung der Kunstausstellung in Dresden 1897 im Deutschen Reich „entdeckt“, durch Folgeausstellungen in Berlin, Krefeld, der Wiener und Münchener Secession, sowie Besprechungen seiner Arbeiten in den neu gegründeten Kunstzeitschriften (*Pan*, *Dekorative Kunst*, *Deutsche Kunst und Dekoration*) mehr und mehr berühmt geworden, aber seit den Vorträgen und Veröffentlichungen seiner Berliner Arbeiten ein gefeierter „Star“. Doch nicht ohne Anfeindungen, Misserfolge und Sorgen: die Jahre von 1895 bis 1902 sind vielleicht die turbulentesten Jahre in van de Veldes vielfach gebrochener Karriere, bei denen sich große Erfolge, zahlreiche Aufträge, mediales Interesse und Vortragsreisen mit finanziellen und persönlichen Katastrophen abwechseln und den Künstler an den Rande des Zusammenbruchs führen. Mit dem Umzug nach Weimar beginnt so gesehen auch eine Phase der Konsolidierung, ein Übergang zu einer ruhigeren Entwicklung hin zu reifen Werken.²⁴⁸⁸

²⁴⁸⁴ Einrichtung Dr. Aderhold Fröse, Kiel, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 7 1903/04, Bd. XIII, S. 146–149.

²⁴⁸⁵ Einrichtung Ernst Wittern, Lübeck, siehe: Dörte Folkers, Cay Folkers, *Henry van de Veldes Arbeiten für Ernst Wittern in Lübeck*, Frankfurt am Main/Bern/New York: Lang, 1983 (in der Reihe: Europäische Hochschulschriften XXVIII/24).

²⁴⁸⁶ Cranachstraße 15 (heute Cranachstraße 33); nicht erhalten; Kessler behielt weiterhin seine Wohnung in Berlin bei, ebenso sein Apartment im Hotel Cecil in London, weshalb eine neue Einrichtung in Auftrag gegeben wurde, die aber von Kessler auf 4'000 Mark begrenzt worden war, vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 127ff.

²⁴⁸⁷ Zur Geschichte der Villa Esche vgl. Metz/ Richter/ Schmückle von Minckwitz, *Henry van de Veldes Villa Esche in Chemnitz. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Sachlichkeit*, Basel: Birkhäuser, 2003.

²⁴⁸⁸ Henry van de Velde, *An Frau E. C. 9. Februar 1912*, in: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Else Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer, 1919, S. 631: „Ich hatte also Zeit genug mein Urteil über mich selbst, meine Handlungen und meine Werke zu revidieren um auch andere anders beurteilen zu lernen. So darf ich denn offen sagen, daß wie sehr ich auch mein Urteil über so manchen änderte [...] ich doch keine Veranlassung habe über mich selbst so abweichend zu urteilen, denn ich habe mich nicht geändert [...]. Seit 10 Jahren habe ich mich jeden Tag abgemüht die endgültige Ausdrucksform zu finden und jene Kräfte in mir, die über mein Ideal und selbst meine Prinzipien Herr werden wollten, zu organisieren, und was mir in Weimar unter den friedlichsten Bedingungen, die man sich denken kann, zu vollbringen gelang, wird eines Tages kunden, wie das Bewußtsein dessen, was ich erreichen wollte, sich von Tag zu Tag erweiterte.“

5.1.2. Beschreibung des Nietzsche-Archivs

Der ursprüngliche Auftrag beschränkte sich auf den Umbau der Repräsentationsräume im Innern des Erdgeschoßes. Um aber das Entrée großzügig zu gestalten und Platz genug für den Empfangsraum und die Garderoben für eine kleinere Besuchergruppe zu bieten, fügte van de Velde einen Resalit an die bestehende Villa „Silberblick“ aus dem Jahr 1890 (also quasi ein Neubau!) an,²⁴⁸⁹ wobei der Kalkstein und der rote Backstein der Seitenwände die Materialität des Bestandes aufnehmen. Zugleich widerspricht die Stirnseite des Anbaus der tektonischen Logik des Neo-Renaissancestils des Bestands, die ihre gestapelte Geschossigkeit durch Sockel, Zwischengesims, unterschiedliche ornamentierte Fensterrahmen aus weißem Stuck und ein breites Dachgesims unterstreicht, auf dem ein geschieferter Mansarddachkörper mit Gauben sitzt, deren Fensterrahmen wiederum mit einfachen Neo-Renaissance-Motiven verziert sind. Die Neubaufassade in ihrer flächigen Anwendung des weißen Kalksteins (nur als Behauptung, in Putz ausgeführt mit „falschen“ Steinfugen, lediglich der Kellersockel ist aus dem Weimar-typischen Travertin; Vgl. Kapitel 3 zu van de Veldes Grundsätze zur Materialehrlichkeit!) und roten Sandsteinfeldern über beide Geschosse wirkt wie eine vorgestellte Maske, was durch eine gewisse anthropomorphisierende Setzung der Öffnungen invoziert wird. Das Ordnungsprinzip der Bestandsfassade beruht auf (Fenster-) Achsen, welche die Lage der Öffnungen als repetitive Motive im Verhältnis zu einer umgebenden Fläche der Backsteinwand festlegen. Die neue Eingangsfassade hingegen folgt dem Prinzip einer flächigen Komposition, bei der trotz Spiegelsymmetrie ein labiles optisches Gleichgewicht zwischen verschiedenen gleichberechtigten orthogonalen Flächen gesucht wird. Die Fenster sind zu einem Element unter mehreren geworden, haben ihr rahmendes Dekor eingebüßt, aber treten durch die Leibungstiefe in Kontrast zur sonst flächigen Fassade (im Bestand gibt es fassadenbündige Kastenfenster). Die großen zweiflügeligen Obergeschoßfenster mit Oberlicht – in Eiche dunkel gebeizt und nicht farbig gestrichen, wie im Bestandsbau – sind in der Breite eine Verdopplung der festverglasten Erdgeschoßfenster, der verbleibende Wandpfeiler zwischen ihnen entspricht dem Maß der „Eck-Lisene“, die diesen Status nur durch ein kannelurenartiges Mittelfeld aus rotem Sandstein erhält, aber eigentlich in der Ebene der Wand liegt. Das Element der Kanneluren wiederum „steht“ nicht auf dem Sockel aus Travertin, sondern „knickt“ in die Horizontale und spannt so die Türachse ein, – also statt tektonischer Rhetorik ein Spiel linearer Rahmung. Der Kalksteinsockel mit Gesims, als Element aus dem Bestandsbau übernommen, im Profil aber abgeändert, wird durch die überhöhte Türöffnung vertikal durchschnitten, wodurch die „Einspannung“ der Türfläche zwischen Sockel und Wand weiter gesteigert wird. Die „Gürtellinie“ des Hauses wird wiederum durch die aufwendig aus Messing gestalteten Türbeschläge betont, deren horizontaler Teil eine Bezugslinie der liegenden Kanneluren aufnehmen. Das Türfeld selbst wird von einer Segmentbogen-Flügeltür mit horizontal abschließendem Oberlicht gefüllt, wobei die fallende Linie des Segmentbogens von den geschlossenen Feldern der Erdgeschoßfenster fortgeführt wird, und so zu einem Spiel von Figur und Grund und zwischen rechtwinkliger Wandöffnung und dynamische Linie der Füllung anregt: durch die fortlaufende Segmentlinie kann man die drei Erdgeschoßöffnungen als ein kontinuierliches flächiges Element „hinter“ der eigentlichen Ebene der Fassade lesen. Als „Architrav“ über den „Pfeilern“ des Erdgeschosses ruht der gemeißelte Schriftzug „Nietzsche-Archiv“ in

²⁴⁸⁹ Der Bestandsbau verfügte an der Stelle über eine gemauerte Freitreppe, die altanartig von einem Holzbalkon des 1. Obergeschosses überdacht wurde; aber bereits in einem Vorentwurf der Villa mit Eckturm aus dem Jahre 1887 ist eine etwas aufwendigere tektonische Wandgliederung des Treppenvorbau mit Sockel, Pilaster Balken und Ziegelausfachung zu erkennen; van de Veldes Resalit hingegen ist wesentlich breiter, da er über die Treppe hinaus auch die beidseitigen Garderoben beherbergt, [siehe auch: *Nietzsche-Archiv*, 2000, S. 43]



einem Feld aus rotem Sandstein, in einer breiten, die Horizontalität betonenden Antiqua gesetzt. Als Abschluss dient ein minimales Traufgesims, zu dem eine Putzhohlkehle überleitet. Darauf sitzt ein verschiefertes Zeldachstumpf, der von einer Dachterrasse mit einem netzartigen Balkongeländer aus grünlich gestrichenem Metall gekrönt wird. Etwas ungewöhnlich war in dieser Disposition die Lage des gemauerten Kamins, der an der heiklen Schnittstelle von Altbau und Neubau und direkt neben einem Mansardedachfenster auftrug und in zwei offen gezeigten Metallrohren endete, der aber für die neuen Kachelöfen der Garderobe des Erdgeschosses und des „Studios“ des ersten Geschosses benötigt wurde.²⁴⁹⁰

Der neue Portalvorbau unterstreicht die städtebauliche Besonderheit der an sich gewöhnlichen bürgerlich-historistischen Villa in der landschaftlich reizvollen Lage an einer Hangterrasse über der Stadt: die für den ankommenden Besucher so wichtigen Straßenfassade ist gegenüber der nach Bad Berka führenden Luisenstraße (heute: Humboldtstraße) aus dem rechten Winkel gedreht, d.h. das Gebäude ist gegenüber der Strasse leicht abgewendet, da es bereits der Bauflucht der weiter oben (oder stadtauswärts) liegenden Villen folgt, während aber die Luisenstraße erst *nach* der Villa „Silberblick“ diese Richtungsänderung einschlägt. Anders gesagt, die Villa bezeichnet den Gelenkpunkt zwischen den zwei geometrischen Ausrichtungen der aus der Stadt führenden ansteigenden Luisenstraße. Früher war diese leicht Drehung des kubischen wirkenden Baukörpers bereits beim Aufstieg (Anfahrt) durch den Schirm einer jungen Alleebepflanzung zu sehen, da die Grundstücke unterhalb der Villa noch nicht bebaut waren und die sonstige Vegetation am Hang noch niedrig war, wie man auf alten Aufnahmen gut erkennt. Um den aus der Verdrehung unregelmäßigen Vorplatz geometrisch zu harmonisieren, hat van de Velde eine geschwungene, gekieste Gartenterrasse an Stelle eines runden Pflanzfeldes eingeführt, die eine Wegachse mit drei Stufen in Travertin in den Garten öffnet, und einen geschwungenen, gekiesten Weg in den Garten anlegen lassen, der heute in dieser Form nicht mehr existiert.

[Abbildung 17: Nietzsche-Archiv, Straßenansicht mit Garten vor dem Umbau, ca. 1898, Foto: GSA 101, UF-303-466]

[Abbildung 18: Nietzsche-Archiv, Straßenansicht nach dem Umbau, ca. 1904, Foto: GSA, 101, 619-259]

Zudem sieht man auf der alten Aufnahme neue Baumsetzungen im Hang, und es ist anzunehmen, dass van de Velde im Vorgarten die prächtige Blutbuche gesetzt hat, die man heute dort vorfindet – als ein Verweis und Vorgeschmack auf die Blutbuche als dominierender Oberfläche im Innenraum und zudem mit Trauer und Gedenken assoziiert wird.

Beim Nähertreten auf dem heute wieder gekiesten Weg beginnen die Größenverhältnisse zu changieren, die Tür scheint mit jedem Schritt zu wachsen, und was aus Distanz als ein stimmiges proportionales Ganzes wirkt, rutscht in eine schlossartige Riesenhaftigkeit: so befinden sich Türdrücker und Beschläge in Schulter- bis Kopfhöhe, da die Türöffnung anderthalbgeschoßig ist.²⁴⁹¹ Statt einer Klinke findet man nur zwei plastische gestaltete Messinggriffe, die sich aus einer geschwungenen Linie in die dritte Dimension entfalten, um in einer flächigen Kupferintarsie mit polygonalem Labyrinth auszulaufen. Im geschlossenen Zustand ergänzen sich beide Hälften zu einer Ω -artigen Gesamtfigur. Als Schwerpunkte dieses mächtigen Beschlages dienen die sichtbar belassenen Befestigungspunkte der Schraubenköpfe auf den ansonst „nackten“ Holzflächen. Der vertikale Akzent der Griffe wird durch zwei horizontale Messingbeschlägen kontrastiert, bei denen der eine den unteren Teil

²⁴⁹⁰ heute rückgebaut, die Kachelöfen sind nur noch als Einbauten vorhanden, aber technisch funktionslos

²⁴⁹¹ siehe Abbildung Förster-Nietzsche vor dem Nietzsche-Archiv, Photo GSA





des Brüstungsbrettes abdeckt, der andere als „Schuh“ das keilförmige nach Außen abfallende Sockelbrett der Flügel einfasst und seitlich noch bis auf Oberkante des Sockelprofils hochgezogen ist. Der Sockelbeschlag ist am ehesten noch als Spritzwasserschutz des Holzes erklärbar. Neben den Messingbeschlägen weiterhin auffällig ist an den Doppeltürflügeln als sichtbar in dunkler Eiche belassener Rahmenkonstruktion mit Füllungen das den Türstoß abdeckende Falzbrett in Pfeilform.²⁴⁹²

[**Abbildung 19:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Beschlag Eingangstür, Foto: OWF 2004]

Nach dem Durchschreiten der schweren Eichentür betritt der Gast – denn das Nietzsche Archiv war kein öffentliches Museum, sondern eine private Institution, zu der man nur per Einladung oder Empfehlungsschreiben vorgelassen wurde – einen dunkelbraun gebeizten hölzernen Windfang, passend zur Farbe der Tür und Fenster, mit einer 5-stufigen Natursteintreppe in rotem Sandstein über die ganze Breite, der zum eigentlichen Vestibül durch eine Glasflügeltür mit opulent gestalteten Messingtürdrücker überleitet. Bei der Glasflügeltür handelt es sich um eine Schwingtür, bei der beide Flügel in beide Richtungen öffnen, um auf die beengten Platzverhältnisse im Vestibül zu reagieren. Die auffälligen Messinggriffe aus drei konzentrischen Viertelkreisen, von denen einer als vertikale Holm bis an das Sockelbrett der Tür fortgesetzt ist, sind wiederum sichtbar auf ein Blech aus Messing verschraubt, scheinen im Ganzen wesentlich einfacher und eleganter als die schweren Beschläge an der Eingangstür.

[**Abbildung 20:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Schwingtür Windfang/Vestibül, Foto: OWF 2004; vgl. Vorläufer in: *Maison Moderne*, Paris, 1899; *Havana Compagnie*, Berlin, 1899]

Die Holzständerkonstruktion des Windfangs ist ruhig und tektonisch als Spiel von Pfosten, Riegel und Füllbrettern klar lesbar, einzig am Übergang zur rosé-opaken Oberlichtern, die zur umliegenden Raumschicht vermitteln, taucht ein van de Velde typisches wellenartig-plastisches Ornament als Eichenprofilleiste auf. In das flächige und farblos-opak verglaste Oberlicht der inneren Flügeltür zum Vestibül ist ein kristalliner bernsteinfarbener Beleuchtungskörper wie ein Diamant in eine Fassung eingelassen, die Verbindungsteile sind wiederum in Messing. Die etwas zu groß geratene Dimension dieses Kristalls erklärt sich zum Teil aus der technischen Ausstattung der Villa: eine elektrische Beleuchtung wurde erst nach dem ersten Weltkrieg angelegt, somit waren alle von van de Velde geplanten Lichtquellen Petroleum- bzw. Spirituslampen.

Die um den raumhohen Windfang (also kein eingestellter Baukörper, sondern ein eigener Raum mit verputzter Decke und Hohlkehle) gelegte Schicht dient als Garderobe und wird wegen der geschlossenen unteren Fensterfelder der Eingangsfassade (in besagter formaler „Verlängerung“ der Tür) nur gedämpft beleuchtet, was aber die Intimität steigert und als Sichtschutz vor möglichen herannahenden andern Gästen auch funktional Sinn macht. In der Materialität dem Windfang folgend sind die Außenwände der Garderobe mit Täfelung bis zur Überkopfhöhe bekleidet, aber in einem cremigen Braunton gestrichen (!), was zu einem Berührungskonflikt beider Oberflächen an Türflügel und -sturz der Innenseite des Windfangs und der Zimmertüren führt. Darüber zieht sich ein oxsenblutrotes ornamentales Fries auf der weiß verputzten Wand umlaufend durch, dass entfernt an das Signet Henry van de Veldes zu dieser Zeit erinnert. Auf den Täferfeldern sind einzelne Messingleisten mit sichtbar aufgeschraubten, plastisch schön gearbeiteten Messinghaken angebracht, die von Stockhaltern in Hüfthöhe ergänzt werden. In den Raumecken sind spiegelbildlich ein Spiegel und ein

²⁴⁹² siehe Abbildung, Photo „Aufstieg und Fall der Moderne“, Photo GSA, Photo OWF



Kachelofen in rehbraun glasierter Keramik mit schwarzem Gusseiseneinsatz positioniert. Der Boden scheint mit einem dunkelbraunen Linoleum und einem bläulich-grauen Wollläufer ausgelegt gewesen zu sein (heutige Rekonstruktion), die sich bis zu den Innentüren erstrecken, und so zwischen neuem und altem Bauteilen verbinden. In diesem Vestibül überlagern sich auch die Verkehrsströme von Besuchern (nur EG) und Bewohnern (UG, EG, OG) des Archivs, da die Villa nur über ein einziges Treppenhaus verfügt.²⁴⁹³

[Abbildung 21: Nietzsche-Archiv, Korbbogendurchbruch zum Bestandsbau, Foto OWF 2004; Vgl. Havanna Compagnie, Berlin, 1899, vgl. Wohnung Verleger Loeffler, Berlin, 1898; vgl. Schlafzimmer, Ausstellung „Arts and Crafts“ Den Haag, 1898]

Der Durchbruch zwischen Anbau und Bestand wird von einem breit liegenden Korbbogen gerahmt, der sich aus der Abschlussleiste der Täfelung entwickelt, und der an die bewegte Gestaltung der Berliner Jahre van de Veldes erinnert. Da die eigentliche statische Last ein verborgener Eisenträger übernimmt, handelt es sich hier um ausschließlich didaktische Architektur, die eine Übergangssituation rahmt und dadurch kenntlich macht, oder anders gesagt: Konstruktionserscheinung. An dieser Stelle ist ein räumlich ungelöster Konflikt zwischen Bestandstreppenhaus und eingeschobenem Neubau zu erkennen, den van de Velde dadurch versucht hat zu entschärfen, indem er die Täfelung mit rose Oberlicht über die Tür zur Kellertreppe und über eine Holzverkleidung der Treppenwange hinüberzieht, und so einen Teil des Treppenhauses bis zum ersten Zwischenpodest abtrennt; Licht aus den Treppenhausfenstern fällt durch eine rose Glaswand, die Motive des Windfangs wieder anklingen lässt. Den oberen Abschluss zum Zwischenpodest bildet eine gestrichene Flügelschwingtür mit gelblich opaker Verglasung (Farbe Oberlichtkristall) und im Viertelkreis gebogenen Messingrohrengriffen. Den heiklen Gelenkpunkt des Treppenantritts versucht van de Velde durch ein von Messingstangen gestützten Podest für eine Petroleumlampe zu meistern.²⁴⁹⁴ Die Achsen der Flügeltüren liegen aus den gleichen Gründen auch nicht in der Eingangs- bzw. Treppenachse, sondern versetzt, wie man unschwer durch die Linie der Läufer (wahrscheinlich derselbe grau-blaue Stoff, mit dem auch der Bibliotheksraum und der Arbeitsraum ausgelegt waren, sichtbar befestigt durch Schrauben und Teppichstangen in Messing) in den alten Abbildungen erkennt. Den offen gelassenen Teil des Bestandstreppenhauses ins Obergeschoß hat van de Velde denselben von Messingstangen gehalten Läufer ausgelegt, und ein die Treppensteigung begleitendes dunkelrotes (dunkelorange) Ornament angebracht, das aus dem abwechselnden Rhythmus eines rechtwinkligen und eines herzförmigen Liniengebildes besteht.

Geradeaus hinter einer neuen Flügeltür van de Veldes (vestibülseitig noch creme-braun, raumseitig holzsichtig) befindet sich das Speisezimmer und in Folge der Leseraum, rechts hinter der baugleichen Flügeltür der eigentliche Bibliotheks- und Vortragssaal. Für die Schaffung dieses Versammlungsraumes für bis zu 50 bis 60 Personen für Veranstaltungen wie Vorträge, Lesungen, Diskussionen, Musikabende, etc. hat van de Velde eine Wand entfernen müssen (Fläche 56 m², 4,60 m x 12,30 m). Durch diese Maßnahme veränderten sich die Proportionen des Raumes ungünstig, d.h. er erscheint zu lang und relativ zu seiner Größe zu niedrig. Durch das Schließen einer Fensteröffnung an der Querseite (Eingangsseite) erhält

²⁴⁹³ van de Velde richtet am Treppenpodest hinter in der linken Fensterachse des Bestandsbaus einen Nebeneingang ein, der aber über einen Lauf in einer Tür zum Vestibül mündet; aber da die Küche sich im Keller befand, war eine unsichtbare Anlieferung im Sinne des bürgerlichen 19. Jahrhunderts gesichert.

²⁴⁹⁴ Natürlich dient die ausgeschnittene Ecke mit den Messingstangen dazu, dass die Treppenwand nicht den Blick auf den Antritt der Treppe und auf die versetzt liegende Tür verdeckt, und um die gestalterisch schwierige Ecke insgesamt leichter wirken zu lassen. Die Idee Podeste und Treppenwangen zu verbinden lässt sich direkt im Treppenhaus des Folkwang Museums für Karl Ernst Osthaus verfolgen.

der Raum eine eindeutige Orientierung hin auf das dreigliederige Fenster auf der andern Querseite, vor deren Gegenlicht die überlebensgroße Nietzsche-Herme des Bildhauers Max Klinger aus Carrara Marmor auf einem einstufigen Buchendielenpodest aufgestellt ist. Klinger war als eifriger Leser und Kenner des Künstler-Philosophen prädestiniert für die Herme, da er für andere Programmarbeiten zu Schopenhauer (Brahms-Zyklus, 1889-1894), und zum Musikkult Wagner-Nietzsches (Bronzebüste Franz Liszt 1901, Großplastik Ludwig van Beethoven in der Wiener Sezession, 1885-1902) bekannt war, und zur Zeit des Weimarer Auftrages am Höhepunkt seiner Laufbahn stand. Die Büste beruht auf die Überarbeitung der (bei der Abnahme verunglückten) Sterbemaske Friedrich Nietzsches, zeigt aber ins Ausdrucksvolle gesteigerte Züge (Augenbrauen und tief liegende Augenhöhlen), und war eine Leihgabe Harry Graf Kesslers an das Nietzsche-Archiv und dessen Hausherrin.²⁴⁹⁵ Van de Velde war nicht glücklich über die Wahl Kesslers, weil er die Arbeiten Klingers als zu teigig, zu wenig bildhauerisch, zu weit entfernt von seinem Credo von der Belebung des Materials einschätzte. Doch seine Meinung ändert sich im Laufe der Fertigstellung: so äußert er sich anerkennend nach einem Besuch in Klingers Atelier: „Grand, allure et simplicité, mais un jugement définitif est prématuré.“²⁴⁹⁶ Und in den Memoiren gar bezeichnet er Klinger als „Nietzscheaner“:

„Au fond de la bibliothèque fut placé le bloc de marbre de Carrare d'où avait surgi, plus grande que nature, la tête sculptée par Max Klinger – un grand admirateur de celui qui, selon sa propre expression, « philosophait à coups de marteau » et avait brisé les sacro-saintes valeurs philosophiques et religieuses traditionnelles.“²⁴⁹⁷

Die Arbeit an der Herme zog sich zudem über Jahre hin, so dass zur Eröffnung des Archivs zum 15. Oktober 1903, dem dritten Todestages Nietzsches, eine Büste auf einem weiß gestrichenen Holzsockel den prominenten Platz einnahm. Schwerer aber wiegen die konzeptionellen Differenzen zwischen Klinger und van de Velde: obwohl die Figur scheinbar von Beginn als quasi sakraler Orientierungspunkt des Raumes gedacht war, kritisiert er Proportionierung und Größe, die aus dem Maßstab des Raumes falle.²⁴⁹⁸ Trotzdem versucht van de Velde durch die eigenwillige Fensterteilung der vergrößerten Öffnung mit zwei stehenden und einem liegenden gefassten Fensterflügeln ein „Umstrahlen“ der Figur in farbigem Licht, was aber die ungünstigen Lichtverhältnisse nur bedingt verbessert: Durch die Positionierung der Skulptur mit dem Rücken gegen das westliche Abendlicht erscheint sie unklarer, flacher, weniger plastisch, als sie von Klinger gearbeitet ist, im Extremfall wird sie sogar zur reinen Umrisslinie.

Doch zum eigentlichen Interieur: Um den Raum optisch zu erhöhen hat van de Velde eine neue Horizontlinie eingezogen, die sämtliche Einbauten, wie Regale, Vitrinen, Tür- und Fensterlaibungen einfasst bzw. nach oben abschließt. Diese sind notwendig, um die Menge an Büchern Nietzsches, so wie die wachsende Zahl der Nietzsche-Ausgaben und der Nietzsche-

²⁴⁹⁵ Zur Geschichte der Nietzsche-Skulpturen Max Klingers siehe: Conny Dietrich, Hansdieter Erbsmehl, *Klingers Nietzsche. Wandlung eines Portraits 1902-1914. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des »Neuen Weimar«*, Jena: Glaux, 2004; zum Wandel des Nietzsche-Bildes und zu weiteren Versuchen, eine Nietzsche-Skulptur zu schaffen, siehe: Jürgen Krause, »Martyrer« und »Prophet« – *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, in Kapitel 3 und 4: S. 119–142; S. 180–198.

²⁴⁹⁶ Briefwechsel Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, 29.02.1903, DLA Bestand: Kessler, Briefwechsel, ich danke Alexandre Kostka für den freundlichen Hinweis.

²⁴⁹⁷ van de Velde, *Récit de ma vie II* (1995), S. 157.

²⁴⁹⁸ Wo? Geschichte meines Lebens? Briefwechsel? Tagebuch Kessler? Eine ähnliche Meinungsverschiedenheit herrschte zwischen van de Velde und Kessler in Bezug auf Böcklin, der vom Grafen Kessler als eine malerische Parallelnatur zu Nietzsches Schriften angesehen wurde, während van de Velde das Wesentliche der Malerei, das für ihn in der Komposition der Linien und Flächen und dem Zusammenklang der Farben bestand, vermisste, siehe Tagebuch Kessler, Eintrag vom1897, DLA (zitiert nach Föhl, 1992)



Memorabilia aufzunehmen. Darüber vermittelt eine große Hohlkehle, die rhythmisch von einem ornamentalen Stuckrelief gegliedert wird und das entfernt an griechische Triglyphen erinnern mag,²⁴⁹⁹ zur weißen, ansonsten unstrukturierten Decke. Die Seitenwände der Regale bzw. Öffnungsleibungen, wie alle Holzoberflächen des Raumes aus Blutbuche natur, gewachst und poliert, greifen über den Horizont hinaus und folgen der Linie der Hohlkehle, was ihnen den körperlichen Anschein von „Rippen“ oder „Gräten“ gibt. Obwohl die beiden Längsseiten völlig unterschiedliche Einbauten und Öffnungsrhythmen haben, gelingt es van de Velde, sie über eine Korrespondenz dieser vertikalen Holzprofile zusammenzubinden, und so einer gemeinsamen höheren Ordnung zu unterwerfen: so zum Beispiel die exakte Korrespondenz zwischen der großen Fensteröffnung der Veranda und der gegenüberliegenden Nische für den Kurzflügel inklusive der Flügeltür zum Arbeitsraum, oder anders gesagt: es gibt ein Bezugsraster. Diese umfassende Geste verstärkt den intimen Charakter des Raumes, der trotz der Lage zum Garten und zu der im Tal gelegenen Stadt Weimar nicht durch die Orientierung nach Außen, sondern durch Sammlung und Konzentration nach innen funktioniert.

[**Abbildung 22:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Blick nach Osten/Blick nach Westen, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 264, 265]

Der Archiv- und Versammlungsraum verfügt dennoch über eine Vielzahl an Öffnungen: ein großes dreigliedriges Fenster zum Tal (Nordlicht), das durch ein ungeteiltes Mittelfenster von fast schaufensterartiger Größe auffällt, und das anstelle eines kleineren Doppelfensters des Bestandsbaus eingefügt wurde,²⁵⁰⁰ wobei unklar ist, ob van de Velde hier bewusst auf das Bay-window-Motiv der Chicago-school rekurriert, und so seine Amerika-Verehrung zum Ausdruck bringt, oder pragmatisch mit einer großen Öffnung den Blick in die Stadt zurücklenken wollte. Anfangs, vor der sukzessiven Bebauung des Hanges und dem Aufschließen des Grüns war von hier der Blick sowohl zum Schlossturm, als auch zur Herderkirche in der Innenstadt möglich, ebenso auch zum nördlich von Weimar gelegenen Ettersberg – mitsamt dem neu errichteten Bismarckturm von 1901.²⁵⁰¹ Wiederum fällt die Sturzlinie auf, die zwar keine Aussage zum verborgenen Stahlträger macht, aber durch die nach innen geneigte Linienführung optisch die große Öffnung stützt. Das Kastenfenster, das in eine tiefe Fensterleibung bis zum Boden eingesetzt ist, und so einen nischenartigen Raum entstehen lässt (in dem heute ein in Polsterung und Holz angeglicher van de Velde Sessel aus späterer Zeit, ca. 1906, steht), ist umlaufend mit einer einfachen Buchentäfelung ausgeschlagen, die wiederum ein schweres Eisenausziehgitter verbirgt, das wohl das eigentliche Kapital des Archivs, den mühsam zusammengesuchten Nachlass Nietzsches, vor ungebetenen Lesern schützen sollte. Zudem dient die Nische dazu, einen Versprung von 15

²⁴⁹⁹ als repetitives Stuckfertigteil realisiert, wie man an den Fugen heute sieht, ganz wie der Dekor der historistischen Ornamente. Das Relief vermittelt durch seine nach oben abnehmende Plastizität geschickt zwischen der räumlichen Tiefe der Regale bzw. Öffnungen und der Flächigkeit der Decke. Das Motiv kann auch anders, ahistorisch und viel abstrakter gelesen werden: der serielle Takt der vertikalen Segmente und der abwechselnd aus- und eingeschlungenen horizontalen plastischen Wellenlinie kann als Beispiel einer komplementären Gestaltung vor dem Hintergrund von van de Veldes Schriften diskutiert werden, vgl: Henry van de Velde, „Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau Moderner Möbel“, in *Pan*, 3. Jg., Zweite Hälfte, Heft IV, Berlin: 1897/1898, S. 260–264.

²⁵⁰⁰ Von Außen ist der Schein zum Teil gewahrt, da das neue Fenster die weiße Stuckumfassung der Bestandsfenster simuliert, aber sich weder in Größe und Proportion (liegend statt stehend) noch in Ausrichtung auf die Fensterachsen unterordnet; das gleiche gilt auch für die neuen Speisezimmerfenster an der Südseite, die aber heute durch einen angleichenden späteren Umbau des Obergeschosses nicht mehr auffällig hervortreten. Siehe Abbildungen historisch (GSA 101/619 und GSA ÜF 303) vs. heute

²⁵⁰¹ geplant 1899, am 27.10.1901 feierlich eingeweiht, dann 1949 gesprengt; heute befindet sich an der Stelle der Glockenturm der Gedenkstätte Buchenwald.



cm auf der Innenseite der Außenwand zu kaschieren, der die Einheit des zusammengesetzten Raumes ansonsten zerstört hätte. Eine Kuriosität ist der Übergang der Eckvitrine des Sofas in die Fensternische: weil hier die zwei Bezugssysteme – Fensterbrüstung und Vitrine – miteinander kollidieren schließt van de Velde kurzerhand das untere Drittel des Innenflügels des linken Seitenfensters (!), während der Außenflügel die gleiche Brüstungshöhe wie die anderen Flügel des Fensters beibehält.

[**Abbildung 23:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal Detail dreiflügeliges Fenster innen/außen, Foto OWF, 2004]

Die zweite große Öffnung ist eine bereits beim vorangegangenen Umbau hinzugewonnene Verandaflügeltür mit zwei festverglasten Seitenteilen und Oberlicht, die aber von van de Velde verbreitert und stilistisch an das andere große dreiteilige Fenster angeglichen wurde.²⁵⁰² Motivisch lehnen sich die Flügeltür an die innere, gläserne Flügeltür des Windfangs an, aber sie verfügt über ein mit Holz geschlossenes Sockelfeld und die bei den Zimmertüren verwendeten Türdrücker aus poliertem Messing, die stilistisch noch aus der früheren Schaffensperiode van de Veldes herüberreichen. Wiederum gibt es einen Kippeffekt der innenräumlichen Materialsichtigkeit der Rotbuche zu der in gedämpften Braun gestrichenen Außenseite, die bereits beim Übergang Windfang-Garderobe-Zimmer zu beobachten war. Auf dieser Seite des Einbausofas gehen die Höhen auf, anders gesagt, van de Velde lässt das mit Holz geschlossene Brüstungsfeld bis an die Kante der Vitrine heranreichen, und ergänzt spiegelbildlich ein Zeitschriftenkarussell aus einfachen Vierkanthölzern zur westlichen Zimmerecke mit der Portraitherme, und verzahnt so die beiden ungleichen Seiten links und rechts der Verandaöffnung geschickt miteinander. Die Veranda selbst, ebenso wie ihr Pendant auf der Südseite, ist Bestandteil der vorangegangenen Erweiterung des Hauses durch den lokalen Architekten und Bauunternehmer Rudolf Zapfe aus dem Sommer 1898, der bei van de Veldes Umbau die Rolle eines Bauleiters und Kostenkontrolleurs übernommen hatte. Laut Abrechnung sind hier lediglich ein neuer grauer Terrazzoboden eingebracht und die nach Osten gerichtete Seitenöffnung verglast worden.²⁵⁰³ Neu hinzugekommen ist auch das Schiebegitter, das hier völlig pragmatisch von Außen angeschlagen ist.

Die dritte, ebenfalls große, dreiteilige Öffnung im Raum ist das bereits angesprochene Fenster an der Westseite: aber statt einer „Kraftlinie“, wie bei den Stürzen und Sockeln der anderen Öffnungen findet man abstrakte rechte Winkel vor. Obwohl die als Kastenfenster ausgebildete Öffnung ebenfalls bis zum Boden durchläuft, ist hier auf eine artikulierte Architektur mit Täfelung und Sockelleiste verzichtet worden, zudem fehlen die lachsroten Vorhänge mitsamt der Messingstange.²⁵⁰⁴ Kurz: van de Velde hat diese Öffnung scheinbar nicht als ein Fenster gedacht, obwohl sich die einzelnen Flügel über Messingoliven öffnen lassen, sondern eher als eine Lichtwand. Das es ihm um das einfallende Abendlicht ging zeigt auch die Opazität und Farbigkeit der Gläser, da raumseitig Schlierenglas-Scheiben in zartem rose und gelb zum Einsatz gekommen sind, wobei die stehenden Seitenfelder eine abstrakte Bleifassung als Linienkomposition zeigen, die ihren Reiz aus der Ergänzung rechtwinkliger Liniensysteme mit geschwungenen Bögen zieht. Das eigenwilligste Detail ist die ebenfalls

²⁵⁰² Zu den Ausbaustufen der Villa „Silberblick“ siehe: in: *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000. Abbildung Verandaanbau mit alten Doppelfenstern als Flügeltüren GSA, siehe auch: Bauarchiv SWKK, Baueingabepäne mit eingezeichnetem neuen Fenstersturz.

²⁵⁰³ Die heutigen allseitigen Schließungen der Veranden des Erdgeschoßes und Obergeschoßes stammen aus einer anderen Umbauphase aus den 1980er Jahren, wie auf alten Aufnahmen zu erkennen ist. Über die loggienseitige Oberfläche der Wandpfeiler (Außen Sichtbackstein) lässt sich nichts mehr sagen.

²⁵⁰⁴ Die Vorhangstangen aus Messingrundrohr sind in die Fensternischen eingefügt, aber kurioserweise bei der Verandaöffnung tief in die Leibung, bei dem Fenster zum Tal an den innersten Rand der Leibung – was sich nur aus den hinter der Leibungsverkleidung verborgenen Gitten erklärt, die bei der Veranda nicht nötig wurden.





eingangs angesprochene Ausfachung des mittleren Feldes bis in Kopfhöhe, innenseitig mit Buche verkleidet, außenseitig als Teil der Wand verputzt. Auch hier verbirgt sich hinter den Leibungsfutter aus Buchenholz ein Schließgitter, das an die dreiteilige Form der Öffnung angepasst ist.

[Abbildung 24: Henry van de Velde, Nietzsche Archiv, Fenster Bibliothekssaal nach Westen, innen/außen, Foto: OWF 2004]

Die Tiefe der eigentlichen Fensternische hat van de Velde zusätzlich um das Maß der umlaufenden Regalwände erhöht, wodurch die Klingerstele vollständig unter dem „Sturz“ zu stehen kommt, somit quasi ein Teil der Wandeinbauten wird. Dies muss als konzeptioneller Schritt van de Veldes angesehen werden, hat er doch Klinger Vorgaben zu Breite und Tiefe des Steines gegeben. Durch diese Fortführung der Systematik aus Regal-Rippen und Hohlkehle um die Raumecken herum strebt van de Velde nicht nur die Zusammenbindung von Quer- zu Längsachse, sondern auch eine räumlich differenzierte Einbindung und Rahmung des Fremdkörpers der Marmorherme in das Interieur an, und doch beherrscht die Figur jeden Punkt im Versammlungsraum.

Ganz analog sind die anderen Öffnungen von den „Rippen“ des Regalsystems gerahmt, sowohl die Fenster als auch die Flügeltüren; Ausnahmen bilden lediglich die Fläche über dem Einbausoфа: hier ist die durchgehende Horizontlinie unterbrochen und die Wand leitet direkt mit einer unornamentierten weißen Hohlkehle in die Deckenfläche über, wo sie aber die Linie des Stuckreliefs der anderen Felder einhält. Zudem steht das Rippenpaar des Einbausoфas auf den seitlichen Vitrinen, was tektonisch recht problematisch ist, wenn ein vertikales „tragendes“ Bauteil auf einem Glaskörper lastet. Aber trotzdem scheinen die Rippen auch hier notwendig, um das Sofa optisch in den Raum einzubinden, ja regelrecht zwischen die zwei Fensteröffnungen einzuspannen und, wie man bei dem skurrilen Verschnitt der Fenster mit den Vitrinen gesehen hat, mit den Fensternischen räumlich zu verschränken. Wahrscheinlich hat van de Velde hier auf den Sturz verzichtet, um das gestreckte horizontale Spiel der Linien und Massen des Sofas nicht zu schwächen. Außerdem entspricht die Öffnung des Horizontes der gegenüberliegenden Seite mit dem außergewöhnlichen Ofen, aber hier wird der Sturz weggelassen, um die Vertikalität des Ofenzuges, der hier als verputzte Wandnische in Erscheinung tritt (weil er weniger vorspringt, als die Tiefe des Regals), zu unterstützen. Van de Velde arbeitet im Bibliotheks- und Versammlungsraum mit lokalen Symmetrien, wobei eine gesamthafte Symmetrie durch den Bestand nur schwer möglich gewesen wäre und von van de Velde ohnehin nicht angestrebt wurde. Das Sofa selbst ist – ebenso wie jede Flügeltür, jede der drei breiten Fensteröffnungen, wie jeder Abschnitt der Regale bzw. Schränke, oder sogar der Ofen – Zentrum eines solchen lokalen Symmetriesystems, weshalb der Verschnitt der Vitrine mit dem Fenster unter diesem Blickwinkel konzeptionell Sinn machen kann. Konsequenterweise hat van de Velde ein dreieckiges Teetischchen entworfen, das sich auf die Mittelachse des Sofas bezieht, und das, im Gegensatz zu einem runden Tisch, eine eindeutige Orientierung im Raum aufweist.²⁵⁰⁵ Das Einbausoфа selbst ist eine Weiterentwicklung (oder Abänderung) eines ähnlichen Einbausoфas, das auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 gezeigt wurde, andere, kleinere Vergleichsmodelle finden sich im Museum „Folkwang“ in Hagen für Karl Ernst Osthaus, und auch für das Interieur des Bankiers Julius Stern in Berlin von 1902 wurde ein Ecksoфа mit eingebauten Bücherregalen entworfen.

[Abbildung 25: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Einbausoфа, Foto: OWF 2004; vgl. Ausstellungsraum Düsseldorf, 1902]

²⁵⁰⁵ Der sich scheinbar als unpraktisch erwies: Elisabeth Förster-Nietzsche hat ihn gegen einen größeren, gewöhnlich gestalteten Rundtisch ausgetauscht, wie man auf späteren Fotos erkennt.

Das Besondere der Lösung im Nietzsche-Archiv liegt daher nicht nur in der formalen Ein- und Ausrundung oder der Verbindung von Polstermöbel mit Vitrinen und seitlichen Bücherregalen, sondern mehr noch in der Anpassungsleistung an den spezifischen Ort: das Sofa ist als größtes Möbel eben nicht mehr „mobil“, sondern Teil der Wandabwicklung, der organischen, d.h. der ineinander greifenden, sich zum System ergänzenden, räumlichen Komposition. So steht das Sofa auch nicht mehr auf „Beinen“, sondern sitzt vollflächig auf dem Boden auf und die Sockelleiste Blutbuche ist um den Unterbau herumgeführt. Nebenbei bemerkt befindet sich auf der nördlichen, äußeren Längsseite nur ein einziger Abschnitt der vertikalen Holzprofile, die tatsächlich als Seitenwände eines Bücherregal dienen, ansonsten sind die vertikalen „Rippen“ als rein strukturierendes Ordnungssystem für alle anderen Elemente eingesetzt. Theoretisch hat van de Velde diese Strategie eines organischen Zusammenhanges der Möbel und Einbauten bereits 1898 in seinem Pan-Essay dargelegt:

„Was nun das Mobiliar anbelangt, so wird der Unterschied im folgenden bestehen: man wird ein einheitliches Stück einem komplizierten, ein einheitliches Zimmer einem ungeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß wird man die verschiedenen Einrichtungsstücke unterordnen anordnen, die man fortan als lebendige Organe des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.

Wird nun auch dieses Bestreben ohne weiteres sichtbar werden, so wird doch der Höhepunkt an Ebenmaß und geistiger Klarheit erst möglich werden durch die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt, vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen; ich meine die Erkenntnis, daß ein Möbel daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch diesen Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht. [...] Eine künstlerisch vollkommene Linie schafft nach beiden Seiten künstlerisch vollendete Formen. Betrachtet man z.B. von den Umrissen eines Möbels die zwei Linien, die es rechts und links begrenzen, so hat man zwischen diesen beiden Grenzlinien das körperliche Möbel; außerhalb der Grenzlinien dagegen je ein auf der Wand abgezeichnete Komplementärform, eine unkörperliche Form, die sich mehr oder weniger weit vom Möbel weg ausdehnt. Ein geübtes Auge genießt beide, die körperlich und die unkörperliche Form, gleich intensiv und summiert sie zu etwas, an dem es ganz neue Empfindungen erlebt. Diese Empfindungen gleichen der Begleitung beim Gesange und steigern den Genuß des Auges ebensosehr wie die Polyphonie den Genuß des Ohres. Diese Begleitempfindungen verbinden die verschiedenen Gegenstände, die in einem Zimmer sind, untereinander, auch wenn ihre Aufstellung oder andere Gründe eine wirkliche Verbindung unmöglich machen; und stellen jene Einheit her, von der ich beim Hinweis auf den Abstand zwischen der alten Arbeitsmethode und unserer neuen Bestrebung sprach. [...]“²⁵⁰⁶

Auf der gegenüberliegenden Abwicklung verhält es sich ähnlich: selbst der Kabinettflügel, von van de Velde überformt und selbstverständlich in Rotbuche mit Messingbeschlägen ausgeführt,²⁵⁰⁷ lässt sich in eine eigens dafür vorgesehen hüfthohe Aussparung der Wandregale hineinschieben, womit er ebenfalls Teil der Wand wird; der verbleibende Raum über dem Flügel wird hier hingegen von einem dreiteiligen Bücherregal ausgefüllt. Dieses Motiv der Dreigliedrigkeit – ein breites Mittelfeld mit zwei schlankeren Seitenfeldern – ist bereist bei der Unterteilung der Fensteröffnungen aufgefallen. Demselben Prinzip folgen auch

²⁵⁰⁶ Henry van de Velde, *Ein Kapitel ueber den Entwurf und Bau moderner Möbel*, in: *Pan*, Jg. 3, zweite Hälfte, Heft 4, Berlin: 1898, S. 261f.

²⁵⁰⁷ dabei hatte Elisabeth Förster-Nietzsche bereits einen Flügel im Archiv, den sie zu Gunsten der einheitlichen Raumkonzeption gegen den Neubau van de Veldes eingetauscht hat; vgl. Korrespondenz und Rechnung der Hof-Pianoforte-Fabrik Römhildt, Weimar in GSA 72



das zweite Regal der Längsseite, zwischen Ofen und Flügeltür zum Vestibül, und der große Regal-Schrank mit Aufsichtvitrinen an der östlichen Schmalseite des Raumes, die im Schranksockel den damals hochmodernen, hermetisch-feuerfesten Tresor mit Nietzsches Manuskripten verbargen. Und ebenfalls begegnet man beim „Sturz“ dieser Regale bzw. Schränke dem Motiv der „Kraftlinie“ der Fensteröffnungen wieder, wobei das tiefer heruntergezogenen Mittelteil des gewölbten Sturzes die sekundären Holme einspannt, während die Endfelder von den Holzprofilen der „Rippen“ gebildet werden, die als primäres Element sowohl auf dem Boden fest aufstehen, also noch vor der Sockelleiste zu liegen kommen (mit Ausnahme der Vitrinenseiten des Sofas) und ungebrochen bis zur Decke durchgehen bzw. in diese überführen. Alle anderen horizontalen Bauteile (Schranktüren, Regalböden, Fußleisten, Horizontlinie) müssen sich dieser Vertikalität unterordnen, d.h. die vertikalen Linien dominieren über die horizontalen Linien. Die Vertikalität der „Rippen“ wird durch deren zur Decke ausschwingenden S-Kurve im oberen Viertel und zusätzlich von zwei ineinander liegenden vertikal gefrästen Phasen betont, die in einer Höhe von ca. 30 cm beginnen und bis an den Sturz bzw. an den Einschwung zur Hohlkehle heranreichen, während andere Bauteile als normale Bretter ohne Phasen in Erscheinung treten. Lediglich die Laibungen der Zimmerflügeltüren weisen ein verwandtes Motiv eines aus dem flächigen Holz gefrästen Reliefs auf, das vielleicht an Stelle historisierender Blockzargendekors steht, aber vielleicht auch die Last des Türsturzes veranschaulichen soll, da es in Sockelhöhe bei 0 beginnt, bis zur Rahmenecke der Zarge auf ca. 10 mm Höhe ansteigt, im Sturz gleich bleibend in die andere Zarge überleitet. Im Sturz sind in der Vertiefung des Reliefs zusätzlich 2 Rillen eingefräst, die den Streifen dritteln. Die Türen fallen satt ins Schloss, was zum einen am Gewicht der Vollholzbretter und der tadellosen Verarbeitung der Türflügel liegt, aber auch an dem Prinzip, sie von außen an die gefalzten, ebenfalls massiven Blockzargen anzuschlagen, wodurch sie eine umlaufende Überdeckung erreichen. Dies war in so fern wichtig, um die Arbeit im Archiv nicht durch allfällige Veranstaltungen im Speisezimmer zu stören. Bei den Türflügeln selbst, die alle aus dem Bibliotheksraum heraus in die anliegenden Räume öffnen, handelt es sich um Rahmenkonstruktionen, die von zwei großen ungeschmückten Feldern ausgefacht sind – alles wiederum in Rotbuche massiv. Die vertikalen Rahmen der Türflügel sind einfache Bretterkonstruktionen, die horizontalen hingegen haben die bereits bekannte Segmentbogenform, sowohl im Sockelbrett als auch im Mittel- und im Sturzbrett. Wiederkehrendes Motiv von der Eingangstür ist auch ein die Mittelfuge abdeckendes Falzbrett in Form eines Pfeils, der am oberen Scheitelpunkt des Sturzes in einer „Verdickung“ beginnt und bündig mit dem Sockelbrett abschließt. Als Beschlag hat van de Velde Türdrücker in massivem Messingguss (also keine Klinke, sondern Griff und Hebel) angebracht, die sichtbar verschraubt sind, aber in ihrer schwungvoll expressiven Form von Entwürfen der vorhergehenden Jahre entliehen wurden. Das Feld über der Tür, zwischen Türsturz und abschließendem Horizontleiste, natürlich gerahmt von zwei vertikalen Holzprofilen, zeichnet einen zu einer Art Kartusche erweiterten Segmentbogen mittels einer einfachen vertikalen Reihe von Brettern nach.

[**Abbildung 26:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Flügeltür zum Bibliotheksaal innen/außen, Foto: OWF, 2004]

Von der jeweils anderen Raumseite zeigt sich ein verändertes Bild: Türzarge und Türblatt folgen der jeweiligen Logik des anschließenden Raumes, sie sind also im Vestibül gestrichen und mit zwei Messingblechen zwischen Griff und Sockelbrett beschlagen, die ebenfalls eine vertikale Pfeilform, ähnlich dem Falzbrett, zeigen.²⁵⁰⁸ Zum Speisezimmer und zum

²⁵⁰⁸ Ähnliche Gestaltung der Eingangstür des Museums Folkwang in Hagen von 1901-02 (heute Karl-Ernst-Osthaus Museum), siehe Abbildung OWF



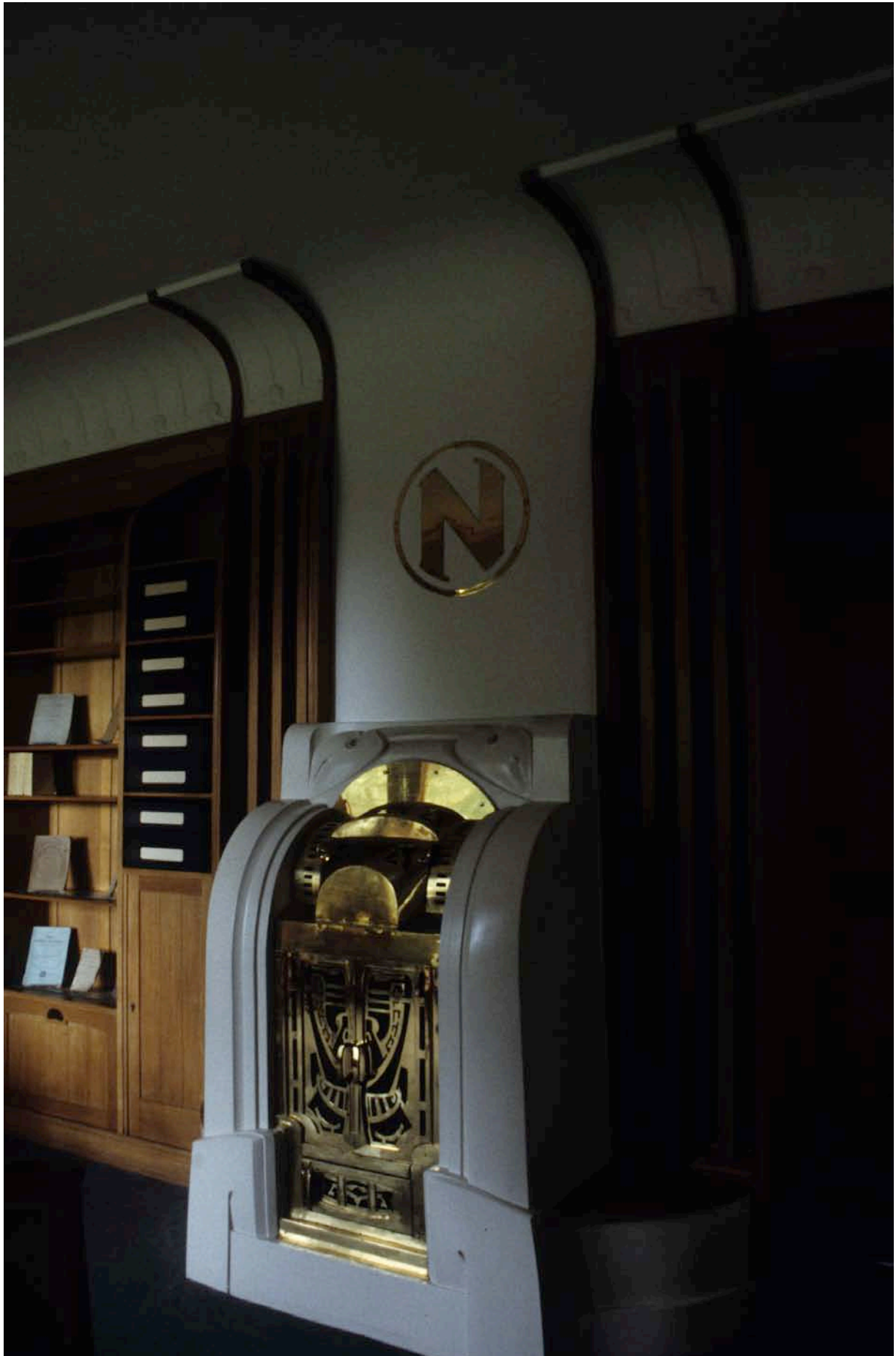
Arbeitszimmer hin sind die Türen holzsichtig belassen, aber mit einem geraden horizontalen Mittelfeld (nicht segmentförmig wie auf der Bibliotheksseite), und die Zarge zeigt ein Segmentbogen mit Endbetonungen („Ohren“), die in der Linienführung nur entfernt an das Sturzbrett des Innenseite erinnern.

Doch nochmals zurück zu dem Bibliotheks- und Versammlungssaal: Wenn man sich in Sitzhöhe befindet, fallen einem erst die unterschiedlichen horizontalen Linien ins Auge: es gibt die unterschiedlichen Brüstungshöhen der Fenster, die Höhe des Flügels, die Höhe der Vitrinen des Tresorschranks, die Höhe der Bücherregalböden, besonders der Regalschrank seitens des Ofens mit tieferem Mittelfeld und höheren Sockelschränken der Seitenfelder (ein Ineinandergreifen vertikal ähnlich der farbigen Öffnung der Westwand), dann auch noch die Tischhöhen, Sitzhöhe des Sofas sowie der Seitenvitrinen, der Stühle, sowie des Bänkchens seitens des Ofens, etc. pp. Zusammengehalten wird diese Vielfalt nicht durch ein horizontales Bezugssystem, bei dem eine Höhe mit einer andern korrespondiert, sondern einzig über die vertikale Ordnung der Profilbretter (Rippen), die jedem Element einen Platz im Raum zuweisen. Dazu kommen die wiederkehrenden formalen Motive, von denen das wichtigste der bereits angesprochene Ein- und Ausschwing ist: Das Motiv der Ausrundung wendet van de Velde nicht nur im Übergang Wand-Decke an, sondern auch in den vier Ecken des Versammlungsraumes. Hier führen drei lanzettartige Nischen ohne eigene Stellfläche im Viertelkreis um die Ecke, die sonst zu einem gestalterischen „Eckkonflikt“ der Einbauregale geführt hätte (den jeder kennt, der schon einmal versucht hat, mit Bücherregalen eine Ecke zu füllen). Diese rein formalen Elemente laufen in einen Bogen aus, der wiederum ein ornamentales Relief eines Rahmens mit einer darüber liegenden Zeile von drei stehenden Rechtecken zeigt, die entfernt an den Zahnschnitt eines griechischen Tempels erinnert. Der Fußpunkt dieser Ecklanzetten ist ebenfalls von einem plastisch gewölbten Profilbrett geschmückt – die Streben scheinen förmlich daraus hervorzuwachsen – das formal Parallelen mit dem horizontalen Motiv der Hohlkehle ausweist.

[**Abbildung 27:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Anschluss Wand-Decke, Foto: OWF, 2004]

Die lanzettartigen Nischen rahmen auch die beiden Seiten des Ofens, dem wahrscheinlich auffälligsten „Kultobjekt“ im Raum neben der Klinger-Herme.²⁵⁰⁹ Wie bereits erwähnt, bildet die Wandfläche eine Ausnahme, da sie weder den horizontalen Abschluss noch die strukturierte Hohlkehle zeigt, sondern mit einer glatten Hohlkehle bündig von der Wand in die Decke überleitet. Der Ofen artikuliert so seine Zugehörigkeit zur Wand durch den nahtlos anschließenden weißen Verputz, in den der polierte Messingkörper des eigentlichen Ofens als Intarsie eingelegt, oder vielmehr, wie bei der Fassade des Portikus, von den seitlichen Wangen der Stuckflächen eingespannt wird, aber zugleich zeigt er durch die polierte, speckig glänzende Oberfläche einen zusätzlichen Schritt der Verfeinerung der Wand an. Konstruktiv nur ein aufgemauerter Kachelofen mit einem Gusseinsatz ist seine Stuckhülle von van de Velde in ein gesprengtes Sockelteil, einen abgerundet vertikal gegliederten Schaft mit dem eigentlichen Ofeneinsatz und einen zurückgestufte Krone mit einer ornamentalen Modellierung gegliedert. Eine seitliche Einfassung und Verbreiterung erfährt der Sockel durch zwei s-förmig angeschmiegte Sitzbänkchen, die ihre Zugehörigkeit zum Ofen durch eine glänzende Stuckmarmorwange zeigen, aber mit der Sitzfläche aus Blutbuche bereits zu Wand und Regalböden überleiten. Die polierte Messingfüllung ist noch reicher gestaltet: die Zuluftöffnungen des Aschefaches, mit einem van de Velde typischen Griff, sind ebenso als

²⁵⁰⁹ Bereits in der Publikation von Paul Kühn ist dem Ofen eine Frontalaufnahme gewidmet, auf drei anderen Bildern ist er prominent ins Sichtfeld gerückt. Das goldene N dient gar als Erkennungsmerkmal am Anfangs des Textes. Die übrigen Hinweise auf Nietzsche, wie die Photoabzüge und Skizzen Hans Oldes in den Vitrinen des Tresorschranks sind erst auf den zweiten Blick erkennbar.



geometrischen Ornamente gezeichnet wie der obere, wärme abstrahlende Bereich des Ofens, der mit einer zweiten Schicht feinen Messingdrahtgitter vor eventuell aufsteigendem Staub beim Anheizen schützt. Im zweiflügligen, spiegelbildlichen Mittelteil stellt sich trotz des abstrakten Charakters der Ornamentik das Image eines schematisierter Adlers ein (zumindest für den Nietzsche-geprägten Besucher, der vom Sofa länger auf den gegenüberliegenden Ofen starrt), dessen Rumpf von den plastisch aus dem Blech herausmodellierten Öffnungsgriffen gebildet wird, die in einem pfeilförmigen Schweif auslaufen. Wiederum sind Befestigungsschrauben sichtbar als rhythmisierende Elemente der Oberfläche eingesetzt, auch die Scharniere in Form von Klavierbändern lassen wenig Fragen zur Funktion übrig. Der obere Teil der Messingfüllung tritt aus der Fläche körperhaft zurück: die Öffnungsklappe des Warmhalters steht halbkreisförmig in der Ebene der anderen Teile, während die Randbereiche mit Abluftöffnungen zurückspringen und in einem zweiten Bogen zusammenlaufen, der wiederum von dem fast wie gefaltet anmutenden, ineinander geschlungenen Stuckornament abgeschlossen wird. In dem Wandfeld über dem Ofen sitzt in Überkopfhöhe (Mittelachse ca. Türsturz) ein putzbündig eingelegtes N im Kreis aus poliertem Messing, ebenfalls sichtbar verschraubt. Van de Velde hat eine Reihe von Initialen seiner Freunde und Kunden als Brosche, Siegel oder Ring geschaffen, und sein eigenes Zeichen in regelmäßigen Abständen verändert und gerne in den von ihm gestalteten Räumen signethaft verwendet, doch nie mit der Radikalität wie hier. Dieses N sollte auch noch als S von Superman – was eine ungenaue Übersetzung des Übermenschen ist – Karriere machen. Zur Einweihung des Archivs konnte Elisabeth Förster-Nietzsche nicht darauf verzichten, Streichholz Livrées mit einem goldenen N im Kreis an die Gäste zu verteilen, eine der zahlreichen Geburtsstunden des Corporate Identity Design.²⁵¹⁰ Einen Hinweis auf van de Veldes Vorstellung zur künstlerischen Bedeutung des Signet liefert eine Textstelle aus dem Frühjahr 1901, in der er das Logo des Siemens & Halske Generators auf der Pariser Weltausstellung mit dem Kürzel des Malers Whistler vergleicht,²⁵¹¹ und damit die Unterschrift des Künstlers – als Zeichen der Vollendung und Authentizität des Werkes – auf das industrielle Signet überträgt.

[**Abbildung 28:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Kachelofen und Nietzsche-Signet, Foto: OWF, 2004]

Die Möbel selbst folgen in ihren Konturen im Schnitt oder Grundriss einem leichten Schwung, der dem ganzen Raum eine Dynamik und Dichte gibt, ohne in die lineare Aufgeregtheit der Innenräume der vorangegangenen Schaffensperiode zu gleiten, über die van de Velde selbstkritisch als dem „Dämon der Linie“ spricht.²⁵¹² Der gespannte Segmentbogen

²⁵¹⁰ Zur Geschichte des Warenzeichens und der Markenästhetik im Deutschen Reich zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe: Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design theory and mass culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996; Elisabeth Förster-Nietzsche war über diese Neuerungen bestens informiert und hat zahlreiche Klagen wegen Raubdruck oder unerlaubter Verbreitung von Abbildungen gegen andere Verlage geführt; in ihrem Nachlass befindet sich sogar der gedruckte Gesetzesentwurf zum Urheberrecht im Deutschen Reich von 1899 mit zahlreichen Anstreichungen, GSA 72/1017; das Gesetz zum Urheberschutz selbst datiert vom 19. Juni 1901, und fand lebhaftes Interesse in Künstler- und Schriftstellerkreisen.

²⁵¹¹ Henry van de Velde, *Pariser Eindrücke*, in: *Die Zukunft*, 9. Jg., Band 34, Berlin: 2. Februar 1901, S. 200-201: „Nur das ruhige Feuer einzelner polierter Stahlteile und des reizvollen Monogramms S.H. leuchtet. Reizvoll ist es in seiner Raffiniertheit wie das Zeichen Whistlers auf dessen Gemälden.“, zu Whistler siehe auch: Henry van de Velde, *Die Entstehung des modernen Kunstgewerbes*, 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 167: „Erkannten wir nicht, auch in der englischen Malerei erst Whistler, den perfekten Dandy, und dann Turner, den trunkenen Stürmer?“

²⁵¹² Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 158: „Die Natur und Gesetze der Linie hatten sich mir damals [1898] noch nicht enthüllt. Ich war mir nur über die ihr innewohnenden Ausdruckskräfte klargeworden. Diese Ausdrucksgewalt faszinierte mich derart, daß sie mich für Jahre von der Erkenntnis des wahren Begriffs der Linie zurückhielt. Ich gab mich meinem Dämon der Linie hin und trieb den Ausdruck bis zum äußersten; die Konsequenzen erwiesen sich als unheilvoll bis zur Schwelle eines neuen

der Eingangstüre des Portals kehrt in den Holzfüllungen der Flügeltüren wieder, die den Vortragssaal mit den angrenzenden Räume verbinden, das Umbausofa entwickelt sich aus einem Viertelkreis der Endsegmente zu einem leichten Einschwingung im Mittelteil, die von der Überwölbung der Rückenlehne ausgeglichen wird, auf die wiederum die aufgesetzte Wandflachvitrine²⁵¹³ mit Ein- und Ausbauchung antwortet – und so den Eindruck eines harmonisches Ineinandergreifens vermittelt. Gleiches gilt für die Seitenvitrinen des Einbausofas, die zur Sitzfläche hin sphärisch (also in 2 Achsen) gekrümmt sind, und so das Polster einfassen. Ähnliches lässt sich bei den Stühlen, die für das Nietzsche-Archiv entworfen wurden, aber später in Variationen für weitere Interieurs verwendet wurden, beobachten: das durchgehende Holzprofil der hinteren Stuhlbeine beschreiben eine leichte S-Linie, die zu den Enden an Fußpunkt und Verbindungspunkt zum gewölbten Holm in optimiertem Querschnitt auslaufen, während an der Verbindung zur Sitzfläche mit einer Verstärkung des Querschnittes die Kraftverläufe (Momente) zur Anschauung gebracht werden – man kann hier mit Recht von einem Gelenk sprechen. Durch die leicht geöffnete Stellung der Frontbeine und den eingefügten Druckbogen (der wiederum mit drei kleinen Streben an den Sitz befestigt ist, ähnlich wie das Motiv der Lanzett-Raumecken) erfährt auch die vordere Partei des Stuhles eine dynamische Aufladung, die dem ganzen Stuhlobjekt eine körperhafte Spannung verleiht. Raffiniert ist der Übergriff des Polsterbezuges über den Rahmen des Stuhles, dadurch werden die vertikalen Linien der Vorder- und Hinterbeine zusätzlich herausgestrichen.²⁵¹⁴ Diese Prinzipien hat van de Velde bereits bei der Wohnung von Bodenhausen, Graf Kessler und dem Museum Folkwang angewendet, hier aber perfektioniert.

Vergleichsweise schwerfällig wirkt der Büchertisch vor der Querwand mit dem Tresorschrank, der mit seiner geschwungenen Form auf Sofa, Seitenteile des Tresorschranks und der Ausrundung des Podestes der Herme korrespondiert, und so eine räumlich zonierende Funktion übernimmt, welche die Handbibliothek, Fotografien Nietzsches und Archivalien von dem übrigen Bereich trennt. Prinzipiell folgt die Unterkonstruktion der strukturellen Logik der Stühle, doch hier geraten die Querschnitte der Tischbeine viel zu wuchtig. Gelungener ist die spielerische Aussteifung im unteren Drittel der Beine, ebenso die Auflösung der horizontalen Rahmen an den Knotenpunkten mit den Tischbeinen, die nachvollziehbar ihre Fügung deutlich machen, aber sie unterstreichen vielmehr noch die Massivität des dreiaxsig gearbeiteten Tischfußes, der in Manschetten aus Messingblech sitzt.²⁵¹⁵ Man muss dazu sagen, dass der Tisch als ausgesprochener Büchertisch auf vergleichsweise hohe Lasten ausgelegt gewesen sein mag. Elegant ist lediglich die Tischplatte selbst, die einen segmentförmig geschwungenen Rahmen aus Rotbuche um einer Tischbespannung aus lichtgrauem Filz bildet. Die Kritik an zur Schau gestellter Massivität betrifft in noch stärkerem Maße den Kabinettflügel, dessen Hüllform auch von van de Velde entworfen wurde: hier werden zu viele 'Muskeln', heißt Kraftlinien, im Holz gezeigt, und die ungünstige gestauchte Proportion des Kleinflügels im Vergleich zur gestreckten Eleganz eines Konzertflügels noch betont. Der Flügel setzt zwar auch nur punktweise mit Rollen auf

Barock. Auch nachdem ich die Malerei aufgegeben hatte, verließ mich mein Dämon nicht, uns als ich meine ersten Ornamente schuf, fühlte ich mich stets ihm ausgeliefert. Der Drang und die Neigung, mich am Meeresstrand zu erhaschen, um zu erhaschen, was das Spiel der Wellen an linearen Arabesken auf dem Strand zurückließ, blieb unstillbar. Der gleiche Trieb hatte mich früher in die Dünen geführt, um vergängliche, abstrakte, launenhafte und raffinierte Ornamente zu entdecken, die die Winde in den Sand gezeichnet hatten.“, siehe auch: Henry van de Velde, *Récit de ma vie I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 339.

²⁵¹³ Die Flachvitrinen sind übrigens mit einem einfach gewebten Naturleinen ausgeschlagen, sowohl über dem Sofa als auch über dem Tresorschrank.

²⁵¹⁴ Vgl. Begriff des „Nietzsche-Stuhls“, siehe Pechner, 1981; Emmrich 2002, S. 81.

²⁵¹⁵ Vgl. Hoffmann/Wagner, Vorläufer Tisch Keller Reiner, Berlin, 1899.



dem Boden auf, wie die Stühle, aber die Rhetorik des organischen Überganges von „Bein“ zu „Körper“ gerät van de Velde viel zu schwer und plump.²⁵¹⁶

Sämtliche Möbel, von den Türen über die Regale, Tische und Stühle bis zum Klavier sind aus Blutbuche, die sich durch eine natürliche Rotfärbung auszeichnet. Der vorherrschende rote Ton wird durch die lachsfarbenen gemusterten Bezüge der Sitzmöbel²⁵¹⁷ und die hellroten Vorhänge intensiviert, wobei die Sättigung mit dem Anteil der Fläche im Raum sinkt, um nicht grell oder aufdringlich zu wirken. Auch das rötlich-goldene Messing des Ofens und aller Beschläge und Vorhangstangen runden die Ton in Ton Komposition ab, nur der blau-graue Teppichboden, der sichtbar mit Schrauben auf den Holzunterboden befestigt ist, dient als verhaltener Komplementärkontrast. Als weitere Materialien kommen noch das Klarglas der Vitrinen und der matt weiß gestrichene Putz und das speckig glänzende Weiß des Stuckmarmors am Ofen vor. Zudem befanden sich im Raum eine Reihe von Accessoires aus van de Veldes kunstgewerblicher Produktion: einige Gefäße, Vasen und Schreibzeughalter aus hart gebranntem Steinzeug mit intensiv farbigen Verlaufglasuren, zum Teil von Ocker zu Dunkelbraun, Braungrau zu Grün, zum Teil in Blau-Violett, wie die noch erhaltene große Bodenvase zeigt. Spezifisch für das Nietzsche-Archiv entworfen wurde die an sich unornamentierte Messingschale, deren Form sich aus einfachen geometrischen Elementen zusammensetzt. Ebenfalls einen Messingkörper hatten die drei Tischpetroleumlampen im Raum,²⁵¹⁸ die in ihrer Reduktion auf ein dreifingeriges Sockelteil und einem bauchigen Brennstoffbehälter und einen schlicht gerafften konischen (grünen?) Lampenschirm ebenfalls zurückhaltend gestaltet sind, wenn man an die Lampenentwürfe van de Veldes aus der Vorzeit denkt.

[**Abbildung 29:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, kunstgewerbliche Objekte, Foto: OWF 2004]

Der zweite kleinere Raum, als Lese- oder Arbeitszimmer bezeichnet, unterscheidet sich vom Vortragssaal durch eine wesentlich „konventionellere“ Gestaltung: Auch hier gibt es einen neuen Horizont, aber nur in Form einer monochrom grünlich-blauen Tapetenfläche, die von einer Profilleiste abgeschlossen wird, und bei welcher der obere weiße Teil der Wand mit einer fast unmerklichen Stuckhohlkehle an die Decke stößt. Die Tapete (während im Bibliotheks- und Versammlungsraum der Putz direkt weiß überstrichen wurde) gibt dem Raum eine ruhigere Atmosphäre, und da van de Velde mehrfach über die psychologische Wirkung von Farbe schreibt, mag der kühlere und ruhige Eindruck auch so beabsichtigt gewesen sein. Vielleicht kann man sogar eine Hommage an die Weimarer Tradition der grünen Studier- und Arbeitszimmer lesen: sowohl Goethes als auch Schillers Arbeitszimmer zeigen in Anlehnung an Goethes Farbenlehre gedämpft grünliche Tapeten (wenn auch in einem anderen Farbton und mit floralen Ornamenten) und einfache holzsichtige Möbel.

²⁵¹⁶ van de Velde scheint diesen misslungenen Versuch später eingesehen zu haben, denn in seiner Lobrede auf die Schönheit, dem Text „Amo“ von 1909/1912 beschreibt er die Musikinstrumente als von vollendeter Schönheit, die durch einen evolutionären Optimierungsprozess erreicht worden sei, d.h. versucht nicht weiter, sie formal oder ornamental zu verändern.

²⁵¹⁷ um genau zu sein handelt es sich um einen Chenilleplüsch, der sich aus zwei Fäden (Baumwoll-Zellwoll-Gemisch) eines intensiveren Altrosa und eines schimmernden Perlmutter auf altweißem Grund zusammensetzt, der heutige Stoff ist eine Rekonstruktion nach Reststücken; die Ränder sind in Altrosa eingefasst; zu van de Veldes umfangreichen Entwürfen für gemusterte Dekorationsstoffe vgl. Gerda Breuer, »Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist« *Henry van de Veldes Beiträge zur Reformierung der Krefelder Industrie. Grenzen der Gewerbeförderung durch Kunst*, in: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 206-229.

²⁵¹⁸ Die uns bereits auf der historischen Aufnahme des Vestibüls auf dem Podest des Treppenantritts begegnet sind; das Haus scheint erst in den 1920er mit elektrischem Licht versorgt worden zu sein. Alle Messinglampen sind verschollen.



[**Abbildung 30:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Zimmer der Archivare, Foto: OWF 2004; vgl. Arbeitszimmer Goethe, Schiller, Goethegartenhaus]

Bemerkenswert sind zwei kleinere Unterzüge, die wegen der Entfernung von Trennwänden notwendig wurden, und die von van de Velde mit Stuck ummantelt an die vegetabil-organischen Stützenverkleidungen im Museum „Folkwang“ in Hagen erinnern, welches im Vorjahr fertig gestellt wurde. Während die Untersicht mit zwei Profillinien lediglich eine Schattenkante provoziert, hat van de Velde die Auflager durch ein Verschmelzen oder „Verknospen“ des Unterzuges mit der Wandfläche deutlich gemacht, was zwar nicht mit den statisch-konstruktiven Wahrheit, aber mit der empfundenen Konstruktionserscheinung zu tun hat, mit dem „Fluss der Kräfte“, den van de Velde vegetabil-organisch interpretiert und visualisiert.²⁵¹⁹ Etwas spekulativer kann man diese Übergänge auch als eine dreidimensionale Unterschrift van de Veldes lesen, da die Stuckknospen Ähnlichkeit mit dem geschwungen-linearen Signet van de Veldes aus dieser Zeit aufweisen, welches er selbstbewusst in die Interieurs einfügte, wie beispielsweise bei der Havanna Compagnie in Berlin.

Das Fenster nach Westen ist ein gewöhnliches schlankes Flügelfenster mit Oberlicht aus der Bauzeit der Villa, die Tür zur Loggia ist ebenso nicht von van de Velde gestaltet, sondern aus der Zeit des Anbaus der beiden Loggien, nur der Messingtürgriff wurde wahrscheinlich angepasst (siehe auch: der Griff der Nebentür auf der Eingangsseite). In der Loggia selbst befindet sich der gleiche gräuliche homogene Terrazzo ohne Rahmen oder sonstiger Verfeinerungen wie auf dem Pendant auf der Nordseite. Von hier führte eine Freitreppe in den südlichen, gegen den Hang gelegenen Garten des Grundstückes (wo heute die Nietzsche-Gedächtnishalle von Paul Schulze-Naumburg steht), die aber bei den Umbauten in den 1960er Jahren entfernt wurde, um eine Zufahrt für die Kohlenlieferung und die Garage des Hausmeisters zu erhalten. Auf alten Aufnahmen erkennt man ein an van de Veldes Entwürfe erinnerndes geschwungenes Metallgeländer, das aber scheinbar erst nach der Fertigstellung des Umbaus realisiert wurde.

[**Abbildung 31:** Elisabeth Förster-Nietzsche auf der Freitreppe nach Süden, GSA 101, 168-104]

Auffällig ist der Segmentsturz über Fenster und Fenstertür, der von van de Velde bei seinen neuen Öffnungen im Bibliothekssaal bewusst nicht verwendet wurde. Einerseits benutzte er den horizontalen Sturz sicher aus formalen Überlegungen, aber mehr noch als Verweis auf die verborgenen Eisenträger, die laut baupolizeilichen Plänen sowohl für die Fensterdurchbrüche als auch für die neuen breiten Flügeltüren die Lasten übernehmen. Im Arbeitszimmer nimmt van de Velde nun den Fußpunkt des Sturzbogens als neue Horizontlinie auf, und schließt hier die Fläche der grünlichen Tapete mit einer einfachen Profilleiste aus Rotbuche ab, wodurch das Tapetenfeld über dem Rahmen der Flügeltür zum Bibliothekssaal durch die Leiste sehr in Bedrängnis gerät. Die Gestaltung der Türflügel entspricht der Bibliotheksseite, aber die Zarge, gegen welche die Türflügel bündig angeschlagen sind, zeigt sich als umfassender Rahmen, der hier den Segmentbogen der Fenster im Sturbrett wiederholt (nicht als „Loch“, sondern als „Masse“). Zum Ornament der Tür, neben den bereits beschriebenen Türdrückern, werden hier die sechs Messingtürbänder,

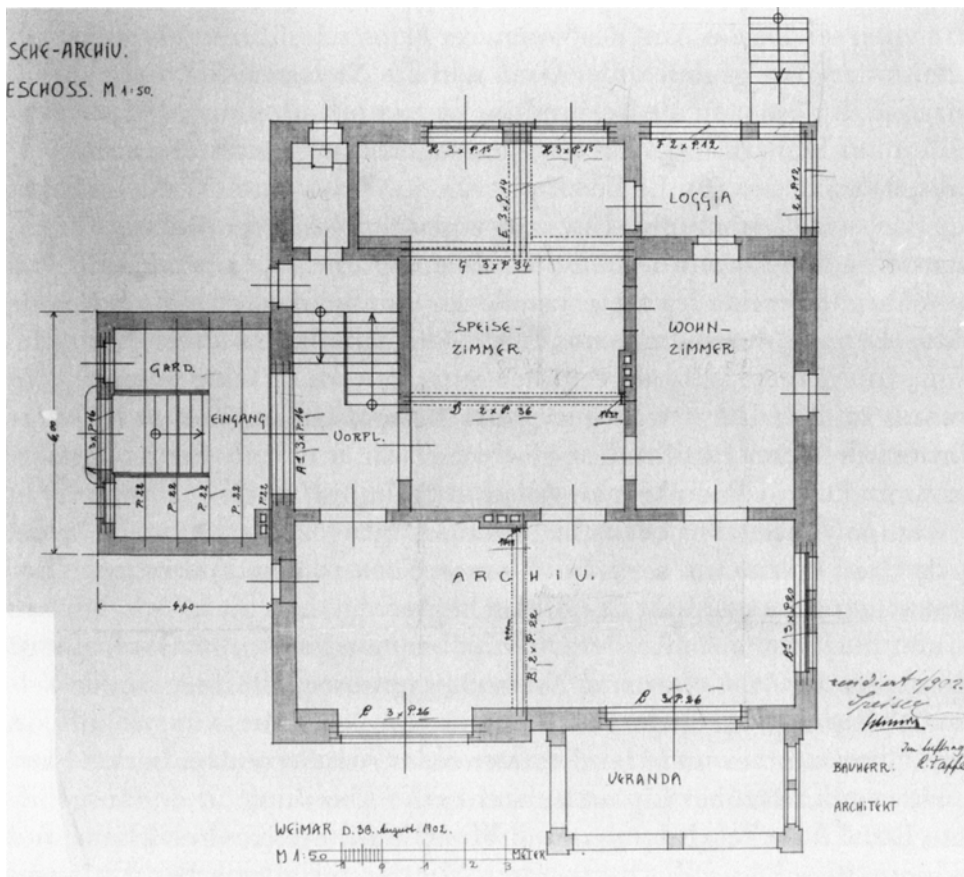
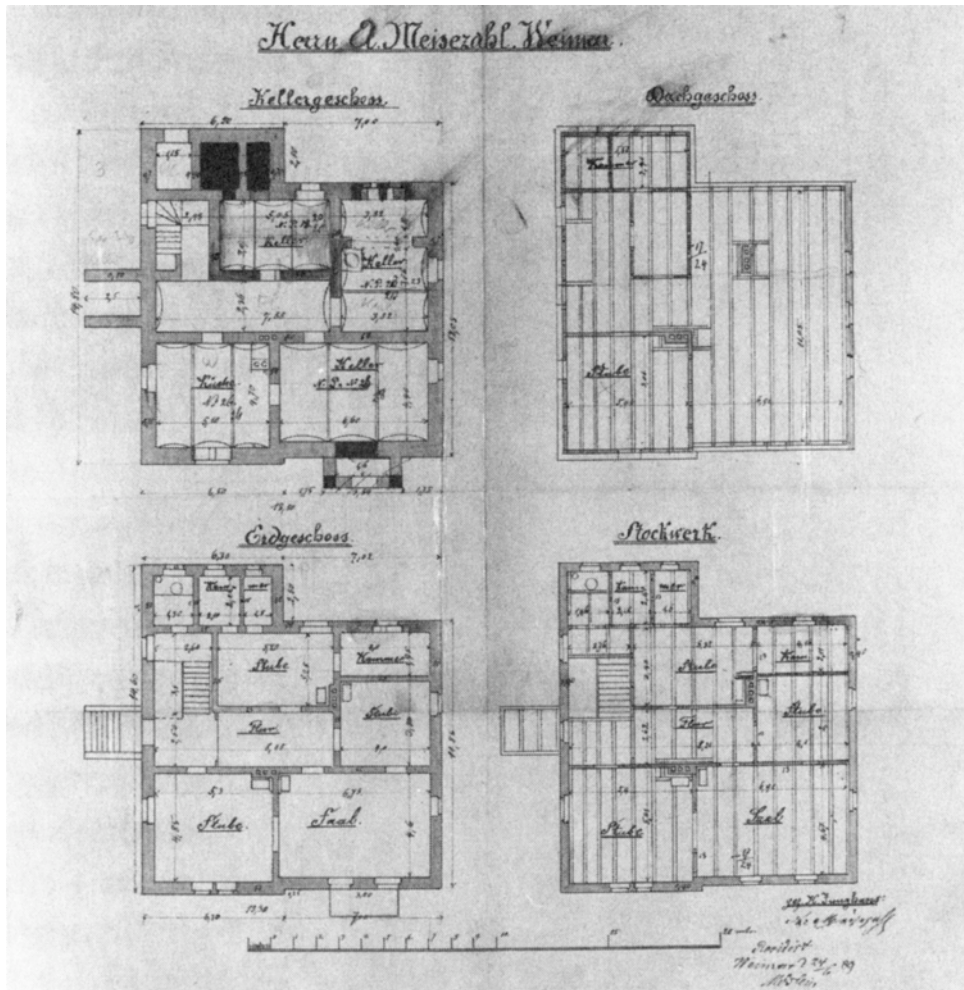
²⁵¹⁹ Vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, Paris/Brüssel: Versa/Flammarion, 1995, S. 101: „Les travaux des stucateurs [de Folkwang] s'étaient achevés durant l'hiver 1901-1902. Le problème du revêtement en stuc des colonnes et des poutrelles en fer avait été résolu de manière relativement satisfaisante, selon les lois qui régissent la distribution des chairs sur un squelette, alors que le Baurat de Berlin avait projeté de faire des premières des colonnes cylindriques, avec bases et chapiteaux de style Renaissance, et de camoufler les autres sous un plafond à caissons. À l'époque, architectes et ingénieurs collaboraient rarement à une même création. La question de la décoration ne se serait alors même pas posée tandis que, dans le cas du musée Folkwang, elle me fut imposée dans les conditions les plus anormales et les plus fâcheuses.“

die in ihrer einfachen Zylinderform mit abgerundeten Köpfen plastisch aus der Ebene von Blatt und Zarge treten. Die Türblätter der etwas niedrigeren und schmaleren Flügeltüre zum Speisezimmer sind beidseitig gefüttert und mit grauem Filz bespannt, auf den wiederum zwei schwere Messinggriffe (statt Klinken oder Drückern) aufgeschraubt wurden. Die Türflügel sind so gearbeitet, dass sie sich beim Schließen miteinander verkeilen und in der Zarge festdrücken, und sollen so einen gewissen Schallschutz des Arbeitszimmers der Archivare gegenüber dem Speisezimmer garantieren.

Die Bücherschränke sind als individuelle Elementmöbel vor die Farbfläche der Tapete als Hintergrund gestellt, und nicht wie im Versammlungsraum direkt in die Wand integriert, aber auch sie stehen satt auf dem Boden auf, wenn auch die Sockelleiste nicht um sie herum geführt ist. Die hochrechteckigen und wohl proportionierten Öffnungsflügel der Schränke zeigen eine moderat dynamische Gestaltung: während Sockel, Rahmen und Mittelstrebe rechtwinklig verlaufen, zeigt der Sturz einen leichten Bogen. Elegant wirken die Klavierbänder in Messingblech, die im geschlossenen Zustand aus dem Holz hervorleuchten und so die Rhythmik von Strebe-Türfüllung-Strebe verdeutlichen. Gegenüber der blau-grauen Neutralität von Boden (der mit sichtbaren Messingschrauben verlegte graue Teppich zieht sich, nur von einer Messingabdeckschwelle unterbrochen, vom Versammlungsraum in den Arbeitsraum durch) und Wand heben sich die rötlichen Töne von Blutbuche, Chenillebezügen und Vorhangsstoff deutlich ab, die wiederum durch die Messingteile der Möbel und Accessoires gehoben werden, aber durch die farbige Wand und vergleichsweise kleine Fensterfläche wirkt der Raum dunkel, und das, obwohl er nach Westen und Süden orientiert ist. Die Stühle sind mit denen des Versammlungssaales identisch; der Tisch ist eine verkleinerte vierbeinige und rechteckige Variante des Bibliothekstisches, und zeigt die gleiche Problematik der Unterkonstruktion. Im Unterschied zum Versammlungsraum ist hier die Tischplatte vollflächig mit dunkelbraunem Leder bezogen. Eine noch kleinere Variante des Tisches stand als Lese- und Arbeitsfläche eines Archivars vor dem Fenster, wie man auf alten Aufnahmen erkennt, und ist ebenfalls mit dunkelbraunem Leder bezogen. Es zeigt ebenfalls die schweren, zweiachsigen Tischbeine, aber ohne Aussteifung, und statt des durchbrochenen Rahmens ist eine Schublade mit sichtbar verschraubtem Messinggriff und -schloss eingefügt. Zusätzlich steht heute noch ein zweisitziges Sofa aus späterer Zeit in diesem Raum (mit nachträglich erhöhten Beinen).

Ein expressiver Kachelofen zieht in diesem Raum ebenfalls die Aufmerksamkeit auf sich, der sich nun von dem blau-grünen Hintergrund durch seine glänzend weiße Keramikoberfläche und seinen mattschwarzen schmiedeeisernen Ofeneinsatz (nicht von van de Velde gestaltet) abhebt, also nicht mehr zur Systematik der Wand gehört, sondern als „Möbel“ vor diese gestellt scheint. Die geschwungene Form der Kachelverkleidung zeigt eine für van de Velde typische Linienführung aus breitem Sockel, aufwachsendem, leicht konisch geneigten Seiten und einer ineinandergesteckten oder durchdringenden Geste als oberem Abschluss, aber auf weitere Signets wurde verzichtet. Erstaunlich ist die Größe der einzelnen Kachelfelder, so besteht die gesamte Oberfläche aus lediglich 13 glasierten Formkacheln.

Der Raum strahlt eine kühlere, klassischere Atmosphäre aus, immer im Vergleich zu anderen Werken van de Veldes, die an die Gestaltung der Wohnung von Graf Kessler in Weimar aus dem gleichen Jahr erinnert – wahrscheinlich auch wegen der Büsten auf den Schränken (die beiden Büsten von Karl Donndorf, wobei die größere Gipsbüste von 1901 im Sockel die Zarathustra-Symbole der Adlerkrallen und Schlange zeigt, die Marmorbüste von 1902 dafür einen geflochtenen Lorbeerkranz über den Namenszug Nietzsches darstellt), dem Relief an der Wand (Arnold Kramer, 1898), und der großen Kohlestudie Hans Oldes (1899) in einem einfachen Buchenholzrahmen (van de Velde?), die im Zusammenhang mit dem





berühmten Nietzsche Stich im *Pan* entstand²⁵²⁰ – und wird somit dem neutralen Charakter der geistigen Arbeit des Lesens (oder vielmehr im Falle von Nietzsches Handschrift: des mühsamen Entzifferns) und Archivierens gerecht.

Bezeichnenderweise wurde aber das Arbeitszimmer nur als Anhängsel des Nietzsche-Archivs betrachtet, und zwar schon in der Publikation von Paul Kühn aus dem Jahre 1904 finden sich zahlreiche Fotos des Portalanbaus von Außen (4 Bilder) und Innen (3 Bilder) und des Bibliotheksraumes (5 Bilder), mit herausgegriffenen Details wie den Türgriffen, dem Ofen mit dem N oder der Marmor-Herme von Max Klinger – der Arbeitsraum hingegen ist nur auf einer einzigen Aufnahme abgebildet, das Speisezimmer fehlt ganz (wohl auch, weil man hier den Bruch zwischen der „progressiven“ Architektur van de Velde und den familiären „Erbstücken“ Frau Förster-Nietzsches nicht allzu offensichtlich zeigen wollte). Diese Auswahl wurde kanonisch, der große van de Velde Katalog von 1992 zeigt das Arbeitszimmer gar nicht, und selbst die Publikation der Stiftung Weimarer Klassik über die Hausgeschichte des Nietzsche Archivs zeigt den Raum mit einer Briefmarkengrossen Aufnahme in einem ansonsten reich illustrierten Buch.²⁵²¹

[**Abbildung 32:** Nietzsche-Archiv, Grundriss EG vor dem Umbau/nach dem Umbau, aus: Stiftung Weimarer Klassik [Hrsg.], *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München: Hanser, 2000, S. 43; S. 52]

Das Speisezimmer wird geschickt aus der Zusammenlegung eines kleineren Zimmers, zweier Kammern, eines schmalen Streifens der südlichen Loggia und der Diele gewonnen, wodurch van de Velde die Grundfläche der ursprünglichen „Stube“ nahezu verdreifacht. Diese Eingriffe ziehen relativ umfangreiche bauliche Maßnahmen nach sich, so müssen zwei Trennwände des Obergeschoßes abgefangen werden, was an Hand der umkleideten Stahlunterzüge heute noch gut lesbar ist. Weniger offensichtlich ist der Eingriff auf der Südseite, wo scheinbar eine völlig neue Fassade aufgemauert wurde, wie man auf einer historischen Aufnahme²⁵²² noch erkennt: unten bereits die breiten, großen Kastenfenster mit einer geschwungenen fixen Vergitterung von van de Velde, in der Fortsetzung die verkleinerte Loggia mit massiven Mauerwerkspfeilern, oben noch die ursprüngliche Aufteilung mit hochrechteckigen Fenstern mit Stuckdekor in der Klinkerwandfläche und einer leichteren Loggia aus Gußstahl mit geneigtem Glasdach. Am Übergang Erdgeschoß zu Obergeschoß ist deutlich der Versprung der Loggia zu erkennen. Heute zeigt sich die Südfassade wiederum angeglichen als eine einzig durchgängige Sichtbacksteinfassade, die im Obergeschoß die in Öffnungsgestalt dem Erdgeschoß folgt, einzig an der Eingangsseite (Osten) ist noch der Farbwechsel im Mauerwerksverband zwischen dem ursprünglichen Ziegel von 1890 und einem späteren, dunkleren Material zu erkennen.²⁵²³

[**Abbildung 33:** Nietzsche-Archiv, Anschlussfuge zwischen Bestand und Neubau des Portikus, Foto: OWF, 2004]

²⁵²⁰ Historische Aufnahmen zeigen eine andere Aufstellung: Symmetrisch ergänzend zu der Nietzsche-Büste steht in der anderen Raumecke eine gleichgroße Büste von Bernhard Förster, Elisabeths verschiedenem Ehemann, der ein berühmter Antisemit aus dem Kreis der Wagnerianer war, vgl. Biografie Bernhard Förster; fraglich sind die anderen Bilder an den Wänden, die heute kleinformatige Gemälde der Eltern Nietzsches zeigen, aber es sind noch weitere Bilderrahmen auf dem Foto von Kühn von 1903 erkennbar; die Zeichnung Oldes ist auf einem Photo aus dem Jahr 1930 über das Sofa im Bibliotheksraum gehängt, aber scheint nach dem Umbau van de Velde zuerst im Archivraum gegangen zu haben.

²⁵²¹ *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000, S 83; die historische Aufnahme des Arbeitsraumes von 1903 ist etwas größer bereits auf S. 60 abgebildet.

²⁵²² Vgl. Abbildung GSA ÜF 303

²⁵²³ eventuell geht die neue Aufmauerung bereits auf den Umbau von 1897 zurück, bei dem Architekt Zapfe die Loggien angebaut hat.



Doch zum Innenraum: durch die Kaminzüge an der Wand zum Arbeitszimmer und eine Ausweitung durch die Integration der südlichen Kammer hat der Raum keine regelmäßige Grundrissgestalt. Die beiden durch die größeren Spannweiten notwendig massiveren Unterzüge gliedern den Raum in 3 Bereiche von Nord nach Süd: einem Verteilerbereich, in den die Flügeltür vom Vestibül her mündet und in die dämpfende Filztür des Arbeitszimmer überleitet, orthogonal geht die Flügeltür in den Bibliotheksraum ab. Die zweite Raumschicht, zwischen dem Verteilerbereich und die Schicht am Fenster wird von einem Kachelofen dominiert, das baugleiche Modell wie im Arbeitszimmer, nur dieses Mal mit einer glänzend grünen Verkleidung aus den von van de Velde entworfenen Formkacheln, wiederum mit einem mattschwarzen Ofeneinsatz, der zurückhaltende geometrische Jugendstillinien zeigt. Der Ofen ist durch den rückwärtigen Mauervorsprung, gegen den er mittig positioniert ist, regelrecht in den Raum geschoben und kommt so, fast wie eine Freiplastik, noch mehr zur Geltung, als sein Pendant im Arbeitszimmer.

[**Abbildung 34:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Speisezimmer, Kachelofen, Foto: OWF, 2004]

Der dritte Bereich vor der Fassade entspricht der ehemaligen Raumschicht der Kammern zum Hang, heute mit Blick auf die Stützwand der benachbarten „Nietzsche Gedächtnishalle“ von Paul Schulze-Naumburg von 1938-42. Wiederum hat van de Velde die eigentlichen tragenden Stahlunterzüge mit einer Stuckhülle umkleidet und so die stützende Funktion plastisch veranschaulicht: Die Untersicht zeigt 3 parallele Streifen als Relief, die an den Auflagern zur Wand in ein eingeschlungenes plastisches Ornament übergehen (das in abgewandelter Form sowohl an den Türdrückern, Lanzettfußpunkten, der Stuckummantelung des Ofens oder auch bei den kleineren Unterzügen im Arbeitsraum wieder auftaucht – womit van de Velde das Konzept von Querbezügen einer ‚Ornamentfamilie‘ verfolgt, und vielleicht sogar nach einem natürlichen Vorbild organische Verwandtschaftsbeziehungen respektive Prozesse des Wachstums und der Metamorphose anklingen lässt – und das von einer zweiten Wulst umschlungen wird. Auch wenn die Form etwas teigig geraten sein mag, ist doch die Absicht einer Bewegung und Gegenbewegung zu erkennen, die van de Velde in seinen theoretischen Schriften formuliert hat. Da auch dieser Raum mit derselben gräulich blaugrüne Tapete ausgeschlagen ist, wie der Arbeitsraum, hat van de Velde ebenfalls einen neuen Horizont eingeführt, der aber deutlich höher zu liegen kommt, und sich an der Unterkante der Unterzüge orientiert. Der Abschluss der farbigen Tapetenfläche zu dem weißen Putzhimmel wird durch eine schmale Eichenleiste gebildet, die durch zwei Phasen akzentuiert ist (und die natürlich sichtbar verschraubt ist). Eiche – das ist das Ungewöhnliche: in diesem Raum wechselt das Material von Blutbuche zu Eiche natur. Aber verweilen wir für einen Moment noch bei Wand und Decke, denn der Abschlussleiste antwortet ein Stuckprofil, das den Fußpunkt der glatten Hohlkehle bildet, die zwischen Wand und Decke oder Unterzug und Decke vermittelt. Im Deckenfeld selbst sind nochmals zwei breitere Linien als Putzrelief, die im jeweiligen der drei Bereiche als Rahmen des weißen Deckenspiegels fungieren. Anders gesagt, die Unterkante der Unterzüge wird Ausgangspunkt eines neuen Horizontes, wobei die Längsseite der Unterzüge selbst wie „Wände“ behandelt werden, also mit einer Hohlkehle in die Decke überführen. Zugleich greifen die bereits beschriebenen Auflagerornamente über den neuen Horizont nach unten aus in die Fläche der farbigen Wand.

[**Abbildung 35:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Speisezimmer, Stuckverkleidung der Unterzüge/Auflager, Foto: OWF, 2004]

Verwunderlich in diesem Raum sind zunächst die Fenster: es handelt sich um zwei breit lagernde identisch gebaute Kastenflügel Fenster mit Oberlicht, die sich in Proportion und Teilung, in Materialität (mit gestrichener Holzmaserung als Eichenimitat statt Eiche gebeizt) als auch in Profil und Beschlägen (Messinggussoliven mit floralen Ornamenten bei dem raumseitigen Fenster, Hebelvorrichtung statt Messingoliven für die Außenfenster) sowohl von



den Bestandfenstern des ursprünglichen Baus, als auch von van de Veldes Fenstern im Bibliotheksraum und Portikus unterscheiden. Sie müssen im Zusammenhang mit der Neuorganisation der Räume durch van de Velde eingebaut worden sein, wie die Baueingabepäne von 1902 beweisen, aber können kaum auf seinen Entwurf zurückgehen, vielmehr scheint er sich (und sein „Controller“, der Architekt Zapfe) hier eines handelsüblichen Fenstermodells bedient zu haben. Da das Speisezimmer insgesamt nur als Fragment realisiert wurde, weil die zur Verfügung stehende Hypothek von 50'000 M für die Gestaltung des Portikus, und der anderen beiden Räume bereits verplant war, kann es sein, dass van de Velde diese „Sparlösung“ akzeptiert hat. Von Außen übrigens wurden die Fenster mit einer weißen Stuckrahmung oberflächlich an den Neo-Renaissance-Bestand angepasst, aber mit einem fixen, schwarz gestrichenen Eisengitter in einer für van de Velde typischen Linienführung gesichert. Noch eine Nebenbemerkung zu der Freitreppe von der südlichen Loggia in den Garten, die auf einer späteren Portraitaufnahme von Frau Förster-Nietzsche einen geschwungenen Eisenhandlauf zeigt: wie das Bild nach der Fertigstellung der Südseite beweist, wurde diese Freitreppe bei einer anderen Gelegenheit angebaut, daher kann nur vermutet werden, dass das Gitter à la van de Velde gestaltet ist, ohne auf einen Entwurf von ihm zu basieren.²⁵²⁴

Die Flügeltüren zum Bibliotheksaal und zum Vestibül scheinen raumseitig gleich groß und breit: sie zeigen die leicht geschwungene Form in Sockelbrett und Mittelbrett, dem das geschwungene Sturzbrett der Zarge antwortet; beide öffnen in den Raum hinein. Die Messingtürdrücker, bereits bekannt aus den anderen Räumen, sitzen bei den Türen des Speisezimmers in einer Messingschürze, d.h. einem polierten Messingblech, das in eine gefräste Vertiefung der Türflügel eingelassen, wie immer sichtbar verschraubt, ist, und das durch ein Spiel der Schichtung sich mit dem Holz in Griffhöhe verzahnt.

[**Abbildung 36:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Messingblech Türflügel, Foto: OWF, 2004]

Dieses vertikale Blech, das auf beiden Türflügeln symmetrisch angebracht ist, hat scheinbar rein dekorative Gründe, denn ein Schutzblech wäre wenn schon, dann in Höhe des Sockels, oder als Einfassung um den Türdrücker ausreichend gewesen. Die Form erinnert einzeln an ein Schwert, gedoppelt (im geschlossenen Zustand der Tür) wirkt es wie eine Naht oder wie ein Beschlag einer gotischen Tür oder Truhe – und verweist so wiederum auf den Gedanken der „Schatzkammer“.²⁵²⁵ Vielleicht kann man eine Abfolge in den Messingbeschlägen erkennen, die von der großen Eingangstür über die Beschläge der Vestibülflügeltüren zu dem Beschlag des Tresorschranks führt, und wiederum eine „Detailfamilie“ innerhalb des Gesamtentwurfes bilden. Die Türen sind raumseitig aus Eiche gefertigt, zur anderen Seite zeigen sie die jeweilige Materialität – zum Vestibül matt creme-braun gestrichen (mit Messingapplikation), zur Bibliothek mit einer Oberfläche aus Rotbuche (und ohne Messingapplikation), wobei der Stoß der Materialien im Türblatt selbst verborgen liegt. Die Zargen folgen dieser Logik: bei den großen Flügeltüren des Speisezimmers sind die Blockrahmen der geschwungenen Zargen in Eiche natur, bei der kleinere Flügeltür zum Arbeitszimmer der Archivare ist auch das Futter aus Eiche, der Stoss liegt jeweils im Anschlag der Türen. Der gesamte Raum ist mit einem vergleichsweise kleinteiligen Fischgrätparkett in Eiche natur, lackiert ausgelegt und zeigt keinerlei Rahmung (im

²⁵²⁴ eine Überprüfung des Metallhandlaufs auf etwaige Prägezeichen ist nicht mehr möglich, da bei dem Umbau des Nietzsche-Archivs zum Gästehaus die Freitreppe der Zufahrt der Hausmeistergarage und der Braunkohlenanlieferung weichen musste, Zeichnungen sind ebenfalls nicht erhalten.

²⁵²⁵ Henry van de Velde, manuscrit, Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde, (BR FS X 1-2), S. 414: „solennel et monumental d’une »Schatzkammer«“ zitiert nach ders., *Récit de ma vie. II*, Anne van Loo/Fabrice van de Kerckhove (Hrsg.), Brüssel: 1995, S. 155, Anmerkung 1.

Gegensatz zu den Deckenfeldern). Den Übergang zur Wand bildet eine sehr hohe Sockelleiste mit reduziert ruhiger Profilierung, die sichtbar verschraubt ist, und die ohne weitere Gestaltung der Übergänge an den Ofen oder an die Zargen der Türen stößt.

Es haben sich fast keine Aufnahmen vom Speisezimmer erhalten, nur bei einer Photographie des Bibliotheksraumes erhascht man durch die geöffnete Tür einen Teil des Speisezimmers. Von der ehemaligen Einrichtung steht heute noch ein großer Ausziehtisch in Eiche im Raum, der ebenfalls einen etwas zu massiven Unterbau aufweist, aber der in seiner etwas historisierenden Form der Tischbeine mit Sockelverdickung und geplastem Schaft nicht auf van de Velde, sondern auf einen eigenen Entwurf der Schreinerei Scheidemantel zurückgeht.²⁵²⁶ Die dazugehörenden zehn Stühle hingegen sind ein Modell van de Veldes, das bei einer ruhigen Gesamtform eine einfache und verständliche Fügung von dunklen Eichenholzprofilen mit einer Sitzfläche aus Peddigrohreinsatz kombiniert. Auf alten Aufnahmen kann man an der Wand zum Treppenhaus noch die Büffetschränke Elisabeth Förster-Nietzsches erkennen, die sich im Bestand des Goethe-Nationalmuseums erhalten haben.²⁵²⁷ Welche weiteren Möbel aus dem Hausrat Förster-Nietzsches sich in diesem Raum befanden, neben dem Kachelofen an der Wand zum Arbeitszimmer bzw. Loggia, entzieht sich der näheren Erkenntnis aus den Aufnahmen. Es muss hier zu einem schrillen Konflikt zwischen der neuen Einrichtung van de Veldes und den altmodischen Eichenholzmöbeln mit Butzenscheiben gekommen sein, über den scheinbar keiner der Kommentatoren auch nur ein Wort verlor, nicht einmal in Graf Kesslers Tagebuch findet sich eine weitergehende Überlegung, dieses als Gesamtkunstwerk des Neuen Stils gedachte Interieur zum Abschluss zu bringen. Aber vielleicht beantworten die Möbel so zumindest die Frage nach dem Materialwechsel – es könnte einfach die Anpassung an die bestehende Oberfläche der Schränke sein, die van de Velde dazu bewegte, von Blutbuche zu Eiche zu wechseln.

Andererseits blieben die privaten Wohnräume Elisabeth Förster-Nietzsches im Obergeschoß, samt dem von ihr eingerichteten „Arbeitszimmer“ und Sterbezimmer Friedrich Nietzsches, unangetastet, also in ihrer eklektizistischen Mischung aus Erbstücken der Familien Nietzsche und Oehler, aus der Naumburger Wohnung der Mutter, aus eigenen Möbeln aus Elisabeths Ehe und aus ihrer Naumburger Wohnung von 1894 und der ersten Weimarer Archivwohnung von 1896 bestehen.²⁵²⁸ Einige Möbel stammen auch aus Friedrich Nietzsches eigenen Wohnungen aus der Zeit der Baseler Professur in den 1870er Jahren, so der Schreibtisch und die schwarzen Schränke mit Butzenscheiben, doch auch hier hatte die häusliche Schwester bereits die Einrichtung ihres Bruders übernommen.²⁵²⁹ Nur die Bücher Nietzsches wurden offensichtlich in die Regale des neuen Bibliotheks- und Vortragsraum verlagert und durch eine für Weimar angemessene Klassikerausgabe (Schiller, Goethe) ersetzt. Der Besucher, der weiter in das Haus vorgelassen wurde, als in die repräsentativen Bereiche des Erdgeschoßes, um zum Beispiel das museal erhaltene Sterbezimmer mit dem Bett und den darüber fixierten Schleifen der Trauerkränze zu sehen, mussten dieser eklatante Widerspruch auffallen. Nicht

²⁵²⁶ „Patent-Ausziehtisch“, siehe: *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000, S. 73; zu der intensiven Zusammenarbeit zwischen van de Velde und dem „Hofkunstschlermeister“ Scheidemantel während seiner Weimarer Jahre 1902 bis 1917 siehe: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: 1962, S. 206f.; ansonsten befinden sich heute der Kassentisch des Museums, eine permanente Ausstellungsarchitektur mit Wandahnen und Vitrinen in einer an die Wand angeleglichen Farbgebung und Beleuchtungskörpern in Messing und zwei Hocker mit Ledersitzkissen in diesem Raum, die als „zeitgenössische“ Gegenstände sofort zu erkennen sind.

²⁵²⁷ heute magaziniert, so besteht zu mindest die theoretische Möglichkeit einer Wiederaufstellung im Speisezimmer im Rahmen eines zukünftigen Umbaus des Archivs.

²⁵²⁸ dreigeschossiges historistisches Wohnhaus, ehemals Wörthstrasse 5, heute Thomas-Müntzer-Strasse 5, gebaut 1887 von dem Tiermaler Albert Brendel, Professor der Weimarer Malerschule, vgl. *Villen in Weimar*.

²⁵²⁹ Angelika Emmrich, *Imaginärer Rundgang durch die Obergeschossräume des Nietzsche-Archivs nach historischen Aufnahmen*, in: *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000, S. 88ff.

umsonst regten sich auch früh Stimmen, die van de Veldes lichte, geräumige und konsequent durchgestaltete Einrichtung als eine „Fälschung“ bezeichneten, die weder mit den von Nietzsche tatsächlich bewohnten Räumen noch mit dessen architektonischem Geschmack zu tun haben würde – ein Vorwurf, auf den ich später zurückkommen möchte.

Aber der Konflikt zwischen der repräsentativen Einrichtung der quasi öffentlichen Bereiche der Bibliothek und des Archivs und den eigentlich privaten Wohnräumen verdient noch weitere Aufmerksamkeit aus der Perspektive der Lebensreform, denn eigentlich widerspricht diese Teilung sowohl der Theorie als auch den bis dahin ausgeführten Arbeiten van de Veldes: denn die formalen Neuerungen sind nur der stilistische Teil von van de Veldes Werk, oder besser noch, seiner „Mission“, wie er sein Schaffen selbst mehrfach bezeichnet hat; der andere Teil bestand in nichts weniger als einer neuen Lebensform (Vgl. 3.1). Eine neue Einheit von Innenwelt und Außenerscheinung der Architektur sollte auch zu einem neuen offenen Menschen führen, oder Ausdruck der vollzogenen Überwindung der gründerzeitlichen Repräsentationssucht sein, die zu einem Auseinanderfallen von öffentlichem und privaten Leben geführt habe. Eine neue „Ehrlichkeit“, „Natürlichkeit“ und „Ganzheit“ sollte sich in einer von historischen Vorbildern befreiten Architektur, Kunst, Kleidung und Habitus ausdrücken, dabei gehen ästhetische mit moralischen und sozialen Überzeugungen Hand in Hand. Die Tendenz des späten 19. Jahrhunderts die repräsentativen Teile der bürgerlichen Wohnung, wie den Salon, Speisezimmer, Bibliothek, Herrenzimmer, etc. von den alltäglichen Wohnbereichen zu entkoppeln und zu „Musealisieren“²⁵³⁰ also rein zum Zweck der Zur-Schau-Stellung des persönlichen Reichtums einzurichten, tritt eine durchgehende Gestaltung aller Lebensbereiche entgegen, die Privaträume wie Schlafzimmer oder Bad mit derselben ästhetischen Sorgfalt behandelt, wie Salon oder Arbeitszimmer, überhaupt wird gerade die Trennung von Arbeiten und Wohnen in den Interieurs van de Veldes oft verwischt, bis hin zur Inszenierung der Betriebsamkeit des Bewohners. Umgekehrt herrscht in den frühen von van de Velde gestalteten öffentlichen Räumen, wie den Ausstellungsräumen der Berliner Galerien Keller und Reiner, Bruno und Paul Cassirer oder dem Hohenzollern Kunstgewerbehaus die Atmosphäre bürgerlicher Salons oder privater Wohnräume.

Eine Nebenbemerkung noch zu den funktionalen Abläufen: das Erdgeschoß blieb ganz den beschriebenen repräsentativen Räumen vorbehalten, die Küche befand sich im Souterrain, eine nicht unübliche Lösung gründerzeitlicher Villen. Der neu geschaffene Nebeneingang, eine einflügelige Eichentür mit Oberlicht und Guckfenster, fester Vergitterung in linear geschwungener Formensprache van de Veldes, einem angenehm ergonomisch geformten Messingtürgriff, diente auch als Bediensteteneingang und Anlieferung zur Küche, erhöhte also die bürgerlich verstandene „Funktionalität“ des Hauses. Aber die Verbindung von Küche zu Speisezimmer scheint improvisiert: es gab weder Speiseaufzug, noch Durchreiche oder Anrichte, alle Speisen mussten im Keller vorbereitet und nach oben getragen werden. Das Obergeschoss blieb Elisabeth Förster-Nietzsche vorbehalten, sie bewohnte die südlichen Zimmer, während die zwei nördlichen Zimmer Nietzsches nach seinem Tod „unverändert“ blieben, aber 1897 von ihr so eingerichtet worden waren. Durch den Portalanbau wurde über der Garderobe und dem Windfang ein neues großzügiges Zimmer geschaffen, das über die eingangs beschriebenen Fenster zur Straßenseite ausgerichtet war, und als „Studio“ von Elisabeth Förster-Nietzsche diente. Es scheinen aber keine Möbel von van de Velde hier

²⁵³⁰ zum Begriff des Musealen in der gründerzeitlichen Wohnung siehe Ingeborg Becker, *Henry van de Velde in Berlin*, Berlin: Reimer, 1993, S. 14ff.

eingebaut oder aufgestellt worden zu sein. Im Dachgeschoss befanden sich die Bedienstetenzimmer und ein Gästezimmer (ohne Bad, wie Kessler etwas pikiert notiert).²⁵³¹

5.1.3. Interpretationsansätze für die Gestaltung des Nietzsche-Archivs

Ein programmatisches Werk des Nietzsche-Kultes

Van de Velde äußert sich nur selten direkt zu den Absichten und Entwurfsgedanken, die bei der Gestaltung eines einzelnen Objektes zur Anwendung kamen, vielmehr reflektiert er in seinen Texten über grundsätzlichere Fragen des Entwurfes, der Produktion bis hin zu sozialen und ökonomischen Folgen und Hintergründen – was für den ästhetischen Teil dieser Untersuchung von Vorteil war, aber für die Interpretation einzelner Werke und ihres gedanklichen Kontextes Schwierigkeiten mit sich bringt. Im Falle des Nietzsche-Archivs kann kein Text direkt mit dem Entwurf verknüpft werden, und auch die rückblickenden Äußerungen van de Veldes in seinen Memoiren im Bezug auf seine Absichten beim Entwurf bleiben recht allgemein. Immerhin hebt er die persönliche Bedeutung des Nietzsche-Archivs dadurch hervor, dass er in seinem Manuskript dem ganzen Kapitel über die Anfangszeit in Weimar den Titel: „Nietzsche et le nouveau Weimar“ gibt, was aber in der deutschen Version durch die editorischen Eingriffe von Hans Curjel nicht mehr erkennbar ist.²⁵³² Nachdem van de Velde seiner Bewunderung gegenüber Elisabeth Förster-Nietzsche ausgiebig Ausdruck verliehen hat,²⁵³³ erwähnt er in diesem Kapitel, dass er sich mit dem Schüler, Freund und „Eckermann“ Nietzsches, dem Komponisten Peter Gast (alias Heinrich Köselitz) und anderen Mitarbeitern und Freunden des Archivs über den geplanten Umbau unterhalten hat, und keiner seinen Umbauplänen widersprochen habe – dies ist für van de Velde deshalb besonders wichtig, um dem Vorwurf der Pietätlosigkeit zu entkräften, der gegen ihn von der lokalen Presse und einigen selbsterklärten Nietzsche-Verehrern erhoben wurde, und in so fern hinfällig ist, da erstens Nietzsche 1897 nicht selbstbestimmt nach Weimar in die Villa „Silberblick“ gekommen war, und zweitens sein Sterbezimmer im Obergeschoß ohnehin von den Umbauarbeiten des Erdgeschoßes und dem Anbau des Portals nicht weiter betroffen wurde.²⁵³⁴ Dieser Austausch Henry van de Veldes mit Peter Gast scheint jedoch in beide

²⁵³¹ sowohl Obergeschoss als auch Dach wurden mehrfach umgebaut, am folgenschwersten war der Eingriff in den 1980er Jahren (1979-1983), als das Nietzsche-Archiv zum Studienzentrum der „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätte der klassischen deutschen Literatur in Weimar“ (=NFG, Vorläuferinstitution der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen) umfunktioniert und ausgebaut wurde, und dessen Struktur von einzelnen Stipendiatenzimmern im OG und Dach sich bis heute erhalten hat; zusätzlich ist heute das Kolleg Friedrich Nietzsche der SWKK in 2 Zimmern des OG untergebracht. Das Sterbezimmer Friedrich Nietzsches wurde dabei durch neue Trennwände geteilt und ist heute zum Teil ein Stipendiatenzimmer, zum Teil ein Badezimmer.

²⁵³² Henry van de Velde, *Récit de ma vie. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. II 1900-1917*, Brüssel: Versa Flammarion, 1995, S. 153; zu den Unzulänglichkeiten der deutschen Edition von Hans Curjel im Vergleich zur französischen Edition von Anne van Loo und Fabrice van de Kerckhove nur so viel: das Manuskript (eigentlich gibt es drei Arbeitsfassungen) war beim Tode van de Veldes nicht beendet, befand sich in ständiger Überarbeitung, aber trotzdem sind viele Auslassungen, Umstellungen, neue Kapitelüberschriften, etc. in der Ausgabe von Curjel sehr problematisch.

²⁵³³ Diese Passage fehlt ebenfalls in der deutschen Ausgabe, vgl. Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (Hrsg.), München: 1962, S. 244f. mit: ders., *Récit de ma vie. II*, Brüssel: 1995, S. 153ff.

²⁵³⁴ Die ‚Entrümpelung‘ des Sterbezimmers und ein nachfolgender Umbau sind erst nach 1945 geschehen, siehe hierzu: Angelika Emmrich, „Imaginärer Rundgang durch die Obergeschossräume des Nietzsche-Archivs nach historischen Aufnahmen“, in: *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser, 2000, S. 88ff.; vgl. Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, Brüssel: 1995, S. 155: „[...] Avant de la satisfaire, je consultai les jeunes nietzschéens qui l’entouraient. Ils ne virent aucun acte d’impiété dans mon projet de transformation. La suppression de cloisons permettrait de réunir ces pièces en une seule et vaste bibliothèque, où pourraient prendre place à l’aise cinq à six douzaines de personnes pour assister à des réunions, des conférences, des auditions musicales ou autres manifestations. [...]“

Richtungen gewirkt zu haben, denn im Nachwort zur Großoktavausgabe des *Zarathustra* fügt Gast eine umfangreiche Kritik der bürgerlich repräsentativen Lebensumstände als Zeichen der *Décadence* an, formuliert mit der Hoffnung auf eine neue Wiedergeburt der wahren Kultur:

„[...] Wer aber zu diesem Buche gehört – wie muss dem in unserer Zeit zu Muthe werden! Fühlt er nicht, dass Viele müde sind dessen, was sie haben? dass Viele mit Sehnsucht auf Neues warten, nach neuen Zielen geführt sein wollen, [...]. Kein Zweifel: es fehlt am Besten! an Menschen! an Männern! an wahrhaft Grossen! Was jetzt »Cultur« heisst, ist beinahe nichts als eine Abhaltung von der wahren Cultur, ist ein Hinderniss, zur wahren Cultur zu gelangen. Die wahre Cultur bezieht sich stets und Allem voran auf die innere Welt des Menschen; mit der Entwicklung des Inneren geht Hand in Hand eine Abneigung gegen jede Art störenden Aufputzes und Aufdringlichmachens der äusseren Welt, wie sie jetzt üblich ist. Man verlasse sich darauf: wenn eine Cultur ohne grosse innere Anlässe prunkhaft wird, dann sind die Echten, die wahrhaft Grossen beiseite gedrängt, – dann ist der Parvenu Herr geworden. [...] Der Parvenu braucht Deckmittel, braucht decus, »Decorum«, Decoration: dazu dienen ihm splendide Einrichtungen, Colossal-Künste, übertriebene Commodität und vor allem jene Unmasse blödsinnigen Krams, den Millionen Fabriken über den Erdball speien und den unumgänglich nöthig zu haben eine Armee schreibender und reisender Schwätzer uns tagaus tagein überreden will. Angesichts all dieser Dinge sagt der Weise mit antiker Gelassenheit: »Wie Vieles giebt es doch, dass ich nicht nöthig habe!« – oder mit Goethe, der zu einem Besucher, den die Einfachheit seines Arbeitszimmers und zumal der Holzstuhl darin überraschte, sich so aussprach: »Bequemlichkeit ist ganz gegen meine Natur. Eine reiche Umgebung hebt mein Denken auf, versetzt mich in einen passiven Zustand. Ich glaube Pracht, Eleganz ist etwas für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen.« Unsre sichtbare Cultur ist etwas für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen: eine Zerstreungs-, Verwöhnungs-, Reise-, Jahrmarkts- und Überproduktionscultur. Sie vergisst über lauter Nebenbedingungen die Hauptsache: – den grossen, schlichten, eben diese Art von Cultur verachtenden Menschen!... ja sie vergisst ihn nicht einmal: sie weiss Nichts mehr von ihm, kann sich ihn nicht mehr denken! [...]²⁵³⁵

Dieses Credo für handwerkliche Einfachheit, Reduktion und Funktionalität – zusammen mit einer an der griechischen Antike ausgerichteten klassischen Tradition Weimars in der Nachfolge Goethes – und die beißende Kritik an Dekoration und schlechtem Geschmack scheint direkt den Texten van de Veldes entnommen, aber erweisen auch der frühen Kulturkritik Nietzsches aus den *Unzeitgemässen Betrachtungen* Referenz, welche wiederum auch auf van de Velde gewirkt haben, womit sich ein Kreis von Verweisen und Bezugnahmen schließt. Dessen Interieurs, trotz der auf den heutigen Betrachter extravagant wirkenden Linienführung, auffälligen Ornamentik und luxuriösen Materialisierung zeichneten sich seinerzeit gegenüber der historistisch-eklektizistischen Einrichtung bürgerlicher Salons gerade durch ihre Strenge, Einheitlichkeit und (rhetorische) Funktionalität aus.

Wichtiger noch als der Austausch mit Frau Förster-Nietzsche, den Archivaren und Freunden des Archivs ist für van de Velde aber die Auseinandersetzung mit Nietzsche selbst, besonders mit seinen schriftlichen Hinterlassenschaften: Mit Begeisterung berichtet er von der Lektüre der philosophischen Werke im Zuge des künstlerischen Arbeitsprozesses und beschwört die Bedeutung, sich bei der Planung des Umbaus in die Gedankenwelt des Philosophen zu versenken, gesteigert von dem auratischen Erlebnis des Berührens und Lesens der Handschriften und Randnotizen Friedrich Nietzsches: (Vgl. 4.2)

„[...] Während der Wochen der Arbeit an meinen Entwürfen für das Nietzsche-Archiv habe ich nicht allein im Geist des Philosophen gelebt; ich habe seine Manuskripte berührt, ich habe in ihnen geblättert, ich habe den ersten Abschnitt des »Zarathustra« in der Originalhandschrift gelesen. Ich habe die Notizblätter in der Hand gehabt, die er auf seinen Wanderungen im Gebirge beschrieben,

²⁵³⁵ Peter Gast, „Einführung in den Gedankenkreis von »Also sprach Zarathustra«“, in: *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band VI. Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Kröner, 1912, 1923, S. 517f.

und auch die Bücher, die er gelesen und deren Seiten er mit Randbemerkungen übersät hat. [...]²⁵³⁶

Damit unterstreicht van de Velde einerseits die intellektuelle Bedeutung des Nietzsche-Archivs als Sammlungsstätte der Werke, Manuskripte, nachgelassenen Fragmente und Notizhefte und mehr und mehr auch der Briefkorrespondenz Friedrich Nietzsches, ergänzt um die Handbibliothek des Philosophen – also dem eigentlichen Kapital des Archivs. Zugleich reflektiert er aber auf die direkte Wirkung der Notationen auf den Leser, auf die psychologische „Energie“ oder „Kraft“, die sich durch die „Werkzeugspur“ des Künstlers – in diesem Fall die Anstreichungen und die Handschrift – über das Werk auf den dafür empfänglichen Betrachter übertrage, und die van de Velde in seinen Schriften zu einer physiologischen Ästhetik mit Anklängen an die Einfühlungstheorie ausgebaut hat. Anders gesagt, er betrachtet in diesem Moment die Handschrift des Philosophen nicht als Übermittlerin eines sprachlich gefassten Gedankens, sondern mit den Augen des Malers wie ein Kunstwerk, eine graphische Skizze, – oder um den anklingenden magisch-kultischen Charakter dieser Übertragung anzusprechen, wie eine Reliquie, wie der Jünger die Spuren und Zeichen an der Wirkungsstätte des Meisters.²⁵³⁷ Ebenso mag auch die These vom Vorrang des lebendigen „Menschen“ über das abstrakt geschriebene Werk mitklingen, die sich in Nietzsches Schriften immer wieder finden lässt und die sowohl von Elisabeth Förster-Nietzsche in ihren Biographien als auch von Harry Graf Kessler in seinen kunsttheoretischen Aufsätzen (und vielfach belegt im Tagebuch) verfochten wurde, und die von van de Velde, wie man an der bewegten Schilderung des Kunsterlebnisses des Nietzsche-Portraits von Hans Olde in den Memoiren sieht, offensichtlich geteilt wurde. (Vgl. 3; 4.2). Die nahezu selbstverständliche Grundannahme, dass der Architekt das Werk und die Persönlichkeit des Philosophen zum Ausgangspunkt des Entwurfes heranzieht, zeigt, dass van de Velde Friedrich Nietzsche als den eigentlichen „Auftraggeber“ verstanden hat, und seine (Lebens-) Philosophie als den „Gegenstand“ oder das „Sujet“ des Entwurfes, oder anders gesagt, dass er über die Lektüre der Schriften, die Betrachtungen der Manuskripte und die Gespräche mit anderen „Nietzscheanern“ versucht, architektonische Motive zu entwickeln, dass er von dem Konzept einer Übertragung sinnstiftender Inhalte aus Werk und Leben des Philosophen in die Sprache der Architektur ausgeht – was ich als programmatischen Transkription bezeichne habe.

Natürlich kommt van de Velde in seinen Memoiren auch auf die zweite, mehr gesellschaftlich-repräsentative Seite des Archivs als ein Salon der bürgerlichen, aristokratischen und künstlerischen Elite zu sprechen: er berichtet von den „zahlreichen Vorträgen, Konzerten und wissenschaftlichen Sitzungen“, die im Nietzsche-Archiv regelmäßig statt gefunden haben, und betont den Rang und die Internationalität der Gäste, und unterstreicht nochmals die Wichtigkeit, die er diesem vergleichsweise kleinen Projekt zumaß, indem er die wesentlich umfangreicheren Bauten der Kunstschule und Kunstgewerbeschule indirekt als vernachlässigbar gegenüber dem Nietzsche-Archiv bewertet.²⁵³⁸

²⁵³⁶ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper 1962, S. 244; siehe auch: ders., *Récit de ma vie. II*, Brüssel: 1995, S. 155: „[...] Durant les semaines que je consacrai à la réalisation des dessins de cette transformation, je pus toucher de mes doigts l'œuvre de Nietzsche dont je m'étais imprégné l'esprit dès la lecture du premier aphorisme, du premier alinéa de *Also sprach Zarathustra*. Je pus prendre en main les manuscrits, les dossiers bourrés d'annotations faites par Nietzsche dans la montagne ; tourner les pages des livres qu'il avait lus et dont il avait couvert les marges de notes. Beaucoup étaient des livres d'auteurs français, parmi lesquels l'œuvre complète de Stendhal. [...]“

²⁵³⁷ vgl. zu einer religionsgeschichtlichen Deutung des „Nietzsche-Kultes“: Hubert Cancik, „Der Nietzsche-Kult in Weimar. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära“, in: *Nietzsche-Studien. Band 16*. 1987, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1987, S. 414-420.

²⁵³⁸ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. II*, Brüssel: 1995, S. 157f.: „[...] L'inauguration des locaux eut lieu en automne 1903. Jusqu'à l'avènement du régime hitlérien, cette salle accueillit de nombreuses conférences,

Obwohl man die Bedeutung, die van de Velde in seinen Memoiren der frühen Auseinandersetzung mit Nietzsche für die eigene Entwicklung vom naiven Maler zum heroischen Stilreformer zuschreibt, kritisch hinterfragen kann und muss (Vgl. 4.1; 4.2), gerade im Hinblick auf die angegebenen Zeitpunkte, den Umfang und die Wirkung der Lektüre, die sich in den zeitgleichen Texten van de Veldes nur bedingt abbildet, so lässt sich andererseits sagen, dass aus der Perspektive des alternden Künstlers und Memoirenschreibers nachträglich Nietzsche zu einem Schlüssel für seine erste Schaffensperiode wurde. Die Memoiren sagen vielleicht nicht genau, wie es gewesen ist, aber sie zeigen deutlich, wie van de Velde es später interpretiert hat. Und da scheint es nun, als würde mit dem Auftrag des Nietzsche-Archivs ein Kreis geschlossen: die Entdeckung Nietzsches Ende der 1880er läuft parallel mit einem Rückzug von der (modernen, bürgerlichen, urbanen) Zivilisation, eine in der Einsamkeit gesteigerte persönliche Krise, aus der van de Velde die Konsequenz der Abwendung von der Malerei zieht. Zusammen mit den ersten eigenen kulturkritischen Aufsätzen und Vorträgen führt sein Weg über die Entdeckung des englischen Kunstgewerbes und erster Unterrichtstätigkeit zur Familiengründung und Selbst(er)findung mit dem Bau des eigenen Hauses und von dort zu den künstlerischen Auftragsarbeiten für Andere in Graphik, Kunstgewerbe und Architektur. Der Durchbruch in Deutschland schließlich scheint immer wieder unter dem Zeichen Nietzsches zu stehen, denn van de Velde vergisst nicht zu erwähnen, dass sowohl Julius Meier-Graefe, als auch Eberhard von Bodenhausen, Harry Graf Kessler und Karl-Ernst Osthaus alle begeisterte „Nietzscheaner“ waren. Erst mit der Bekanntschaft Elisabeth Förster-Nietzsches, aus der sich eine lebenslange Freundschaft entwickelt, wie van de Velde explizit festhält,²⁵³⁹ dann der Reise zum Grab Nietzsches am ersten Todestag des Philosophen und den daraus folgenden einschneidenden Veränderungen in seinem Leben – die Berufung nach Weimar, und damit die Hoffnung auf eine Basis für eine ruhige, längerfristige Entwicklung – kommt eine Phase des Suchens zum Abschluss, die quasi zum Ausgangspunkt zurückführt: zu der Beschäftigung mit Nietzsche. Doch nun hat van de Velde die Möglichkeit, seine „Mission“ mit der „seines“ Philosophen zu verbinden: zwar bestehen bereits seit 1898 die Pläne zu der *Zarathustra* Prachtausgabe, aber das Nietzsche-Archiv ist die erste realisierte Gestaltung eines programmatischen Kunstwerkes für van de Velde, der die Ausgabe des *Zarathustra* erst 1908 und in abgewandelter Form folgen wird. Und: die Umgestaltung des Archivs ist gleichzeitig die bauliche Konkretisierung der Idee des „Neuen Weimar“ als einer erneuten kulturellen Blüte in der kleinen mitteldeutschen Residenzstadt mit der großen Tradition, aber nicht unter dem Zeichen der klassischen Literatur (Goethe, Schiller) oder der romantischen Musik (Liszt), sondern unter dem Banner der modernen Philosophie (Nietzsche). Selbst für diesen waghalsigen Plan konnte sich van de Velde an Nietzsche orientieren, denn neben dem zeitgenössischen Vorbild des jungen Großherzogs Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt und dem Musenhofes der Weimarer Klassik von Carl-August hat Nietzsche die Parole von der „Hundert-Männer-Schar

réunions académiques et séances musicales où étaient aussi interprétées des mélodies composées par Nietzsche. Autour de la table vinrent s'asseoir des nietzschéens allemands et étrangers dont les plus radicaux regrettaient de voir ces séances entachées de mondanité: les dignitaires de la cour et le ministre d'État Rothe y assistaient, manifestant publiquement par leur présence l'intérêt que vouait le grand-duc à tout ce qu'entreprenaient les amis des Archives Nietzsche et d'Elisabeth Förster. Cette dernière éprouvait d'ailleurs un malicieux plaisir à rappeler en leur présence, de préférence devant un hôte de marque, qu'en me demandant de concevoir cette installation, elle ne faisait que devancer l'État et le grand-duc qui ne tardaient que trop à me confier l'exécution d'un travail de quelque importance.“

²⁵³⁹ Zum Zeitpunkt der späten 1940er und frühen 1950er Jahre ein fast schon mutiges Bekenntnis, nach der Verquickung Friedrich Nietzsches und des Nietzsche-Archivs mit der faschistischen Ideologie und Propaganda, dem Weltkrieg und Holocaust; wie der Briefverkehr beweist, bleibt der Kontakt auch in den 1920er Jahren erhalten, 1925 kurz verbunden mit der Hoffnung auf eine Rückkehr van de Veldes nach Weimar, und endet erst im Sommer 1933 mit einem langen Brief, knapp 2 Jahre vor Elisabeth Försters Tod.

der Renaissance“ ausgegeben, die es geschafft habe, die Geschichte Europas dauerhaft zu verändern, auf die auch Kessler in einem Brief von 1902 anzuspielden scheint:

„J’ai rencontré partout l’intérêt le plus vif pour Weimar. J’ai déjà nombres d’adhésions, entre autres Gide, Maurice Denis, Odilon Redon, Vuillard qui m’ont promis d’exposer et plus ou moins promis de venir personnellement si les représentations chez la grande-duchesse se réalisent. [...] Nous pourrons alors faire de Weimar une vraie cour de la Renaissance pendant quinze jours.“²⁵⁴⁰

Die Eröffnung des Nietzsche-Archivs findet mit feierlichen Ansprachen und musikalischen Aufführungen am 15. Oktober 1903 statt, was Nietzsches 59. Geburtstag entsprochen hätte. Der ursprünglich geplante Termin war der 25. August 1903, also der 3. Todestag des Philosophen, konnte aber wegen Terminproblemen bei der Fertigstellung der Arbeiten nicht gehalten werden, was indirekt mit van de Velde Orientreise während der Bauzeit im Frühjahr 1903 zu tun hatte. Beide Daten heben den Denkmalcharakter des Hauses in den Vordergrund, indem explizit an den Geburtstag respektive das Sterbedatum erinnert wird, was sich übrigens noch mehrfach wiederholt: so eröffnet van de Velde sein kunstgewerbliches Seminar am 15. Oktober 1902, die daraus hervorgehende Großherzogliche Kunstgewerbeschule am 15. Oktober 1907 und die Publikation über das Nietzsche-Archiv von Paul Kühn kommt zum 60. Geburtstag des Philosophen, also zum 15. Oktober 1904 in den Handel.²⁵⁴¹ Natürlich geschieht dies vor dem Hintergrund einer ausgeprägten Memorialkultur des 19. Jahrhunderts, in der Jahrestagen große Bedeutung zukommen: seien es militärische Erfolge (wie z.B. das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig 1813-1913), Geburts- oder Sterbedaten, wie das für Weimar charakteristische Beispiel des Geburtstages von Johann Wolfgang Goethe zeigt, der jedes Jahr von der Goethe-Gesellschaft am 28. August zum Glockenschlag begangen wird.

Van de Velde trifft noch in den Memoiren eine weitere inhaltliche Spezifizierung bezüglich des Nietzsche-Archivs: sein Umbau sollte das Haus als modern und folgerichtig erscheinen lassen, oder negativ formuliert, als weniger banal und bürgerlich, denn, so van de Velde weiter, weil Nietzsche der „moderne Denker“ par excellence sei. Diese Modernität Nietzsches versucht van de Velde in Abgrenzung zum gründerzeitlichen Stilpluralismus festzumachen, dem sowohl er als auch Nietzsche das Vorbild einer einheitlichen, organischen Kultur mit Blick auf Antike entgegenstellen. Dabei greifen beide Autoren wiederholt auf das Beispiel von Interieur, Architektur und Stadt zurück, um den allgemeinen Verfall und Chaos der zeitgenössischen Kultur zu attackieren, wie beispielsweise van de Velde im Februar 1902:

„[...] Man muss schon annehmen, dass unser Geist durch einen gewaltigen Stoss erschüttert worden ist, der so stark war, dass er die Menschen verdummte, sie unfähig machte zu erkennen, dass sie nur lebten, und dass das materielle Leben Bedürfnisse hat, durch deren Befriedigung der Mensch Glück und Wonne genießt. [...] Wir erinnern uns noch deutlich in einem wilden Durcheinander von Möbeln und anderen Gegenständen gelebt zu haben, welche der Zufall von Gelegenheitskäufen dahin versetzt hatte, wo sie nun in Zimmern mit Möbeln und Sachen zusammenstanden, die kein inneres Band verknüpfte, und die durch keine Verwandtschaft im Stil je dazu bestimmt worden waren, hier einmal vereint zu werden. Die Idee einer Harmonie im Mobiliar kam ihnen nicht in den Sinn, ebenso wie sie den Mangel an Stil bei allem, was sie umgab, nicht empfanden. Die Möbel und Gewebe waren für sie nur Waren, die ein ebenso wenig idealen Charakter [sic] trugen, wie das Brot, das Fleisch und die Wertpapiere. [...]“²⁵⁴²

Doch bei genauerer Betrachtung zeigt dieser Bezug zu Nietzsche Abweichungen: zwar kritisiert auch Nietzsche die neue kapitalistische Elite, der er sowohl den Ursprung der Gesellschaft in der kriegerischen Kaste als auch sein Zukunftsbild einer Geistesaristokratie entgegensetzt, aber van de Velde zielt mehr auf den Aspekt der Verdinglichung der Menschen

²⁵⁴⁰ Brief Harry Graf Kessler an Henry van de Velde, Paris, 27.12.1902, FS X 504/75.

²⁵⁴¹ vgl. Verlagsankündigung vom September 1904, in: GSA Bestand 72, ZSA, KL 1904 (ohne Nummerierung).

²⁵⁴² Henry van de Velde, „A. Serruier-Bovy – Lüttich“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 12, Februar Heft, 1902, S. 42.

und Alltagsgegenstände, womit er sich einer marxistischen Kritik der auf ihren Warecharakter und materiellen Wert reduzierten Dinge annähert. (Vgl. 3.1) Außerdem verwendet Nietzsche den Begriff der Modernität mit anderen Konnotationen als van de Velde: während dieser nach einem zeitgenössischen, neuen Stil sucht, und „modern“ als synonym einsetzt, ist für die Nietzsche der „moderne Mensch“ just der *Décadent* des späten 19. Jahrhunderts, dem die Zucht, Einfachheit und Einheitlichkeit des antiken verloren gegangen ist, was nicht heißt, dass Nietzsche sich selbst nicht als „modern“ bezeichnet. Aber er versteht „Modernität“ als ein Problem, als eine unbeantwortete Frage auf eine Kultur und Lebensform, die nicht mehr den gesellschaftlichen, technischen und politischen Entwicklungen hinterherhinkt, und dabei noch in alten Moralvorstellungen gefangen bleibt. Nietzsches Maß für eine alternative Moderne ist das Leben selbst, das er Sitte, Tradition und Geschichte – als Formen der Fixierung und damit des Todes – entgegenhält (Vgl. 2.1 *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*). Hierin folgt van de Velde, wie beispielsweise die Darlegung seiner Prinzipien von 1902 deutlich zeigt: „[...] das Wieder-Hervorrufen der Dinge der Vergangenheit ist eine Verneinung des Lebens. Das Leben strebt nur nach einer Richtung. Sein Ziel ist die Zukunft. Und von der Vergangenheit duldet es nur den Geist und die Belehrung; [...]“²⁵⁴³ (Vgl. 4.4.1)

Wenn also die Themen Moderne und Folgerichtigkeit sich nur bedingt auf Nietzsche und seine Schriften beziehen, aber umso mehr auf van de Veldes Vorstellungen eines „Neuen Stils“ richten, bleibt die Frage, was denn dann der ‚programmatische Inhalt‘ des Nietzsche-Archivs sein könnte. Einen bedeutenden Hinweis gibt van de Velde in einer nicht veröffentlichten Manuskriptnotiz seiner Memoiren: hier spezifiziert er den Wunsch, dem Äußeren und dem Eingang der Villa ein feierliches und monumentales Aussehen wie einer „Schatzkammer“ geben zu wollen,²⁵⁴⁴ was als Bildidee für ein *Archiv* sicher angemessen ist. (Vgl. 4.2) Und für diese Hypothese lassen sich eine Reihe von Indizien im Bau selbst anführen.²⁵⁴⁵ bereits bei der Annäherung des Besuchers von der Luisenstraße (heute: Humboldtstraße) übernimmt der von van de Velde hinzugefügte Portikus die wichtige Rolle einer monumentalen Eingangssituation: wo vorher eine schmale Freitreppe und ein rustikaler Holzbalkon die Mittelachse der dreigeteilten, flachen Fassade den Eingang bildete, der informell eher wie eine Gartenseite wirkte, ist jetzt ein deutlicher Akzent durch den neuen Baukörper gesetzt, der wie ein Haus vor dem Haus wirkt. Zugleich hat sich das Archiv mit dem Vorbau aus der Baulinie der oberhalb liegenden Gebäude geschoben, ist also auch in der anderen Richtung stadteinwärts visuell präsent. Schon von der Strasse ist der neue, breit in Antiqua in Stein geschlagene Name gut lesbar: „Nietzsche-Archiv“, der dem zuvor eher privat wirkenden Gebäude einen öffentlichen Charakter gibt. Mit dieser Geste unterläuft van de Velde den Status des immer noch in Privatbesitz befindlichen Nachlasses und Gebäudes, aber zugleich kann diese Inschrift als außerarchitektonischer Verweis oder „Titel“ im Sinne der Programmkunst gelesen werden. Und auch das Wechselspiel van de Veldes mit kontextuellen und abstrakten Elementen lässt sich so aufschlüsseln: zwar nimmt er die Materialität des Bestandsgebäudes auf, doch an Stelle einer historistischen Logik von Backsteinwand versus Öffnung, die durch Fensterachsen, Gesimse und Rahmen strukturiert wird, verwendet van de Velde bei der Straßenfassade des Portikus eine abstrakte Komposition von Linien und Flächen, die eine Schichtung der Fassade in die Tiefe anklingen lässt. Eine nicht von der Hand zu weisende anthropomorphe Erscheinung dieser Fassade kann in Bezug

²⁵⁴³ Henry van de Velde, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, April-Heft, 1902, S. 105.

²⁵⁴⁴ Henry van de Velde, manuscrit, Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde, (BR FS X 1-2), S. 414: „solennel et monumental d’une »Schatzkammer«“ zitiert nach ders., *Récit de ma vie. II*, Anne van Loo/Fabrice van de Kerckhove (Hrsg.), Brüssel: 1995, S. 155, Anmerkung 1.

²⁵⁴⁵ Vgl. Ole W. Fischer, „The Nietzsche Archive in Weimar. – A Retroactive Studiolo of Henry van de Velde?“ in: *Thresholds* 32, Cambridge: MIT Press, September 2006, S. 42–46.



zu Nietzsches Konzept einer physiognomischen Architektur gesetzt werden, wie er sie exemplarisch im Aphorismus „Genua. –“ formuliert hat,²⁵⁴⁶ und wie sie zwischen van de Velde und Graf Kessler diskutiert wurde. (Vgl. 2.2; 2.3)

[**Abbildung 37:** Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Eingangsfassade, 1902; aus: Paul Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, Darmstadt: Alexander Koch, 1904, S. 12]

Die Überhöhe der doppelflügeligen Eichentür ist Teil dieses kompositorischen Spiels der Eingangsfassade, doch hält sie für den über den gekiesten Vorplatz mit Blick auf die Blutbuche sich annähernden Besucher ein weiteres Rätsel bereit: an Stelle einer Klinke oder eines Schlüssellocks finden er lediglich zwei aufwendig gestaltete Messinggriffe, die sich skulptural aus der Linienzeichnung eines Labyrinthes herausentwickeln. Vielleicht soll dadurch der unklare Status des Gebäudes zwischen Sterbehaus, Archiv, privater Villa und Forschungseinrichtung reflektiert werden, doch erst die programmatische Idee der „Schatzkammer“ oder eines Tempelschreines vermag dieses Detail wirklich zu erklären. So wird der Eintritt in das Nietzsche-Archiv nur zugelassenen oder geladenen Gästen ermöglicht, die sich schriftlich durch Empfehlung der Zirkels des „Neuen Weimars“ anzumelden hatten, und etabliert symbolisch ein Machtverhältnis zu Gunsten der Archivherrin Elisabeth Förster-Nietzsche.²⁵⁴⁷ Zu dieser architektonischen Artikulation des Leitmotivs passen dann die für die Größe des Hauses ungewöhnlich hohen und schweren Türflügel, die durch die fensterlose Holzfläche zusätzlich schützend wirken, während sich Innen zwei messinggefasste Glastürflügel als modern und transparent präsentieren.

Der dunkel getäfelte Windfang wird lediglich von einem Oberlicht und indirekt durch die Glastüren vom Treppenhaus bzw. Garderoben beleuchtet, welche symmetrisch um den Windfang angeordnet sind, als künstliche Lichtquelle ist über den Glasflügeln ein goldgelber Kristall in das Oberlicht des Treppenaustritts eingelassen, der sich eventuell auf das Motiv des Bergkristalls des *Zarathustra*²⁵⁴⁸ bezieht und das im Expressionismus fröhliche Urstände

²⁵⁴⁶ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 291. KSA 3*, S. 531f. „Genua. – Ich habe diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muss ich sagen: ich sehe Gesichter aus vergangenen Geschlechtern, – diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbstherrlicher Menschen übersät. Sie haben gelebt und haben fortleben wollen – das sagen sie mit ihren Häusern, gebaut und geschmückt für Jahrhunderte und nicht für die flüchtige Stunde: sie waren dem Leben gut, so böse sie oft gegen sich gewesen sein mögen. Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allem fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt: Alles diess will er seinem Plane einfügen und zuletzt zu seinem Eigenthum machen, dadurch dass es ein Stück desselben wird. Diese ganze Gegend ist mit dieser prachtvollen unersättlichen Selbstsucht der Besitz- und Beutelust überwachsen; und wie diese Menschen in der Ferne keine Grenze anerkannten und in ihrem Durste nach Neuem eine neue Welt neben die alte hinstellten, so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder eroberte sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. Im Norden imponirt das Gesetz und die allgemeine Lust an Gesetzlichkeit und Gehorsam, wenn man die Bauweise der Städte ansieht: man erräth dabei jenes innerliche Sich-Gleichsetzen, Sich-Einordnen, welches die Seele aller Bauenden beherrscht haben muss. Hier aber findest du, um jede Ecke biegender, einen Menschen für sich, der das Meer, das Abenteuer und den Orient kennt, einen Menschen, welcher dem Gesetz und dem Nachbar wie einer Art von Langeweile abhold ist und der alles schon Begründete, Alte mit neidischen Blicken misst: er möchte, mit einer wundervollen Verschmitztheit der Phantasie, diess Alles mindestens im Gedanken noch einmal neu gründen, seine Hand darauf-, seinen Sinn hineinlegen – sei es auch nur für den Augenblick eines sonnigen Nachmittags, wo seine unersättliche und melancholische Seele einmal Satttheit fühlt, und seinem Auge nur Eigenes und nichts Fremdes mehr sich zeigen darf.“

²⁵⁴⁷ Für den Alltagsgebrauch und Lieferanten stand selbstverständlich noch ein kleine Tür zum Treppenhaus neben dem Resalit zur Verfügung, die direkt in die Küche im Untergeschoss führt.

²⁵⁴⁸ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Vierter und letzter Theil. Das Honig-Opfer. KSA 4*, S. 298: „[...] Wie ferne mag solches »Ferne« sein? was geht's mich an! Aber darum steht es mir

feiern wird. Auffällig sind die plastisch wie ein dreidimensionales Ornament gearbeiteten Garderobehaken, die in der Anzahl für das kleine Archiv übertrieben scheinen, aber als ein Verweis auf die um die Jahrhundertwende immer zahlreicher werdende Nietzsche-Gemeinde gelesen werden können. In der Garderobe erlauben die hohen, bogenförmig geschlossenen Brüstungsteile des Fensters keinen Blick zurück auf Eingangsseite und Strasse, welche der Gast gerade passiert hatte. Das mag sich einerseits aus der graphischen Bestimmung des Bogens herleiten, der die Garderobefenster virtuell mit der Eingangstür zu einer Linie in der Frontfassade zusammenzieht, aber andererseits wird durch Eingang, Windfang und Garderobe ein ritueller Übergang, im Sinne der *rites de passage*, von der kapitalistischen und damit chaotischen Außenwelt in die organische, ganzheitliche (und totale?) Innenwelt des Nietzsche-Archivs geschaffen, mit der ein Übergang vom bürgerlichen Individuum zum „Nietzscheaner“ verbunden ist. Angefangen von der Distanzierung von der Stadt über die architektonische Artikulation zahlreicher Schwellen wird so der Weg in das Herz des Kultes, in die Bibliothek choreographiert. Den Aspekt der Separierung verwendet van de Velde nicht nur beim Nietzsche-Archiv, sondern bereits sein erstes eigenes Haus Bloemenwerf analysiert er im Rückblick als isolierte Insel der Harmonie, Schönheit und Moral, als pastorales Gegenbild zur historistischen Imitation und *Décadence* der Stadt:

„Après chacune de mes absences, je rentrais frappé de ce que l’empire de la laideur était plus étendu et la corruption du goût plus profonde que je ne l’avais cru. Alors, je mesurais à sa réelle valeur la distance qui séparait le Bloemenwerf du monde extérieur, une conception saine et morale de ce qui s’exprimait sans contrôle et sans retenue autour de nous.“²⁵⁴⁹

Die Ausgrenzung der Außenwelt ist reziprok mit der Neustrukturierung des Inneren verbunden, welches so zu einer Ausweitung einer Persönlichkeit oder Stimmung werden kann, ohne Rücksicht auf den weiteren Kontext. Oftmals beschreibt van de Velde die Motive seiner Einrichtungen für befreundete Kunden mit Hinweisen auf deren Persönlichkeit, Charaktereigenschaften, Aussehen, Beruf oder besondere Gegenstände, wie beispielsweise Kunstwerke in deren Besitz: so stellt er beispielsweise eine Analogie zwischen der Freifrau von Bodenhausen und für sie entworfenen Möbeln her, oder verwendet die Farbstimmung eines Gemäldes als Ausgangspunkt für die Gestaltung eines Salons, wie zum Beispiel ein Seurat bei Kessler oder ein Bonnard für den Salon des Hohenhofes von Karl-Ernst Osthaus, um durch die Erweiterung des Gemäldes bzw. der Person zum Interieur die Räume zu individualisieren. Diese Strategie ist durchaus „programmatisch“ im Sinne einer Referenz mit den Mitteln der Architektur auf die Malerei, gleichzeitig betont van de Velde in seinen Schriften die Wichtigkeit von Stimmung und Atmosphäre der Räume und verweist auf deren moralische Kraft auf das empfindsame Individuum.²⁵⁵⁰

Doch zurück zum Nietzsche-Archiv selbst: nach Durchschreiten des Treppenhauses liegen zwei Flügeltüren zur Auswahl, die sich durch ihre geschwungene Form und Messingbeschläge auszeichnen: während die Tür geradeaus in das Speisezimmer führt, öffnet die rechter Hand in den Salon mit den Büchern und Manuskripten Nietzsches, quasi in die Cella des Tempels. Im Innern des langrechteckigen Saales taucht wiederum das Motiv der Messingbänder bzw. Messingbeschläge auf: hier als Element der rückseitigen Schrankwand, in die der Tresor mit den Manuskripten Nietzsches eingelassen ist. So begleiten die

doch nicht minder fest –, mit beiden Füßen stehe ich sicher auf diesem Grunde, – auf einem ewigen Grunde, auf hartem Urgesteine, auf diesem höchsten härtesten Urgebirge, zu dem alle Winde kommen als zur Wetterscheide, fragend nach Wo? und Woher? und Wohinaus? [...]"

²⁵⁴⁹ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 361.

²⁵⁵⁰ Henry van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: 1902, S. 31: „[...] Wir können nicht Gedanken der Ewigkeit oder auch nur ernste Gedanken in frivolen Räumen nachhängen; das Dekor wird uns doch schließlich beeinflussen. Wir unterliegen trotz aller Anstrengungen der fortdauernden Suggestion. [...]"

Messingbeschläge der Türen und Schränke den Besucher von der Haustür über die Innentüren bis zum Schrank als Variationen über das Thema der „Schatzkammer“, oder eher Schatztruhe, als veredelte Form schützender, sichernder und gleichzeitig ornamentaler Beschläge, die sich bis zur späteren Gestaltung des *Zarathustra* hinziehen, dessen goldene Prägung auf Umschlag und Buchrücken den Eindruck eines metallischen Beschlages evoziert.

Im Bibliothekssalon selbst dominieren die ‚organischen Rippen‘ der Regalwände, die den durch Zusammenlegung entstandenen, überlängte proportionierten Raum rhythmisieren und alle Öffnungen, Schränke, Regale, Einbaumöbel bis hin zum Kammerflügel und der Klingerstele in ein ganzheitliches räumlich-architektonisches Konzept zu integrieren vermögen, das scheinbar frei von historischen oder sakralen Anleihen ist, und so dem Gedanken einer ‚Architektur der Erkennenden‘ genügt.²⁵⁵¹ Die Auskleidung dieses herausgehobenen Raumes durch diese zusätzliche Raumschicht erzeugt den Eindruck des besonderen Schutzes einer archaischen Holzkonstruktion, wie das Innere eines Schiffes oder Dachstuhls. Außerdem wird durch die Ausrundung der ‚Rippen‘ die Decke visuell getragen und ‚erhöht‘, was an das wahrnehmungspsychologische Konzept der Einfühlung anschließt: man fühlt sich wie im Innern eines belebten Organismus.

Angekommen im Innern des Nietzsche-Archivs trifft man auf eine weitere Titelreferenz des programmatischen Kunstwerkes: nicht mehr der Name der (privaten) Institution, wie im Schriftfeld des Portals, sondern das zum Symbol oder Markezeichen reduzierte polierte Messing N im Kreis, bündig eingelassen in die Wand über dem ebenfalls mit Messingblech gestalteten Kachelofen, dessen abstrakte Zeichnung der Lüftungsgitter Assoziationen zu einem Wappenadler hervorruft, und so auf das Begleittier des *Zarathustra* verweist. Wie bereits bei der Beschreibung des Archivs erwähnt (Vgl. 5.1.2), hat sich van de Velde intensiv mit dem verhältnismäßig neuen Thema des Markenzeichens beschäftigt und hat selbst immer wieder Monogramme, Briefköpfe, Prägestempel, Schnallen oder Ringe mit Initialen entworfen, aber auch genau die Entwicklung anderer Marken, wie beispielsweise Siemens & Halske oder AEG beobachtet und kommentiert. Darüber hinaus verweist das trotz seiner relativ kleinen Größe dominierende und monumentale Signet auf eine ältere, weniger marktwirtschaftliche, als vielmehr imperiale Tradition: nicht von ungefähr erinnert es an das N in einem Lorbeerkranz – das Zeichen Napoléon Bonapartes. Diese Anspielung scheint vor dem Hintergrund der Napoleon-Verehrung Nietzsches,²⁵⁵² die van de Velde in höchstem

²⁵⁵¹ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 280. KSA 3*, S. 524f. „Architektur der Erkennenden. – Es bedarf einmal und wahrscheinlich bald einmal der Einsicht, was in unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken. Die Zeit ist vorbei, wo die Kirche das Monopol des Nachdenkens besass, wo die *vita contemplativa* immer zuerst *vita religiosa* sein musste: und Alles, was die Kirche gebaut hat, drückt diesen Gedanken aus. Ich wüsste nicht, wie wir uns mit ihren Bauwerken, selbst, wenn sie ihrer kirchlichen Bestimmung entkleidet würden, genügen lassen könnten, diese Bauwerke reden einen viel zu pathetische und befangene Sprache als Häuser Gottes und Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs, als dass wir Gottlosen hier unsere Gedanken denken könnten. Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.“

²⁵⁵² Vgl. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral 199. KSA 5*, S. 120: „[...] Welche Wohlthat, welche Erlösung von eine unerträglich werdenden Druck trotz Alledem das Erscheinen eines unbedingt Befehlenden für diese Heerdenthier-Europäer ist, dafür gab die Wirkung, welche das Erscheinen Napoleon's machte, das letzte grosse Zeugnis: – die Geschichte der Wirkung Napoleon's ist beinahe die Geschichte des höheren Glücks, zu dem es dieses ganze Jahrhundert in seinen werthvollsten Menschen und Augenblicken gebracht hat.“

Maße teilte,²⁵⁵³ verständlich: gilt er beiden doch als letzter antiker und erster „wirklich“ moderner Mensch zugleich. (Vgl. 4.4.1)

Neben dieser programmatisch zu lesenden Titelreferenz auf den Philosophen ist dieser auch noch in anderer Form im Raum präsent: zum einen über die bereits erwähnten, normalerweise unter Verschluss liegenden Manuskripte,²⁵⁵⁴ sowie über die verschiedenen Ausgaben seiner Werke im Regal, aber auch in Form von anderen Devotionalien, wie beispielsweise der Sterbemaske, Photographien oder anderer Erinnerungsstücke und Nietzscheana in den Vitrinen. Doch der deutlichste Hinweis auf den Philosophen ist die leicht überlebensgroße Marmorstele von Max Klinger, die am westlichen Ende des Raumes um eine Stufe erhöht auf einer Empore gegen das dreiflügelige Fenster steht. Abgesehen von der hohen Qualität dieses skulpturalen Werkes steht es doch in konzeptionellem Widerspruch zur programmatischen Architektur, da es sich nicht wie bei der Inschrift oder dem Initial um einen textlichen Verweis, sondern um eine figürliche, wenn auch abstrahierte, mimetische Darstellung handelt. Warum also gibt es diese „traditionelle“ bildhauerische Repräsentation in einem ansonsten weitgehend von figürlichen und symbolischen Zeichen bereinigten abstrakten Raumkunstwerk? Dies scheint ein wiederkehrendes Problem bei den monumentalen Arbeiten van de Velde zu sein, welches sich beim Abbe-Denkmal (Klinger/Meunier) und bei der Planung des Nietzsche Monumentes (Maillol/Klinger) wiederholt. Doch hatte van de Velde nicht von sich aus Klinger als Bildhauer hinzugezogen, sondern dies war ein Einfall Graf Kesslers, der die Stele in Auftrag gab und dem Nietzsche-Archiv überließ. Entsprechend kühl gestaltete sich das Verhältnis von Klinger und van de Velde, der diesen in den Memoiren nur nebenbei erwähnt, auf die gemeinsame Begeisterung für Nietzsche hinweist, und dem er sinnigerweise das Sprichwort vom „Philosophen mit dem Hammer“ zur Seite stellt. Ursprünglich sollte auch noch ein abstrakt-symbolisches Freskogemälde von Jan Thorn Prikker im Bibliothekssaal angebracht werden, analog zum Arbeitszimmer von Karl-Ernst Osthaus im Hohenhof oder dem Nietzsche-Monument, das mit dem Dreiklang aus Architektur (van de Velde), figuraler Plastik (Maillol) und Basrelief (Klinger) auf Versinnbildlichung von Nietzsches ästhetische Theorie des Apollinischen, Dionysischen und des Ausdrucks des Willens zur Macht recurriert.²⁵⁵⁵

Fragt sich also, wie van de Velde mit der ‚fremden‘ Stele umgeht, die als eins der wenigen Objekte im Raum nicht von ihm entworfen oder ausgewählt wurde: wie bereits in der Beschreibung festgestellt, positioniert er die Skulptur unter den ‚Sturz‘ der ‚Regalrippen‘ und versucht sie so in den Raumorganismus zu integrieren. Andererseits hat die Stele durch das ausgefallene dreiteilige Fenster eine Sonderstellung, aber auch eine fixe Position im Raum, der auf sie ausgerichtet scheint. Konsequenterweise hat van de Velde das gegenüberliegende Fenster zur Eingangs- und Straßenseite geschlossen und vermauert, um dem Raum eine eindeutige Ausrichtung zu geben und den Blick längsseitig durch ein breit liegendes Fenster zurück auf die Dächer und Hügel der „Klassikerstadt“ zu lenken. So gibt es zwar Querachsen

²⁵⁵³ Vgl. van de Velde, „Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution“, in: *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig: Insel, 1907, S. 4–5. „Das Erscheinen Napoleon auf dem Schauplatz der Welt fällt in den Zeitpunkt, wo die Kunst vollkommen brach lag. Das Ziel, das Napoleon sich gesteckt hatte, bildet eine Verwandtschaft zwischen ihm und den Größten einer Epoche, die bis weit hinter das Mittelalter zurückreicht. Seine Rolle bestimmte auch seinen Geschmack; der Imperator mußte den Empire-Stil einführen. Er wußte jeden Widerstand zu brechen, sich alle Energien zu eigen zu machen, und die Menschheit nahm den Empire-Stil an, wie sie auch irgend eine Art sich zu kleiden oder sich einzurichten angenommen hätte. Im Stil erkannte die Menschheit den Kaiser, sicherlich nicht sich selbst. Die Ereignisse, die mit rasender Geschwindigkeit aufeinander folgten, ließen ihr übrigens auch keine Zeit dazu. Wenn das Kaiserreich von Dauer gewesen wäre, so hätte es die Individuen und die Charaktere gebildet, und die Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen hätten wieder hergestellt werden können. Aber der Koloß stürzte zu früh.“

²⁵⁵⁴ Heute im Goethe Schiller Archiv der Klassik Stiftung Weimar

²⁵⁵⁵ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen II. KSA 6*, S. 118f.

durch die Flügeltüren beziehungsweise Fenster und Veranda, doch verschafft das umstrahlende Licht der Stele eine starke Präsenz in der dominanten Längsachse im Raum, wegen der Ausrichtung nach Westen besonders im Abendlicht. Dabei verunklärt das von hinten einfallende Licht die Plastizität der Stele, schneidet sie gegenüber dem Gegenlicht als Umrisslinie heraus, was van de Velde, der ansonsten sehr auf Lichtverhältnisse, -spiele und -reflexe achtet, bewusst in Kauf genommen haben muss, um etwas Anderes zu erreichen: eine Umstrahlung oder ein ‚Halo‘, das weniger die Plastik an sich, als eine physische Präsenz im Raum inszeniert. Schließlich steht der Auftrag für den Umbau des Archivs in direktem Zusammenhang mit dem ersten Todestag des umnachteten Philosophen, der bis anhin die größte Attraktion des Nietzsche-Archivs war und der von Elisabeth Förster-Nietzsche speziellen Freunden und Gönnern gerne gezeigt wurde, weshalb das „Programm“ einer Inszenierung einer künstlich-künstlerischen Anwesenheit durchaus plausibel erscheint. Dafür spricht auch der *genius loci* in Weimar, da es mit dem Goethehaus und Schillerhaus bereits zwei musealisierte letzte Wohnstätten gab, mit dem das Nietzsche-Archiv als kultureller Salon, Forschungsinstitution und Weihstätte konkurrieren musste.

Dabei ist der Umbau des Nietzsche-Archivs, wie in der Vorbemerkung festgehalten, der erster Auftrag van de Veldes in Weimar, erteilt am 15. November 1901 und somit noch vor der Berufung durch den Großherzog.²⁵⁵⁶ In den Memoiren erinnert sich van de Velde an die Auftragsvergabe durch Elisabeth Förster-Nietzsche, die den Wunsch geäußert habe, der Villa eine monumentalere Gestalt und den Zimmern des Erdgeschosses ein weniger banales und bürgerliches Aussehen zu geben.²⁵⁵⁷ In diesem Zusammenhang wäre interessant gewesen, die Räume in Gestalt und Einrichtung vorher und nachher vergleichen zu können, aber es haben sich leider keine Aufnahmen des Salons des Erdgeschosses vor dem Umbau erhalten, die historische Außenaufnahmen der Villa zeigen lediglich die problematische Eingangssituation unter dem Holzbalkon. Hinweise geben die Photographien der ‚privaten Bereiche‘ des Obergeschosses vor und nach dem Umbau, die ein düsteres, mit historischen Stilmöbeln gefülltes Interieur zeigen, das einer Welt aus dunkel gemusterten Tapeten, schweren Vorhängen, Polstermöbeln mit gedrechselten Ornamenten, Andenken, Stichen und Photographien, Zinntellern und Spitzendeckchen entsprungen ist – kurzum alles das, wogegen van de Velde lautstark und wortreich zu Felde zieht. Weitere Indizien des Zustandes vor dem Eingriff des Künstlers liefert die Charakterisierung Graf Kesslers, der bei seinem ersten Besuch der Villa „Silberblick“ 1897 das Bemühen Elisabeth Förster-Nietzsches um gesellschaftliche Anerkennung und Repräsentation feststellt, und seinem Tagebuch eine präzise Beschreibung der Unzulänglichkeit des Hauses (und der Bewohner) anvertraute:

„Weimar. 7. August 1897. Sonnabend.

Um 5 1/2 hier an. Nietzsches’ Diener am Bahnhof; in Livrée; auf den Knöpfen fünfzackige Krone.²⁵⁵⁸ Das Haus liegt oberhalb der Stadt an einem Hügel in einem neugepflanzten noch ziemlich kahlen Garten; aber die Aussicht auf Stadt und Land ist hübsch. Innen ist viel Raum; Parterre Archiv und Empfangszimmer, in der ersten Etage die Privatwohnung von Nietzsche und seiner Schwester, in der zweiten mein Fremdenzimmer; hier kein Federbett mehr aber auch noch kein Tub. Alles andre kulturell dementsprechend; wohlhabend aber ohne Rücksicht auf die raffinierteren Kulturbedürfnisse eingerichtet; darin war z. B. bei Rochows die Einrichtung voraus,

²⁵⁵⁶ Brief Elisabeth Förster-Nietzsche an Henry van de Velde vom 15.11.1901, in: Bibliothèque Royale, Brüssel, Archives Henry van de Velde, (BR FS X 403/3); zitiert nach ders., *Récit de ma vie. II*, Anne van Loo/Fabrice van de Kerckhove (Hrsg.), Brüssel: 1995, S.154, Anmerkung 1.

²⁵⁵⁷ van de Velde, *Récit de ma vie. II* (1995), S. 154f.: „[...] Elisabeth Förster avait exprimé le souhait de donner à la villa une allure plus monumentale et aux trois chambres du rez-de-chaussée, un aspect moins banal et moins bourgeois. [...]“

²⁵⁵⁸ Die fünfzackige Krone steht in der Heraldik für den Titel des Freiherren, also bedeutet in diesem Fall eine Anmaßung adliger Abkunft durch Elisabeth Förster.

obgleich doch noch Alles alt, meistens Empire, ist. In den Empfangsräumen zu ebener Erde sind hier rote Sammetmöbel und eingerahmte Familienphotographien mit Erinnerungen aus Paraguay untermischt, Spitzenschleier, Stickereien, Indianer Majoliken; Alles in erster Linie des stofflichen Interesses wegen, nicht um einen ästhetischen Gesamteindruck hervorzurufen, aufgestellt; es ist wie bei einem recht gut situierten Universitätsprofessor oder Staatsbeamten. Frau Förster erzählte mir einige Stunden lang ziemlich weitläufig ihren Streit mit Kögel, Steiner, Hecker und Consorten, ohne dass ich eigentlich sehr viel klüger wurde. Wenn sie eifrig wird, fängt sie an zu sächseln und manchmal wird sie auch larmoyant; wie sie die Sachen sagt klingt oft niais, aber was sie sagt ist meistens gut. Über Cosima z. B. bei einem Vergleich mit der Staël und der George Sand: was sie immer an ihr bewundert habe, sei wie sehr sie mit ihrem Empfinden immer Frau, und zwar liebende, sich unterordnende Frau, geblieben sei, während die beiden andren grossen Frauen des Jahrhunderts eigentlich Männer gewesen seien. Wagner habe sie manchmal sogar vor Gästen schändlich behandelt, ihr z. B. ihren Ehebruch mit ihm vorgeworfen; einmal unter Andrem habe er zu ihr gesagt, wie sie wagen könne, so Etwas vor Elisabeth Nietzsche zu erzählen; ihr, Cosima, schadeten ja solche Geschichten bei ihrem Vorleben Nichts, aber Fräulein Nietzsche sei rein. Cosima habe zu Allem immer geschwiegen. Nietzsche habe oft gemeint, Cosima habe unendlich viel mehr Kultur als Wagner. Während wir sprachen kam ein Verwandter der Nietzsches, der hier im Finanzministerium beschäftigt ist; die Förster fragte ihn, ob er nicht durch seinen Einfluss, ihr die Erlaubnis auswirken könne, ihren Bruder bei seinem Tode im Garten des Archivs beizusetzen. Ich redete ihr, als der alte Geheimrat wegwar, aber wieder so zu, dass sie schliesslich versprach an der Beisetzung im Engadin festzuhalten. Über Nietzsches jetziges Leben spricht sie seit der Übersiedlung hoffnungsvoller. Das neue Haus gefällt ihm. Er hat sich als er ankam die Dekorationen ganz genau angesehen, ist überall fast ohne Unterstützung herumgegangen, dabei immer »Palazzo, Palazzo« sagend. Er wiederhole immer, dass alle Menschen hier so gut seien; habe Freude daran, wenn sie ihm Gedichte vorlese, namentlich wohl wegen des Rhythmus, und falle sogar bei seinen eigenen Gedichten manchmal mit einem Verse plötzlich ein; wenn er schlecht geschlafen habe, habe er manchmal kurze schlechte Launen, die damit endigten, dass er die Augen aufschlüge und sage »Meine Schwester ist sehr gut.« Das klingt Alles, wenn die Förster es erzählt, als ob sie von einem ganz kleinen Kinde berichte, das eben anfiange, sprechen zu lernen; sie scheint sich so daran gewöhnt zu haben, ihren Bruder als lallendes Kind zu betrachten, dass sie garnicht mehr die entsetzliche Tragik, die in allem dem liegt, zu empfinden scheint; sie freut sich über sein kindliches Lächeln und Stammeln; im Grunde genommen ist das auch nur natürlich und für sie glücklich. Nach Tisch die neuen Ausgaben des Zarathustra und der Gedichte besprochen; die Förster bot mir an für diese an Kögels Stelle als Herausgeber zu figurieren. Ich lehnte ab, und nahm nur das Anerbieten an, den Druck und die Ausstattung zu leiten. Sie will einiges vom *Ecce Homo* hinzufügen.²⁵⁵⁹

„Weimar. 8 August 1897.

Früh in der Stadt am Goethehause vorbei; ergreifender Gegensatz zwischen diesem Hause, in dem ein Genie sich zur Gesundheit ausgegohren hat, und dem andren Hause oben auf dem Hügel. Vor dem Frühstück führte mich die Förster in Nietzsches Zimmer. Er lag schlafend auf einem Sopha; der mächtige Kopf ruhte, als ob er für den Hals zu schwer wäre, halb nach rechts heruntergesunken auf der Brust. Die Stirn ist ganz kolossal; das mähenartige Haar noch dunkelbraun; und ebenso der struppige, wulstige Schnurrbart; unter den Augen sind breite, schwarzbraune Ränder tief in die Wangen eingesunken; man erkennt noch im matten, schlaffen Gesicht einige tiefe, vom Denken und Wollen eingegrabene Falten; aber gleichsam verwischt und allmählich wieder sich glättend. Im Ausdruck liegt eine unendliche Müdigkeit. Die Hände sind wie Wachs grünlich violett geädert und etwas geschwollen, wie bei einer Leiche. Ein Tisch und ein hoher Lehnstuhl waren ans Sopha gerückt, damit der schwere Körper bei einer ungeschickten Bewegung nicht hinunterfalle. Er war von der schwülen Gewitterluft ermattet und, trotzdem die Schwester ihn mehrmals streichelte und kosend »Liebling, Liebling« rief, nicht zu erwecken. So glich er nicht einem Kranken oder einem Wahnsinnigen, sondern eher einem Toten. – [...]»²⁵⁶⁰

²⁵⁵⁹ Harry Graf Kessler, *Tagebucheintrag 7.08.1897, Samstag*, in: DLA Marbach, Bestand A: Kessler.

²⁵⁶⁰ Harry Graf Kessler, *Tagebucheintrag 8.08.1897, Sonntag*, in: DLA Marbach, Bestand A: Kessler.

Der Tagebucheintrag steht hier in voller Länge, weil in der Literatur zu Elisabeth Förster-Nietzsche gerne auf Auszüge dieser Charakterisierung zurückgegriffen wird, um ihre Geschmacksvorstellungen als „kleinbürgerlich“ und „spießig“ darzustellen, und ihre Modernität als eine Einflüsterung Graf Kesslers zu präsentieren. Doch es geht hier um etwas ganz anderes: Graf Kessler kannte natürlich auch die ersten Versuche Elisabeth Förster-Nietzsches, ein Archiv für die Werke und den Nachlass zusammen mit einer Begegnungs- und Versammlungsstätte seiner Anhänger zu errichten, erst im Hause der Mutter in Naumburg, dann in einer separaten Wohnung in Naumburg, schließlich 1896 in einer Mietwohnung in Weimar, bis es 1897 zur Schenkung der Villa „Silberblick“ durch Meta von Salis kommt. Und Kessler war sich ebenso wie van de Velde bewusst, dass auch der Geschmack Friedrich Nietzsches nicht im Einklang mit seinen Schriften stand, beziehungsweise im Einklang mit ihrer Interpretation des ‚Modernen‘ und Zukünftigen in Nietzsche. Die Enttäuschung Kesslers über den wahren körperlichen und mentalen Zustand seines „Geistesheroen“ und dessen Umfeld ist nur zu deutlich dem Tagebucheintrag seines ersten Besuches abzulesen, und nicht viel anders muss es van de Velde bei seiner „Pèlerinage“ zum Nietzsche-Archiv gegangen sein: in den Memoiren erwähnt er lediglich die Kohlezeichnung „Nietzsche auf dem Krankenlager“ von Hans Olde.²⁵⁶¹

Kesslers Kritik an der Einrichtung Elisabeth Förster-Nietzsches und ihrem Gehabe wird kontrastiert durch seine wohlwollende Beschreibung des Goethe-Wohnhauses am Frauenplan:

„Goethes Geburtstag. Früh in das Goethehaus; die kühle Einfachheit und Abwesenheit alles Lauten, Zudringlichen wirkt beruhigend der Tragik des Nietzschehauses entgegen. [...]“²⁵⁶²

Kessler flüchtet vor den Trauerfeierlichkeiten im Nietzsche-Archiv in die Einfachheit, Harmonie und Konzentration der klassischen Interieurs Goethes, um aus diesem Umfeld heraus sowohl das Mittelmaß der Nietzscheaner, als auch den Charakter der Trauerfeier und den christlichen Ritus beim Begräbnis Nietzsches anzuklagen. Sein Ziel hat er damit indirekt schon genannt: Nietzsche auf das Niveau Goethes zu heben, ihn zu einem „Klassiker“ der Moderne zu machen. In eben jene Richtung zielen auch die Überlegungen zu einem „Neuen Weimar“, das sich explizit auf die Zeit Goethes, Schillers und Herders um 1800 ebenso beruft, wie auf die Liszts Mitte des Jahrhunderts, um aber selbstbewusst eine neue Phase der kulturellen Entwicklung am Anfang des 20. Jahrhunderts zu proklamieren. Goethe, respektive Liszt, sind außerdem wichtig für die gedankliche Analogie von Interieur und Persönlichkeit, die Ausweitung der (bürgerlichen) Individualität in den Raum, was Benjamin als eine Ideologie des 19. Jahrhunderts entlarvt hat. Andererseits soll durch van de Veldes Umbau gerade das Zufällige, Persönliche – mit den Worten der Nietzscheaner Kessler und Bodenhausen: das *Romantische* – getilgt werden, denn sie sehen in der Gestaltung van de Veldes den große Vorzug in der Theoretisierung der Formfindung, als eine Suche nach den rationalen, ewigen Gesetzmäßigkeiten der Form.

Wenn also Nietzsche auf Grund seiner Erkrankung sich sein Weimarer Haus nicht aussuchen und seinem Geschmack (oder seiner Philosophie) entsprechend einrichten konnte und deswegen nicht wie Goethe, ein seinem Denken und seiner Persönlichkeit entsprechend Interieur hinterlassen hat – wobei er konventionelle bis hin zu altmodische Ansichten in Kleidung, Auftreten und auch Unterkünften pflegte – spielt Authentizität keine Rolle, sondern ist eine kreative Übersetzung gefragt, die aus den philosophischen Texten heraus eine begründbare und plausible Inszenierung, ein künstliches Studiolo nach dem Vorbild des Goethe-Haus entwirft: eben ein programmatisches Kunstwerk, das mit den Mitteln der

²⁵⁶¹ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens* (1962), S. 188f; vgl.: ders., *Récit de ma vie. II* (1995), S. 61ff.

²⁵⁶² Harry Graf Kessler, *Tagebucheintrag 28.08.1900*, in: *Das Tagebuch. Dritter Band. 1897-1905*, Stuttgart: Klett Cotta, 2004, S. 315.

(modernen) abstrakten Architektur und Ornamentik auf die Schriften Nietzsches verweist. Dem Konzept einer architektonischen Programmkunst kommt entgegen, dass es sich um eine angewandte Kunst handelt, die ihr Ziel in der Intensivierung und Durchdringung mit dem Leben hat (durch Zweckform und Schmuck), und gerade sich nicht als eine absolute oder autonome Kunst nur selbstreflexiv auf ihre eigene Struktur und Geschichte bezieht. Selbst die von van de Velde bevorzugten Gemälde der Impressionisten und Neo-Impressionisten ordnen sich der Gesamtgestaltung des Raumes unter, werden „dekorativ“ eingesetzt. Nicht zufällig findet sich just zu der Entstehungszeit des Nietzsche-Achims bei van de Velde eine Beinahe-Definition für programmatisches Design, bei der die Entleerung und Abstraktion der Form, die Überwindung der figürlichen Darstellung den notwendigen Zwischenschritt zu einer Wiederaufladung mit intellektuellen Konzepten bildet:

„[...] Bald wird niemand mehr daran denken, den Formen nützlicher Dinge (wie Möbeln, Vasen etc.) den Schein naturalistischer Gestaltungen, wie Menschen, Tiere, Blumen etc. geben zu wollen. Sobald wir an die Schöpfung eines Gegenstandes denken, erscheint er uns in seiner wesentlichen Form; und klar betrachten wir die uns zur Verfügung stehenden Mittel: die Materie und die Werkzeuge. Aus der innigen Berührung dieser beiden entsteht der Gegenstand, und die hinzutretenden intellektuellen Spekulationen werden nur reine und abstrakte Schönheit hinzutragen. [...]“²⁵⁶³

Trotzdem benötigt die Vorstellung einer programmatischen Kunst und Architektur in einem ersten Schritt Autonomie von den bisherigen „Inhalten“ der Künste, also von Thema, Geschichte und Sujet. Nicht umsonst beharrt van de Velde ausdrücklich auf eine Kunst der Mittel und Formen, mit Bezug zum *l'art pour l'art*, und grenzt den Begriff der kulturellen Schönheit des dargestellten Gegenstandes von der universellen und überhistorischen Schönheit der Technik, der Form und des Stils ab:

„[...] Nach einer alten Gewohnheit suchen wir die wesentliche Schönheit eines Kunstwerkes in seinem Gegenstande und glauben, dass die Mittel, die unter den Begriff der Erfindung und Komposition fallen, für seine Wirkung wichtiger seien, als die, die man zur Technik und zur Form rechnet. Aber Erfindung, Komposition, Gebärden, Gesichtsausdruck und Stellungen, das sind lauter Dinge, die jedem Betrachter verschieden gefallen können. Und gerade, weil sie jedem Beschauer verschieden gefallen dürfen und müssen, hat es von jeher in der Aesthetik Streit gegeben. [...] Ein solcher Gegenstand ist abhängig von den Verschiedenheiten des Fühlens, die im Wesen des Menschen liegen und die sich steigern, wenn es sich um scharf entgegengesetzte Charaktere oder Rassen handelt. [...] Ich meine, dass, wenn die Schönheit wirklich in seinem Gegenstande begründet wäre, dass dann diese Schönheit die grösste Gefahr liefe, nicht geschätzt und nicht einmal erkannt zu werden. Wenn es noch heute geschehen kann, dass Böcklins Märchen ausserhalb Deutschlands keinen Eindruck machen, dass die philosophischen Kompositionen von Watts ausserhalb Englands keine Bewunderer finden, dass die strengen und doch heiteren Fresken von Puvis de Chavannes nur in Frankreich wirklich gefallen, so liegt das eben an den verschiedenen Charakteren und Geistesrichtungen dieser Rassen. Diese Werke sind wohl sämtlich wirklich schön; aber die Thatsache, dass ihre Schönheit von der geistigen Anlage einer Rasse, einer Nation, abhängig ist, enthält in sich schon einen Einwand dagegen, dass diese Schönheit moderne Schönheit sein könnte. [...]“²⁵⁶⁴

Henry van de Velde kritisiert hier ausdrücklich den Symbolismus – und das, obwohl er selbst während und nach der Akademiezeit sich in symbolischen Studien versucht hat – wohingegen er den Naturalismus und Impressionismus in die Ahnenreihe der Moderne aufnimmt, da er in beiden Kunstrichtungen eine Befreiung vom Sujet erkennt zu Gunsten rein

²⁵⁶³ Henry van de Velde, „Werkstätten für Handwerks-Kunst“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Juni-Heft, 1902, S. 160.

²⁵⁶⁴ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 454.

malerischer Wirkungen. Als Gegenbegriff zu traditionellem Thema bzw. Sujet etabliert er das „Leben“, das sich sowohl in Herstellung und Gebrauch des Gegenstandes als auch in den materiellen, abstrakt-formalen und atmosphärischen Qualitäten des Kunstwerkes offenbart, die er mit einer Paraphrasierung der Einfühlungstheorie umschreibt: (Vgl. 3.7)

„[...] Aber die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in einem Leben und einer Seele, die ihm eigen sind, nicht in Leben und Seele seiner Modelle. Die Farben und Linien empfangen ihr Leben von ihrer Wechselwirkung aufeinander; Steine und Metall von den Möglichkeiten, die sie darbieten, Licht und Schatten zu schaffen und zu halten; Worte und Töne von ihrer Fähigkeit, sich zu Harmonien zu verbinden und in die fruchtbaren Launen des Rhythmus einzugehen. Ich erkläre ausdrücklich, dass es uns fern liegt, dem Gedanken, der Melodie oder dem Sujet in Drama, Plastik und Oper die Schönheit abzusprechen. Ich behaupte aber, dass diese Schönheit von einer anderen Art ist als die eigentlich künstlerische Schönheit. Jene Schönheit des Inhaltes ist geistigen Wesens; und das gereicht ihr zur Grösse, setzt aber der Wirksamkeit Grenzen, während diese organische Schönheit materiellen Wesens ist. Und auch das gereicht ihr zur Grösse; sichert ihr ausserdem aber Allgemeingültigkeit. [...]“²⁵⁶⁵

An diesem für seine Kunsttheorie entscheidenden Moment greift er wiederum auf das Vorbild der Musik zurück und setzt Melodie und Sujet gegen die abstraktere Qualität von Material, Form bzw. Harmonie und Rhythmus. Anders gesagt, van de Velde verwendet das Argumentationsmuster der absoluten Musik, wie sie sich in der rein instrumentalen Symphonie, Sonate und dem Pianokonzert zeigt, als ein Modell für die Befreiung der Malerei (und des Ornamentes) vom dargestellten Gegenstand hin zur Abstraktion, in ähnlicher Weise, wie Wassily Kandinsky einige Jahre später eine auf reine Farb- und Formfragen reduzierten abstrakte oder „geistige“ Kunst ebenfalls auf die Musik bezog,²⁵⁶⁶ aber nur, um dann die Autonomie der Kunst durch ihre Kopplung an Produktion, Zweck, Gebrauch und Alltag wieder zu hinterfragen und für das „Leben“ zu öffnen.

Das Nietzsche-Archiv im Spiegel der Zeitgenossen

An Stelle einer eingehenden Beschreibung oder rückblickenden Wertung dieses speziellen Auftrages übergibt van de Velde in seinen Memoiren, wie bereits an anderem Ort festgestellt (Vgl. 4.2), seinem Mitarbeiter und Freund Sigurd Frosterus das Wort, der kurz nach der Fertigstellung in einem Brief an seine Mutter begeistert vom Nietzsche-Archiv berichtet:

„Ohne Zweifel das schönste, was van de Velde geschaffen hat, das geschlossenste, das reinste, das gehaltvollste Werk, das die moderne Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Alles, Wände und Möbel, sind in hellen Tönen gehalten. Die Möbel sind mit einem Samt in mattem Rot bezogen, der an Reflexe der untergehenden Sonne auf den Schneegipfeln der Alpen erinnert. Das Rotbuchenholz der Möbel lässt durch die Tiefe seiner Färbung die Valeurs der Stoffe in höchster Differenzierung hervortreten. In den strengen Linien der Möbel liegt eine außergewöhnliche Kraft, Geschmeidigkeit und Elastizität, in allem Ornamentalen eine ausgewogene wunderbare Harmonie. Sie sind weder zu leicht noch zu schwer, weder »elegant« noch »lässig« im englisch-amerikanischen Sinn. Mit einem Wort eine *feierliche* Einheit; nichts fällt aus dem Rahmen, nichts springt in die Augen, aber auch nichts dürfte weggelassen werden. Solche Dinge können nur geschaffen werden, wenn Herz und Seele zusammenwirken, was nicht oft im Leben vorkommt.“
 „Nichts ist dem Zufall überlassen, und nirgends zeigt sich auch nur eine Spur von Hast. Mit der gleichen eindringlichen Sorgfalt sind ein Stuhlbein, das Profil eines Tisches, das große Cheminée oder die Nische gezeichnet, in der Klingers schöne Nietzsche-Büste steht. Als Innenarchitekt überragt van de Velde seine Zeitgenossen um vieles, ja ich möchte fast sagen, dass es unter den

²⁵⁶⁵ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Heft 12, 1903, S. 457f.

²⁵⁶⁶ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München: Piper, 1912

Modernen nur einen einzigen gibt, der sich mit den großen Meistern der Vergangenheit messen kann, und das ist er.“²⁵⁶⁷

Zu der angesprochenen roten Farbigkeit als Referenz an Nietzsches Sils-Maria im Engadin und an die zahlreichen Bergmetaphern gibt es noch eine weitere Textstelle im *Zarathustra*, die van de Velde bei der Arbeit an der Gestaltung der *Zarathustra* Prachtausgabe für den Insel Verlag von 1908 anführt, die aber genauso gut für das Nietzsche-Archiv gelten könnte:

„Das tiefe Gelb und das heisse Roth: so will es mein Geschmack, – der mischt Blut zu allen Farben. Wer aber sein Haus weiss tüncht, der verräth mir eine weissgetünchte Seele.“²⁵⁶⁸

Doch hier ist Vorsicht vor dem isolierten Zitieren geboten: der Kontext zeigt, dass es Nietzsche bzw. Zarathustra um eine Kritik an „Gut“ und „Böse“ als erworbenen, also nicht metaphysischen, sondern „allzumenschlichen“ Wertemaßstäben geht, welche nur zu bereitwillig geglaubt werden. Somit bezieht sich das Weiß des Hauses respektive der Seele metaphorisch auf die betont Tugendhaften und Rechtschaffenen, also auf die abstrakten, leblosen (und heuchlerischen?) Menschen, nicht auf ästhetische, räumliche Qualitäten, wie van de Velde dem Leser glauben macht. Dass aber Frosterus auf die Einheitlichkeit der Wirkung des Interieurs so besteht, ist nicht allein einem altmodischen Kunstwerkbegriff der „Einheit“ und „Abgeschlossenheit“ geschuldet, sondern kann in direktem Zusammenhang mit der entwerferischen Theorie van de Veldes über die Ergänzung von positivem und negativem Raum, von Masse und Leere gelesen werden:

„Denn es giebt Formen, welche wir wirklich schaffen und solche, welche zu schaffen wir hier nicht verhindern können, das hängt notwendig zusammen. Man verändere einmal, sehe weiss an Stelle von schwarz und taste in die Leere anstatt die Materie zu berühren; man mag es thun, aber welche Absicht man dabei auch immer habe, *notwendig* ist, dass das Weisse ebenso schön wie das Schwarze, das Ungreifbare so schön wie das Materielle sei.“²⁵⁶⁹

Frosterus und van de Velde haben sich viel über diese und ähnliche Fragen ausgetauscht, was van de Velde bei der Formulierung, Niederschrift und Redaktion seiner theoretischen Arbeit half. Auch das Wort „Kraft“ verdient hier eine Einordnung in die physiologische Theorie von der Linie, die van de Velde erst kurz zuvor geäußert hatte:

„Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende Kräfte. [...] sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden

²⁵⁶⁷ Sigurd Frosterus, *Briefe an seine Mutter vom 6.12.1903 und 12.12.1904*, in: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Pieper, 1962, S. 261–262; vgl. auch: Henry van de Velde, *Récit de ma vie II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 155–157: „feierlich“ im Original in Deutsch; zudem der letzte Satz aus Forsterus erstem Brief vom 6.12.: „Et lorsqu’un jour la Nietzsche-Archiv sera ouverte au public, l’Allemagne possèdera un musée unique dans son genre.“; ebenso fehlen Teile des zweiten Briefes vom 12.12.: „Au plus on la voit, au plus on admire l’infailible sûreté, la conscience avec laquelle van de Velde y déploie ses fromes et ses couleurs. Tout s’harmonise, s’entrelace et constitue un ensemble organique qui ferait presque passer outre la richesse des détails. Rien n’a été fait au hasard, aucune trace de hâte. C’est avec la même ferveur qu’il a dessiné un pied de chaise, le profil de la table, la grande cheminée ou la niche dans laquelle est placé le beau buste de Nietzsche par Klinger. Et c’est surtout le sentiment vivant de la responsabilité qui donne à ce que fait van de Velde une empreinte solennelle et grave, cette *Feierlichkeit*, malgré la souplesse mobile et légère – dans l’acceptation concrète du mot – qui lui appartient.“ Originalbriefe siehe Bibliothèque Royale, Brüssel, (BR FS X 411/2 und 411/5).

²⁵⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. 3. Theil. Vom Geist der Schwere. KSA 4*, S. 244.

²⁵⁶⁹ Henry van de Velde, *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Cassirer, 1901, S. 104–105.

schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, [...]“²⁵⁷⁰

Somit wiederholt oder variiert Frosterus die Thesen und Begriffe van de Veldes und projiziert sie zurück auf das Nietzsche-Archiv. Er gibt quasi gefiltert die Haltung des Entwerfers wieder, womit seine Beschreibung durchaus mit Berechtigung in den Memoiren van de Veldes steht.

Ein weitere Besprechung des Nietzsche-Archivs hat ebenfalls Eingang in die Memoiren gefunden: der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen schrieb im Sommer 1903 über Henry van de Velde, das „Neue Weimar“ und das Nietzsche-Archiv in der renommierten Berliner Zeitung *Der Tag* noch vor dessen offizieller Eröffnung im Herbst 1903:

„[...] Van de Velde, der seit über einem Jahr in Weimar wirkt, hat sich außerordentlich entwickelt. Seine Arbeiten haben, ohne Einbuße an Originalität. Alles Provokante, alles Barocke verloren. Der Künstler ist zu einer schlichten, vornehmen und *heiteren* Schönheit gekommen, die fast an die *Antike* gemahnt, durch Klarheit der Absicht und Reinheit des Ausdrucks, und über die seine Imitatoren todunglücklich sein werden, weil dieser Stil unnachahmlich ist. Es gibt in Weimar ein paar Interieurs von van de Velde, die jeden Gegner seiner Richtung durch ihre Schönheit entwaffnen müssen und keinen Anspruch an Eleganz und Abwechslung unbefriedigt lassen. Das eklatanteste Dokument seiner Entwicklung in die Höhe aber bildet hier seine Einrichtung des Nietzsche-Archivs, in dem Frau Förster-Nietzsche dem Andenken ihres genialen Bruders ein würdiges Denkmal und den Verehrern von dessen froher Wissenschaft einen erquicklichen Raum der Belehrung und Sammlung gestiftet hat. Wie hier aus einer an sich nicht sehr glücklichen architektonischen Anlage ein Raum geschaffen wurde, der durch ruhigen Ernst an seine Bedeutung mahnt, dabei aber nichts aufdringlich Sakrales hat, so dass er zugleich den Zwecken einer Bibliothek, eines Lese- und Vortragssaales dienen kann – das verdient aufrichtig bewundert zu werden. Als Farben wirken im Archiv: Paneele, Schränke, Möbel aus gelbrötlichen Buchenholz, fräsfarbene Bezüge, weiße Wand und Decke und ein Kamin in gelber Bronze. [...]“²⁵⁷¹

Während van de Velde bis zu seinem Wechsel nach Weimar Anfang 1902 immer die Ablehnung historischer (Stil-)Vorbilder propagierte, um den Historismus auf Abstand zu halten, und in seinen frühen Schriften höchstens eine Bewunderung der Gotik auf Grund ihrer konstruktiven Rationalität erkennen ließ, (Vgl. 4.4.3) ist der explizite Vergleich mit der Antike, und somit mit der akademischen Tradition der Renaissance und Klassik, erstaunlich, vor allem wenn man den freundschaftlichen Kontakt zwischen van de Velde und Rosenhagen bedenkt, so dass dieser sich sicher mit dem Künstler über die Rezension ins Vernehmen gesetzt hat. Eindeutiges Zeichen dieser Absprache sind die Bemerkungen Rosenhagens zur Pietät und zu dem Unterschied zwischen retrospektiver Traditionsseeligkeit und der Schaffung neuer Traditionen durch den fortschrittlichen (und ausländischen!) Künstler, welche direkte Anleihen bei der Argumentation Kesslers und van de Veldes zu nehmen scheint, die wiederum auf Nietzsches Unterscheidung zwischen „antiquarischer Historie“ und „kritischer Historie“ zurückverweisen. (Vgl. 2.1) Aber mit dem Umzug van de Veldes nach Weimar beginnt eine Auseinandersetzung und Aufarbeitung der deutschen Klassik und der Vorstellungen einer zeitlosen Schönheit des griechischen Vorbildes, die sich auch mit Fragmenten aus Nietzsches Philosophie mischen (Vgl. 3.10, vgl. 4.4.3). So schreibt van de Velde beispielsweise in den *Kunstgewerblichen Laienpredigten* desselben Jahres:

²⁵⁷⁰ Henry van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Seemann, 1902, S. 188–189.

²⁵⁷¹ Hans Rosenhagen, „Das neue Weimar“, in: *Der Tag*, Berlin: 15. Juli 1903; wieder abgedruckt in: Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, S. 245–250.

„[...] Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornamentes, das in der griechischen Architektur eine lebenserweckende Funktion ausübt, d.h. nichts Eigenes ausdrückt! In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament Leben, es hat das Leben in sich, gerade wie der Dionysos-Kult selbst. [...]“²⁵⁷²

„[...] Im Grunde aller gegenwärtigen künstlerischen Bemühungen fühle ich ein Streben nach Harmonie und Heiterkeit. [...] Diese Atmosphäre wird uns mit einem neuen Fatalismus beglücken, mit einer dogmatischen Ruhe erfüllen, [...]“²⁵⁷³

Die Parallelen zu Nietzsches Argumentation in der *Geburt der Tragödie* sind deutlich: die Kunst als Schein und Überredung zum Leben, als das große *Ja-Sagen*, als ästhetische Rechtfertigung des Lebens, deren andere Seite das Nichts oder die Angst vor dem Nichts ist (Legende des König Midas). Überspitzt kann man hier Ansätze zu einer eigenen *Umwertung* van de Veldes erkennen, da er den akademischen Historismus der europäischen Stilepochen durch eine Beschäftigung mit frühgriechischen (und auch orientalischen oder keltischen, jedenfalls *vorgeschichtlichen*) Themen unterläuft, sich dabei aber streng genommen ebenso historistisch verhält, indem er nur andere Inspirationsquellen der Geschichte anwendet. Die Suche nach alternativen Ausdrucksformen gegenüber der tektonischen Rhetorik der Stilarchitektur führt ebenfalls zu einer Aneignung des lokalen Vokabulars, was man später in den Bauten der Kunstschule (1904-12) und Kunstgewerbeschule (1906-08) oder dem eigenen Wohnhaus „Hohe Pappeln“ (1907) sehen kann, in dem anonyme und/oder regionalistische Elemente Weimars wieder aufscheinen.

Das Nietzsche-Archiv wurde, im Gegensatz zu anderen Arbeiten van de Veldes, nicht in den zeitgenössischen Stilreform- und Kunstgewerbezeitschriften veröffentlicht, was auf den ersten Blick überrascht. Eine von der Archivherrin eingefädelte Besprechung wurde in der Reihe *Kochs Monographien* des Darmstädter Verlegers publiziert, in der bereits das *Manifest Deutscher Kunst* der Künstlerkolonie Mathildenhöhe erscheinen war. Der dem Nietzsche-Archiv nahe stehende Kritiker Paul Kühn aus Leipzig gibt einer eigenen Einschätzung der Bedeutung der Schriften Nietzsches für die damalige Zeit weiten Raum, um die Bedeutung des Nachlasses und Archivs zu unterstreichen, und auch die „selbstlose Aufopferung“ der „geliebten und vertrauten Schwester“ ausgiebig zu würdigen.²⁵⁷⁴ Van de Velde, der Kühns Hymnus zunächst reserviert gegenüberstand,²⁵⁷⁵ wird als Nachfolger und Vollender Nietzsches vorgestellt, als Genie auf dem Weg zu einem heroisch-geistesaristokratischen Menschentypus des „Schaffenden“, der das Stilwirrwarr und die historistischen Zitate zu Gunsten eines neuen organischen Ganzen überwinde. Metaphernreich werden von Kühn Parallelen zwischen van de Velde und Nietzsche gesucht:

„[...] Und seinen [Nietzsche: *Unzeitgemässe Betrachtungen III Schopenhauer als Erzieher*] wundervolle Schilderung des »ersten, gleichsam physiologischen Eindrucks«, den Schopenhauer in ihm hervorgerufen, muß ich nach meinen Erfahrungen und Erlebnissen auf die Innenräume van de Veldes anwenden, jene sieghafte Heiterkeit, die wie den wahren Denker auch das reife Kunstwerk kennzeichnet, jenes Gefühl des zauberartigen Ausströmens der innersten Kraft eines

²⁵⁷² van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 185–186.

²⁵⁷³ van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen“, in: *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (1902), S. 195–196.

²⁵⁷⁴ Paul Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, Darmstadt: o.J. [1904].

²⁵⁷⁵ Vgl. Brief Paul Kühn an Henry van de Velde, 17.06.1903, GSA 72/BW 3004, Blatt 9; vgl. auch: Brief Paul Kühn an Elisabeth Förster-Nietzsche, 6. 08.1904, GSA 72/BW 3004, Blatt 48-49.

Naturgewächses, einer Kraft wie eine Flamme bei Windstille gerade und leicht aufwärts steigt, ohne zittern und Unruhe. [...]“²⁵⁷⁶

Das Urteil einer leichten und heiteren Kunst, frei von Pathos und Monumentalität, mag überraschen, da der Archivumbau, sowohl mit der Fassade des Entrées als auch in den Räumen selbst, auf den heutigen Betrachter monumental wirkt, ohne eigentlich massig oder groß zu sein. Aber Kühn deutet wohl eher auf van de Veldes Verzicht historischer Vorbilder hin, die im 19. Jahrhundert kanonisch mit Monumentalität verbunden wurden, wie zum Beispiel der Säulenportikus, die Rotunde, die Säulenhalle oder Pilaster, Kassettendecken oder auch pyramidiale Formen. Die hervorgehobene und wiederholte „Leichtigkeit“ und „Heiterkeit“ sind Zitatstellen aus dem *Zarathustra*, worin Nietzsche seine Abneigung gegenüber dem früher verehrten Pathos des Wagnerschen Musikdramas Ausdruck verleiht, und der deutschen Schwere eine „halkyonische“ leichte und heitere Kunst gegenüberstellt – wofür er die Metaphern der Flamme, des Spiels oder des Tanzes häufig verwendet. Kühn schlägt den Bogen von Schlagworten aus dem *Zarathustra* zu der zeitgenössischen vitalistischen Weltanschauung einer dynamischen allbewegten Natur, in der alles Energie, Bewegung oder Rhythmus sei, wobei er diese Begriffe als Synonyme verwendet, und überträgt sie direkt auf das Wesen der Architektur:

„[...] Das Geheimnis der architektonischen Formenwelt, die nie etwas anderes gewesen ist, als ein Produkt des Abstraktionsvermögens, beruht nicht nur in den Maßverhältnissen, sondern weiterhin in dem Spiel von Linien, Licht und Schatten. [...] Wir erkennen hier [Vereinigung, Zusammenklang] ein rhythmisches Gesetz, welches für alle Künste bestimmend ist, für die Malerei wie für die Plastik, für die Versform wie für die Musik; wir finden es nicht minder in den schönen Gebilden der Natur. In diesen Rhythmen, seien sie einfach, gemessen, erregt, kompliziert, werden unsere Gefühlsbewegungen geordnet zu jener reinen und klaren Harmonie, die die Einheit und beglückende Wirkung des Kunstwerkes ausmacht. [...]“²⁵⁷⁷

Diese Dialektik von Spiel und Gesetzmäßigkeit des Rhythmus soll zum organischen Kunstwerk führen, das flexibel und „weich“ genug ist, einzelne Formen auszubilden, sie aber unter das einheitliche Regime der „Raumgestalterin Architektur“²⁵⁷⁸ zu vereinigen. Dieses organische Kunstwerk wiederum soll auf den Betrachter zurückwirken, indem er seine eigene Existenz als harmonisch und geordnet, und damit als schön und sinnvoll wahrnimmt. Kühns Bemerkung, van de Velde gehe in diesem Prozess vor wie ein Bildhauer, der Wohnskulpturen schafft, in denen jedes einzelne Element determiniert ist, wobei es nicht auf die Betrachtung eines Details, sondern nur auf die Gesamtwirkung ankomme, scheint hingegen sehr präzise. Das Physische seiner Kunst, im griechischen Sinne der *physis* als Einheitlichkeit und Körperlichkeit verstanden, trifft sich wieder mit Nietzsches Vorstellung, dass die Kunst eine Steigerung und Verschönerung des Leibes sei. Und diese Einheitlichkeit und Gesetzmäßigkeit bezeichnet Kühn als das „Klassische“ an van de Veldes Kunst,²⁵⁷⁹ das Einfache, In-Sich-Ruhende, wofür es der höchsten Kraft und Beherrschung der Mittel bedarf, bei der sich der Zwang oder die Regel aber nicht mehr zeigt, sondern überwunden ist,²⁵⁸⁰ womit er Nietzsches Gedanken des „In Ketten tanzen“ paraphrasiert. Doch trotz der mehrfachen angekündigten „Erklärung“ wird der eigentliche Prozess der Transformation oder Transkription – wie sich philosophischer Gehalt zur architektonischen Form und deren Wahrnehmung verhält – im Text nicht klar, statt dessen stellt Kühn lapidar fest:

²⁵⁷⁶ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 13.

²⁵⁷⁷ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 19.

²⁵⁷⁸ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 15.

²⁵⁷⁹ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 20–21; auch: 28–29.

²⁵⁸⁰ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 37.

„[...] Wollen wir die erstaunliche Ausdrucksfähigkeit und Symbolik seiner Linien in der Raumgestaltung des Nietzsche-Archivs charakterisieren, so tun wir am besten, wenn wir uns weiterhin Nietzsches Kunstideal vergegenwärtigen. Wie schon erwähnt, ist es auch die Seele dieser Räume. [...]“²⁵⁸¹

Gemeint ist hier Nietzsches Diktum von der „Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen [eines Volkes]“, ²⁵⁸² das von Kühn mehrfach zitiert wird, und das sich auch bei van de Velde in zahlreichen Variationen in seinen Schriften finden lässt, natürlich ohne einen Quellenverweis auf den Philosophen, doch mit dem Unterscheid, dass er als Belgier die letzten zwei Worte wegfällen lässt, während Kühn Nietzsche in erster Linie als ein deutsches Phänomen begreift und beschreibt.

Das Nietzsche-Archiv in der Forschung

Der ehemalige Direktor des Kröller-Müller Museums in Otterlo, Abraham Hammacher, weist in seiner Monographie von 1967 im Bezug auf das späte Projekt einer Nietzsche-Gedenktafel auf dem Franse Berg, Hoge Veluwe, auf einen wichtigen Aspekt der Vorstellungswelt Henry van de Veldes hin:

„[...] Ähnlich ging es ihm mit der Welt *Nietzsches*. Ihm fühlt er sich seit seinem einsamen Leben auf dem Lande und später durch seine Bekanntschaft mit dessen Schwester in Weimar eng verbunden, aber er sah ihn nicht in einer Figur symbolisiert. Er dachte an einen Monolith, eine Art Tafel auf einer Höhe, und darin eingraviert einige der *sublimes paroles d'incantation à la volonté, principes d'une foi nouvelle*. [...]“²⁵⁸³

Van de Velde legte Wert auf eine atmosphärische, charakterliche und vor allem abstrakte Übersetzung seiner programmatischen Arbeiten, gerade nicht abbildend oder symbolisch, sondern „geistig“, um das Vokabular von Kandinsky zu verwenden. Der zweite Punkt dieses Zitates lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Schrift für van de Velde – und auf eines der auffälligsten Merkmale des Versammlungsraumes: Das messing-goldene Nietzsche N. Im Gegensatz zu anderen Nietzscheana sucht van de Velde weniger in der Symbolik einen Bezug zu Nietzsches Schriften, wie zum Beispiel durch die Verwendung von Adler und Schlange als die Tiere Zarathustras, oder der Motive des Berges und der Sonne (und ihrer Strahlen), wobei hier eine symbolisch stilisierte Repräsentation gemeint ist, nicht die atmosphärische des „Alpenglühens“. Gerade in der Gestaltung der Nietzscheana der Jahrhundertwende war eine direkte symbolische Transkription ein nahe liegendes Motiv, wie man am Einbandentwurf von Peter Behrens für den *Zarathustra* sieht, oder selbst noch bei Klingers späterer Fassung der Nietzsche-Herme von 1914, die szenische Relieffiguren des *Zarathustra* am Sockel aufweist. Für van de Velde, der die symbolische Repräsentation in seinen theoretischen Texten wiederholt ablehnt, scheint die Schrift eine übergeordnete Rolle als Verweissystem übernommen zu haben, was sich zum Teil aus der Vielzahl seiner Buchgestaltungen und Plakate erklären lassen mag. Zudem war einer seiner ersten Schritte weg von der Malerei und hin zum Kunstgewerbe die Serie von Holzschnitten für *Van Nu en Straks* (1893-96), die gerade aus dem Wechselspiel aus abstrakter Ornamentik und Schriftgestaltung ihre Besonderheit gewinnen. Wenn man sich aber das Konzept der programmatischen Kunst auf die Architektur übertragen vor Augen führt, so erhebt sich die Frage, wie der Architekt beim Gebäude oder beim Innenraum mit dem Titel umgeht, der bei einem Musikstück bzw. einem Gemälde den direkte Verweis auf den philosophischen oder literarischen Gehalt transportiert. Der Architekt verfügt(e) kaum über die Möglichkeit, die

²⁵⁸¹ Kühn, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar* (1904), S. 29.

²⁵⁸² Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen I. David Strauss. KSA I*, S. 163: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“

²⁵⁸³ Abraham M. Hammacher, *Die Welt van de Veldes*, Köln DuMont Schauberg, 1967, S. 205.

sich dem Maler mit der Gestaltung des Titels seines Gemäldes ergeben, und die der Betrachter entweder direkt auf dem Rahmen oder neben dem Bild mitsamt weiteren biographischen Daten und Kurzerklärung vorfindet; oder die dem Komponisten mit Titel, Untertitel und Widmung offen stehen, und die sich an den Dirigenten, den Interpreten, den Konzertbesucher, der vor der Aufführung im Programmheft (!) blättert, oder der das Stück in der Partitur verfolgt, wendet. Dieses Verhalten scheint sich sogar auf die heutigen Gewohnheiten beim Blättern in Katalogen und Magazinen (Bildunterschriften) und Hören von Musik (Booklet) erhalten zu haben, und gerade der zeitgenössische Kunstbetrachter wendet seinen zweiten Blick vom Werk ab suchend nach dem Klebetext auf der Wand, weshalb ein Museum, das ausdrücklich auf die Beschriftung seiner ausgestellten Werke verzichtet, ausgesprochen selten ist.²⁵⁸⁴

Dieser Akt der Setzung des Titels, die Brücke zwischen Künstler und Rezipient, hat van de Velde auf mehreren Ebenen gelöst: noch recht konventionell von Außen, indem er in breiten Lettern auf das mittlere Portalfeld den Schriftzug „Nietzsche-Archiv“ hat einmeißeln lassen. Erstaunlicher hingegen ist die Lösung im Innenraum mit dem messing-goldenen N. Eine Spur des N und der Farbfolge Weiß-Gold-Rot führt, wie bereits gesagt, zum Empire und Napoléon Bonaparte und dessen Emblem des Kapitalen N gefasst von einem Kreis, bzw. Lorbeerkranz der Römischen Imperatoren.²⁵⁸⁵ Unterstützt wird die gedankliche Zusammenführung eines Nietzsche-Napoleon durch deren ähnliche Charakterisierungen in van de Veldes Texten: beide werden als titanisch, kolossal, schicksalhaft, als unzeitgemäße Erneuerer und Kündler neuer Wahrheiten beschrieben²⁵⁸⁶ – kurz als *modern*. Zudem projiziert van de Velde auf Napoleon auch die Vorstellung des „guten Herrschers“, der einsam die richtigen, weil zukunftssträchtigen Entscheidungen durchsetzt, die so ganz im Gegensatz zu den parlamentarischen Kompromissen und Ausschüssen zu stehen scheint, die auch Nietzsche immer wieder zum Ziel seines anti-demokratischen Spottes gemacht hat. So ist zum Beispiel Van de Veldes provozierende Antwort auf die Zeitungsumfrage nach Sinn oder Unsinn von gestalterischen Wettbewerben mit Fachjury respektive zum Direktauftrag zu verstehen:

„Das System [gemeint ist das Wettbewerbswesen] hat sich selbst verurteilt, weil es niemanden zur Geltung gebracht hat, der sich nicht ganz allein zur Geltung gebracht hätte, und weil es jedesmal (außer wenigen Ausnahmen) denjenigen ausgeschlossen hat, welchen das Schicksal oder das besondere Genie dazu bestimmten, diese oder jenes Bauwerk zu errichten. [...] Im Konkurrenzsystem sehe ich nur noch eine Feigheit unserer Epoche mehr, die ihre Verantwortlichkeit hinter unbestimmten Komitees versteckt, die die Männer ersetzen, die jede Epoche vor der unseren gehabt hat, die diese Verantwortlichkeit, diesen oder jenem Künstler ein Bauwerk zu übertragen, auf sich zu nehmen wagten, ebenso wie sie es wagten, alles in allem die Verantwortlichkeit des Entschlusses auf sich zu nehmen.“²⁵⁸⁷

Hier spielt das Verhältnis van de Veldes zu seinen Auftraggebern eine wichtige Rolle, denn sein gesamtes Frühwerk setzt sich aus direkten Aufträgen aus dem privaten gesellschaftlichen Umkreis van de Veldes zusammen, den er allein deshalb ständig auszuweiten bemüht ist. Eberhard von Bodenhausen, einer der frühesten Verehrer, Freunde und Förderer van de Veldes spricht treffend davon, dass van de Velde „vom Menschen als

²⁵⁸⁴ Heutzutage verfolgt die Museums-Stiftung *Insel Hombroich* bei Neuss eine ähnliche Strategie, wobei gerade der Verzicht auf Beschriftung die Werke von ihrem kulturellen und historischen Kontext „befreien“ soll, um einen (von Programmen und Inhalten) unverstellten Blick auf die Kunst zu ermöglichen.

²⁵⁸⁵ Bereits bei Kühn findet sich dieser Vergleich, und da er im Kontakt sowohl mit van de Velde als auch Förster-Nietzsche stand, kann man annehmen, dass dieser Vergleich nicht erst der Rezeptionsgeschichte des Hauses angehört.

²⁵⁸⁶ Henry van de Velde, *Vom neuen Stil*, Leipzig: 1907, S.5, S. 23, S. 54.

²⁵⁸⁷ Henry van de Velde, „Wettbewerb oder Auftrag?“, in: *Die Zeit*, Band 39, Nummer 498, Wien: 16. April 1904, S. 33.

Gattung zum Menschen als Spezies fortgeschritten“ sei,²⁵⁸⁸ um das Persönliche im Werk hervorzuheben. Und man darf nicht vergessen: seit 1902 hat van de Velde eine Stellung an einem großherzoglichen Hof als direkter Berater des Fürsten inne, quasi ein Staatssekretär für Gestaltung und Kunsthandwerk im Rang eines Professors, und die nur auf Grund persönliche Fürsprache seitens seiner Freunde Graf Kessler, von Bodenhausen und Frau Förster-Nietzsche eingerichtet wurde. Hier spielt das Bild des kunstfördernden Herrschers und Mäzens eine wichtige Rolle, das eng mit der Geschichte Weimars verbunden ist. Zudem sind die Verehrungsbekundungen van de Veldes für Napoleon auch gerade als Anspielungen auf die im Hinblick auf Entscheidungsfreudigkeit enttäuschende Persönlichkeit Ernst Wilhelms von Sachsen-Weimars gerichtet, der die gestalterischen und reformerischen Vorschläge van de Veldes meist mit Hinweis auf seine konservativen Ratgeber, pekuniäre Zwänge und lokale Rücksichten gegenüber dem Bürgertum auf die lange Bank schob.

In seiner umfassenden Studie zu den Nietzscheana der Jahrhundertwende von 1984 warnt Jürgen Krause vor einer schnellfertigen Gleichsetzung der Gestaltung van de Veldes mit der Philosophie Nietzsches. Stattdessen betont er die Leistung van de Veldes, mit dem Nietzsche-Archiv ein „verbindliches Design“ aus dem „belanglosen Wohnumfeld“ und dem „im Haus verstreuten Sammelsurium von Erinnerungsstücken und Kulterzeugnissen“ geschaffen zu haben.²⁵⁸⁹ Auch findet sich bei Krause die Kritik an der nachgeahmten „Hofhaltung“ Elisabeth Förster-Nietzsches, für die er eine Passage aus dem Tagebuch Kesslers heranzieht.²⁵⁹⁰ Interessant in diesem Zusammenhang, wenn auch ambivalent, scheint der Gedanke Krauses, dass das alte zusammen gewürfelte Interieur des Nietzsche-Archivs und der Wohnung Elisabeth Förster-Nietzsches im Markart-Stil vielleicht mehr Nietzsches Denken (und Leben) entsprochen habe, als die neue ganzheitliche Gestaltung van de Veldes mit ihrem Anspruch Ordnung zu stiften, Ruhe, Harmonie oder gar „Klassik“ auszustrahlen. Um diese These von der Vergeblichkeit der Renaissance griechischer Architekturprinzipien mit „Beweisen“ zu unterfüttern, führt Krause einen Ausschnitt aus Nietzsches bekannten Aphorismus „Das Griechische uns sehr fremd“ der *Morgenröthe* an:

„»Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu) – so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein! Die uns eigene und uns wirklich aussprechende Musik läßt es schon errathen.«“²⁵⁹¹

Doch hier scheint Krause in die Falle des Perspektivismus in Nietzsches Denken zu fallen, denn dieser Aphorismus ist als Kritik an der Kultur der *Décadence* gemünzt und soll den Leser gerade zum Widerspruch animieren, damit er sich auf die Suche nach einer neuen Klassik begeben, die sich nicht in der stilistischen Nachahmung antiker Formen erschöpft, sondern die Grundlagen der griechischen Kulturblüte untersuchen und wieder in Kraft setzten möchte, auch mit ihren schrecklichen Seiten (daher der Begriff der *Umwertung*). Zu dem

²⁵⁸⁸ Eberhard von Bodenhausen, „Notizen zu van de Velde's neuesten Schöpfungen“, in: *Innen-Dekoration*, Band 14, Heft Oktober 1903, Darmstadt: Koch, 1903, S. 247.

²⁵⁸⁹ Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, in der Reihe: *Monographien und Texte zur Nietzscheforschung. Band 14*, New York/Berlin: Walter de Gruyter, 1984.

²⁵⁹⁰ Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch, Eintrag vom August 1897*, hier nach Krause, »Märtyrer« und »Prophet« (1984), S. 146–147. „[...] Nietzsches' Diener am Bahnhof, in Livrée, auf den Knöpfen fünfzackige Krone. Das Haus ... wohlhabend aber ohne Rücksicht auf die raffinierteren Kulturbedürfnisse eingerichtet ... In den Empfangsräumen zu ebener Erde sind hier rote Sammetmöbel und eingerahmte Familienphotographien mit Erinnerungen aus Paraguay untermischt, Spitzenschleiern, Stickereien, Indianer Majoliken; Alles in erster Linie des stofflichen Interesses wegen, nicht um einen ästhetischen Gesamteindruck hervorzurufen, aufgestellt. [...]“

²⁵⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Drittes Buch. § 169. KSA 3*, S. 151–152, hier zitiert nach Krause, »Märtyrer« und »Prophet« (1984), S. 175.

unwiederbringlich Verlorenen zählt für Nietzsche, wie auch für van de Velde, die griechische Einfachheit und Naivität, weshalb der moderne Künstler hinter die Moderne (gemeint ist das ausgehende 19. Jahrhundert) nicht zurück kann, aber diese auch nicht affirmativ überhöhen, sondern über diese hinaus zielen soll auf eine neue organische Einheit der Kultur, auf eine Fortsetzung des Griechischen mit anderen Mitteln.

Léon Ploeggarts, der eine umfassende Studie über van de Veldes architektonische Arbeiten verfasste, liest das Nietzsche-Archiv als besonders gelungene Verschmelzung des intimen Charakters eines privaten Wohnhauses mit der öffentlichen Funktion des Archivs, und glaubt in ihm die Atmosphäre von Monumentalität und Gelassenheit zu spüren, die zur Meditation (über die Gedanken Nietzsches) anregt.²⁵⁹² Die „zeitlose Würde“ der Innenräume sieht er weniger einer programmatischen Auseinandersetzung mit den Gedanken des Philosophen geschuldet, als vielmehr den von van de Velde proklamierten Prinzipien der Vernunft des „Neuen Stils“, die nur ganz allgemein mit Nietzsches Vorstellung des „Neuen Menschen“ und des „Willens zur Wahrheit“ zu tun hätten. Von daher wertet er den Archivumbau als ein äußerst gelungenes, reifes Werk van de Veldes, aber auch nicht mehr.

Typologie, Funktion und Programm

Durch den Anbau, Umbau und die Neuorganisation der bestehenden Räumlichkeiten der Villa „Silberblick“ entsteht eine typologische und funktionale Chimäre zwischen großbürgerlich salonartigen Repräsentations- und Empfangsraum, Archiv, Bibliothek und Forschungsstätte sowie dem Studiolo eines humanistischen Gelehrten, Künstlerateliers oder Arbeitszimmer des Philosophen, das dieser nie nutzen konnte. Bei dieser Entscheidung haben sicher ähnliche zeitgenössischen Lösungen eine Rolle gespielt, wie beispielsweise das Wohnhaus als Museum von John Soane in London, die Wohn- und Arbeitsgemeinschaft der Präraffaeliten, zu der Rossetti, Morris und Burne Jones gehörten, oder die Künstlervillen von Gustave Moreau in Paris oder von Franz von Stuck in München, bei denen Atelier, Salon, Galerie und Museum sich wechselseitig überlagern und durchdringen. Nicht zuletzt stellt das Haus „Wahnfried“ von Richard Wagner in Bayreuth ein Vorbild für Elisabeth Förster-Nietzsche und Henry van de Velde dar, da trotz des Zerwürfnisses Wagner ein konstanter Referenzpunkt für Nietzsche blieb. Auch in Weimar selbst boten sich Archivbauten und memoriale Künstlerwohnungen als Bezugspunkte für das Nietzsche-Archiv an: so gab es nicht nur die Wohnhäuser von Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller und Franz Liszt zu besichtigen, sondern wurde 1896 der Neubau des Goethe- und Schiller-Archiv als erste deutsche Forschungs- und Gedenkstätte für Literatur eröffnet. Nicht von ganz ungefähr bezeichnet van de Velde Peter Gast in Anspielung auf Goethe als „Eckermann“ Nietzsches.

Aus der Schilderung der Auftragsvergabe in van de Veldes Memoiren kann man kaum auf die funktionalen Anforderungen schließen, die an der Umbau gestellt wurden: offensichtlich ist die Aufbewahrung des Nachlasses und der Bibliothek Nietzsches, die im Tresorschrank bzw. den Regalen des Hauptraumes untergebracht sind, ebenso die Bereitstellung von Arbeitsplätzen für die Archivare und Mitarbeiter der Herausgabe der Großoktavausgabe, was van de Velde im kleinsten Raum gelöst hat. Im Kontrast dazu scheinen die beiden großen Räume hingegen in erster Linie repräsentative Zwecke zu erfüllen: so spricht van de Velde von der Versammlung der Nietzsche-Gemeinde (!), aber auf den erhaltenen Photographien des Bibliothekssaales sind lediglich kleine Gruppen mit Elisabeth Förster-Nietzsche zu sehen, während größeres Publikum, wie bei den Lesungen, Vorträgen und Musikabenden zu

²⁵⁹² Léon Ploeggarts, „Van de Velde and Nietzsche; or, The Search for a New Architectural Style for the Man of the Future“, in: *Nietzsche and „An Architecture of our minds“*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, S. 237

erwarten, nicht festgehalten wurde.²⁵⁹³ Die Angabe von 50-60 Personen scheint zu hoch, auch ist die Möblierung (Einbausofa) für größere Gruppe ungeeignet. Mehr Freiheiten scheint der dritte Raum zu bieten, der als repräsentatives Speisezimmer genutzt wurde.²⁵⁹⁴ hier konnte durch einen Ausziehtisch, leichte Stühle und, außer einem vorhandenen Buffet, nur wenigen Möbeln im Raum verhältnismäßig einfach umgeräumt werden. Leider sind hierüber weder Photographien noch Berichte erhalten.

Wie bereits festgestellt sollte der Umbau des Nietzsche-Archivs eine doppelte Bauaufgabe erfüllen: einerseits die intime Atmosphäre eines Gelehrtenzimmers herstellen, andererseits repräsentativ als Versammlungsort für das „Neue Weimar“ dienen, ebenso funktionale Mängel des Bestandsbaus lösen, als auch ein Exempel für van de Velde's „Neuen Stil“ darstellen und nicht zuletzt den Ruhm und das Andenken an den kürzlich verstorbenen Philosophen mehren. Nicht umsonst taucht in den Memoiren und Briefen immer wieder der Vergleich der Villa mit einer Weihstätte oder eines Tempels auf, womit der monumentale und kultische Anspruch des Archivumbaus unterstrichen wird. Andererseits beschreibt van de Velde die Einrichtung des „Folkwang“ Museums in Hagen als den ersten Versuch, seinen „Neuen Stil“ ins Monumentale zu übertragen, gegenüber dem er das Wohnhaus als alltägliche Bauaufgabe abgrenzt und als grundsätzlich nicht monumentales Thema definiert, denn das moderne Leben sei „einfach“ und „rational“, gerade nicht „feierlich“.²⁵⁹⁵

Andererseits spricht die Dramaturgie des Bibliothekssaales eine andere Sprache: sie handelt von der architektonischen Artikulation von Schwellen, der Trennung (vom Alltag) und dem Eintritt in eine andere Welt. Im Innern des Bibliothekssaales angekommen, fällt die mit im Gegen- und Seitenlicht auf einem Podest „ungünstig“ gestellte Nietzsche-Herme auf, deren umrissartige Erscheinung tagsüber mehr als Relief denn als Plastik wirkt, aber durch die Ausrichtung des Raumes Anklänge an sakrale Räume, wie Altar- und Chorbereich, evoziert. Im Wechselspiel mit der geschlossenen, gegenüberliegenden Wand, an der sich der Tresorschrank mit den Manuskripten befindet, entsteht eine Polarität, ein Kraftfeld zwischen der Physiognomie Nietzsches (Herme) und seinen Gedanken (Schriften). Während die Querachse dem Eintretenden durch das große Fenster zuerst den Blick zurück auf Weimar erlauben, dem der zweite Blick in die Tiefe auf die Nietzsche-Herme im Gegenlicht folgt, und das Auge dann erst den Ofen (mit dem Nietzsche-Napoleon N), Regale und Sofas erkennt, und zuletzt den Schrank mit dem Nachlass. Die 1900 durch den Tod Nietzsches eingetretene Abwesenheit wird architektonisch durch eine künstlerische ‚Anwesenheit‘ oder ‚Aura‘ in den Räumen kompensiert, ein fiktives Studiolo des Philosophen erzeugt, das die Person und Gedanken im Medium der Architektur und Objekte auszudrücken versucht, ganz wie Marcel Proust die Anwesenheit des Abwesenden in den Gegenständen und der Erinnerung beschrieben hat. – Trotzdem scheint in der Zeit keine Reflexion über das ‚Gemachte‘ oder ‚Konstruierte‘ dieses Nietzsche-Bildes stattgefunden zu haben, weder bei Henry van de Velde, noch bei Elisabeth Förster-Nietzsche oder Harry Graf Kessler; die Inszenierung von Nietzsches ‚modernem Geschmack‘ und ‚organischer Persönlichkeit‘ war vielmehr

²⁵⁹³ Eine Ausnahme bildet die Photographie von der Aufbahrung Elisabeth Förster-Nietzsches im November 1935, hier ist der Bibliothekssaal während einer Trauerveranstaltung mit Adolf Hitler völlig überfüllt.

²⁵⁹⁴ Für den Alltag hatte Elisabeth Förster-Nietzsche weiterhin ihre „private“ Wohnung im Obergeschoss der Villa „Silberblick“, die durch den Anbau ein zusätzliches Arbeitszimmer im Portikus erhalten hatte.

²⁵⁹⁵ Henry van de Velde, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 13, Heft Oktober 1902, S. 254: „Der monumentale Teil der Innen-Architektur stellte mich beinahe unlösbaren Problemen gegenüber. Er erheischte umsomehr meine Leidenschaft, als mir hier zum erstenmal Gelegenheit geboten wurde, mich ganz zu entfalten und meine Prinzipien der Ornamentik, meine Formen und meinen Stil an einem Werke von grosser Bedeutung zu versuchen. [...] In den Villen, die ich ausführte, hatte ich sorgfältig jedes Streben nach monumentaler Dekoration verbannt; dort musste ich ganz natürlich versuchen, einen einfachen Schmuck zu schaffen, der zu dem täglichen Leben in Beziehung stehe, einen Schmuck der wenig feierlich sei, vielmehr von einfachem Ernste, der jedoch Luxus und Freude nicht ausschliesst.“

unausgesprochener Teil des Projektes eines „Neuen Weimars“ und ergänzte die Absichten, Nietzsche mit den zeitgenössischen Bewegungen in Kunst und Kultur zu verbinden und prominent zu positionieren. Diese Aneignung und Inanspruchnahme reichte bis hin zur Überlegung, den Leichnam Nietzsches von Röcken nach Weimar an den Hang unterhalb der Villa bzw. nach Sils-Maria im Engadin umzubetten.

Aber wenn es sich um den Versuch einer programmatischen Übertragung philosophischer Konzepte in die Architektur handelt, was bedeutet dann die Weiterverwendung einer ‚programmatischen Form‘ für andere Aufträge, wie beispielsweise die ‚Nietzsche-Stühle‘, die in Abwandlung für andere Wohnungseinrichtungen verwendet wurden, jeweils mit einer anderen Polsterung und anderem Holz? Oder auch das goldene Zarathustra-Zeichen der Insel-Prachtausgabe von 1907-08, das auf dem Briefkopf des Ateliers van de Velde reüssiert? Soll man das als kreativen Missbrauch verstehen, einmal entwickelte und für gut befundene Formen, egal aus welchem Kontext und mit welcher Absicht, auf andere Aufgaben zu übertragen? Oder steht dahinter die Absicht van de Veldes, sich als legitimer Nachfolger und Schüler des Nietzsche-Zarathustra zu präsentieren, der das für die Prachtausgabe der Nietzsche-Schriften entwickelte Signet wie eine Heraldik verwendet? Oder andersherum gefragt: Gibt es bei van de Velde eine generelle Tendenz zu einer „dionysischen Baukunst“ oder das Bemühen um einen „Zarathustra-Stil“ nicht nur die Nietzscheana, sondern auch für andere Arbeiten, zumindest für den Zeitraum von Weimar und bis Ende der 1920er Jahre, in dem auch die Entwürfe zum Großen Museum Kröllner-Müller entstehen? Wäre mit der Aneignung des Zarathustra **Z** eine persönliche Identifikation van de Veldes bewiesen, wie sie sich in der Postkarte an Elisabeth Förster-Nietzsche aus Südtirol andeutet,²⁵⁹⁶ in der van de Velde ein Zitat des *Zarathustra* mit eigenem Namen unterschreibt, Ausdruck von ein wenig Künstlerwahnsinn, als ein „Übermensch“ zu gelten? (Oder wenigstens als der Kündler des Übermenschen...)? (Vgl. 4.3.1) – Vielleicht beides: es scheint sowohl eine generelle Unterströmung, was man unscharf als „Beeinflussung“ bezeichnen mag, und eine spezifische, schlaglichtartige, reflektierte und intensive Auseinandersetzung bei einzelnen Nietzsche-Projekten zu geben, für die van de Velde die künstlerische Strategie der Transkription und der programmatischen Kunst für Architektur und Buchgestaltung entwickelt hat, bei der sich direkte Verweissysteme und formale Besonderheiten nachverfolgen lassen. Aber es bleiben Zweifelsfälle, wie das Abbe-Denkmal in Jena, das von Elisabeth Förster-Nietzsche als Modell für ein Nietzsche-Monument gelesen wurde, wobei unklar bleibt, ob es von van de Velde auch so gemeint war, oder das eigene Wohnhaus „Hohe Pappeln“ bei Weimar von 1907/08: wenn sich der Künstler mit Nietzsche identifiziert, müssten sich hier thematische Motive am deutlichsten ausdrücken. Auch das Kölner Werkbundtheater von 1914, das mit einem Dionysos-Zyklus von Hoffmann ausgeschmückt ist, ist ein Kandidat für van de Veldes Suche nach einem allgemeinen dionysischen Baustil, ebenso stellt der Entwurf für das Große Museum Kröllner-Müller in den 1920ern mit seiner orientalisch anmutenden Massigkeit und Grundrissornamentik, in dessen Park ein Nietzsche-Gedenkstein geplant war (!), die Frage nach der Trennschärfe zwischen offenen und verdeckten Nietzscheana im Werk van de Veldes.

Elisabeth Förster-Nietzsche als Auftraggeberin und Archiv-Herrin

Erst im Juli 1897 zog Elisabeth Förster-Nietzsche – und mit ihr der kranke Bruder sowie das Archiv – in die wenige Jahre zuvor errichtete Villa „Silberblick“ ein. Ursprünglich lautete ihr Auftrag an Henry van de Velde einen kleinen Umbau vorzunehmen, um das Haus komfortabler zu machen und dem gestiegenen Prestigebedürfnis nach dem Tode des

²⁵⁹⁶ Postkarte „Landro mit M^{te} Cristallo“ Briefwechsel Henry van de Velde an Elisabeth Förster-Nietzsche vom September 1908, in: GSA 72/BW 5599,2, Blatt 26.

Philosophen Rechnung zu tragen, denn vorher waren der geistesranke Nietzsche und die rührig sich kümmernde Schwester die Hauptattraktion für Besucher des Archivs.²⁵⁹⁷ Nach dem Tode am 15. August 1900 trat die Funktion des Archivs in den Vordergrund mit der Sammlung, Verwahrung und Präsentation der Manuskripte, zusätzlich die künstlerischer vermittelte Atmosphäre des „Rückzugs- und Sterbehauses“ Nietzsches durch Gemälde, Stiche und Skulpturen, zu denen später die Buchgestaltungen hinzukamen, – und die „Schwester Zarathustras“ als Statthalterin des Bruders (und Alleinerbin nach dem Tod der Mutter!), die sich in einer großbürgerlich-aristokratischen Hofhaltung mit Diener, Kutscher und exklusiven Empfängen gefiel. Elisabeth Förster, denn den Mädchennamen Nietzsche benutzte sie erst wieder nach der endgültigen Rückkehr ins Deutsche Reich 1893, dem zuvor 1890 der ungeklärten Tod ihre Ehemannes Bernhard Förster in der „arischen“ Kolonie „Neu-Germanien“ in Paraguay vorausgegangen war, möglicherweise schon im Zusammenhang mit dem langsam einsetzenden Ruhm ihres Bruders, hatte Friedrich Nietzsche als neue Aufgabe und hervorragende Einnahmequelle entdeckt: Nicht nur dieser Umbau, der immerhin so viel kostete, wie der Kauf des ganzen Hauses 1897, wurde durch Spenden von vermögenden Nietzsche-Verehrern ermöglicht, die zum Teil aus dem großbürgerlichen oder adligen Freundeskreis Harry Graf Kesslers stammten. Auch die Villa „Silberblick“ selbst wurde durch Meta von Salis-Marschlins, einer finanziell und intellektuell unabhängigen Freundin Friedrich Nietzsches, die auch schon beim Kauf der Rechte und der nachgelassenen Schriften geholfen hatte, 1897 erworben und den Geschwistern Nietzsche zur Verfügung gestellt. Doch bereits 1898 veranlasste Elisabeth Förster-Nietzsche den Anbau der Loggien und den Einbau eines Bades, was zum Bruch mit der de facto Haubesitzerin und Förderin Meta von Salis führte, woraufhin Elisabeths Cousin und Vormund Friedrichs, Adalbert Oehler, übergangsweise das Haus erwirbt. Mit den anziehenden Verkaufszahlen, zusätzlich unterstützt durch das Projekt einer Gesamtausgabe, der Herausgabe des Nachlasses, den Auswahlgaben sowie dem Abdruck von Aphorismen und Fragmenten in Zeitschriften, Kalendern und Postkarten stiegen auch die Tantiemen für Elisabeth Förster-Nietzsche. Im April 1902 konnte sie durch eigene Mittel die Villa „Silberblick“ übernehmen, weshalb die neu gewonnene Unabhängigkeit sicher eine wichtige Rolle bei der Entscheidung für die repräsentative Neugestaltung spielt und dementsprechend auch baulich zum Ausdruck kommen sollte.

Dass sie ausgerechnet Henry van de Velde mit dem Auftrag bedachte, scheint zum Teil auf die Vermittlung Harry Graf Kesslers zurückzuführen sein. Genauso spielte der Name des Künstlers eine Rolle bei der Acquire der Spendengelder für den Umbau, denn auch Alfred Walter Heymel und van de Velde waren aus der Berliner Zeit miteinander bekannt. Aber die freundschaftliche Verbindung zwischen ihr und dem belgischen Stilreformer, der seine Mission so wunderbar mit der ihrigen zu verbinden wusste, war echt – soweit man dem höflich-freundschaftlichen Ton des Briefwechsels und den Aussagen van de Veldes in seinen Memoiren trauen darf. Sie sah ihre Rolle nicht nur in der Bewahrung und Verbreitung des „wahren“ Nietzsche, was immer das im Bezug auf die Manipulationen in seinen Texten und die Propagierung ihres eigenen Nietzsche-Bildes nachträglich heißen mag, sondern auch in der Beförderung des „Neuen Weimar“ als gemeinsame Erneuerung von Philosophie, Kunst und Stil. Zudem war sie bei der von ihr unterstützten Berufung van de Veldes an den Weimarer Hof „in der Pflicht“: die Auftragsvergabe an ihn noch vor seiner offiziellen Nominierung sollte die Ernsthaftigkeit ihres Anliegens unterstreichen und van de Velde an Weimar binden. Sie verteidigte ihn auch gegen den Vorwurf der Pietätlosigkeit, der im Zusammenhang mit dem Umbau von der lokalen Presse erhoben wurde, und war sich mit ihm einig in dem Streben nach vollkommener Harmonie, weswegen van de Velde Stilkleider für

²⁵⁹⁷ siehe: Curt Paul Jantz, *Friedrich Nietzsche. Biographie in 3 Bänden*, Band 3, S. 208

sie entwarf, die den Prinzipien der neuen Räumen entsprechen sollten. Wenn man die Privaträume Elisabeth Förster-Nietzsche in dem Gründerzeit- oder Markatstil betrachtet, zeigt sich zum einen die Verhaftung in einem historistischen Geschmack aus der kleinbürgerlich biedermeierlichen Umgebung ihrer Kindheit und Jugend in Naumburg, aber auch, wie schnell sie bereit war zu lernen, und mit welchem Gespür für die „Zeichen der Zeit“ sie ausgestattet war. Ein Gespür jedoch, dass sie in den zwanziger Jahren Kontakt zu den Jüngern ihres Bruders aus den konservativen Reformbewegungen und der politischen Reaktion finden ließ, statt zum Bauhaus, und in den dreißiger Jahren zu den Nietzsche-Verehren Benito Mussolini und Adolf Hitler.

Ihre eigene Mission stellt Elisabeth Förster-Nietzsche 1907 in einer Verteidigungsschrift gegen Vorwürfe der Manipulation aus dem Kreis der ehemaligen Freunde Nietzsches in Basel, die inzwischen im Archiv der Universitätsbibliothek ein „Gegenarchiv“ gegen ihren Alleinvertretungsanspruch gegründet hatten, und gegen ehemalige Mitarbeiter des Archivs, wie Fritz Kögel, die Gebrüder Horneffer oder Rudolf Steiner, wie folgt fest:

„[...] Das Nietzsche-Archiv ist die Sammlung von Friedrich Nietzsches eigenhändigen Niederschriften, dem größten Teil seiner Briefe, der Druckmanuskripte, aller ersten und späteren Ausgaben seiner Schriften, seiner Handbibliothek und der immer mehr anwachsenden Literatur über ihn und seine Werke. In Summa: Es ist die einzige feste, unverrückbare Grundlage für die Kenntnis seiner Persönlichkeit und Schicksale, für die Geschichte seiner Werke, der Gesamtausgaben, der Biographie und für die merkwürdigen Schwankungen in der Auffassung seiner Gedanken durch seine Zeitgenossen. [...]“²⁵⁹⁸

Bedeutsam ist, dass es Elisabeth Förster-Nietzsche gelang, den ehemaligen Schüler und engen Vertrauten ihres Bruders, Peter Gast (alias Heinrich Köselitz), nach dem anfänglichen Streit um die Herausgabe der Werke 1899 wieder zur Mitarbeit an der Großoktavausgabe zu bewegen, in Weimar einzubinden und so ihren Gegnern Wind aus den Segeln zu nehmen. Auch zu den in diesem Zusammenhang erhobenen Spekulationen über ihre finanzielle Absichten und über den rechtmäßigen Umgang mit Spenden und Tantiemen nimmt Elisabeth Förster-Nietzsche Stellung, denn Eingeweihten war klar, dass sie ihr Vermögen während des Paraguay-Abenteuers ihres Mannes eingebüßt haben musste, aber in kürzester Zeit wieder in großbürgerlichem Komfort mit Diener und Köchin in Weimar lebte, und sich sogar den teuren Umbau des extravaganten Stilkünstlers van de Velde leisten konnte. Sie ihrerseits besteht auf ihre hehren Absichten, einzig den Nachlass ihres Bruders im Auge gehabt zu haben, und beginnt einer kleinteiligen Abrechnung der Ausgaben und Einnahmen:

„[...] Sobald ich im Winter 1893/94 die beunruhigende Erfahrung gemacht hatte, begründete ich im Sommer darauf das Nietzsche-Archiv. Ich mußte mir sagen, daß, wenn die Manuskripte meines Bruders so gering geschätzt würden, sie dann recht gefährdet wären. Die wenigen Lebensjahre, auf die ich damals glaubte rechnen zu dürfen, wollte ich allein der Pflicht widmen, eine Art Institution zu schaffen, die eifersüchtig über jedes Blatt der Niederschriften meines Bruders zu wachen hätte und in der Lage wäre, Auskunft zu erteilen. Der Name Nietzsche-Archiv wurde der Manuskriptsammlung von Anderen, nicht von mir gegeben. Die Institution selbst ist hauptsächlich für den handschriftlichen Nachlaß eingerichtet worden, nur dazu war sie unbedingt nötig. Jedes Heft und Blatt wurde inventarisiert, nummeriert und eingeordnet, um nachher sorgfältig bearbeitet zu werden. Der handschriftliche Nachlaß hat in den dreizehn Jahren, seitdem das Nietzsche-Archiv besteht, gegen 43 000 Mk. Honorar eingebracht, aber die Unkosten haben ungefähr das Dreifache betragen. Ich habe allein gegen 100 000 Mk Herausgebergehalt bezahlt, da ich das Material zu mehreren Bänden aus peinlicher Gewissenhaftigkeit zwei- bis dreimal bearbeiten ließ und das Honorar dafür gezahlt habe. Wäre für die Entwicklung Nietzsches die Kenntnis seines Nachlasses nicht so überaus wertvoll, so wären diese Unkosten geradezu töricht gewesen, denn die guten

²⁵⁹⁸ Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Nietzsche-Archiv. Seine Freunde und Feinde*, Berlin: Marquardt, 1907, S. 6–7.

Einnahmen haben die von meinem Bruder selbst veröffentlichten Schriften ergeben, wofür kein Archiv nötig war; sie sind indessen nicht so hoch, wie sich die Leute vorstellen. In den letzten achtzehn Jahren sind es ungefähr 185 000 Mk. gewesen, welche zunächst von 1889 bis 1900 zur Pflege des teuren Kranken, und außerdem zum Ankauf, zweimaligen Umbau und Einrichtung des Grundstückes und Hauses, in welchem mein teurer Bruder die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat, verwendet worden sind. Die Taschenausgabe hat bis jetzt 40 000 Mk ergeben. Ich sammelte also damals alles, was ich noch irgendwie an Handschriften erreichen konnte. Die Manuskripte des Archives bestehen, abgesehen von etwa 1200 eigenhändigen Briefen meines Bruders, aus 17 Druckmanuskripten, einigen Dutzend mit losen Blättern gefüllten Mappen und 160 Oktav-, Quart- und Folioheften, darunter sind 44 Notiz- und Taschenbücher, 51 Hefte mit philologischen Studien und Vorlesungen und 65 gebundene Hefte mit Aufzeichnungen und Entwürfen allgemein philosophischen Inhalts. Diese im Archiv gesammelten Manuskripte enthalten von meines Bruders frühester Jugend an fast alles, was er überhaupt aufgeschrieben und nicht selbst verbrannt hat. [...]²⁵⁹⁹

Elisabeth Förster-Nietzsche definiert also das Nietzsche-Archiv in erster Linie als eine persönliche „Aufgabe“,²⁶⁰⁰ ganz im Sinne der individuellen Sinnstiftung Nietzsches und van de Veldes, und als eine öffentliche Institution, die es zum Zeitpunkt der Verteidigungsschrift noch gar nicht war, denn die „Stiftung Nietzsche-Archiv“, als eine juristische Konstruktion, die auch den Tod Elisabeth Förster-Nietzsches überleben sollte, wurde erst 1908 gegründet. Nur ganz am Rande geht sie deshalb auf die Räumlichkeiten und deren Geschichte ein, wobei sie der Legendenbildung um die Villa „Silberblick“ Vorschub leistet:

„Das Nietzsche-Archiv bildete sich zunächst sehr bescheiden in einem Parterrezimmer des kleinen Hauses, das unsere liebe Mutter in Naumburg besaß, wo es aber nicht genug Platz hatte. Es dehnte sich etwas weiter aus in der Grochlitzer Strasse in Naumburg und fand endlich seinen Aufenthalt in den weiten, schönen, von H. van de Velde eingerichteten Räumen des Hauses auf der Höhe oberhalb Weimars, in welchem mein teurer Bruder die letzten Jahre seines Lebens gelebt hat und am 25. August 1900 gestorben ist“²⁶⁰¹

Aus dieser Passage wird weder ersichtlich, dass Nietzsche nicht bewusst in Weimar gelebt hat, sondern von der Schwester nach dem Tod der Mutter 1897 dort interniert wurde, noch dass der Umbau van de Veldes erst nach dem Tod des Philosophen in Auftrag gegeben wurde. Wie schon an anderem Ort festgestellt, sollte das Stilinterieur van de Veldes von Geschmack, Modernität und Überlegenheit des Philosophen auf dem Hügel gegenüber dem etablierten Andenken an die Dichtern und Komponisten im Tal künden, um den „Fehler“ der mangelnden Beispielhaftigkeit der Lebenshaltung Nietzsches zu verdecken, die er immer in

²⁵⁹⁹ Förster-Nietzsche, *Das Nietzsche-Archiv* (1907), S. 14–15.

²⁶⁰⁰ Siehe auch der Schlussabschnitt der Verteidigungsschrift: Förster-Nietzsche, *Das Nietzsche-Archiv* (1907), S. 69: „[...] Schließlich ist das Nietzsche-Archiv, das ich nur als einen Notbehelf betrachtete, etwas ganz anderes geworden, als wie ich je beabsichtigt habe, und nicht durch mich, sondern allein durch die Verehrer Friedrich Nietzsches und durch meine Freunde. Sie bezeichnen es jetzt als ein Kulturzentrum. – Und wenn man die herrlichen Menschen, die berühmten Gelehrten und Künstler sieht, die sich hier zuweilen zusammenfinden, und welche alle in irgend einer Hinsicht zu dem Geiste Nietzsches in innerlicher Verbindung stehen, so könnte man wohl behaupten, daß das Archiv mit Recht diesen Namen verdient. Dabei möchte ich aber zum Schluß das Eine hervorheben: Niemand glaube, daß im Nietzsche-Archiv ein Nietzsche-Dogma aufgestellt wird, das wäre dem Geiste Nietzsches direkt widerstrebend. Es herrscht die völlige Freiheit in der Nietzsche-Auffassung, es wird niemals auf das Fürwahrhalten Gewicht gelegt, sondern daß die Worte meines Bruders in einer anderen Seele einen Funken entzünden und daß köstliche Werke der Kunst und Literatur oder ein tapferes hochgemutes Leben von diesem innerlichen Erglühen Zeugnis ablegen. – Und was wird die Zukunft des Nietzsche-Archivs sein? In wessen Hand darf ich einmal, wenn mein Werk getan ist, das Ganze legen, damit es eine Stiftung wird, die jungen Leuten: Juristen, Offizieren, Künstlern, Gelehrten, im Leben vorwärts helfen soll? – Das sind Fragen, worauf die nächsten Jahre hoffentlich Antwort geben.“

²⁶⁰¹ Förster-Nietzsche, *Das Nietzsche-Archiv* (1907), S. 15f.

seinen Schriften von den Denkern eingeklagt hatte, und ihn als einen „Kosmos von einem Menschen“ analog zu Goethe zu präsentieren.

Harry Graf Kessler: Klassizität und Eleganz

Von Beginn ihrer Bekanntschaft an stehen gemeinsame künstlerische Projekte im Zentrum beider Interessen: nicht unwesentlich dabei ist, dass die ersten Aufträge, mit denen Kessler van de Velde bedenkt, einerseits die Einrichtung seiner eigenen Wohnung in Berlin als auch die künstlerische Ausgestaltung der *Zarathustra* Prachtausgabe betreffen. Direkt vor dem ersten Treffen mit van de Velde war Kessler, nach der Übernahme der Verantwortung für eine bibliophile Nietzsche-Ausgabe, nach England gereist, aber änderte kurzerhand seine Pläne, nachdem er auf Empfehlung Eberhard von Bodenhausens das Haus Bloemenwerf besucht hatte und in van de Velde den idealen Partner zur Umsetzung dieses höchst anspruchsvollen Unternehmens erblickte. Beeindruckt von der harmonische Gesamtwirkung des Hauses reist Kessler Anfang November 1897 van de Velde nach Berlin hinterher, der dort seinen Umbau der Galerie Keller & Reiner und die Aufstellung der bildhauerischen Arbeiten seines Freundes Constantin Meunier beaufsichtigt. Doch gibt sich Kessler nicht mit der Rolle des Auftraggebers und Mäzens zufrieden, sondern versucht von Beginn ihrer Freundschaft an, Einfluss auf die Arbeit und das Denken des Künstlers zu nehmen. Dieses Wirken durch Andere stellt ein wiederkehrendes Motiv im Leben Kesslers dar, wie die Kooperation mit Hugo von Hofmannsthal, Aristide Maillol oder eben Elisabeth Förster-Nietzsche an anderer Stelle zeigt. In sehr direkter Weise schildert van de Velde in seinen Memoiren retrospektiv von den Anforderungen, die Harry Graf Kesslers an ihn als Entwerfenden richtete:

„[...] Mein schon erwähnter Aufsatz im PAN: »Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel« und die beigegebene Zeichnungen hatten ihn überzeugt, dass ich für ihn Möbel entwerfen könnte, die einerseits meinen künstlerischen Prinzipien entsprachen, von deren Richtigkeit er andererseits ebenso überzeugt war, wie ich selbst. Nur sollten seine Möbel eleganter werden als die von Eberhard von Bodenhausens. Bisher hatte mich der Gedanke der Eleganz noch nicht viel beschäftigt. [...]“²⁶⁰²

Kesslers Wohnungseinrichtung in der Köthenerstrasse 28 in Berlin (Mitte) von 1898 machte mehrere Reisen van de Veldes notwendig, da der junge Graf jeden Schritt ‚seines‘ Künstlers miterleben wollte. Ausgangspunkt und verbindendes Motiv der Gestaltung der Zimmer war die Kunstsammlung des Grafen, eine Reihe französischer impressionistischer und neo-impressionistischer Gemälde und Zeichnungen, die Kessler gesammelt und zum Teil auf Anraten van de Veldes extra für seine neue Wohnung angekauft hatte, wie beispielsweise „Les Poseuses“ von Signac.²⁶⁰³ So bilden also weniger die vorhandenen Struktur der Berliner Mietwohnung, als vielmehr die Gemälde den Ausgangspunkt und Kern der Raumkonzeption, aus der sich die Form und Gestalt der Möbel und Einrichtungselemente ableitet, bis hin zu den Farbakkorden und Materialien:

„[...] Le mobilier ainsi que les boiseries du salon et de la salle à manger furent entièrement réalisés en bois laqué blanc. Les panneaux des boiseries et ceux du dressoir-buffet furent soulignés de filets en étain, légèrement saillants. Le parquet était recouvert de nattes japonaises unies, les murs tendus d’un tissu soyeux gris pâle et les sièges garnis d’une soie tissée à Krefeld. L’impression de l’ensemble était sobre malgré son grand luxe et son raffinement. Le choix des couleurs avait été fait de manière à accompagner en sourdine les tons ambrés du nu des *Poseuses*. [...]“²⁶⁰⁴

²⁶⁰² Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: 1962, S. 161.

²⁶⁰³ Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1992, S. 353ff.

²⁶⁰⁴ van de Velde, 1992, S. 355.



[**Abbildung 38:** Henry van de Velde, Wohnung Harry Graf Kessler, Weimar, 1902, Speisezimmer mit Gemälde von Maurice Denis; aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 259]

Die Atmosphäre und die Farbtöne der Gemälde werden also zum Raum hin erweitert, Raumgestaltung, Bilder, Skulpturen und Betrachter sollen zu einer Einheit verschmelzen, zu einer „Synthese der Kunst“, wie sie van de Velde auch theoretisch gefordert hat. Für die zweite Wohnungseinrichtung in der Cranachstrasse 15 in Weimar (1902-03) wiederholte sich diese Prozedur, wobei Kessler seine Vorstellungen von Klassizität und Eleganz mit Hilfe von Büchern, Photographien und „Bildungsreisen“ mit seinem Künstler einzubringen suchte. Diese Form der Mitautorschaft ist auch bei weiteren gemeinsamen Projekten belegt, wie beispielsweise dem späteren Nietzsche-Stadion und Monument von 1911-1913, der Gestaltung von bibliophilen Ausgaben in der Cranach-Press des Grafen und kann deshalb für den Umbau des Nietzsche-Archivs vorausgesetzt werden, wenn auch in kleinerem Maße als bei den anderen genannten Entwürfen. Zumindest die Miteinbeziehung des Bildhauers Max Klinger war ein deutlicher Akzent Kesslers, was sich von der Auftragsvergabe über die Bezahlung bis hin zur Besitzverhältnissen bemerkbar machte: die Marmorstele war eine Dauerleihgabe Kesslers für das Nietzsche-Archiv.

Für die ideelle Verbindung von Klassik und Moderne, oder genauer gesagt: die Vorstellung eines „erhöhten Griechenthums“ – wie es Johann Wolfgang von Goethe genannt hat, was sowohl Friedrich Nietzsche als auch Henry van de Velde wieder aufnehmen – beruft sich Kessler in seinen Memoiren von 1935 auf Nietzsche, und führt seine Vision von einer Neugründung der Kultur in Tradition der Klassik und Romantik wie folgt aus: (Vgl. 4.2)

„[...] So erkannten wir, das was uns not tat nicht oder jedenfalls nicht bloß eine neue Weltanschauung sei, eine neue philosophische oder religiöse Deutung des Lebens, sondern, wie Nietzsche sagte, vor allem »etwas Neues zu sein, etwas Neues zu bedeuten, neue Werte darzustellen« (»Jenseits von Gut und Böse«, Aph. 253), also ein neuer Menschentyp, ein neuer Mensch, der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchen aus sich selbst, ohne äußere, weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen war. [...]“²⁶⁰⁵

„[...] Uns umgab eine neue Landschaft. Wir waren mit ihm ausgewandert in eine neue Welt, in der wir uns aber sogleich zu Hause fühlten, weil uns dort unter fremden Sternen, in einem neuen Licht, als sei dies ihre wahre Heimat, einige der größten Deutschen, Beethoven, Goethe, Fichte, Hölderlin, entgegenkamen. [...]“²⁶⁰⁶

Unter diesem Gesichtspunkt einer Modernität auf den Schultern der Vergangenheit konnte es für Kessler bei seinem Engagement in Weimar nicht nur um das Neue gehen, sondern um eine kreative Umformung und Aneignung der Tradition der „Weimarer Klassik“. Der Umbau des Nietzsche-Archivs, und mithin auch seine eignen Wohnung in der Cranach-Straße, sollte nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit den Häusern Goethes, Schillers und Liszts gelesen werden, wobei er besonders Goethes Haus am Frauenplan als Vorbild der Ruhe, Einfachheit und harmonischen Geschlossenheit eines Lebens als Gesamtkunstwerk versteht, in dem alle Gegenstände einem einheitlichen Gestaltungswillen untergeordnet sind, um dem fragmentierten Leben ästhetischen Halt zu geben, und so einen „Stil“ im doppelten Sinn des Wortes auszuprägen. Diese Einheit von Kunst und Leben entsteht für Kessler durch „Auswahl und Ordnung nach Prinzipien, die nicht bloß individuell sind, sondern allgemeine Gültigkeit beanspruchen“²⁶⁰⁷ – womit wir wieder bei einer Paraphrasierung des Gedankens der Zucht

²⁶⁰⁵ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten. Völker und Vaterländer*, Berlin: Fischer, 1935, S. 281–282.

²⁶⁰⁶ Kessler, *Gesichter und Zeiten. Völker und Vaterländer* (1935), S. 283.

²⁶⁰⁷ Harry Graf Kessler, „Impressionisten“, in: *Gesammelte Schriften. Band II*, Frankfurt/Main: Fischer, 1988, S. 140.



und Selektion des Stils wären, wie sie Nietzsche mit dem „in Ketten tanzen“ und van de Velde mit der *conception rationnelle* formuliert haben. (Vgl. 4.4.2)

Der Anspruch auf Klassizität und Eleganz, wie ihn Kessler gegenüber van de Velde formuliert und für seine Einrichtung fordert, ist insofern relevant, da van de Velde an der Weimarer Wohnung Kesslers ab Juni 1902 arbeitet und sie bereits Ende 1902 fertig gestellt ist, also der Entwurfsprozess parallel zum Nietzsche-Archiv verläuft, das von Kesslers Wohnung in der Cranachstraße nur wenige Minuten zu Fuß am Hang liegt. Damit liegt eine mögliche Erklärung für die neue Ruhe, klassische Nüchternheit und kubisch-plastische Gestaltung der Möbel van de Veldes in der Auseinandersetzung mit den klassisch antiken Motiven in der Wohnung Kesslers, in der beispielsweise ein Abguss des Parthenon Frieses prominent inszeniert wird. Hinzu kommt die Bewunderung Kesslers gegenüber dem Goethehaus am Frauenplan, weshalb die Anklänge an Empire und Biedermeiermöbel in der Wohnung Kesslers und im Nietzsche-Archiv mit lokalen Weimarer Motiven verbunden werden können. Außerdem war sowohl Kessler wie auch van de Velde bewusst, das Nietzsche immer wieder auf Goethe zurückgegriffen hat, um die Einheit aus künstlerischer Praxis und Lebenshaltung – was auch heißt: Lebensgestaltung, Stil, – zu demonstrieren. Umgekehrt wendet Kessler dieses Argument vom Primat des Lebens über das Werk gegen Nietzsche selbst, wenn er die Bedeutung Nietzsche als Mensch, als Beispiel seiner eigenen Philosophie der geistesaristokratischen Gesinnung (im Gegensatz zur Aristokratie als Stand) hervorhebt.²⁶⁰⁸

[**Abbildung 39:** Henry van de Velde, Wohnung Harry Graf Kessler, Weimar, 1902, Sitzecke am Kamin mit Abguss des Parthenonfrieses; aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 257]

Dass Kessler bei der Auftragsvergabe an van de Velde durch Elisabeth Förster-Nietzsche mitgewirkt hat, lässt ein Brief an sie vom Mai 1902 vermuten, in dem er versucht, ihre Sorgen bezüglich des Umbaus und der neuen Einrichtung zu zerstreuen. Signifikanterweise argumentiert Kessler mit der Idee des Ewigen und Gesetzmäßigen des Stils, das über dem Persönlichen und der Erinnerung steht – und beruft sich auf die Modernität Nietzsches.

„Hochgeehrte gnädige Frau

Ihre etwas wehmütige Stimmung beim Verlassen dieser erinnerungsreichen Räume verstehe ich um so besser, als ich selber ein wenig davon in mir selbst empfinde. Auch für mich hängt schöne Vergangenheit an Ihrer bisherigen Einrichtung. Aber ich sage mir, daß die Erneuerung eine Art von Symbol ist für das Abstreifen des Alltäglichen, Zufälligen von der Gestalt und der Umgebung Ihres Bruders und für das Ausprägen des in ihm lebenden Notwendigen, Ewigen. Wir müssen uns mit ihm in dieser neuen Gestalt, die doch die unvergängliche ist, jetzt vertraut machen, und ich glaube, daß Ihr Mut dazu hinreicht, auch Ihnen dieser Wechsel der Anschauung und des Verhältnisses möglich zu machen. Es misfällt mir nicht, daß dieser Wandel auch äußerlich, durch die

²⁶⁰⁸ Vgl. Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag 13.1.1894, in: *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*. „Auf dem Leipziger Abend, wo Puttkamers, Bernh. Stosch, Kessel, Gersdorff etc. Steins Pamphlet über Nietzsche; platt, konfuse und unvornehm. Wirklich gerecht kann Nietzsche nur der beurteilen, der seine Werke lyrisch fasst, d. h. als die Offenbarungen eines der typischsten und dadurch eben bezauberndsten Geister der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts, die Seelengeschichte eines Genies, das in seltenem Maasse an den gewaltigen moralischen Kämpfen seiner Zeit gelitten hat. Wer blos die Dogmen Nietzsches zerpfückt oder umgekehrt durch den Zauber seiner Sprache sich verführen lässt sie für wahr zu halten, muss ihn immer falsch beurteilen, richtiger, mit einem verkehrten, mit ihm inkommensurablen, Masstabe messen. Nicht seine Philosophie und nicht einmal seine dichterische Kraft sind an ihm die Hauptsache, sondern der Mensch, der in seinen Neigungen und Abneigungen, in seinem Streben und in seinen Träumen der Ausdruck einer neuen Art, der Typus des geistig Vornehmen aber nervös Zerrütteten im Kampfe mit der steigenden Demokratisierung ist.“

Umwandlung seines letzten Heimes in einen ersten Tempel, sozusagen, seinen sichtbaren Ausdruck findet. [...]“²⁶⁰⁹

In deutlicher Weise charakterisiert Kessler van de Veldes Planung für den Umbau als „klassisch“, wie die Begriffe „ewig“, „notwendig“ und „unvergänglich“ andeuten, und wie seine Metapher vom „letzten Heim“ und „ersten Tempel“ demonstriert. Durch dieses Bild spricht er auch das kultische Programm an, das mit dem Umbau verfolgt wird: für Nietzsche soll nicht nur ein Literaturarchiv, sondern ein Museum und eine Weihestätte errichtet werden, welche bewusst klassisch antike Vorbilder aufgreift.

Andererseits nimmt Graf Kessler eine Gegenposition zum idealistisch-klassischen Kunstverständnis des Kaisers Wilhelm II. ein, indem er sich klar für eine internationale, moderne Kunst, was Anfang des Jahrhunderts gleichbedeutend ist mit dem französischen impressionistischen, neo-impressionistischen und post-impressionistischen Strömungen, einsetzt. Ausdruck dafür ist die von ihm betriebene Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* in Weimar am 16. und 17. Dezember 1903, dessen erster Generalsekretär er wird, und dessen Grundsatzpapier er verfasst.²⁶¹⁰ Der Deutsche Künstlerbund als Vereinigung der deutschen Sezessionsgruppen gibt explizit der „modernen“ Kunst den Vorzug, organisiert Ausstellungen seiner Mitglieder und der eingeladenen ausländischen Künstler, vergibt Stipendien (Villa Romana, Florenz) und kann als Antwort der progressiven Kreise auf die selbtherrliche Einmischung Kaiser Wilhelm II. in die offizielle Kunstpolitik des Reiches gedeutet werden, die sich an dem Auswahlverfahren konservativer Künstler und dem nachfolgenden Boykottaufruf der Sezessionskreise von 1903 für die deutsche Beteiligung an der Weltausstellung in St. Louis 1904 entzündet hat,²⁶¹¹ und bis zu einer förmlichen Aussprache im Reichstag führte, in welcher alle Parteien einhellig Kritik am Auswahlverfahren für St. Louis, und damit am Kaiser, üben.²⁶¹² Die Klassizität Kesslers entspricht also nicht dem Stilbegriff des Klassizismus, der sich als formale Rückbesinnung und Nachahmung auf eine spezifische historischen Epoche versteht, und auch im Stilpluralismus des Historismus immer zu finden war, sondern Kessler denkt die Klassik als eine Neugründung in der Moderne, die den Bruch der Geschichte akzeptiert, nach einem eigenen Ausdruck des Stils (als ewig, notwendig, gesetzmäßig) sucht, aber Anregungen aus der Vergangenheit übernimmt, und so ihre Position und ihr Verhältnis zur Vergangenheit kritisch reflektiert.

Und signifikanterweise spekuliert Kessler zeitgleich mit van de Veldes Arbeit am Entwurf des Nietzsche-Archivs über Nietzsches Konzept des „grossen Stils“ in der Kunst, wie eine summarische Tagebuchnotiz zeigt, die sich als Skizze eines Essays präsentiert, aber möglicherweise auch die Diskussionen um den Umbau und um die Einrichtung seiner Weimarer Wohnung reflektiert.²⁶¹³

„London. September – Oktober 1902.

Nietzsches „Grosser Stil“: Worin dokumentiert sich aesthetisch der „starke Wille“? In der Harmonie, im Rhythmus, in diesen Beiden; im Zusammenstimmen alles Gleichzeitigen unter ein Gefühl und im Zusammenstimmen alles Successiven unter ein Gefühl. – Die assyrischen Künstler suchen ebenso wie Signac oder Cross auch die Einzelheiten ihres Werks künstlerisch wirksam zu gestalten; deshalb Umsetzung jeder Einzelheit in ornamentale (rhythmische, harmonische) Formen. Genau so die Griechen (in der vollentwickelten Kunst nur subtiler), die Gothiker, Van Eyck, Tizian, Rubens. Also historisch begründetes Gesetz der Kunst. Nur die Akademiker machen es

²⁶⁰⁹ Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, 06.05.1902, in: GSA 72/BW 2710,2; Blatt 26–28.

²⁶¹⁰ Harry Graf Kessler, „Der Deutsche Künstlerbund“, in: *Kunst und Künstler*, 2. Jg. 1903/04, S. 191–196.

²⁶¹¹ Zu dieser Boykottklärung und ihre Begründung siehe: *Kunstwart* 17. Jg. 1903/04, Heft 6, S. 423–425; *Kunst für Alle*, 19. Jg. 1903/04, S. 195–196.

²⁶¹² Aussprache im Deutsche Reichstag vom 15./16. Februar 1904

²⁶¹³ Vgl. Alexandre Kostka, „»Darin irrt Nietzsche. Der Große Stil nicht notwendig hart.«“, in: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.), *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999, S. 42–58.

anders. – Der „grosse Stil“ nicht notwendig hart. Darin irrt Nietzsche. Zeuge die göttliche Milde von Phidias, Tizian, Sophokles. Ich weiss nicht, ob nicht im Gegenteil diese hehre Milde gerade zum Wesen des grössten Stils gehört: die Anstrengung ist überwunden, man beherrscht sich und Andre ohne Gewalt. Die Herbheit Michelangelos bedeutet vielleicht, dass er nicht wirklich ganz gereift ist. Man vergleiche ihn daraufhin mit Tizian. – Dabei ist dem noch sichtbaren Kampf eine gewisse tonische Wirkung zuzugeben, die gewissen Seelen erfrischender ist als Harmonie. Aber diese Seelen sind selbst noch unreif oder schlaff. Phidias, Tizian tragen in sich den Samen reicherer, reiferer Stimmungen. – Malen: das Chaos der Farbenempfindungen und der durch sie erweckten Gefühle und Stimmungen, das in mir wogt, in Harmonie und Rhythmus bringen. Folgerungen: 1) Nur die Farbenempfindungen haben im Bilde Platz (Impressionismus) 2) Nur was ich persönlich erlebt habe an Gefühlen und Empfindungen hat Platz. (Wahrhaftigkeit, subjektiver Realismus.) 3) Alles muss in die Harmonie und den Rhythmus aufgehen. – Die Wichtigkeit des Akts für die Kunst wird immer falsch begründet, aus Prüderie. Ihr wirklicher Grund ist die Wollust, die Wollust die der schöne nackte Körper im Beschauer erregt. Wenn die Kunst die Bändigung des Chaos von Empfindungen und Gefühlen ist, dann gehört das mächtigste Gefühl in die Kunst hinein. Daher der nackte menschliche Körper und das schöne menschliche Antlitz das A und Ω grosser Kunst ist. Nichts ist in der modernen Kunst mehr zu bedauern als das Schwinden der grossen Wollust seit der Renaissance, das Aufkommen der reinen Landschaft, der Zote, des blos „Sentimentalen“ und des blos „Hübschen“. Dann die lächerliche Verwechslung des Kellnerinnen Nachhausenehmens mit wirklicher, warmblütiger Wollust. Die Künstler sollen ihre Wollust in ihren Bildern nicht in den Nachtcafés von sich geben. – Einteilung meiner Vorträge über Malerei: Zuerst aufzuklären, ob und warum Künstler alte oder fremde Kunst überhaupt studieren sollen. Also:

I.a) Moderne Kunst und alte Kunst

b) Heimatskunst und fremde Kunst. Jede Kunst, die wir kennen, verwendet zum grossen Teil Wirkungsmittel aus der Fremde; als Beispiele gerade die nationalsten Kunstkreise auswählen: Griechenland, Spanien (Velazquez, Ribera, Italien), Japan (China) Deutsche Gothik (Frankreich). Heimatskunst von irgendwelchem Wert hat es also nie gegeben. Was bleibt daher übrig von dem neuen Panier, um das wir uns schaaren sollen? Die Forderung, dass der Künstler wahrhaftig sei (Sincerität. Unterschied klarmachen zwischen der Wahrhaftigkeit [subjektiv] und Wahrheit [Realismus; objektiv (?)]): was er giebt, muss er so empfunden und gefühlt haben, wie er es giebt (Constable); er soll Nichts geben, was er nicht so empfunden und gefühlt hat, wie er es giebt; keine Formeln. Der Künstler kann aber um so wahrhaftiger sein, je vielfacher seine Ausdrucksmittel sind, und je genauer er seinen Ausdruck deshalb dem Erlebnis, das er mitteilt, anzupassen vermag. Und andererseits produzieren neue Ausdrucksmittel auch neue Erlebnisse, sie erschliessen neue Seiten der Seele, sie bringen neues Material aus der Seele hervor; sie verführen die Seele mehr von ihrer Eigenart zu zeigen. Diese Wahrhaftigkeit hat aber dann auch echten Heimatsduft zur Folge. Wenn der Künstler sich genau so giebt wie er ist, muss sich notwendig auch seine nationale Eigenart zeigen. Verlangen nach Nationaleigenart also Nichts als das Verlangen nach Sincerität. Die Sincerität aber fordert möglichst viele Ausdrucksmittel, also Studium alter und fremder Kunst.

II. Kunstwerk und Weltanschauung. (Form und Inhalt.) Für den Kunstwert kommt die Form allein in Betracht. Geschichte der Kunst also Geschichte der Form, Studium der Ausdrucksarten und Ausdrucksmittel. Also:

III. Geschichte der Malerei Geschichte der Art, zu malen.

Die Heimatsschreier fangen a) beim verkehrten Ende an, (bei den Elementen, die vor der Konzeption liegen, beim Rohmaterial statt bei den Resultaten, die nach der Konzeption zustandekommen); und führen b) gerade ab von der Hauptforderung, von der die Heimatskunst nur ein Teil ist, von der Sincerität, der Wahrhaftigkeit; sie züchten geradezu die Formel und die Phrase, die nie empfundene Formel und die bedeutungslose Phrase, die Unwahrhaftigkeit der Künstler gegen sich (Formel) und gegen Andre (Phrase.). Das Heimatliche ist wie das Persönliche eine Eigenschaft der letzten Vollendung. Es ist ebenso fruchtlos das Eine direkt zu suchen wie das Andre. Die Sucht, persönlich zu sein, führt zur kunstlosen traditionslosen Romantik, die Sucht nach Erdgeruch zur kunstlosen Sachlichkeit. Auf beiden Wegen wird man zum Narren. – Nicht zu vergessen, dass die Heimat sich für den modernen Menschen modifiziert hat. Es giebt heute wenige

gebildete Deutsche, denen nicht ein Stück Heimat auch in Italien liegt. Heimatskst heisst Nichts als eine Kst, die die besondere Farbe einer irgendwie lokal begrenzten Seele wiedergibt. Wenn die Orte, die diese Seele bedingen, politisch getrennt sind, was bedeutet das? Was soll daraus folgen? Die beiden nationalsten Künstler des 19^{ten} Jh. Böcklin und Whistler sind zugleich die kosmopolitischsten: Whistler, der die kühne Knappheit und Delikatesse der Japaner, das Farbenraffinement des Spaniers Velazquez und den Pariser esprit benutzt hat, um die Nervosität und den puritanischen Geschmack Nordamerikas in Kunst auszuprägen, und Böcklin, durch den der deutsche Pantheismus aus griechischen Heroengestalten und südtalischen Küstenhainen geredet hat. – An Griechenland zu erkennen: Die Folgerichtigkeit (Logik) im Denken und die im künstlerischen Schaffen (die wissenschaftliche und die künstlerische Notwendigkeit) gehen parallel. Die eine besteht in einer menschlich richtigen (d. h. zwingenden) Verknüpfung der Vorstellungen, die andre in einer menschlich richtigen Verknüpfung der Vorstellungen und Gefühle. Daher blühen Beide so häufig zugleich: in Griechenland, zur Renaissancezeit. Im M. A die Scholastik parallel mit der Monumentalkunst. Das Denken war auf ein totes Geleise gefahren. Aber psychologisch wenigstens ist es folgerichtig. –

Herakles gehört zu Dionysos ebenso wie Apollo. So fühlten die Griechen. Man vergleiche die Vasen der Zeit um 500. Die Begeisterung, das Reale an Dionysos, verwandelt Herakles in Thaten wie Apollo sie in Formen füllt. Apollo oder Herakles sind die Möglichkeiten, die Dionysos, das „Chaos, das man ist“, vor sich hat. Gerade mit Dionysos zusammen und zu der gleichen Epoche kommt Herakles auf den griechischen Vasen am häufigsten vor. Apollo allein als Gegensatz zu Dionysos ist unvollständig, quietistisch. Die Drei zusammen umfassen das Leben. – Die griechische Weltanschauung ist durchaus aktiv. Das Handeln spielt in ihr die erste Rolle; neben ihm erst die Kunst. Apollo tritt auf den Vasen der dionysischen Zeit durchaus zurück gegen Herakles (Statistik aufstellen: Wie oft unter allen Vasendarstellungen dieser Zeit Dionysos, wie oft mit Dion. Her.; wie oft mit Dion. Ap.?) Das griechische Heldentum besteht im Handeln, nicht im Anschauen, nicht im Aushalten einer furchtbaren Welt, oder Dieses nur nebenbei. Griechische Kunst ist daher tonisch. Sie ist das grösste Beispiel einer durch und durch tonischen Kunst. Dass Kunst stärken soll, ist ihre innerste Überzeugung und im Grunde genommen ihre wichtigste Lehre. Wie sie Dieses unternimmt: der Rhythmus, der ihr mächtigstes Werkzeug ist zum Bändigenden und Anfeuern, das selbst ist schon abhängig, d. h. bedingt durch die tonische Absicht. Und diese Absicht trennt die griechische Kunst auch gerade von der orientalischen. – Gehört in diesen Zusammenhang der Kampf von Herakles mit Apollo um den Dreifuss, der in dieser Zeit so häufig abgebildet wird? – Herakles von Athene, der Besonnenheit, geleitet, ein Gegensatz zu den Maenaden, die das Dionysische nur in sinnlosem Toben ausgeben. –²⁶¹⁴

Der Vertrag mit Hirschwald und dem Hohenzollern Kunstgewerbehaus

Als van de Velde nach Weimar kam, war er nicht mehr im Besitz seiner selbst, zu mindest nicht seiner bisherigen künstlerischen Produktion: denn die Verwertungsrechte auf die Entwürfe van de Veldes waren durch einen Vertrag von 1901 und Auslösungsvertrag von 1902 mit Hermann Hirschwald, dem Besitzer des Hohenzoller-Kunstgewerbehauses in Berlin, bis einschließlich 1906 auf diesen übergegangen.²⁶¹⁵ So konnte zum Beispiel van de Velde das Design des berühmten bohnenförmigen Sezessionsschreibtisch von 1899 (unter anderem für Julius Meier-Graefe und Alfred von Nostitz gefertigt) nur noch mit Erlaubnis von Hirschwald reproduzieren. Um nicht lizenzpflichtig für seine eigenen Entwürfe zu werden, musste er auf ältere Formen der belgischen Periode oder auf neue Entwürfe zurückgreifen.

²⁶¹⁴ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag summarisch September-Oktober 1902, in: *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*.

²⁶¹⁵ Vgl. Thomas Föhl, „Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. Wirtschaftliche Grundlagen der gemeinsamen Arbeit“ in: Sembach/Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein Europäischer Künstler seiner Zeit*, (Katalog), Köln, Wienand, 1992, S. 169–205.

Außerdem feierte der von van de Velde mitinitiierte Art Nouveau auf der *Exposition Universelle et Internationale de Paris* im Jahre 1900 einen umfassenden Sieg über den historischen Eklektizismus, aber überschritt damit seinen Zenit und wurde definitiv zum Modestil. Schon im Jahr 1902 setzte immer lauter werdende Kritik an Secession, Jugendstil und Art Nouveau ein, ganz gleich welcher Couleur, und zwar nicht mehr von den Verwaltern der konservativen Werte und Tugenden, sondern aus dem Lager der Reformen selbst, wie beispielsweise von Hermann Muthesius, Adolf Loos oder auch Julius Meier-Graefe.²⁶¹⁶ Van de Velde war, trotz seiner Versuche, sich vom populären „Jugendstil“ und vom Feld seiner Nachahmer und Mitläufer abzusetzen, ebenso vom „Zusammenbruch“ der Stilreform betroffen, was er aber als reinigend empfand. Noch knapp 50 Jahre später schreibt er in den Memoiren über die klärende Phase des Neubeginns in Weimar:

„[...] Meine Formensprache jedoch geht ebenso auf die Entdeckung der Kräfte der Linie²⁶¹⁷ und des dynamischen Ausdrucks der Formen wie auf die Struktur der Ornamente zurück, die mich in meiner frühen Entwicklungsphase zu gewissen Übertreibungen führten. Was ich damals als definitiv annahm, waren jedoch erst die Skelette der Formen und Ornamente. Ich empfand das Bedürfnis, meinen »Fall« gründlicher zu überdenken, als es in Zeiten unseres Berliner Aufenthaltes möglich gewesen war. In der Ruhe Weimars und der klösterlichen Atmosphäre des Prellerhauses, vor den einfachen, ornamentlosen Wänden, den bescheidenen Möbeln, den Schiefertafeln und dem primitiven Arbeitsgerät fand ich die Atmosphäre der Moral und des Spirituellen wieder, aus der meine ersten Arbeiten entstanden sind. All das Sensationelle, Spektakuläre – will sagen Gefährliche – war wie durch Zauber weggewischt. Ich wurde mir klar, daß ich mich während des Jahres in Berlin von den einfachen, gesunden Prinzipien, aus denen das Haus »Bloemenwerf« entstanden war, und von den Grundlagen entfernt hatte, von denen aus ich um die Wiedergeburt des Geschmacks kämpfte.“²⁶¹⁸

Diese beiden Faktoren zusammengenommen können den Wechsel in van de Veldes Vokabular mit dem Umzug nach Weimar im Jahr 1902 mit erklären, da er nun sowohl aus ökonomischen Gründen wie auch aus künstlerischen Gesichtspunkten von der dynamischen Linienführung und Expressivität der Berliner Entwürfe Abstand nahm, und sich einem ruhigeren, ausgereifteren und „klassischeren“ Ausdruck zuzuwenden. Und weil van de Velde gewohnt war, mit den ausführenden Handwerkern zusammenzuarbeiten, bedeutet der Wechsel nach Weimar auch die Auseinandersetzung mit anderen lokalen Traditionen auf der direkten Ebene der Produktion.

²⁶¹⁶ Vgl. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Jena: Diederichs, [1902]; 2. stark verm. Auflage, Mülheim/Ruhr: Schimmelpfeng, 1903; Julius Meier-Graefe, *Renaissance?*, in: *Die Zukunft*, Jg. 9, Bd. Nr., Januar 1901, S. ??

²⁶¹⁷ erstmals formuliert 1902 in den „Prinzipiellen Erklärungen“ der *Kunstgewerblichen Laienpredigten* und im Aufsatz „Die Linie“ in: *Die Zukunft*, Jg. 10, Bd. 40, Nr. 49, 6. September 1902.

²⁶¹⁸ Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München: Pieper, 1962, S. 214; für das französische Original vgl: ders., *Récit de ma vie II*, Brüssel/Paris: Versa/Flammarion, 1995, S. 123: „Les années 1902-1903 me distrayèrent donc peu besoin impératif que j’avais de me recueillir et de méditer sur mon cas personnel : avec une étourdissante rapidité, j’avais conquis une situation brillante et je jouissais d’une certaine renommée dans tous les pays où s’était fait jour l’idée d’un renouveau de l’artisanat. Mais j’avais l’impression d’avoir gagné un havre au moment même où ma barque, portée par des flots insidieux, allait s’écraser sur des récifs. J’étais consciente que, durant cette année passée à Berlin, j’avais paradé. Je m’étais bien éloigné de la simplicité du *Bloemenwerf* et des principes de la conception rationnelle qui devaient constituer le rempart contre lequel se briseraient tous les assauts du mauvais goût. Toute cette rumeur se trouvait bannie de la maison et des ateliers où le vieux Preller avait peint, entouré de ses élèves, durant la dernière moitié du XIX^e siècle. En pensée, je regagnais Uccle et cette courte période où nous avions vécu, ma femme et moi, dans une atmosphère saine et vivifiante, conformément à nos idéaux esthétiques et sociaux. Dans les salles de la maison Preller, aux murs dépouillés de toute ornementation et au mobilier extrêmement simple, je retrouvais la même moralité et l’esprit qui avaient contribué à la réussite de ma première expérience. Cette retraite et un sévère examen de conscience détermineraient l’orientation à suivre pour un nouveau départ.“

Peter Behrens und der »Zarathustra-Stil«?

Ein biographische Spur führt noch von Weimar nach Darmstadt: Zur Eröffnung der Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ der 1899 gegründeten Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe im August 1901 waren Henry van de Velde und Harry Graf Kessler gemeinsam aus Weimar angereist, da sie an den Trauerfeierlichkeiten von Nietzsches erstem Todestag in Röcken respektive im Nietzsche-Archiv teilgenommen hatten. Während in Weimar erste Überlegungen angestellt worden waren, van de Velde vor Ort eine Stellung zu verschaffen, und wahrscheinlich auch schon über den Umbau der Villa „Silberblick“ gesprochen worden war, stehen die Ereignisse in Darmstadt in direktem Kontrast dazu: van de Velde zeigt sich schockiert von dem „Missverständnis“ des „Neuen Stils“, vom Formalismus, von der nicht materialgerechten Ausführung und von der aufgesetzten Feierlichkeit, was Kessler aufmerksam in seinem Tagebuch festgehalten hat:

„Darmstadt. 31 August 1901.

Früh aus Eisenach nach Frankfurt. Mit Van de Velde im Städelschen Institut. Die Roger van der Weydens und der Van Eyck. Nachmittags nach Darmstadt und Abends in die Ausstellung auch die Parodie, das »Überdokument«. Wir waren beide vollkommen dégoutiert, namentlich über diese geschmacklose Selbstverspottung. Van de Velde war von dieser und der Ausstellung selbst zuerst wie betäubt, fasste sich aber dann und sagte mir beim Nachhausegehen »En somme, ce que ces gens là ont fait, c'est exactement le contraire de ce que nous voulons; c'est l'aboutissement de ce que nous avons toujours combattu; c'est contre ça, précisément, que nous sommes partis en guerre. Ils résumant tout le mouvement artificiel, contraire à la vie, le placage, le manque de sens organique, le manque de respect envers la matière employée.« Er hatte mich in der Ausstellung gleich auf die Curven und Ausbauschungen aufmerksam gemacht, mit denen Olbrich die Verbindung zwischen Fundament und Mauern des Hauses herzustellen sucht. »Si encore c'était en pierre, ça serait très bien; mais en stuc! C'est insensé. Heureusement qu'à la première gelée tout ça tombera.« Über die kolossalen Schmetterlingsflügel, die die Balustrade der Restaurant Treppe bilden: »Quelle Niaiserie! Que peut-il bien se passer dans une cervelle, qui conçoit ça? Vraiment, un jour, je voudrais arriver à suivre le travail qui mène à une telle conception: Que tout ça est putassier; de l'architecture de bordel; et encore, de mauvais bordel!« Was etwa an Olbrich dran sei, habe er von Wagner gelernt. Au moins Wagner fait ça avec dignité. Lui, c'est un homme intéressant, auquel on fait beaucoup trop peu attention.²⁶¹⁹

„Darmstadt. 1 September 1901.

Früh mit Van de Velde im Museum und zu der Holbeinschen Madonna. Die Frauengruppe rechts von höchster Schönheit. Weniger fein der Knabe, der links kniet. – Bei Peter Behrens in seiner Stadtwohnung gefrühstückt. Er nachher mit uns in die Ausstellung und uns durch die Häuser geführt. Derselbe Eindruck wie gestern nur noch stärker. Abends bei Behrens in seinem Ausstellungshaus. Ausser ihm u Frau nur noch Van de Velde u der Musikdirektor de Haan. Der Grossherzog sollte kommen, kam aber nicht. In Behrens' Haus gut sein Arbeitszimmer. Aber unten ein lebensfremder Pomp. Dieselbe Richtung wie Olbrich, wenn auch besser ausgeführt. Romantik im Gegensatz zum Leben; der Sammetrock des romantischen Künstlers hat sich allmählich zu einem ganzen Haus ausgewachsen. Er ist damit aber nicht besser oder berechtigter oder wichtiger geworden. Behrens konstruiert jedes Zimmer über ein einziges Ornament; den Musiksaal z B. über die Krystallform, das Speisezimmer über eine Ellipse [Abbildung] u.s.w. Damit ist jede organische Ornamentik von vornherein ausgeschlossen, auch jedes Streben nach einer Verfeinerung oder Rhythmisierung der Form selbst der Gegenstände; mit dem Aufkleben des Ornamentalmotivs ist des Künstlers Schaffen in der Theorie erschöpft. Behrens über sein Theater: die Vorführenden sollen keine Schauspieler sein, d. h. nicht schauspielern. Sie sollen nur so agieren, wie sie im gewöhnlichen Leben auch sich bewegen. Das Leben soll sich zu ihnen emporheben. In Wirklichkeit verbannt aber Behrens hiermit nicht die Schauspielerei aus dem Theater, sondern trägt

²⁶¹⁹ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag 31.08.1901, in: *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*.

sie nur ins Leben hinein. Danach ist auch sein Haus. Sehr unangenehm, wie er à tort et à travers das Wort Rhythmus anwendet.²⁶²⁰

„Darmstadt–Heidelberg. 2. September 1901.

Früh noch einmal mit Van de Velde in die Ausstellung. Er war wieder sehr aufgebracht. »Non, quel dégoût, quel dégoût! De deux ans, je ne ferai plus d’ornement. Je suis vraiment content d’avoir vu ça. On voit ce qu’il ne faut plus faire. Je vais encore me simplifier. Je ne rechercherai plus que la forme (d.h. die Vervollkommnung und Rhythmisierung der organischen Form der Gegenstände, ohne Ornament.). Ceci va faire vraiment une nouvelle époque, dans mon développement. Je vais me fortifier, en pensant à la cathédrale de Naumburg. [...]«²⁶²¹

Henry van de Velde, der sich für die Abfassung seiner Memoiren Abschriften aus dem Tagebuch Kesslers von dessen Schwester Wilma de Brion (geb. Kessler) geben ließ, zitiert gerade diese Passage.²⁶²² Aber auch hier ist Vorsicht geboten, denn erstens hielt van de Velde sein Versprechen bekanntlich nicht, doch der ‚gute Vorsatz‘ mag zur Beruhigung des Vokabulars des Nietzsche-Archivs beigetragen haben, das im Anschluss an die Besichtigung der Mathildenhöhe begonnen wurde. Zum zweiten spricht hier auch der Künstlerneid, da van de Velde in Peter Behrens einen Nachahmer sah, der wie er von der Malerei über die Buch- und Plakatgestaltung zu Kunstgewerbe und Architektur gefunden hatte, indem er das Haus für sich und seine Familie als Gesamtkunstwerk selbst von A bis Z entwarf, wie er selbst mit Haus Bloemenwerf 5 Jahre zuvor, und jetzt, Dank ebenfalls guter Verbindungen zur fortschrittlichen Aristokratie und zum liberalem Bürgertum, zu einer ernsthaften Konkurrenz erwuchs. Zudem bezog sich diese Gesprächsnotiz aus den Tagebüchern Graf Kesslers größtenteils auf die Künstlerhäuser und Ausstellungsbauten, die der Wagner-Schüler Josef Maria Olbrich auf der Mathildenhöhe entworfen und gebaut hatte, aber van de Velde zitiert sie pikanterweise in seinen Memoiren auch im Hinblick auf Peter Behrens, dessen Haus als einziges einmütig von der Kritik gelobt wurde. Dass hier van de Velde und Kessler anderer Meinung waren, kann man an Kesslers Überlegung zu den Entwurfsprinzipien von Behrens erkennen: aber bei Lichte betrachtet muss sich auch van de Velde den Vorwurf des Formalismus und der „Romantik“, verstanden als Trennung der Kunst vom Leben, gefallen lassen. Mehr noch: Peter Behrens erscheint in vielfacher Hinsicht als das *alter ego* Henry van de Velde, weshalb die Kritik zu einem guten Teil als Selbstkritik gelesen werden muss.²⁶²³

Der Nietzsche-Bezug von Haus Behrens ist mehrfach überliefert:²⁶²⁴ so zitiert ein an den Zarathustra erinnerndes Motto die Fassade – „Steh fest mein Haus im Weltgebrauch“ –, während im Innenraum vielfach Adler, Strahlen und Kristalle in stilisierter Form vorkommen, bis hin zu den „blutroten“ Weingläsern des Esszimmers, die mit dem *Zarathustra* in

²⁶²⁰ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag 1.09.1901, in: *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*.

²⁶²¹ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag 2.09.1901, in: *DLA Marbach, Bestand A: Kessler*.

²⁶²² Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 31.8.1901 und 2.9.1901; zitiert nach: Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*, München: Piper, 1962, Anmerkung S. 488.: „Wir waren beide vollkommen degoutiert, namentlich über diese geschmacklose Selbstverspottung. Van de Velde war ... zuerst wie betäubt, fasste sich aber dann und sagte: ... »Insgesamt ist das, was diese Leute gemacht haben, genau das Gegenteil von dem, was wir wollen. ... Es fehlt der Sinn für das Organische, es fehlt der Respekt gegenüber den verwendeten Materialien. Dass ist das Ergebnis dessen, was wir immer bekämpft haben; genau dagegen sind wir ins Feld gezogen.«“ Und: „»Nein wie abstoßend. Zwei Jahre lang werde ich kein Ornament mehr machen. Ich bin froh, das gesehen zu haben. Man merkt, was man nicht tun darf. Ich werde noch einfacher werden – ich werde nur noch Form suchen.«“

²⁶²³ Claus Pese, „Manches Haus gibt es noch zu bauen! Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich“, in: Sembach/Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 231–249.

²⁶²⁴ Vgl. Tillmann Buddensieg, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens in Nürnberg. Geschmackswechsel in Deutschland: Vom Historismus zum Jugendstil. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und des Centrums Industriekultur der Stadt Nürnberg*, München: Prestel, 1980, S. 40f.

Verbindung gebracht wurden. Außerdem zeigte Behrens einen Bucheinband für *Also sprach Zarathustra* in der von ihm monumental gestalteten „Hamburger Vorhalle“ des Deutschen Reiches auf der Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin,²⁶²⁵ – die der Kritiker Georg Fuchs wiederum als Ausdruck von Nietzsches „Willen zur Macht“ interpretiert.²⁶²⁶ Der Einband für den *Zarathustra* der Großoktavausgabe setzt sich aus kristallin-geometrische Vergoldungen und symbolisierte Wellenlinien mit axial symmetrisch gesetzte Bergkristallen zusammen und ist mit einer Titelschrift in einer archaisierenden Grotteske versehen,²⁶²⁷ womit Behrens das Buch mit seinem Haus verschränkt. Schließlich stellt der zeitgenössische Kritiker Kurt Breysig aus dem Georgekreis (!) 1901 in einem Sonderheft der *Deutschen Kunst und Dekoration* Behrens als würdevollen Nachfolger Nietzsches vor, der in einer gotisch inspirierten, vornehmen Bürgerlichkeit, ein Werk von „deutschem Ernst und reiner Form“ mit „harten und zackigen Linien“ eines kommenden „germanischen Weltalters“ geschaffen habe.²⁶²⁸ Denselben energetischen und monumentalen „Ernst“ erkennt noch Friedrich Ahlers-Hestermann, einer der erste Historiker der Stilreform der Jahrhundertwende, der im Kriegsjahr 1941 (!) vom „Zarathustra-Stil“ des Hauses Behrens spricht, welcher Friedrich Nietzsche als dem „geistigen Erlebnis der Zeit“ geschuldet ist. Doch in dieser Bezeichnung schwingt bereits eine Kritik am Pathos mit, die sowohl das Haus als Gesamtkunstwerk als auch den Stil von Nietzsches Jahrtausendbuch betrifft.²⁶²⁹

Zwar hat Behrens weder Memoiren noch eine ähnlich hohe Dichte an programmatischen Schriften veröffentlicht, doch ist ein Brief vom 6.12.1902 an Elisabeth Förster-Nietzsche erhalten, in dem er sich überschwänglich für die Zusendung von Büchern Nietzsches und für die Einladung nach Weimar bedankt:

„Damit wird uns ein Wunsch erfüllt, den wir schon lange Zeit empfinden. Ich schätze mich glücklich, all meine Verehrung und tiefste Bewunderung für den weisen Künstler vor Ihnen ausschütten zu dürfen [...] Ich wünschte mir, die Kraft zu besitzen, deren ich bedürfte, um meine Gefühle als Werke erstehen zu lassen.“²⁶³⁰

Behrens war schon länger über Julius Meier-Graefe und Kurt Breysig über die Aktivitäten des Nietzsche Archivs vertraut, und sprachliche Spuren dieses „weisen Künstlers“ finden sich in zwei seiner Schlüsseltexte aus dem Jahr 1901: in der *Festschrift*²⁶³¹ der Künstlerkolonie Darmstadt und in seiner Grundsatzschrift zur Theaterreform, *Feste des Lebens und der Kunst*,²⁶³² die sich vielfach auf die *Tragödienschrift* Nietzsches bezieht.

Doch zurück zum Haus Behrens auf der Mathildenhöhe und dem kurz danach entworfenen Nietzsche-Archiv: eine mögliche Wirkung auf van de Veldes Interieur liegt in der formalen Ähnlichkeit der Regallammellen in der Bibliothek von Peter Behrens mit der Gestaltung der

²⁶²⁵ Abgebildet in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 6, 1902/1903, Bd. XI, S. 26.

²⁶²⁶ Georg Fuchs, „Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 11, 1902, S. 1–12.

²⁶²⁷ siehe auch: Jürgen Krause, »Märtyrer« und »Prophet« – *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, New York/Berlin: 1984, S. 82–86.

²⁶²⁸ Kurt Breysig, „Ein Versuch über Kunst und Leben“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band IX, 5. Jg., S. 135–150.

²⁶²⁹ Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin: Gebrüder Mann, 1941, S. 87.

²⁶³⁰ Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche, zitiert nach: Tillmann Buddensieg, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens in Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland: Vom Historismus zum Jugendstil. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und des Centrums Industriekultur der Stadt Nürnberg*, München: Prestel, 1980, S. 40.

²⁶³¹ [Peter Behrens], *Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt. 1901*, München: F. Bruckmann, 1901, hier: „Festschrift“ von Peter Behrens S. 5–12.

²⁶³² Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Darmstadt: [o.V.] 1901.

Einbauregale des Nietzsche-Archivs. Auch die eigentümliche Eingangsbeleuchtung des Hauses Behrens, ein blauer Kristall im Oberlicht über der Bronze-Tür mit stilisiertem Adlermotiv, könnte auf den gelben Kristall in van de Veldes Windfang weitergewirkt haben. Eine weitere Parallele betrifft die Messing-Initialen PB in einem weißen Putzfeld über der Eingangstür, die vielleicht als Vorbild für das Nietzsche-Napoleon N über dem Ofen im Bibliothekssaal gedeutet werden kann, was aber bereits spekulativ ist. Grundsätzlich lassen sich zwei unterschiedliche Strategien im Umgang mit den Nietzsche-Referenzen beobachten: während Behrens allegorische und symbolische Zarathustra-Motive in seinem Haus und dem Umschlagsentwurf als stilisierte Ornamente einsetzt, sind diese nahezu abwesend im Nietzsche-Archiv van de Veldes (Ausnahmen sind der erwähnte Kristall als Oberlicht oder die Andeutung eines Adlers im Ofengitter des Bibliothekssaales). Statt dessen versucht van de Velde eine abstrakte, rein architektonische und ornamentale „Transkription“, die über Leitmotive, physiognomische und atmosphärische Inszenierungen und schriftliche Verweise im Sinne der „Programmkunst“ wirkt.

6. Schlussbemerkung: Der Fall van de Velde – ein Artisten-Problem?²⁶³³

Nietzsche kritisiert wiederholt an der zeitgenössische Kultur und am modernen Menschen das Fehlen der organischen Kraft, der Verlust der Einheit von Oberfläche und Form, das Ausbleiben des „Baumeisters“ und das Überhandnehmen des Schauspielers, aber wie ist es um sein eigenes Werk bestellt – aphoristisch, widersprüchlich, pathetisch, schillernd, affektiert – ist es nicht vielmehr Teil dieser Welt, die er kritisiert? Ist Nietzsche vielleicht mehr ein Romantiker, Wagnerianer und Pessimist, ein Spätling der Kultur und eben nicht ein Neubeginn, ein Kündler von der ‚Geburt der Moderne aus dem Geiste der Antike‘? Die textliche Gattung des Aphorismus gibt im Vergleich zum Impressionismus und Neo-Impressionismus Hinweise auf diese Frage: zwar ist jeder Aphorismus ein in sich abgeschlossener Punkt, der durch Arrangement mit anderen zu einem Buch zusammengesetzt wird, vergleichbar der (neo-) impressionistischen Technik der Farbtupfers auf der Leinwand, der einen flüchtigen Eindruck festzuhalten versucht, doch in den Gemälden von Manet, Cezanne oder Signac findet sich immer noch ein Gesamteindruck, ein Bild als Ganzes, das jedoch erst in der Vorstellung des Betrachters entsteht. Anders gesagt, sie verzögern oder verlagern den Perzeptionsprozess, machen ihn so bewusst und adeln den Betrachter zum Mitautor. Doch kann man das auch über die Texte Nietzsches sagen? Setzen sich seine Sprach- und Gedankentupfer zu einem größeren Ganzen zusammen, ergibt sich aus den Aphorismen ein Bild seiner Philosophie, oder muss man ihn nicht eher als Auflöser, Fragmentierer und Zerstörer lesen, als „alexandrinischen“ Menschen par excellence? Zwar erlaubt auch er eine Mitautorschaft, die aber entweder im Weglassen – also isoliert Genießen – oder im Zusammendenken voneinander getrennter Fragmente besteht und dabei deren Widersprüche, Ungereimtheiten und Spannung auszuhalten vermag. – Und wie verhält es sich mit van de Velde? Sind seine als Gesamtkunstwerke konzipierten Villen, Museen, Monumente und Interieurs Ausdruck der „organischen Kraft“ oder auch nur isolierte Fragmente, Inseln der scheinbaren Ordnung und Harmonie – die jedoch einem totalen Design entspringt, das nur Gegenstände aus der Handschrift des Künstlers oder seiner Auswahl zeigen darf – ein Fluchtpunkt vor den Anforderungen des modernen Lebens, eine Traumwelt, eine Phantasmagorie, wie Walter Benjamin es für die Passagen als Interieurs der Stadt des 19. Jahrhunderts behauptet hat?

Doch nochmals ein Blick zurück auf die Ausgangslage: van de Velde verweist in seinen theoretischen Texten und in seinen Memoiren auf die Bedeutung des Philosophen Friedrich Nietzsche für sein eigenes Leben und Werk, auf die Anregungen, die er dessen Gedanken entnommen habe, aber auch auf die Wirkung von dessen Persönlichkeit, und das, obwohl er ihn nur durch die (Hand-)Schriften und Zeichnungen vermittelt kennen gelernt hat. Diese direkten Bezüge sind in den kunsttheoretischen Texten van de Veldes punktuell akzentuiert, aber zu isoliert und verstreut, um nicht zu sagen episodisch, um als durchgängiger roter Faden seines Denkens glaubhaft zu wirken. (Vgl. 4.1–4.3) Aber da van de Velde erwiesener Maßen kaum je Referenzen angibt, könnte sich dieser Einfluss nicht auf der Oberfläche, sondern in der Tiefe der Texte zeigen: diese verdeckte Form der Hommage ist schwer nachweisbar, denn sie verlangt eine vergleichende Analyse der Texte auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene, und das über die Sprachgrenzen Deutsch-Flämisch-Französisch hinweg, was zusätzlich erschwert wird durch die sprunghafte Entwicklung, die das Denken beider Autoren nimmt und sie oft genug an einem späteren Zeitpunkt und in einem anderen Kontext das Gegenteil behaupten lässt. (Vgl. 2. und 3.) Aus der Position des gewogenen Betrachters, oder vielmehr Lesers, kann man eine Reihe von Indizien sammeln, ähnliche Themen, Argumente und sogar Begriffe benennen, wie beispielsweise die Ablehnung des Historismus, die Vorstellung von

²⁶³³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner – ein Musikanten-Problem*, (1888). KSA 6, S. 9–53.

einer organischen Kultur, die Zucht des Stils, wie sie sich paradigmatisch in der „Einheit des Stils in allen kulturellen Äußerungen eines Volkes“²⁶³⁴ äußern oder die Rückbesinnung auf eine „umgewerthete“ griechische Antike. (Vgl. 4.4) Es ließen sich noch weitere dieser Gemeinsamkeiten auflisten und zur Diskussion stellen, wie beispielsweise das Konzept einer physiologischen-psychologischen Ästhetik, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft respektive Masse oder die Dialektik von Mode und Moderne, aber was ist, wenn der Leser nicht ‚gewogen‘ ist? Oftmals finden sich Differenzen nicht nur innerhalb der Textcorpi selbst, sondern auch zwischen ihnen, bis hin zu konträren Vorstellungen beider Autoren, wie beispielsweise im Bezug zum Rationalismus, zum Sozialismus oder zur Gotik. Eine Rekonstruktion der Einflussgeschichte einzig auf Basis der Schriften bliebe ein Torso, selbst unter Zuhilfenahme der Manuskripte und Briefe, wenn nicht zusätzlich die Bezüge im künstlerischen Werk van de Veldes wären, in den „Nietzscheana“ selbst: schließlich ist van de Velde kein Philosoph oder Literat, sondern ein bildender Künstler. Aber auch hier stößt man auf Probleme: gerade weil er eine symbolische, allegorische oder ansonsten bildhafte Darstellung der philosophischen Inhalte ablehnt, versagt eine klassisch ikonographische Lektüre. Stattdessen entwickelt er eine abstrakte Formen- und Ornamentsprache, die er programmatisch durch Titelreferenzen, durch Leitideen und Leitmotive, durch Details, Materialien und Oberflächen, durch atmosphärische oder physiognomische Inszenierungen, oder durch ornamentale Motive auflädt. Im Zusammenhang der Gestaltung der Prachtausgabe von Nietzsches *Zarathustra* spricht van de Velde von der Umschrift, der „transcription ornamentale“, doch kann dieser Begriff und die damit verbundene Bezugnahme auf die musiktheoretische Diskussion um absolute und programmatische Kunst auch auf das Nietzsche-Archiv oder andere, dem Philosophen gewidmete Projekte van de Veldes ausgeweitet werden, da das Konzept eines abstrakten Verweissystems auf ein „Außen“ der Disziplin schon früher im Denken van de Veldes nachweisbar ist. (Vgl. 5) Wie bereits bei den Texten hat sich die Referenz von der Oberfläche des Zitates respektive Bildes auf die tiefere, strukturelle Ebene der gedankliche Parallele respektive „Transkription“ verlagert, doch stellt sich die Frage der Umschrift oder Übertragung von *was*? Im Fall der Gestaltung des *Zarathustra* äußert sich van de Velde zum Motiv und nennt den Gedanken der ewigen Wiederkunft (des Gleichen) als zentrale Aussage des Werkes, der in abstrakter Weise in den Titelblättern der vier Teile behandelt werde. Selbst wenn man eine Diskussion über die Richtigkeit dieser Reduktion bei Seite lässt, stellt sich die Frage beim Nietzsche-Archiv auf komplexere Weise, als bei einem einzelnen Buch: soll man den Gedanken der „Schatzkammer“, die Physiognomie der Fassade und die Atmosphäre des Alpenglühens als die wesentlichen Aussagen Nietzsches – oder über Nietzsche – verstehen? Oder den (retrospektiv gestalteten) Abdruck der Persönlichkeit in den Dingen, die Inszenierung von Präsenz, die sich in dialektischer Nachfolge und Konkurrenz mit Goethe und seinem Mikrokosmos des Hauses am Frauenplan befindet? Hier stößt man auf die Frage der Rezeption: eine Autorenarchitektur wie die van de Veldes sieht sich mit dem Problem der Lesbarkeit und Verständlichkeit konfrontiert, notwendiger Weise, weil er mit den Konventionen der Vergangenheit, und damit den Lesegewohnheiten seines Publikums, gebrochen hat. Sein „Neuer Stil“ ist für die meiste Zeit ein Privatstil, also eine Maneria, die der Vermittlung bedarf, während sich van de Velde der Illusion der Universalität der *conception rationnelle* und der modernen Sensibilität hingibt, die, wie er glaubt, in seinen Werken rein und ewig ausgedrückt sei.

Und selbst wenn die Frage beantwortbar wäre, was jetzt in der Architektur van de Veldes wie ausgedrückt werde, welcher Gedanke, welcher Begriff, welches Bild des Philosophen sich in abstrakten Ornamenten, Formen und Stimmungen, in Materialien, Dramaturgien und

²⁶³⁴ Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen I. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller. KSA I*, S. 163.

Programmen manifestiere, stellt sich auf der höheren Betrachtungsebene immer noch die Frage nach dem Warum: versucht sich ein Künstler nur interessant zu machen, wenn er sich auf philosophische Texte und Konzepte beruft, wie zeitgenössische und heutige Kritiker immer wieder mutmaßen, oder entspricht die Suche nach einem philosophischen Weltbild in der Kunst und Architektur nicht einer grundlegenden Sehnsucht der Moderne? Deshalb nochmals eine kurzer Rückblick auf die Zielsetzung der Studie: sie versucht einen wissenschaftlichen Zugang zur Frage der Wirkungsgeschichte in Kunst und Architektur zu entwickeln, exemplarisch an der Nietzsche-Rezeption van de Veldes behandelt, die den ganzen Bogen von der Philosophie Nietzsches (Grundlage), über die kunsttheoretischen Schriften van de Veldes (erste Wirkungsebene), bis zu dessen Nietzsche gewidmeten programmatischen Kunstwerken (zweite Wirkungsebene) verfolgt, welche sich sogar wieder mit den Schriften des Philosophen verbinden und auf diese zurückprojizieren, wie im Fall der Buchgestaltung des *Zarathustra* oder *Ecce homo*. Bei aller Sympathie für die philosophische Information architektonischer Interventionen oder abstrakter Ornamentik wird eine kritische Distanz durch alternative Lesarten zur „programmatischen“ Kunst hergestellt, welche den Einfluss philosophisch motivierter Entscheidungen auf Entwurf und Ausführungen hinterfragt.

Zuletzt noch eine Bemerkung zur doppelten Bedeutung des Schattens, die zwischen dem dialogischen Begleiter des einsamen Wanderers in der zweiten Ergänzung zu *Menschliches, Allzumenschliches* und dem müden Verfolger, Nachahmer und Epigonen im vierten Teil des *Zarathustra* schwankt: Nietzsche selbst warnt, im Hinblick auf Richard Wagners Adaption der Schriften (und des Habitus) Schopenhauers, vor den „Künstler-Philosophen“, da diese meist nicht die Gedanken oder die Methode der Erkenntnis, sondern lediglich oberflächliche Effekte, oder gar die „Laster, Schwächen und Ausschweifungen“ des Denkers übernehmen, oder vielmehr: imitieren.²⁶³⁵ Für Nietzsche äußert sich darin der Unterschied zum wahren Philosophen: an Stelle der Eigenständigkeit und Rechtschaffenheit verdächtigt er die Künstler-Philosophen, ihrem Wesen nach Schauspieler zu sein, weshalb sie zu Nachahmung und Nachfolge verurteilt sind. Der Künstler greife nach der Philosophie, um sich ihrer als „Nahrung“ für seine Kunst zu bedienen, um sie zu instrumentalisieren, als eine „Maskerade“ zu verwenden, die man nach ihrer Wirkung auf das Werk beurteilen kann – aber eben nicht nach ihrem philosophischen Gehalt.²⁶³⁶

²⁶³⁵ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. § 99. KSA 3*, S. 453ff.: „[...] diese und ähnliche Ausschweifungen und Laster des Philosophen werden immer am ersten übernommen und zur Sache des Glaubens gemacht: – Laster und Ausschweifungen sind nämlich immer am leichtesten nachzumachen und wollen keine lange Vorübung. [...] auch die einzelne Gebärde und Affecte der Philosophen waren stets Verführer! [...]“

²⁶³⁶ ebd.: „[...] Zuletzt ist wenig an der Philosophie eines Künstlers gelegen, falls sie eben nur eine nachträgliche Philosophie ist und seiner Kunst selber keinen Schaden thut. Man kann sich nicht genug dafür hüten, einem Künstler um einer gelegentlichen, vielleicht sehr unglücklichen und anmaasslichen Maskerade willen gram zu

werden; vergessen wir doch nicht, dass die lieben Künstler sammt und sonders ein wenig Schauspieler sind und sein müssen und ohne Schauspielerei es schwerlich auf Länge aushielten. [...] Es liegt Nichts daran, dass er als Denker so oft Unrecht hat: Gerechtigkeit und Geduld sind nicht seine Sache. Genug, dass sein Leben vor sich selber Recht hat und Recht behält: [...]"

7. Anhang

7.1. Bibliographie

Henry van de Velde: Selbstständige Publikationen

- van de Velde, Henry, *De paysan en peinture*, Brüssel: (Édition de l'Avenir Social) 1892.
- van de Velde, Henry, *Cours d'arts d'industrie et d'ornementation (Renaissance des arts décoratifs. / Esthétique des arts d'industrie d'ornementation)*, Brüssel: (Extension universitaire de Bruxelles. Année Académique) Moreau, 1894.
- van de Velde, Henry, *Déblaiement d'art par Henry van de Velde orné de lettrines & culs-de-lampe dessinés et gravés par lui*, Brüssel: [Mme Vve Monnom] 1894.
- van de Velde, Henry, *Aperçus en vue d'une Synthèse d'art*, Brüssel: [Mme Vve Monnon] 1895.
- van de Velde, Henry, *Déblaiement d'art. Deuxième édition*, Brüssel: [Mme Vve Monnon], 1895.
- van de Velde, Henry, *William Morris. Artisan et Socialiste*, Brüssel: Édition de l'Avenir Social, 1898.
- van de Velde, Henry, *Du paysan en peinture*, [2. Auflage], Brüssel: Édition de l'Avenir Social, 1900.
- van de Velde, Henry, *Folkwang-Museum Carl Ernst Osthaus, Hagen i. W.*, Darmstadt: Koch, 1902 (Sonder-Abdruck aus: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, Heft X/XI, Oktober/November 1902, S. 249–277).
- van de Velde, Henry, *Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Vortrag von Henry van de Velde*, Krefeld: Kramer & Baum, 1900.
- van de Velde, Henry, *Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin: Bruno und Paul Cassirer, 1901.
- van de Velde, Henry, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.
- van de Velde, Henry, *Notizen von einer Reise nach Griechenland*, Weimar: Wagner, [1905].
- van de Velde, Henry, *Der neue Stil. Vortrag gehalten in der Versammlung des Verbandes des Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*, Weimar: Carl Steinert, 1906 (2 1907).
- van de Velde, Henry, *Vom Neuen Stil – Der Laienpredigten II. Teil*, Leipzig: Insel Verlag, 1907.
- van de Velde, Henry, *Amo*, Weimar: Cranach Presse, 1909.
- van de Velde, Henry, *Essays*, Leipzig: Insel Verlag, 1910.
- van de Velde, Henry, *Amo*, Leipzig: Insel Verlag, 1912 (in der Reihe: *Insel-Bücherei Nr. 3*).
- van de Velde, Henry, *Denkschrift aus Anlass seiner Kündigung. Vertraulich*, Weimar: [Cranach Presse] 1915.
- van de Velde, Henry, *Amo. Édition française*, Weimar: [Cranach Presse] 1915.

- van de Velde, Henry, *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Ce livre contient et résume des essais, se rapportant au »Style Nouveau«, parus dans l'intervalle des années 1902-1912*, imprimé sur presse à la main privée au cours des années de guerre 1916 à 1917 à Weimar, Weimar: [Cranach Presse] 1917.
- van de Velde, Henry, *Die drei Sünden wider die Schönheit – La triple offense à la beauté*, Zürich: Max Rascher Verlag, 1918 (*Europäische Bibliothek, Band 5*, hrsg. von René Schickele).
- van de Velde, Henri [sic], *Formules d'une esthétique moderne*, Brüssel: L'Equerre (société coopérative d'édition et de propagande intellectuelle), 1923.
- van de Velde, Henry, *Le théâtre de l'exposition du „Werkbund“ à Cologne 1914 et la scène tripartite*, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1925.
- van de Velde, Henry, *Der neue Stil in Frankreich*, Berlin: Wasmuth, 1925.
- van de Velde, Henry, *Le Nouveau. Son apport à l'architecture et aux industries d'art*, Brüssel: Editions des Amis de l'ISAD, 1929.
- van de Velde, Henry, *De drievoudige smaad aan de schoonheid. Vertaling van Frank van den Wijngaert. (Maquettes van Nand Geersens en Joris Minne. Omslag door Jeanne Geersens)*, (Übersetzung von: La triple offense à la Beauté), Antwerpen: [De Nederlandse Boekhandel] 1931; Antwerpen: [Kunstdruckerei Loki] 1931.
- van de Velde, Henry, *Deux Rapports. Le Résultat de l'Exposition de l'ISAD*, Conseil supérieur de l'Enseignement Technique, Brüssel: [Cahiers de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs] 1931.
- van de Velde, Henry, *Le formules d'une esthétique moderne. Ce livre contient et résume différentes essais se rapportant au style nouveau parus de 1902 à 1912, par Henry van de Velde (Préface par Jacques Mesnil)*, Brüssel: Les Amis de l'Institut supérieur des Arts décoratifs, 1932 (2. éd. revue et corrigée).
- van de Velde, Henry, *Le précurseurs. Ruskin, W. Morris, Semper*, Brüssel: Les Amis de l'Institut supérieur des Arts décoratifs, 1932.
- van de Velde, Henry, *Les Fondements du Style moderne*, Brüssel: Editions du Scarabée d'Or, 1933.
- van de Velde, Henry, *La Voie sacrée. Discours prononcé à l'académique organisée à l'occasion de mon 70^{me} anniversaire au palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le 8 avril 1933*, Brüssel: ISAD, 1933.
- van de Velde, Henry, *La Voie Sacrée. Redevoering uitgesproken ter gelegenheid van de Academische Zitting gehouden te Brussel in het Paleis van Schone Kunsten op 8. april 1933 ter herdenking van mijn 70. verjaardag*, o.O.: 1933.
- van de Velde, Henry, *Henry van de Velde entretient ses Collèges de l'Académie libre Edmond Picard de la formation poétique de Max Elskamp et d'une amitié de plus de 50 ans, 15. juin 1933*, Brüssel: l'Institut supérieur des Arts décoratifs I.S.A.D., 1933.
- van de Velde, Henry, *Henry van de Velde entretient ses Collègues de l'Académie libre Edmond Picard de la formation poétique de Max Elskamp et d'une amitié de plus de 50 ans*, Brüssel: Libre Académie Picard, 1933.
- van de Velde, Henry, *La ligne. (Texte extrait des Formules d'une esthétique moderne)* Brüssel: Classe du livre, l'Institut supérieur des Arts décoratifs I.S.A.D., 1933.

- van de Velde, Henry, *Pages de Doctrine*, Brüssel: van Doorslaer, 1942, [*Cahiers d'architecture et d'urbanisme*].
- van de Velde, Henry, *Leerstellingen. Op zoek naar een bestendige Schoonheid*, onder toezicht van den schrijver vertaald door J. van Eynde [= Pages de Doctrine auf Flämisch], Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel, [1942].
- van de Velde, Henry, *Vie et Mort la Colonne*, Brüssel: Scarabée d'Or, 1942.
- van de Velde, Henry, *La Colonne*, Brüssel: Ecole National Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs, Abbaye de la Cambre, 1943.
- van de Velde, Henry, *De poëtische vorming van Max Elskamp. (Geautoriseerde vertaling door Lode Zielens)*, Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel, 1943.
- van de Velde, Henry, *Les formules de la beauté architectonique moderne*, Brüssel: L'équerre Société coopérative d'édition et de propagande intellectuelle, [1952].
- van de Velde, Henry, *Credo. Amo. Formen*, Wiesbaden: Insel, 1954 [Neuausgabe. Insel-Bücherei Nr. 3].
- van de Velde, Henry, *Zum neuen Stil*, ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von Hans Curjel, München: R. Piper, 1955.
- van de Velde, Henry, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (Herausgeber und Übersetzer), München, Zürich: R. Piper, 1962; (2. Auflage: München, Zürich: Piper, 1986).
- van de Velde, Henry, *Das Neue, weshalb immer Neues und was ich will*, (Privatdruck in einer Auflage von 200 Exemplaren), Würzburg: Andreas Mortis, 1974.
- van de Velde, Henry, *Les Formules de la beauté architectonique moderne: ce livre contient et résume des essais, se rapportant au "style nouveau", parus dans l'intervalle des années 1902 à 1912*, [Faksimile-Ausgabe, Weimar: Selbstverlag 1916/1917, gedruckt auf der „Cranach-Pressé“ Harry Graf Kesslers], Brüssel: Archives d'architecture moderne, 1978.
- van de Velde, Henry, *Déblaiement d'Art. La Triple Offense à la Beauté. Le Nouveau. Max Elskamp. La Voie Sacrée. La Colonne. Six essais*, Brüssel: Archives d'Architecture Moderne, 1979 [Nachdruck der Einzeltexte van de Veldes, verschiedener Jahre].
- van de Velde, Henry, *Geschichte meines Lebens*, 2. Auflage, Hrsg., übertragen: Hans Curjel, Vorwort von Klaus-Jürgen Sembach, München/Zürich: Piper, 1986, (Serie Piper Band 505).
- van de Velde, Henry, *Récit de ma vie. Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin. I. 1863-1900*, Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion, 1992.
- van de Velde, Henry, *Récit de ma vie. Berlin – Weimar – Paris – Bruxelles. II. 1900-1917*, Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo, Fabrice van de Kerckhove, Brüssel, Paris: Versa, Flammarion 1995.
- van de Velde, Henry, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen. Édition critique établie par Léon Ploegaerts*, Brüssel: Koninklijke Academie van België & Académie Royal de Belgique, 1999.
- van de Velde, Henry, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999 (Nachdruck der Originalausgabe: Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902).

Henry van de Velde: Unselbstständige Publikationen

- van de Velde, Henry, „Adrien-Joseph Heymans“, in: *La Revue générale belge*, Brüssel: 25. Jg., September 1889, S. 338–402.
- van de Velde, Henry, „Notes sur la Art: Les XX“, in: *La Wallonie*, Liège, 5. Jg., Nr. 2/3, Februar/März 1890, S. 90–93.
- van de Velde, Henry, „Notes sur l’Art: Chahut“, in: *La Wallonie*, Liège, 5. Jg., Nr. 4, April 1890, S. 122–125.
- van de Velde, Henry, „L’exposition des concours de l’Académie Royale d’Anvers. Les œuvres d’élèves des ateliers libres“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 30, 27. Juli 1890, S. 235–236.
- van de Velde, Henry, „Le nouveau musée d’Anvers“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 38, 21. September 1890, S. 302–303.
- van de Velde, Henry, „Charles Verlat“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 44, 3. Oktober 1890, S. 348–349.
- van de Velde, Henry, „Georges Seurat“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 44, 2. November 1890, S. 348–349.
- van de Velde, Henry, „Notes sur l’Art. Sur ce thème: Salon de Bruxelles“, in: *La Wallonie*, Liège, 5. Jg., Nr. 10, 23. November 1890, S. 341–343.
- van de Velde, Henry, „A Anvers, le théâtre néerlandais“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 47, 27. November 1890, S. 373–374
- van de Velde, Henry, „La musique à Anvers. Concert populaires“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 10. Jg., Nr. 48, 7. Dezember 1890, S. 390.
- van de Velde, Henry, „La vie musicale à Anvers“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 4, 25. Januar 1891, S. 31–32.
- van de Velde, Henry, „De paysan en peinture“, (Vortrag gehalten 1891), in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 8, 22. Februar 1891, S. 60–62.
- van de Velde, Henry, „À Anvers. Salon des XIII“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 10, 8. März 1891, S. 79.
- van de Velde, Henry, „À Anvers. Les cinq derniers concerts populaires“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 12, 22. März 1891, S. 96.
- van de Velde, Henry, „Georges Seurat (in memoriam)“, in: *La Wallonie*, Liège, 6. Jg., Nr. 3/4, März/April 1891, S. 167–171.
- van de Velde, Henry, „À Anvers. Les représentations d’Ernesto Rossi“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 22, 31. Mai 1891, S. 175–176.
- van de Velde, Henry, „Salon triennal d’Anvers“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., 1891, Nr. 32, 16. August, S. 262.
- van de Velde, Henry, „Salon triennal d’Anvers – Second article – Au Très Saint Temple de Très Sainte Nullité“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 35, 30. August 1891, S. 278–279.
- van de Velde, Henry, „Au salon d’Anvers – Troisième article, – Au Très Saint Temple de Très Sainte Nullité“, in: *L’art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 39, 27. September 1891, S. 311–312.

- van de Velde, Henry, „Notule anversoise“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., 1891, Nr. 42, 18. Oktober, S. 334–335.
- van de Velde, Henry, „Inauguration d'un buste de Henri de Braekeleer“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 11. Jg., Nr. 45, 8. November 1891, S. 357–358.
- Van de Velde, Henry, „À la Haye. Exposition d'œuvres de quelque membres des XX et de l'Association pour l'Art“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 12. Jg., Nr. 36, 4. September 1892, S. 285–286.
- Van de Velde, Henry, „Réponse à M. Ph. Zilcken“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 12. Jg., Nr. 38, 18. September 1892, S. 303.
- van de Velde, Henry, „Les arts décoratifs au Salon des XX“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 13. Jg., 1893, Nr. 9, 26. Februar, S. 65–66.
- van de Velde, Henry, „De XX (twintig)“, in: *Van Nu en Straks*, Brüssel, 1. Jg., Nr. 2, 1893, S. 20–23.
- van de Velde, Henry, „Notes d'Art: Les XX“, in: *Floréal*, Liège, 2. Jg., 15. März 1893, S. 51–53.
- [van de Velde, Henry ?], „Vincent van Gogh“, in: *Van Nu en Straks*, Brüssel, 1. Jg., Nr. 3, 1893, S. 1–2.
- [van de Velde, Henry, Übersetzung], „William Morris. Espérances et Craintes pour l'Art: Les arts mineurs“, in: *La Société Nouvelle*, 9. Jg., Mai 1893, S. 642–662.
- van de Velde, Henry, „Artistic wall papers“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 13. Jg., Nr. 25, 18. Juni 1893, S. 193–195.
- van de Velde, Henry, „Artistic wall papers (suite)“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 13. Jg., Nr. 26, 25. Juni, S. 202–204.
- [van de Velde, Henry ?], „Les Arts décoratifs“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 13. Jg., Nr. 31, 30. Juli 1893.
- van de Velde, Henry, „Première prédication d'art. D'une série de trois, tenues en le grand auditoire de l'Académie royale d'Anvers“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 13. Jg., Nr. 53, 31. Dezember 1893, S. 420–21.
- van de Velde, Henry, „Première prédication d'art (suite)“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 14. Jg., Nr. 3, 21. Januar 1894, S. 20–21.
- van de Velde, Henry, „Première prédication d'art (suite en fine)“, in: *L'art Moderne*, Brüssel: 14. Jg., Nr. 4, 28. Januar 1894, S. 27.
- van de Velde, Henry, „Déblaiement d'art – Texte de la conférence donnée en mars en avril 1893 et en février 1894“, in: *La Société Nouvelle*, 10. Jg., 17. April 1894, Nr. 17, S. 444–456.
- [van de Velde, Henry], „William Morris: L'art du Peuple“, in: *La Société Nouvelle*, 10. Jg., Juli-August 1894, Nr. 18, S. 32–47. (Conférence fait à l'école de dessin de la société des arts à Birmingham).
- van de Velde, Henry, „Essex & Co's Westminster Wallpapers“, in: *L'art Moderne*, Brüssel, 14. Jg., Nr. 32, 12. August 1894, S. 254–255
- van de Velde, Henry, „Les papiers peints artistiques“, in: *Pan (französische Ausgabe)*, Berlin: 1. Jg., 1894/1895, Heft I, S. 31–34.

- van de Velde, Henry, „L'exposition Van Gogh à Amsterdam“, in: *L'art Moderne*, Brüssel 15. Jg., 8. Januar 1895, S. [???], wiederabgedruckt in: Canning, Susan M./ Buyck, Jean F. (Hrsg.), *Henry van de Velde. Schilderijen en tekeningen / Paintings and Drawings*, (Katalog, 1988), S. 235.
- van de Velde, Henry, „Une Prédication d'Art. D'une série de trois constituant une préface au cours d'arts d'industrie et d'ornementation – Institut des Haut Études, Université nouvelle de Bruxelles“, in: *La Société Nouvelle*, Brüssel: 11. Jg., Nr. 132, Dezember 1895, S. 733–744.
- van de Velde, Henry, „Les arts industriels et l'ornementation populaires“, in: *L'avenir social*, Brüssel: 1. Jg., 1896, S. 47–49.
- van de Velde, Henry, „Les arts industriels et l'ornementation populaires (suite)“, in: *L'avenir social*, Brüssel: 1. Jg., 1896, S. 98–100.
- van de Velde, Henry, „Les arts industriels et l'ornementation populaires (suite et fin)“, in: *L'avenir social*, Brüssel: 1. Jg., 1896, S. 286–290.
- van de Velde, Henry, „William Morris: L'esthétique de la vie“, (Übersetzung aus dem Englischen) in: *La Société Nouvelle*, Brüssel: 12. Jg., Nr. 133, Januar 1896, S. 15–26.
- van de Velde, Henry, „William Morris: L'esthétique de la vie (suite et fin)“, (Übersetzung aus dem Englischen) in: *La Société Nouvelle*, Brüssel: 12. Jg., Nr. 134 Februar 1896, S. 162–174.
- van de Velde, Henry, „Variatiën en gevolgtrekking“, in: *Van Nu en Straks*, Antwerpen: 2. Reihe, Jg. 1, 1896, S. 60–64.
- van de Velde, Henry, „La peinture au 3e salon de la Libre Esthétique“, in: *La revue blanche*, Paris/Liège: 6. Jg., Band X, 15. März 1896, Nr. 67, S. 284–286.
- van de Velde, Henry, „L'art appliqué à la rue“, in: *La Ligue artistique*, Brüssel: 6. Juli 1896.
- van de Velde, Henry, „Prédication d'Art. (Suite) Première d'une série de trois, constituant une préface au cours d'arts d'industrie et d'ornementation – Institut des Haut Études, Université nouvelle de Bruxelles“, in: *La Société Nouvelle*, Brüssel: 12. Jg., Nr. 139, Juli 1896, S. 54–63.
- van de Velde, Henry, „Die Kolonial-Ausstellung in Tervueren“, in: *Dekorative Kunst*, München: 1. Jg. Heft I, 1897/1898, S. 38–42.
- van de Velde, Henry, „Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel“, in: *Pan*, 3. Jg., Zweite Hälfte, Heft IV, Berlin: Genossenschaft Pan, 1897/1898, S. 260–264.
- van de Velde, Henry, „William Morris. Artisan et socialiste. Conférence faite à la section d'art de la Maison du Peuple, Bruxelles, janvier 1898“, in: *L'avenir Social*, Brüssel: 3. Jg., 1898, S. 35–48.
- van de Velde, Henry, „William Morris. Artisan et socialiste. Conférence faite à la section d'art de la Maison du Peuple, Bruxelles, janvier 1898“, in: *L'avenir Social*, Brüssel: 3. Jg., 1898, S. 65–77.
- van de Velde, Henry, „Henry Van de Velde“, in: *Dekorative Kunst*, München: 2. Jg., Bd. I, Heft 1, 1897, S. 38–41.
- van de Velde, Henry, „Die Krystallglaserei Val Saint Lambert“, in: *Dekorative Kunst*, Berlin: 2. Jg., Bd. III, Heft 3, 1898/1899, S. 99–100.

- van de Velde, Henry, „Les cristaux du Val Saint Lambert“, in: *L'art Décoratif*, Paris/Berlin: 2. Jg., Nr. 3, Dezember 1898/1899, S. 106–107.
- van de Velde, Henry, „Meubles et appareils d'éclairage“, in: *L'art Décoratif*, Paris/Berlin: 2. Jg., Nr. 3, Dezember 1898/1899, S. 106–107.
- van de Velde, Henry, „Du paysan en peinture“, in: *L'avenir Social*, Brüssel: 4. Jg., 1899, S. 281–288.
- van de Velde, Henry, „Du paysan en peinture (suite)“, in: *L'avenir Social*, Brüssel: 4. Jg., 1899, S. 327–334.
- van de Velde, Henry, „Du paysan en peinture (suite et fin)“, in: *L'avenir Social*, Brüssel: 4. Jg., 1899, S. 378–382.
- van de Velde, Henry, „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“, in: *Pan*, 5. Jg., Zweite Hälfte, Heft IV, Berlin: Genossenschaft Pan, 1899/1900, S. 261–270.
- van de Velde, Henry, „Welche Rolle spielt der Architekt in der Entwicklung eines zeitgemässen Stils?“, in: *Wiener Rundschau*, 3. Jg. Nr. 26, 1899, S. 612–615.
- van de Velde, Henry, „Der Bauer in der Malerei“ aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder, in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 1, Oktober 1900, S. 19–24.
- van de Velde, Henry, „Der Bauer in der Malerei,“ aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder, in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 2, , November 1900, S. 210–214.
- van de Velde, Henry, „Der Bauer in der Malerei,“ aus dem Französischen von Rudolf Alexander Schröder, in: *Die Insel*, 2. Jg., Bd. 1, Nr. 3, Dezember 1900, S. 318–328.
- van de Velde, Henry, „Pariser Eindrücke“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 9. Jg., Band 33, 6. Oktober 1900, S. 14–23.
- van de Velde, Henry, „Pariser Eindrücke“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 9. Jg., Band 34, 2. Februar 1901, S. 195–202.
- van de Velde, Henry, „Was ich will“, in: *Die Zeit*, Wien: Bd. 26, Nr. 336, 9. März 1901, S. 154–155.
- [van de Velde, Henry ?], „Van de Velde's Programm“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 12, Juni 1901, S. 106–108.
- van de Velde, Henry, „Die Renaissance im Kunstgewerbe“, [aus dem gleichnamigen Buch], in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 9. Jg., 34. Band, Nr. 26, 23. März 1901, S. 532–540.
- van de Velde, Henry, „Offener Brief an Otto Eckmann“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 9. Jg., Band 35, Nr. 39, 29. Juni 1901, S. 540
- van de Velde, Henry, „Erklärung“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 9. Jg., Band 36, Nr. 42, 20. Juli 1901, S. 123.
- van de Velde, Henry, „Zur Reform der Wohnungs-Ausstattung“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: 13. Jg., Band XIII, Januar 1902, S. 5.
- van de Velde, Henry, „En vue de la réforme de l'ameublement“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., Januar 1902, S. 4-5.
- van de Velde, Henry, „G. Serrurier-Bovy, Lüttich“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: 13. Jg., Band XIII, Februar 1902, S. 41–47.
- van de Velde, Henry, „G. Serrurier-Bovy“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., Februar 1902, S. 41–47.

- van de Velde, Henry, „Kate Greenaway (in memoriam)“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., Februar 1902, S. 47.
- van de Velde, Henry, „Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, April 1902, S. 101–127.
- van de Velde, Henry, „Les principes de la construction rationnelle et conséquente“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., April 1902, S. 101–107.
- van de Velde, Henry, „Das neue Kunst-Prinzip in der Frauen-Kleidung“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt: Jg. 6, Band IX, Heft 8, Mai 1902, S. 363–387.
- van de Velde, Henry, „Werkstätten für Handwerkskunst“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, Juni 1902, S. 153–160.
- van de Velde, Henry, „Ateliers pour métiers d’art“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., Juni 1902, S. 153–160.
- van de Velde, Henry, „Einige Künstler Holland’s und die Ausstellung Hugo Koch’s in Düsseldorf“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, August 1902, S. 201–207.
- van de Velde, Henry, „Quelques artistes hollandais actuels et l’exposition Hugo Koch à Düsseldorf“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., August 1902, S. 201–206.
- van de Velde, Henry, „Zum Tode Otto Eckmann’s“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, August 1902, S. 207–208.
- van de Velde, Henry, „Otto Eckmann“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., August 1902, S. 207.
- van de Velde, Henry, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, Heft X, Oktober 1902, S. 249–272.
- van de Velde, Henry, „Das Museum »Folkwang« in Hagen“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, Heft XI, November 1902, S. 273–277.
- van de Velde, Henry, „Le musée de Hagen en Westphalie »Folkwang«“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., Oktober 1902, S. 249–257.
- van de Velde, Henry, „Le musée de Hagen en Westphalie »Folkwang« (suite et fin)“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., November 1902, S. 273–276.
- van de Velde, Henry, „Patriz Huber, Berlin“, in: *Innen-Dekoration*, Darmstadt: Jg. 13, Bd. XIII, November 1902, S. 277–278.
- van de Velde, Henry, „Patriz Huber“, in: *Innen-Dekoration Éd. française*, Darmstadt: 1. Jg., November 1902, S. 277.
- van de Velde, Henry, „Die Linie“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: Jg. 10, Bd. 40, Nr. 49, 6. September 1902, S. 385–388.
- van de Velde, Henry, „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprincip“, in: *Kunst und Künstler*, Berlin: Jg. 1, Heft 12, 1902/1903, S. 453–463.
- Van de Velde, Henry, „Un ingénieur-décorateur liégeois, G. Serrurier-Bovy“, in: *Wallonia*, Liège, 1902, S. 285–290.
- van de Velde, Henry, „Wettbewerb oder Auftrag“, in: *Die Zeit*, Wien, Band 39, Nr. 498, 16. April 1904, S. 33

- van de Velde, Henry, „Notizbuch“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 13. Jg., Band 49, Nr. 2, 8. Oktober 1904, S. 66–67.
- van de Velde, Henry, „Der Fächer. Zur Eröffnung der Berliner Fächerausstellung“, in: *Die neue Rundschau*, Berlin/Leipzig: Jg. 16, 1905, S. 1519–1523.
- van de Velde, Henry, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 3, Heft 7, 1904/1905, S. 268–289.
- van de Velde, Henry, „Notizen von einer Reise nach Griechenland“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 3, Heft 8, 1904/1905, S. 322–323.
- van de Velde, Henry, „Über den guten Geschmack“, in: *Deutschland*, Weimar: 57. Jg., Nr. 280, 8. Oktober 1905, S. 1.
- van de Velde, Henry, „Einleitung“, in: *Weimarerische Kunstgewerbe- und Industrieausstellung*, Weimar: ???, 1905 (Katalog).]
- van de Velde, Henry, „Modern und Prämodern“, in: *Werkkunst*, Berlin: 1. Jg., 1905/1906, Heft 17, S. 241–243.
- van de Velde, Henry, „Empire und Biedermeier“, in: *Werkkunst*, Berlin: 2. Jg., 1906, Heft 1, S. 6–7.
- van de Velde, Henry, „Künstler als Kritiker“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig/Berlin: N.F. 1906, S. 107–108.
- van de Velde, Henry, „Künstlerwerkstätten“, in: *Hohe Warte*, Leipzig/Wien: 2. Jg., 1906, S. 117–118.
- van de Velde, Henry, „Künstlerische Gedankensplitter“, in: *Die Umschau*, Nr. 21, Frankfurt am Main, 1906, S. [???
- van de Velde, Henry, „The Club Dinner“, in: *The Lyceum. The Monthly Journal of the Lyceum Club*, London: 2. Jg., Nr. 20, Juni 1906, S. 118–119.
- van de Velde, Henry, „Pro Domo“, in: *Dekorative Kunst*, München: 10. Jg., Band XIX, Heft 2, 2. November 1906/1907, S. 49–53.
- van de Velde, Henry, *Pro Domo*, in: *Kunst und Künstler*, Berlin, Jg. Heft, 1907, Band II, S.
- [van de Velde, Henry ?], „Weimar“, in: *Die Zukunft*, (Hrsg. Maximilian Harden), Berlin: 16. Jg., Bd. 58, 26. Januar 1907, S. 153–158 [nicht signierter Artikel].
- van de Velde, Henry, „Rückkehr zum Biedermeier“, in: *Insel-Almanach auf das Jahr 1908*, Leipzig: Insel Verlag, 1908, S. 140–149.
- van de Velde, Henry, „Die veränderte Grundlage des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution“, in: *Die hohe Warte*, Wien/Leipzig: 4. Jg., 1908, S. 273–276.
- van de Velde, Henry, „Über die Linie“, in: *Die neue Rundschau (Neue Deutsche Rundschau)*, Berlin/Leipzig: Jg. 19, Band 3, Juli 1908, S. 1035–1050.
- van de Velde, Henry, „Über die Linie“, in: *Werkkunst*, Berlin: 3. Jg., 1908, S. 117–121.
- van de Velde, Henry, „Die Linie“, in: *Hohe Warte*, Leipzig/Wien: 4. Jg., 1908, S. 47.
- van de Velde, Henry, „Der neue Stil“, in: *Hohe Warte*, Leipzig/Wien: 4. Jg., 1908, S. 302–304.

- van de Velde, Henry, „Volkskunst. Aus Anlaß der Internationalen Volkskunstaussstellung des Lyceum-Klubs in Berlin“, in: *Kunst und Künstler*, Berlin: 7 Jg., 1908/1909, S. 272–275.
- van de Velde, Henry, „Die Zukunft unserer Kultur. Stimmen über Kultur Tendenzen und Kulturpolitik“, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt am Main: 53. Jg., Nr. 105, 16. April 1909, S. 1–2.
- van de Velde, Henry, „Kunst und Industrie“, in: *Süddeutsche Monatshefte*, Berlin: Januar 1910, S. 78–90.
- van de Velde, Henry, „Die Entstehung des modernen Stils“, in: *Sozialistische Monatshefte*, Berlin: 16. Jg., Bd. 1, Heft 3, 25. Februar 1912, S. 163–169.
- van de Velde, Henry, „Rede zum Jubiläum des Folkwang-Museums. Gehalten am 2. Juli“, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt am Main: 56. Jg., Nr. 186, 7. Juli 1912, S. 2–3.
- van de Velde, Henry, „Alter und Moderner Christbaumschmuck. Die Glasbläser von Lauscha bei der Arbeit“, in: *Berliner Tageblatt*, Berlin: Nr. 588, 17. November 1912, 2. Beiblatt.
- van de Velde, Henry, „Lauscha im Thüringer Walde. Die Glasbläser von Lauscha bei der Arbeit“, in: *Kunstgewerbeblatt*, Leipzig: Band 25., Heft 1, Oktober 1913, S. 10–13.
- van de Velde, Henry, „Ein Brunnen von Hermann Obrist“, in: *Kunst und Künstler*, Berlin: 12 Jg., 1913/1914, S. 38–42.
- van de Velde, Henry, „10 Gegenleitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius“, in: Hermann Muthesius, *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprache darüber*, von Ferdinand Avenarius / Peter Behrens / Rudolf Bosselt / Robert Breuer / Peter Bruckmann / August Endell / von Engelhardt / Karl Groß / Hermann Obrist / Karl Ernst Osthaus / Wilhelm Ostwald / Erich Pistor / C. A. Reichel / Richard Riemerschmid / Walter Riezler / Karl Schäfer / Bruno Taut / József Vágó / van de Velde, in: Friedrich Naumann, *Werkbund und Weltwirtschaft. Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern Oestreich-Ungarn, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen*, Jena: Eugen Diederichs, 1914, S. 49–51.
- Van de Velde, Henry, „Das Werkbund-Theater“, in: *Offizieller Katalog der deutschen Werkbund-Ausstellung, Köln 1914, Mai-Oktober*, Hrsg. von der Ausstellungsleitung, Köln/Berlin: R. Mosse, 1914.
- van de Velde, Henry, „Der Werkbund und das Theater“, in: *Werkbundnummer der Leipziger Illustrierten Zeitung*, 21. Mai 1914, S. 19
- van de Velde, Henry, „La conception rationnelle et conséquente“, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 71. Jg., Nr. 13, 30. März 1918, S. 150–151.
- van de Velde, Henry, „La conception rationnelle et conséquente“, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 71. Jg., Nr. 14, 6. April 1918, S. 153–155.
- van de Velde, Henry, „La présence du cœur“, in: *Die Weissen Blätter*, Zürich: 5. Jg., Juli 1918, S. 37–43.
- van de Velde, Henry, „Ferdinand Hodler“, in: *Die Weissen Blätter*, Zürich: 5. Jg., September 1918, S. 125–137; [Reprint in: Ferdinand Hodler, (Katalog der Ausstellung); Berlin, 2. März–24. April 1983; Paris, 11. Mai–24. Juli 1983; Zürich, 19. August–23. Oktober 1983, Berlin, Paris, Zürich: 1983; 2. korrigierte Auflage, Zürich: Kunsthaus Zürich; 1983, S. 29–36]

- van de Velde, Henry, „An Herrn Karl Scheffler. Sonntag März 99“, in: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Hrsg. von Else Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer, 1919, S. 630–631.
- van de Velde, Henry, „An Frau E. C. 12 Februar 1912“, in: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Hrsg. von Else Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer, 1919, S. 631–632.
- van de Velde, Henry, „Franz Masareel“, in: *Genius*, 2. Jg., 1. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 57–62.
- van de Velde, Henry, „Zukunftsglaube“, in: *Genius*, 2. Jg., 2. Buch, München: Kurt Wolff Verlag, 1920, S. 165–167.
- van de Velde, Henry, „Vorwort“, in: Behrendt, Walter-Curt, *Der Kampf um Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Berlin/Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1920.
- Van de Velde, Henry, „La triple offense à la beauté“ (Auszug), in: *L'art libre*, Brüssel: 3. Jg., Nr. 12, Dezember 1921, S. 180–186.
- van de Velde, Henry, „Réponse de Henry van de Velde portant sur un jugement de la révolution russe“, in: *L'art libre*, Brüssel: März/April, 1922, S. 40–41.
- van de Velde, Henry, „Réponse de Henry van de Velde portant sur un jugement de la révolution russe“, in: *Ter Waarheid*, Jg. 2, Nr. 5, 1922.
- van de Velde, Henry, „L'orientation du goût en architecture“, in: *Europe*, Paris: Jg. 6, Nr. 1, 15. Februar 1923, S. 124–127.
- van de Velde, Henry, „Suite d'idées pour une conférence“, in: *La Cité*, Brüssel: 3. Jg., Nr. 10, Februar 1923, S. 214–221.
- van de Velde, Henry, „La ligne est une force“, in: *La Cité*, Brüssel: 3. Jg., Nr. 11, März 1923, S. 229–241.
- van de Velde, Henry, „Vers la ligne nouvelle“, in: *La Cité*, Brüssel: 3. Jg., Nr. 12, April 1923, S. 253–259.
- van de Velde, Henry, „Devant l'architecture“, in: *Europe*, Paris: Jg. 5, Nr. 19, 15. Juli 1924, S. 344–360.
- van de Velde, Henry, „Une nouvelle oeuvre coopérative“, in: *Peuple*, Brüssel: Nr. 253, 8. September 1924, S. 1.
- van de Velde, Henry, „L'architecture en Tchécho-Slovaquie“, in: *La Cité*, Brüssel: 5. Jg., Nr. 1, Oktober/November 1924, S. 1–9.
- van de Velde, Henry, „Devant l'architecture“, in: *L'architecture Vivante*, Paris, 1925, S. 24–26.
- Van de Velde, Henry, „Vers une construction collective“, in: *5. Manifest der De Stijl Gruppe*, Paris: 1925.
- Van de Velde, Henry, „Frans Masereel“, in: *Almanach für Kunst und Dichtung*, [München]: Kurt Wolff, 1925, S. 110–153.
- van de Velde, Henry, „Die Pariser Kunstgewerbeausstellung“, in: *Europäische Revue*, Berlin/Leipzig: 1. Jg., 7 Heft, 1. Oktober 1925, S. 41–52.
- van de Velde, Henry, „Paris und das europäische Kunstgewerbe. (Berechtigte Übersetzung von Erna Grautoff)“, in: *Die neue Rundschau*, Berlin/Leipzig: 36. Jg., Heft 10, Oktober 1925, S. 1074–1080.

- van de Velde, Henry, „Introduction“, in: *Le Style moderne. Contribution de la France*, Paris: Libraire des arts décoratifs, 1925.
- van de Velde, Henry, „Einleitung“, in: *Der neue Stil in Frankreich*, Berlin: Wasmuth, 1925, S. 3–9.
- van de Velde, Henry, „La marche d’une idée – Une style nouveau“, in: *Le Flambeau*, Brüssel: 9. Jg., 31. Mai 1926, S. 47–58.
- van de Velde, Henry, „Hommage à Romain Rolland“, in: »*Liber Amicorum*« *Romain Rolland*, Zürich: Rotapfel, 1926, S. 371–374.
- van de Velde, Henry, „L’architecture moderne en Belgique“, in: *L’art vivant en Belgique*, Paris: 3. Jg., Nr. 67, 1. Oktober, 1927, S. 801–802.
- van de Velde, Henry, [Hommages], in: *Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem 60. Geburtstag*, München: Piper/ Berlin: Rowohlt /Wien: Zsolany, 1927, S. 92–95.
- Van de Velde, Henry, „Einleitung“, in: Brinkgreve; Deshairs (et. al.), *Europäisches Kunstgewerbe, Berichte über die Ausstellung, Städtisches Kunstgewerbe-Museum Leipzig*, Grassi-Museum Leipzig, Leipzig: Seemann, 1928.
- van de Velde, Henry, „Belgien“, in: *Europäisches Kunstgewerbe*, Leipzig: Seemann 1928.
- van de Velde, Henry, „Le réveil de l’idée du style“, in: *L’avenir Social*, Brüssel: Nr. 1, Januar 1928, S. 47–54.
- van de Velde, Henry, „L’institut Supérieur des Arts Décoratifs“, in: *La Cité*, Brüssel: 7. Jg., Nr. 3/4, Februar 1928, S. 33–42.
- van de Velde, Henry, „Das Neue in Architektur und Kunstgewerbe“, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt am Main: 72. Jg., Nr. 384, 24. Mai 1928, S. 1–2.
- van de Velde, Henry, „La renaissance actuelle de l’architecture et des métiers d’art. Les précurseurs. Semper, Viollet-le-Duc, Ruskin et William Morris“, in: *L’avenir Social*, Brüssel: Nr. 10, Oktober 1928, S. 579–588.
- van de Velde, Henry, „Vernunftgemässer Stil. Vernunft und Schönheit. Anonymität, Weltmuseum der ewigen Formen“, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt am Main: 73. Jg., Nr. 21, 9. Januar 1929, S. 1–2.
- van de Velde, Henry, „De auto heeft haar waar figuur gevonden“, in: *Vandaag*, Brüssel, Nr. 1, 15. Februar 1929.
- van de Velde, Henry, „De auto heeft haar waar figuur gevonden“, in: *General Motors Revue*, Antwerpen, 4. Jg., April 1929, S. 2–3.
- van de Velde, Henry, „L’automobile a trouvé sa vraie figure. M. Henry van de Velde donne ses vues au sujet de l’auto moderne“, in: *General Motors Revue*, Antwerpen, 4. Jg., Nr. 4, April 1929, S. 2–3.
- van de Velde, Henry, „Das Neue in Architektur und Gebrauchskunst“, in: *Europäische Revue*, Berlin: 5. Jg., Heft 1, Mai 1929, S. 116–118.
- van de Velde, Henry, „George Minne“, in: *Vandaag*, Brüssel: Nr. 9, 15. Juni 1929, S. 208–211.
- Van de Velde, Henry, „In Memoriam Curt Hermann“, in: Martin Wagner, Adolf Behne, *Das neue Berlin*, Berlin: 1929, S.

- Van de Velde, Henry, „Hommage à Permeke“, in: *Cahiers de Belgique*, Brüssel: 3. Jg., Nr. 2, Februar 1930, S. 55.
- van de Velde, Henry, „Vorwort“, in: Casteels, Maurice, *Die Sachlichkeit in der Modernen Kunst*, Paris/Leipzig: Jonquières, 1930, S. 7–10.
- Van de Velde, Henry, „Préface“, in: Casteels, Maurice, *L'art Moderne Primitif*, Paris: Jonquières, 1930, S. 7–10.
- van de Velde, Henry, „Poetou“, in: *Kunst*, Gent: Nr. 7, Juli 1930, S. 145–149.
- van de Velde, Henry, „Het nieuwe: zijn aandeel in de bouwkunst en kunstnijverheden“, in: *Ontwikkeling*, Brüssel: Nr. 7-8, Juli/August 1930, S. 389–412.
- Van de Velde, Henry, „Discours prononcé par Henry van de Velde aux funérailles de Lois Van der Schwaelmen“, in: *La Cité*, Brüssel: 8. Jg., Bd. 8, Nr. 6, Dezember 1930, S. 77–79.
- van de Velde, Henry, „De Kunstambachten in België“, in: *Ontwikkeling*, Gent: Heft 3-4, März/April 1931, S. 185–200.
- van de Velde, Henry, „De Kunstambachten in België“, in: *Ontwikkeling*, Gent: Heft 7-8, Juli/August 1931, S. 409–422.
- van de Velde, Henry (?), „L'institut supérieur des Arts décoratifs“, in: *Cahiers de Belgique*, Brüssel: 4. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1931.
- van de Velde, Henry (?), „L'institut supérieur des Arts décoratifs“, in: *Les beaux-arts*, Brüssel: 2. Jahrgang, Nr. 36, 19. Juni 1931, S. 1–2.
- van de Velde, Henry, „Die Gegenleitsätze (Wiederabdruck)“, in: *Die Form*, 7. Jg., Heft 10, 15. Oktober 1932, Sonderausgabe „25. Jahre deutscher Werkbund“, S. 317–319.
- van de Velde, Henry, „De rationele conceptie in de Middeleeuwse bouwkunst – Viollet-Le-Duc“, in: *Kunst*, Gent: 3. Jg., Nr. 9-10, 1932, S. 340–343 (Handelingen van het 1. Congres voor Algemene Kunstgeschiedenis, Gent, 1932).
- van de Velde, Henry, „Over het ontstaan van het ornament“, in: *Gedenkboek August Vermeylen*, Brügge: [Ste Katarina Drukk], 1932, S. 259–262.
- van de Velde, Henry, „Masereel“, in: *Ontwikkeling*, Brüssel: Nr. 7-8, Juli/August, 1932, S. 387–410.
- van de Velde, Henry, „Architecture“, in: *Le Roi Albert et son temps*, Brüssel: 1932, [album d'hommage au règne de S.M. Albert 1^{er}].
- van de Velde, Henry, „Rede van Architect H. van de Velde“, in: *K.M.B.A. Maandschrift der Koninklijke Maatschappij der Bouwmeesters v. Antwerpen*, Antwerpen: Eeckeren, 4. Jg., Nr. 4, April 1933, S. 74–77.
- van de Velde, Henry, „La Coupe d'Or. – Rapport du professeur Henry van de Velde, jugement du tribunal civil du Luxembourg“, in: *L'ingénieur-conseil*, Brüssel/Anvers/Liège: 23. Jg., Nr. 4, April 1933, S. 68–72.
- van de Velde, Henry, „La Voie Sacrée“, in: *Van bouwen en sieren*, 's Bosch: 4. Jg., Nr. 23, Dezember 1933, S. 253–356.
- van de Velde, Henry, „De heilige weg“ [La Voie Sacrée], in: *Kunst*, Gent: Nr. 10/11/12, 1933, S. 327–342.

- van de Velde, Henry, „Introduction“, in: Jan Van de Voort, *Het groeiende huis*, Gent: Vyncke, 1933, S. 200–252, (Sondernummer der *Kunst*, Gent: Nr. 7-8, 1933, S. 327–342).
- van de Velde, Henry, „L’art et la réalité“, in: *Entretiens de Venise. L’art et la réalité*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, S. 178–195.
- van de Velde, Henry, „Inleiding“, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Antwerpen: 1. Jg., 1934, S. 5.
- van de Velde, Henry, „L’occasion de rendre hommage. Anna Simons“, in: *Schriften der Corona VIII*, Zürich: 1934, S. 89.
- van de Velde, Henry, „Gotiek en Modern“, in: *Kunst*, Gent: 6. Jg., Heft 3-4-5, April 1935, S. 57-60.
- van de Velde, Henry, „La Crise et la Peinture“, in: *Les beaux-arts*, Brüssel: 5. Jg., Nr. 159, 5. April 1935, S. 19-20.
- van de Velde, Henry, „Een nieuwe classificatie der ornamenten“, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Antwerpen: 2. Jg., 1935, S. 7–12.
- Van de Velde, Henry, „Hommage“, in: G. Rohde (Hrsg.), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Berlin: E. Bläschke, 1935, S. 13–16.
- van de Velde, Henry, „Albert van Huffel (in memoriam)“, Brüssel: l’Institut supérieur des Arts décoratifs I.S.A.D., 1935.
- van de Velde, Henry, „À propos du relèvement du niveau artistique de notre pays“, in: *Arts et la vie moderne en Belgique*, Sondernummer *L’art Belge* zur Weltausstellung Paris, Brüssel: 1937.
- van de Velde, Henry, „Pour une vivante union de l’esprit et de la matière, Interview mit Pierre-Louis Flouquet“, in: *Bâtir*, Brüssel: 6. Jg., Nr. 55, Juni 1937, S. 1231–1232.
- van de Velde, Henry, „Le pavillon belge à l’exposition de Paris – Conclusion“, in: *Les beaux-arts*, Brüssel: 7. Jg., Nr. 251, 9. Juli 1937, S. 66–67.
- van de Velde, Henry, „L’institut Supérieurs des Arts Décoratifs“, in: *Les beaux-arts*, Brüssel: 8. Jg., Nr. 48[?], Juni 1938.
- van de Velde, Henry, „De hedendaagse bouwkunst in vergelijking met deze van het verleden“, in: *Leiding*, Brüssel: Nr. 10, 1939, S. 595–604.
- van de Velde, Henry, „L’architecture d’aujourd’hui en regard de celle du passé. Introduction aux débats du XV^{ème} congrès international d’architecture, Washington, septembre 1939“, in: *Reconstruction*, Brüssel: Jg. 1, Nr. 4, Dezember 1940, S. 15–22.
- van de Velde, Henry, „La Reconstruction et l’Esthétique“, in: *Reconstruction*, Brüssel: 2. Jg., Nr. 9, August 1941, S. 11–25.
- van de Velde, Henry, „Wederopbouw en aethetica“, in: *Bouwkunst en Wederopbouw*, Dilbeek: 1. Jg., Nr. 3, September 1941, S. 213–221.
- Van de Velde, Henry, „Die veränderten Grundlagen“, in: Karl Scheffler, *Lesebuch aus dem Handwerk*, Berlin: Karl Heinz Henssel, 1942, S. 355–362.
- van de Velde, Henry, „Wederopbouw en Aethetica“, in: *Wetenschappelijke Tijdingen, Orgaan van de Vereniging voor Wetenschap*, Gent: 7 Jg., Nr. 7, Juli 1942, S. 145–151.

- van de Velde, Henry, „Wederopbouw en Aesthetica“, in: *Wetenschappelijke Tijdingen, Orgaan van de Vereniging voor Wetenschap*, Gent: 7 Jg., Nr. 8, August 1942, S. 169–174.
- van de Velde, Henry, „Les premières tentatives pour relèvement du niveau esthétique et la qualité de la production, des métiers et des industries d’art. Discours prononcé à Langenthal, le 16 mai 1947“, in: *Werk*, Zürich: Jg. 35, Heft 2, Februar 1948, S. 34–42.
- van de Velde, Henry, „Newness and Novelty“, in: *Magazine of Art*, Washington D. C.: Nr. 12, Dezember 1948, S. 297–300.
- van de Velde, Henry, „Formes. De la forme pure utilitaire“, in: *Werk*, Zürich: Jg. 36, Heft 8, August 1949, S. 243–246.
- van de Velde, Henry, „Formen. Die reine zweckmäßige Form – Autorisierte Übertragung von H. B. und F. G.“, in: *Werk*, Zürich: Jg. 36, Heft 8, August 1949, S. 247–250.
- van de Velde, Henry, „Wachtposten gegen die Häßlichkeit und un Zweckmäßige Form“, in: *Baukunst und Werkform*, Nürnberg: Jg. 5, Heft 1, 1952, S. 48-50.
- van de Velde, Henry, „Extract from his memoirs: 1891-1901. Introduction by P. Morton Shand“, in: *The Architectural Review*, Westminster: 112 Jg., Nr. 669, 1952, S. 143–155.
- van de Velde, Henry, „Brief an Direktor J. Itten“, in: Kunstgewerbemuseum Zürich (Hrsg.), *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, Zürich: Kunstgewerbemuseum, 1952, S. 7 (Katalog).
- van de Velde, Henry, „Lesungen aus Henry Van de Velde anlässlich seines neunzigsten Geburtstages“, in: *Baukunst und Werkform*, Nürnberg: 6. Jg., Heft 4, 1953, S. 167–169.
- van de Velde, Henry, „Hommage für Richard Riemerschmid“, in: Heinz Thiersch (Hrsg.), *»Wir fingen einfach an.« Arbeiten und Aufsätze von Freunden und Schülern um Richard Riemerschmid zu dessen 85. Geburtstag*, München: Pflaum 1953, S. 83–84
- van de Velde, Henry, „L’architecture monumentale (Interview mit Pierre-Louis Flouquet)“, in: *Le Phare*, Brüssel: 30. Mai 1954, S. 1.
- van de Velde, Henry, „Ingeleid“, in: *Eduard Van Steenbergen, bouwmeester en binnenhuiskunstenaar. – 1889-1952, Album met aantekeningen voorzien door Victor van den Bergh*, Antwerpen: De Sikkel, 1955, S. 5–6.
- van de Velde, Henry, „Souvenirs“, in: Rohde, Georg; Neubecker, Ottfried; Möller, Hans-Herbert; Lipperheide, Barbara; Marx, Eberhard; Schröter, Hans (Hrsg.), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Berlin (West): Bläschker 1955, S. 13–16.
- van de Velde, Henry, „Programm“, in: *Bauwelt*, Berlin: 48. Jg., Heft 46, 18. November 1957, S. 1210, (Auszug aus: „Notizen von einer Reise nach Griechenland“, 1903).
- van de Velde, Henry, „Kunst und Industrie“, in: *50 Jahre Deutscher Werkbund*, im Auftrag des Deutschen Werkbundes hrsg. von der Landesgruppe Hessen, bearb. Hans Eckstein, Frankfurt am Main/Berlin: Metzner, 1958, S. 27–29.
- van de Velde, Henry, „Das Neue. Weshalb immer neues?“, in: *Werk*, Zürich: Jg. 45, Heft 2, Februar 1958, S. 55–57.
- van de Velde, Henry, „Der moderne Stil in Frankreich“, in: *Form*, Seeheim (BR Deutschland): Nr. 7, 3 Quartal 1959, S. 9–15.

- van de Velde, Henry, „Amo“, in: *Casabella* 237, Mailand: März 1960, S. 37–42. (Numero dedicato ad Henry van de Velde)
- van de Velde, Henry, „Blick auf eine Architektur“, in: *Architektur und Wohnform - Innendekoration*, Stuttgart: Nr. 7, November 1960, S. 257–259. (Wiederabdruck des Textes: „Devant l’Architecture“, in: *Europe*, 1924)
- van de Velde, Henry, „Begegnungen in Weimar. Aus der Geschichte meines Lebens“, in: *Das Wort*, Jg. 3, Nr. 2, Februar 1962, S. 53–54.
- Van de Velde, Henry, „Aus der Kindheit des Jugendstils“, in: *Christ und Welt*, Stuttgart: 15. Jg., Nr. 14, April 1962, S. 17–18; (Auszug aus *Geschichte meines Lebens*).
- van de Velde, Henry, „Plaidoyer pour un style nouveau“, in: *Métiers d’art. Bulletin information édité par le centre National d’Expansion économique*, Brüssel: Nr. 1, 1962.
- van de Velde, Henry, „Auszüge aus seinen Mémoires“, in: *Thurgauer Zeitung*, 20. Oktober 1962.
- van de Velde, Henry, „Epilog in Oberägeri, 1947-1957“, in: *Werk*, Zürich: Jg. 49, Heft 11, November 1962, S. 412–416, (Auszug aus *Geschichte meines Lebens*).
- van de Velde, Henry, „Voorgeschiedenis van »Nu en Straks«“, (Auszug aus den „Mémoires“ über die Entstehung der Zeitschrift *Van Nu en Straks*), in: *Archives et Bibliothèques de Belge*, Brüssel: Band 65, 1962.
- van de Velde, Henry, „Credo“, in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Wien: Ullstein, 1964 (Ullstein *Bauwelt Fundamente*, 1), S. 14.
- van de Velde, Henry, „Muthesius/Van de Velde: Werkbund-Thesen und Gegenthesen“, in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Wien: Ullstein, 1964 (Ullstein *Bauwelt Fundamente*, 1), S. 25–27.
- van de Velde, Henry, „Formen“, in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Wien: Ullstein, 1964 (Ullstein *Bauwelt Fundamente*, 1), S. 145.
- van de Velde, Henry, „Formes. De la forme pure et utilitaire“, in: *Cahiers Henry van de Velde*, Brüssel: Association Henry Van de Velde Nr. 6, 1965, S. 17–21.
- van de Velde, Henry, „Une soirée chez Edmond Picard“, (Auszug aus den „Mémoires“ in Originalsprache) in: *Cahiers Henry van de Velde*, Brüssel: Association Henry Van de Velde, Nr. 7, 1966, S. 6–7.
- Poulain, Norbert (Hrsg.), „Henry van de Velde: Verspreide Geschriften 1 / Ecrits Divers 1“, in: *Interbellum Cahier. Teksten en studies uit en over het interbellum*, Nr. 16-17, Gent: 2007.

Bibliographie allgemein

- [N. N.], *Hommage au Maître-architecte Henry van de Velde*, Brüssel: La Cité, 1933; Sonderdruck der *La Cité* Ausgabe zu Ehren des 70. Geburtstages Henry van de Veldes.
- Ahlers-Hestermann, Friedrich, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin: Gebr. Mann, 1941 (Dissertation).
- Albert, Henri, *Frédéric Nietzsche – Pages Choisies*, (übersetzt, ausgewählt und eingeleitet von Henri Albert) Paris: Mercure de France, 1899.
- Albert, Henri, *Friedrich Nietzsche*, in: *Mercure de France. Série moderne*. V. 7. Paris: 1893, S. 46–64, S. 163–173.
- Andreas, Svan-Ophelia, *Nietzsches artistische Lebensphilosophie zwischen Wissenschaft und Kunst*, Hannover: Universität Hannover, 1981, (Dissertation).
- Andreas-Salomé, Lou, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Hrsg. Ernst Pfeiffer, Anmerkungen Thomas Pfeiffer, Frankfurt am Main: Insel, 1983, (Erstausgabe: Wien: Carl Konegen, 1894).
- Aschheim, Steven E., *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, Berkley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1992. (Deutsche Übersetzung: ders., *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eine Kultes*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996).
- Becker, Ingeborg/ Föhl, Thomas, *Henry van de Velde in Berlin*, Berlin: Bröhan Museum, Museumspädagogischer Dienst, Dietrich Reimer Verlag, 1993.
- Behrendt, Walter Curt, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags Anstalt, 1920.
- Behrendt, Walter Curt, *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart: Wedekind 1927.
- Benjamin, Walter, „Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts“ in: ders., *Das Passagenwerk*, Herausgegeben in zwei Bänden von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 (in der Reihe: *edition suhrkamp 1200, Neue Folge Band 200*).
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris: F. Alcan, 1907; ders., *Schöpferische Entwicklung*, [berechtigte Übersetzung von Gertrud Kantorowicz], Jena: Eugen Diederichs, 1912.
- Bjørn Andersen, Zsuzsanna (Hrsg.), *Il y a cent ans, la Belgique. Textes et documents du critique danois Georg Brandes*, Brüssel: Labor, 1990 (in der Reihe: *Archives du futur; 27*)
- Bloch, Peter André, *Nietzsche-Haus in Sils-Maria*, Chur: Calanda Verlag, 1983.
- Block, Jane, „A Neglected Collaboration. Van de Velde, Lemmen, and the Diffusion of the Belgian Style,“ in: Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon (Hrsg.), *The Documented Image. Visions in Art History*, New York: Syracuse University Press, 1987.
- Block, Jane, „The Insel-Verlag Zarathustra: An untold tale of art and printing,“ in: *Pantheon*, München: Bruckmann, Jg. 45, 1987, S. 129-137.
- Bodenhausen, Eberhard von, *Ein Leben für Kunst und Wirtschaft*, Herausgegeben von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener, Einleitung von Rudolf Alexander Schröder, Düsseldorf: Eugen-Diederichs Verlag, 1955.

- Bodsun, Fern (Hrsg.), *La Cité. Numéro spécial consacré à Henry van de Velde, directeur de l'ISAD à l'occasion du 70e anniversaire du maître-architecte*, in: *La Cité. Revue Mensuelle Belge. Urbanisme, Architecture, Art Public. Reconstruction des régions dévastées*, Brüssel: Jg. 11, Heft. 5/6, April-Mai 1933.
- Bothe, Rolf/ Föhl, Thomas, (Hrsg.), *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999, (Katalog).
- Brandes, Georg [Morris Cohen], „Aristokratischer Radicalismus: eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche“ in: *Deutsche Rundschau*. Jg. 16. Berlin 1890. H. 7, S. 52–89 (Übersetzung des dänischen Originals, ders.: *En afhandling om aristokratisk radikalisme*, København, 1889)
- Breitschmid, Markus, *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche*, Berlin: TU Berlin, 2000, (Dissertation).
- Breitschmid, Markus, *Der bauende Geist*, Luzern: Quart Verlag, 2001; (Überarbeitung der Dissertationsschrift der TU Berlin).
- Buchholz/ Latocha/ Peckmann/ Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bände*, Darmstadt: Häuser, 2001 (Katalog).
- Buddensieg, Tilmann, *Industriekultur - Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*, in Zusammenarbeit mit Henning Rogge, Gabriele Heidecker, Karin Wilhelm, Mailand: Electa, 1978; Berlin: Gebrüder Mann, 1979, (Katalog).
- Buddensieg, Tilmann, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland: Vom Historismus zum Jugendstil. Katalog zur Ausstellung des Nationalmuseums Nürnberg und des Centrums Industriekultur der Stadt Nürnberg*, München: Prestel, 1980, S. 37–47 (Katalog).
- Buddensieg, Tilmann, „»Wehe allen Tischen und Wänden«“ in: *Du*, Jg. 44, Heft 4, April 1995, S. 50–57.
- Buddensieg, Tilmann, „Der erste moderne Bucheinband? August Endell und Friedrich Nietzsche“, in: Victoria von Flemming (Hrsg.) *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz: von Zabern, 1996, S. 662–669.
- Buddensieg, Tilmann, *Nietzsches Italien. Städte, Gärten, Paläste*, Berlin: Wagenbach, 2002.
- Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.
- Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1860.
- Campbell, Joane, *The German Werkbund*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cancik, Hubert, „Der Nietzsche-Kult in Weimar. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära“ in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 16. 1987*, (Hrsg.) Ernts Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1987, S. 414-420.
- Canning, Susan M./ Buyck, Jean F. (Hrsg.), *Henry van de Velde. Schilderijen en tekeningen / Paintings and Drawings*, Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller / Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988 (Katalog).

- Casteels, Maurice, *Henry van de Velde*, Brüssel: Éditions des Cahiers de Belgique, 1932.
- Conrads, Ulrich (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Ullstein, 1964 (in der Reihe: *Ullstein Bauwelt Fundamente; 1*); Braunschweig: Vieweg, 1975, ²1981.
- Deesz, Gisela, *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*, Würzburg: Konrad Triltsch, 1933 (Universitätsdissertation).
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche und die Philosophie*, [aus dem Franz. von Bernd Schwibs] Frankfurt am Main: Syndikat, 1985. (französische Originalausgabe: ders., *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Presses universitaires de France, 1962)
- Delevoy, Robert L./ Culot, Maurice / van Loo, Anne, *La Cambre 1928-1978*, Brüssel: Editions Archives d'Architecture Moderne [1979].
- Dietrich, Conny/ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portraits 1902-1914. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des »Neuen Weimar«*, hrsg. von Justus H. Ulbricht im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Jena: Glaux, 2004.
- Dolgner, Dieter, *Weimar, Kunstschulbauten van de Veldes*, Leipzig: Seemann, 1984.
- Driever, Ralph, *Ästhetik und Artistik – Untersuchungen zum Kunstbegriff Friedrich Nietzsches*, Bochum: Publizistik der Ruhr-Universität, 1986, (Dissertation).
- Dwelshauvers, Georges [=Mesnil, Jacques], „Études sur Friedrich Nietzsche“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, II Teil (= Vol. 16), Brüssel: Oktober 1892, S. 470–481.
- Emmrich/ Föhl/ Hoffmann/ D’Irio/ Müller-Buck/ Ritschel/ Schuster/ Sigismund/ Ulbricht, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2000, (in der Reihe: *Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser*).
- Erbsmehl, Hans-Dieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland. 1892-1914*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Service, 1999, (Dissertation UCLA 1993).
- Fechner, Gustav Theodor, *Vorschule der Aesthetik. 2 Bände*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876, ²1898.
- Figl, Johann, *Von Nietzsche zu Freud: Übereinstimmung und Differenzen von Denkmotiven*, Wien: WUV Universitätsverlag, 1996.
- Fischer, Ole W., „Die Gedanken tragen weiss. – Drei Häuser, ein Bild und der Mythos“, in: *transAktion*, Zürich: gta Verlag, 2003, S. 130–137.
- Fischer, Ole W., „Das Schweigen der Götter. – Seelenlandschaften bei Caspar David Friedrich und Jean-Luc Godard“, in: *transScape*, Zürich: gta Verlag, 2003, S. 32–39.
- Fischer, Ole W., „Absolute Architektur. Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Musik“ in: *transLate*, April 2004, Zürich: gta, S. 40–51.
- Fischer, Ole W., „The Nietzsche Archive in Weimar. – A Retroactive Studiolo of Henry van de Velde?“ in: *Thresholds 32*, Cambridge: MIT Press, September 2006, S. 42–46.
- Fischer, Ole W., „Ins Leere widersprochen. – Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung“ in: Moravánszky/ Langer/ Mosayebi, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta, 2008 (in Vorbereitung), siehe auch: ders., „Objected into the void – The polemics of Adolf Loos against Henry van de Velde: a cultural-psychological analysis of Modernism,“ in:

Umeni – Art. Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Prag, Jg. 55, Heft 4, 2007, S. 294–315.

- Fischli, Hans; Willy Rotzler (Hrsg.), *Henry van de Velde 1863-1957. Persönlichkeit und Werk*, Ausstellung Juni bis August 1958 Kunstgewerbemuseum Zürich, September-November 1958 Karl-Ernst Osthaus Museum Hagen; Zürich: Kunstgewerbemuseum 1958 (Katalog).
- Föhl, Thomas (Hrsg.), *Henry van de Velde in Weimar: »Das Haus unter den hohen Pappeln«*, Eupen: Grenz Echo Verlag, 1999 (Katalog).
- Föhl, Thomas (Hrsg.), *ihr Kinderlein kommet... – Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000 (Katalog).
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Das Leben Friedrich Nietzsche's. 2 Bände*, Leipzig: C. G. Naumann, [1. Band; 1. Abteilung] 1895, [1. Band; 2. Abteilung] 1897, [2. Band] 1904.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Das Nietzsche-Archiv. Seine Freunde und Feinde*, Berlin: Marquardt, 1907.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Der junge Nietzsche*, Leipzig: Alfred Kröner, 1912.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Der einsame Nietzsche*, Leipzig: Alfred Kröner, 1914.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, München: Müller, 1915.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Friedrich Nietzsche und die Frauen seiner Zeit*, München: C. H. Beck, 1935.
- Folkers, Cay/ Folkers, Dörte, *Henry van de Veldes Arbeiten für Ernst Witten in Lübeck*, Frankfurt am Main/Bern/New York: Lang, 1983 (in der Reihe: *Europäische Hochschulschriften XXVIII/24*).
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, (Übersetzt von Walter Seitter) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (französische Originalausgabe: ders., *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris: Ed. Gallimard, 1975)
- Frank, Isabelle/ Hartung, Freia (Hrsg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München: Fink, 2001.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien: F. Deuticke, 1900 [eigentlich: 1899].
- Friedrich, Heinz (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche – Philosophie als Kunst*, München: DTV, 1999.
- Fuchs, Georg, „Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst“ (3 Teile), in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 11, 1895, S. 33–38, S. 71–73; S. 85–88.
- Funk-Jones, Anna-Christa/ Müller, Johann Heinrich (Hrsg.), *Der Westdeutsche Impuls 1900-1914 – Hagen*, Hagen: Karl Ernst Osthaus Museum, 1984 (Katalog).
- Funk-Jones, Anna-Christa, *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius. Der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*, Sonderveröffentlichung Heft 3, Hagen: Karl Ernst Osthaus Museum, 1978.
- Deesz, Gisela, *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*, Würzburg: K. Triltsch, 1933 (Dissertation Universität Bonn).

- Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.), *Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk*, bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München: Prestel 2001–2004 (Katalog).
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Cambridge: Harvard University Press; London: H. Milford; Oxford: University Press, 1941.
- Gleiter, Jörg H., *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornamentes in der architektonischen Moderne*, Weimar: Universitätsverlag der Bauhaus Universität, 2002, (Dissertation Bauhaus Universität Weimar, 2001).
- Gombrich, Ernst Hans, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, [aus dem Engl. übertragen von Albrecht Joseph] Stuttgart: Klett Cotta 1982 (Originaltitel: ders., *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Oxford: Phaidon, 1979 (in der Reihe: *The Wrightsman lecture*; 9).
- Graul, Richard (Hrsg.), *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtungen*, Leipzig: Hirzel, 1901.
- Grohé, Stefan (Hrsg.), *Das Ernst Abbe-Denkmal*, mit Beiträgen von Thomas Föhl, Stefan Grohé, Sura Levin, Arnstadt: Rhino Verlag, 1996.
- Grupp, Peter, *Harry Graf Keßler. 1868 – 1937. Eine Biographie*, München: Beck, 1995.
- Haddad, Elie George, *Henry van de Velde on Rational Beauty, Empathy and Ornament. – A chapter in the Aesthetics of Architectural Modernity*, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Service, 1999, (Dissertation University of Pennsylvania 1998).
- Hammacher, Abraham Marie, *Die Welt Henry van de Veldes*, Köln: Dumont Schauberg, 1967 (Berechtigte Übertragung der Originalausgabe aus dem Niederländischen von ders. *De Wereld van Henry van de Velde*, Antwerpen: Mercator, 1966).
- Heidegger, Martin, *Nietzsche. 2 Bände*, Stuttgart: Neske, 1998 (6. ergänzte Auflage der 1. Ausgabe, Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1961).
- Heidegger, Martin, „Bauen Wohnen Denken“ in: *Mensch und Raum*, (Hrsg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees „Darmstädter Gespräch 1951“ von Otto Bartning) Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, S. 72ff. (in der Reihe: *Darmstädter Gespräch II*)
- Heilmann, Angela, *Henry van de Velde*, München: Stuck-Jugendstil-Verein, 1977 (Katalog).
- Hermerding, Siegfried Heinrich Friedrich, *Der Einfluss der iranischen Geisteswelt auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche*, Hannover: Universität Hannover, 1984 (Dissertation).
- Hermand, Jost (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 (in der Reihe: *Wege der Forschung; Band CX*).
- Hesse-Frielinghaus/ Hoff/ Erben/ Volprecht/ Müller/ Buekschmitt/ Stressig/ Kaltenpoth, *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*, Recklinghausen: Bongers, 1971.
- Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in den bildenden Künsten*, Strassburg: Heitz 1893, 2. verbesserte Auflage 1897.
- Hüter, Karl-Heinz, *Henry van de Velde: Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*, Berlin (Ost): Akademie Verlag, 1967 (in der Reihe: *Schriften zur*

Kunstgeschichte, Heft 9) (Dissertation Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1963).

- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris: Hugues, 1831; ders., *Notre-Dame in Paris*, nach der letzten Ausgabe übersetzt von Friedrich Bremer, Leipzig: Reclam, 1884.
- ISAD Institut Supérieur des Arts Décoratifs, (Hrsg.), *La Cambre 1928-1978*, Brüssel: Editions AAM Archives d'Architecture Moderne, 1979.
- Jacobs, Steven, *Henry van de Velde. – Wonen als Kunstwerk, een Woonplaats voor Kunst*, Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 1996.
- Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1999, (Lizenzausgabe des Carl Hanser Verlages, München, 1978, 1993).
- Jones, Owen, *Grammaire de l'ornement*, London: Bernard Quaritch, 1865 (Ausgabe im Besitz Henry van de Veldes), französische Übersetzung der Englischen Ausgabe: ders., *The grammar of ornament*, One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford and printed in colours by Day and son, London: Day and son, 1856.
- Jormakka, Kari (Hrsg.), *Form & Detail – Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*, Weimar: Universitätsverlag der Bauhaus-Universität, 1997.
- Junghanns, Kurt, *Der Deutsche Werkbund: sein erstes Jahrzehnt*, Berlin (Ost): Henschel, 1982. (Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur).
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München: Piper, 1912.
- Kemal, Salim (Hrsg.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press, 1998, (in der Reihe: *Cambridge Studies in Philosophy and the Arts*).
- Kessler, Harry Graf, *Gesammelte Schriften in drei Bänden*, Herausgegeben von Cornelia Blasberg / Gerhard Schuster, Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Kessler, Harry Graf, *Gesichter und Zeiten – Erster Band: Völker und Vaterländer*, Berlin: S. Fischer Verlag, 1935, wieder abgedruckt in: Kessler, Harry Graf, *Gesammelte Schriften in drei Bänden. 1. Band. Gesichter und Zeiten. Erinnerungen. Notizen über Mexiko*, hrsg. von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster, Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Kessler, Harry Graf, *Kunst und Religion, Die Kunst und die religiöse Menge*, in: *Pan*, V. Jg. Heft 3, Berlin: Genossenschaft Pan, 1899, S. 163-176; wieder abgedruckt in: Kessler, Harry Graf, *Gesammelte Schriften in drei Bänden. Band 2. Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden, 1899–1933*, Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 9–47.
- Kessler, Harry Graf, *Das Tagebuch 1880-1937*, herausgegeben von W. Pfeifer-Belli, Frankfurt am Main: Insel, 1961, 1982.
- Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880 – 1937. In 9 Bänden*, Herausgegeben von Gabriele Biedermann, Roland S. Kamzelak, Ulrich Ott, Angela Reinthal, Günter Riederer, Carina Schäfer, Jörg Schuster, unter Beratung von Hans-Ulrich Simon, Werner Volke und Bernhard Zeller, Stuttgart: Klett Cotta, 2004 – (in der Serie: *Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; Band 50*); bisher erschienen Band 2 bis 7.

- Kessler, Harry Graf, *Tagebuch eines Weltmannes*, Ausstellung Deutsches Literaturarchiv im Schiller Nationalmuseum, bearbeitet von Gerhard Schuster und Margot Pehle, hrsg. von Ulrich Ott, Marbach am Neckar: 1988 (Katalog).
- Kostka, Alexandre, „Der Dilettant und sein Künstler. Die Beziehung Harry Graf Kessler – Henry van de Velde“, in: Sembach, Klaus-Jürgen/ Schulte, Birgit, (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 252–273, (Katalog).
- Kostka, Alexandre, „»Darin irrt Nietzsche. Der Große Stil nicht notwendig hart.«“, in: Bothe, Rolf/ Föhl, Thomas, (Hrsg.), *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999, S. 42–58, (Katalog).
- Kostka, Alexandre/ Wohlfarth, Irving, (Hrsg.), *Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 (in der Reihe: Bloomfield, Julia/ Roth, Michael S./ Settis, Salvatore (Hrsg.), *Issues & Debates*).
- Kostka, Alexandre, „Architecture of the »New Man«: Nietzsche, Kessler, Beuys“, in: Kostka, Alexandre/ Wohlfarth, Irving, (Hrsg.), *Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, S. 199–231.
- Kostka, Alexandre, „Eine unzeitgemäße Gabe für Weimar. Das Projekt eines Nietzsche-Tempels von Harry Graf Kessler und Henry van de Velde“, in: Föhl, Thomas (Hrsg.), *ihr Kinderlein kommet... Henry van de Velde: Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 33–56 (Katalog).
- Krause, Jürgen, „Märtyrer“ und „Prophet“ : Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984 (in der Reihe: Behler, Ernst /Montinari, Mazzino /Müller-Lauter, Wolfgang /Wenzel, Heinz (Hrsg.), *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 14*).
- Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Beck, ¹1985, ⁴1995.
- Krummel, Richard Frank, *Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867-1900. 1 Band*, (¹1974) 2. verbesserte und ergänzte Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1998 (in der Reihe: Behler, Ernst /Montinari, Mazzino /Müller-Lauter, Wolfgang /Wenzel, Heinz (Hrsg.), *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 3*)
- Krummel, Richard Frank, *Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum, 2. Band*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, (in der Reihe: Behler, Ernst /Montinari, Mazzino /Müller-Lauter, Wolfgang /Wenzel, Heinz (Hrsg.), *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 9*)
- Krummel, Richard Frank, *Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum. 3. Band*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, (in der Reihe: Behler, Ernst /Montinari, Mazzino /Müller-Lauter, Wolfgang /Wenzel, Heinz (Hrsg.), *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 40*)
- Kühn, Paul, *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, Darmstadt: Alexander Koch, o. J. [1904] (in der Reihe: *Kochs Monographien Band III*).

- Kühn, Paul, *Stätten der Kultur. Band 13. Weimar*, Leipzig: Klinkhard & Biermann, o. J. [1908].
- Kunstgewerbemuseum Zürich (Hrsg.), *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, (Ausstellung 28.06.-28.09.1952) Zürich: Kunstgewerbemuseum, 1952 (in der Reihe: *Wegleitung 194 des Kunstgewerbemuseums Zürich*) (Katalog).
- [Langbehn, Julius], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig: Hirschfeld, 1890.
- Loos, Adolf, *Trotzdem. Gesammelte Schriften. 1900–1933*, Innsbruck: Brenner-Verlag, 1931, Reprint: herausgegeben von Adolf Opel, Wien: Prachner, 1982, 1997.
- Löwith, Karl, *Nietzsche*, Stuttgart: Metzler, 1987 (in der Reihe: *Karl Löwith. Sämtliche Schriften. Band 6*, hrsg. von Klaus Stichweh; Nachdruck von Karl Löwith, *Auslegung von Nietzsches Selbst-Interpretation und von Nietzsches Interpretationen*, München: Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München, 1923).
- Löwith, Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Berlin: Verlag die Runde, 1935 (²Stuttgart: Kohlhammer, 1956).
- Ludovici, Anthony Mario, *Nietzsche and Art*, London: Constable, 1911.
- Lübke, Wilhelm; Semrau, Max, *Grundriss der Kunstgeschichte. Band 3. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden*, Stuttgart: Paul Neff Verlag, 12. Auflage 1903.
- Lukács, Georg, „Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik“, in: *Internationale Literatur*, Jg. 5, Heft 8, Moskau, Berlin: 1935, S. 76-92.
- Lukács, Georg, „Der deutsche Faschismus und Nietzsche“, in: *Internationale Literatur. Deutsche Blätter*, Jg. 13, Heft 12, Moskau, Berlin: 1943, S. 55-64.
- Lukács, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
- Lux, Joseph August, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig: Klinkhard & Biermann, 1908.
- Mann, Thomas, *Tod in Venedig. Novelle*, München: Hyperion, 1912; Berlin: Fischer, 1913.
- Mebes, Paul, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. 2 Bände*, München: Bruckmann, 1908.
- Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, 3 Bände*, Stuttgart: Hofmann, 1904.
- Mesnil, Jacques [=Dwelshauvers, Georges], *Henry van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées*, Antwerpen: Éd. de l'art flamand, 1914.
- Metz, Katharina / Richter, Tilo / Schmückle von Minckwitz, Priska, *Henry van de Veldes Villa Esche in Chemnitz. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Sachlichkeit*, mit einem Beitrag von Klaus-Jürgen Sembach; Photographien von Hans-Christian Schink und May Voigt; hrsg. von der Grundstücks- und Gebäudewirtschaft-Gesellschaft mbH Chemnitz, Basel: Birkhäuser, 2003.
- Meyer Theo, *Nietzsche: Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen: Francke, 1991.
- Meyer, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen, Basel: UTB Francke Verlag, 1993.
- Moeller, Giesela, *Peter Behrens in Düsseldorf*, Weinheim: VCH, 1991.

- Mohrbutter, Alfred, *Das Kleid der Frau. Mit weiteren Entwürfen von Peter Behrens, H. van de Velde, Else Oppler, Anna Muthesius, Emmy Friling, Else von Hahn, Marie Hartmann, Rudolf und Fia Wille, Frieda Petersen, Clara Möller, Louise Matz u. a.*, Darmstadt: Alexander Koch, o. J. [1904], (in der Reihe: *Kochs Monographien II*).
- Moravánszky, Ákos, *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien, New York: Springer, 2003.
- Moravánszky, Ákos / Langer, Bernhard / Mosayebi, Elli, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta, 2008 (in Vorbereitung).
- Müller, Michael, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Muthesius, Hermann, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr: Schimmelpfeng, 1902; 2. stark verm. Auflage: Mülheim an der Ruhr: Schimmelpfeng, 1903.
- Muthesius, Hermann, *Kunstgewerbe und Architektur*, Jena: Eugen Diederichs, 1907.
- Muthesius, Hermann, *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprache darüber*, von Ferdinand Avenarius / Peter Behrens / Rudolf Bosselt / Robert Breuer / Peter Bruckmann / August Endell / von Engelhardt / Karl Groß/ Hermann Obrist / Karl Ernst Osthaus / Wilhelm Ostwald / Erich Pistor / C. A. Reichel / Richard Riemerschmid / Walter Riezler / Karl Schäfer / Bruno taut / József Vågò / van de Velde. – Friedrich Naumann, *Werkbund und Weltwirtschaft. Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern Oestreich-Ungarn, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen*, Jena: Eugen Diederichs, 1914.
- Naake, Erhard, *Nietzsche und Weimar: Werk und Wirkung im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2000.
- Naumann, Friedrich (Hrsg.), *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft; Werkbund und Weltwirtschaft – Der Werkbundgedanke in den germanischen Ländern*, Jena: Diederichs, 1914.
- Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, (Hrsg.), *Harry Graf Kessler: ein Wegbereiter der Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997 (in der Reihe: *Rombach Litterae 37*).
- Neumann, Michael, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, (in der Reihe: Heftrich, Eckhard (Hrsg.), *Das Abendland · Neue Folge 19: Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens*).
- Neumeyer, Fritz, *Der Klang der Steine: Nietzsches Architekturen*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2001.
- Newton, Stella Mary, *Health, Art and Reason. Dress Reformers of the 19th Century*, London: J. Murray, 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Leipzig: Insel Verlag, 1908, Gestaltung und Drucklegung von Henry van de Velde, Schrift von Georges Lemmen.
- Nietzsche, Friedrich, *Dionysos Dithyramben*, Leipzig: Insel Verlag, [1914] Gestaltung und Drucklegung von Henry van de Velde.

- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, Raoul Richter (Hrsg.), Leipzig: Insel Verlag, [1908] Gestaltung und Drucklegung von Henry van de Velde.
- Nietzsche [sic], Friedrich, „Le Cas Wagner“ in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Teil 1 (= Vol. 15), Brüssel: 1892, S. 117–147.
- Nietzsche, F., „Ainsi Parla Zarathustra (Fragments)“, traduit par W. P., in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Teil 1 (= Vol. 15), Brüssel: 1892, S. 390–401.
- Nietzsche, F., „Dithyrambes et Dionysos“ traduit par Georges Mesnil, in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Teil 1 (= Vol. 15), Brüssel: 1892, S. 744–750.
- Nietzsche, Friedrich, „L’antéchrist: essai d’une critique du christianisme“, traduit par Henri Albert, in: *La société nouvelle*, Jg. 11, Teil 1 (= Vol. 21), Brüssel: 1895, S. 87–104; S. 208–222, S. 390–399, S. 657–671, S. 778–784.
- Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche’s Werke. Band 1–20*, [Großoktav-Ausgabe], Nietzsche Archiv Weimar (Hrsg.), Leipzig: Naumann, 1899–1913, fortgesetzt von: Leipzig: Alfred Kröner, 1913–1923, Register Band 20, ebd. 1926.
- Nietzsche, Friedrich, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, publ. sous la direction de Henri Albert, Paris: Mercure de France, 1899–1910.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Giorgio Colli/ Mazzino Montinari (Hrsg.), Berlin, New York: Walter de Gruyter & München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, 2003 (2., durchgesehene Ausgabe).
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe (KSA)*, Band 1–15, Giorgio Colli/ Mazzino Montinari (Hrsg.), Berlin, New York: Walter de Gruyter & München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, 1999 (2., durchgesehene Ausgabe).
- Nolte, Ernst, *Nietzsche und der Nietzscheanismus*, Frankfurt am Main: Propyläen, 1990.
- Nostitz, Helene von, *Aus dem Alten Europa – Menschen und Städte*, Berlin: Kurt Wolf Verlag, 1933 (erste Auflage: Weimar: Cranach Presse, 1924).
- Ocón Fernández, María, *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*, Berlin: Reimer, 2004 (Dissertation TU Berlin, 2000).
- Oechslin, Werner, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zu moderner Architektur*, Zürich/Berlin: gta, Ernst & Sohn, 1994.
- Oechslin, Werner, *Politisches, allzu Politisches...: „Nietzschelinge“, der „Wille zur Kunst“ und der Deutsche Werkbund vor 1914*. in: ders., *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999.
- Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kunstmuseum Bayerische Staatsgemäldesammlung; Neue Pinakothek München; Réunion des musées nationaux Paris [Hrsg.], *Arnold Böcklin – Eine Retrospektive*, Heidelberg: Edition Braus, 2001 (Katalog).
- Osthaus, Karl-Ernst, *Grundzüge der Stilentwicklung*, Hagen: Folkwang-Verlag, 1918.
- Osthaus, Karl-Ernst, *Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen: Folkwang-Verlag, 1920 (Nachdruck der Originalausgabe: Hagen: v. d. Linnepe [Edition Folkwang Hagen], 1988).
- Panofsky, Erwin, „Et in Arcadia ego. On the conception of Transience in Poussin and Watteau“, in: Raymond Klibansky/ H. J. Paton (Hrsg.), *Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer*, Oxford: The Clarendon Press, 1936.

- Pechner, Wolf D. (Hrsg.), *Henry van de Velde, Das Gesamtwerk*, Band 1, München: Factum, 1981– (nicht fortgesetzt).
- Pese, Claus, „Manches Haus gibt es noch zu bauen! Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich“, in: Sembach, Klaus-Jürgen/ Schulte, Birgit (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 230–249 (Katalog).
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, London: Faber & Faber, 1936.
- Pfeifer, Hans-Georg (Hrsg.), *Peter Behrens. »Wer aber will sagen, was Schönheit sei?« Grafik, Produktgestaltung, Architektur*, Düsseldorf: Beton Verlag, 1990 (Katalog).
- Ploegaerts, Léon (Hrsg.), *Henry van de Velde. Les Mémoires inachevés d'un artiste européen. Édition critique*, 2 Bände, Brüssel: Koninklijke Academie van België & Académie Royal de Belgique, 1999.
- Ploegaerts, Léon, *Van de Velde and Nietzsche; or, The Search for a New Architectural Style for the Man of the Future*, in: Kostka, Alexandre/ Wohlfarth, Irving (Hrsg.), *Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999, S. 233–255.
- Ploegaerts, Léon/ Puttemans, Pierre, *L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde*, Brüssel/Québec: Atelier Vokaer/Les Presses de l'université laval, 1987.
- Posener, Julius, *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlin: Ullstein, 1964 (Bauwelt Fundamente; 11).
- Posener, Julius, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München: Prestel, 1979.
- Pugin, Augustus Welby Northmore, *Contrasts; or, a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day: shewing the present decay of taste: accompanied by appropriate text*, London: [Printed for the author, and publ. by him], 1836.
- Pugin, Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture. Set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott, by A. Welby Pugin, Architect and Professor of Ecclesiastical Antiquities in that College*, London: J. Weale, 1841.
- Reichel, Norbert, *Der Traum vom höheren Leben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Rességuier, Clemens, *Die Schriften Henry van de Veldes*, New York: Delphic Press 1955 (Dissertation Universität Zürich: 1951).
- Reuber, Rudolf, *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, München: Fink, 1989.
- Richter, Raoul, *Friedrich Nietzsche: sein Leben und sein Werk. Fünfzehn Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Leipzig*, Leipzig: Dürr, 1903 (2. umgearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig: Dürr, 1909).
- Riehl, Alois, *Friedrich Nietzsche: der Künstler und der Denker*, Stuttgart: Frommann, [1909], [erste Auflage: Stuttgart: Frommann, 1897] (in der Reihe: *Frommanns Klassiker der Philosophie*, Band 6).
- Riegl, Alois, *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien: k. u. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1901; Neuausgabe: ders., *Spätromische*

- Kunstindustrie*, Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927; Reprint: Berlin: Gebrüder Mann, 2000.
- Riegl, Alois, *Stilfragen – Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald: Mäander, 1985, [Nachdruck der Originalausgabe: Berlin: G. Siemens, 1893], (in der Reihe: *Kunstwissenschaftliche Studientexte Band I*).
 - Röder, Sabine, *Moderne Baukunst 1900 – 1914. Die Photosammlung des deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*, Krefeld: Krefeld Oberstadtdirektor, 1993 (Katalog).
 - Röder, Sabine/ Storck, Gerhard (Hrsg.), *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900-1914*, Krefeld/Hagen: Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, 1997 (Katalog).
 - Roth, Alfred, *Begegnung mit Pionieren. Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*, Basel/Stuttgart: Birkhäuser, 1973, (in der Reihe: *Geschichte und Theorie der Architektur; Band 8*).
 - Rowe, Colin; Slutzky, Robert, „Transparency. Literal and phenomenal“ 1947 [?], gedruckt in: *Perspecta 8. Yale Architectural Journal*, 1963, S. 45–54; fortgesetzt: „Transparency. Literal and phenomenal. Part II“, in: *Perspecta 13/14*, 1971, S. 286–301, New Haven, Connecticut: Yale University; deutsch: diesb., *Transparenz*, Kommentar von Bernhard Hoesli, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1968 (in der Reihe: *Geschichte und Theorie der Architektur; Band 4*).
 - Ruskin, John, *The Stones of Venice. 3 Volumes. v. 1. The foundations v. 2. The sea-stories v. 3. The fall*, London: Smith, Elder & Co, 1851-1853; deutsche Übersetzung: ders., *Steine von Venedig. Band I-III*, übersetzt von Hedwig Jahn, Leipzig: Diederichs, 1903.
 - Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder & Co, 1849; deutsche Übersetzung, ders., *Die Sieben Leuchter der Baukunst*, übersetzt von Wilhelm Schoelermann, Leipzig: Diederichs, 1900.
 - Salzmann, Karl H., »Pan« *Geschichte einer Zeitschrift*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, hrsg. im Auftrag der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Bd. 1, 1956/58, Köln: Saur, S. 212–225, wieder abgedruckt in: Hermand, Jost (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, S. 178–208.
 - Schafer, Debra, *The order of ornament, the structure of style. Theoretical foundations of modern art and architecture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
 - Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel Verlag, 1917.
 - Scheffler, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/München: Paul List 1946 (2. durchgesehene Auflage, Leipzig/München: 1948).
 - Scheffler, Karl, *Henry van de Velde. Vier Essays*, Leipzig: Insel Verlag, 1913.
 - Scheffler, Karl, *Moderne Baukunst*, Berlin: Julius Bard, 1907.
 - Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst. II Teil. D) Ic.) Architektur*, (1802-03), in: ders., *Ausgewählte Schriften: in 6 Bänden, Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 400–426.
 - Schieck-Weigel, Petra, *Henry van de Velde in Jena*, Jena: GlauX, 1996.

- Schmalenbach, Fritz, *Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg: K. Triltsch, 1935 (Dissertation Münster).
- Schmückle von Minckwitz, Priska, *L'ornement, un tapuscrit inédit de Henry van de Velde sur l'origine de l'ornement et sur l'ornement structo-lineaire et dynamo-graphique*, Paris: Université Paris IV Sorbonne, Diplôme d'Etudes Approfondies en Histoire de l'Art, 2004 (Dissertation in Vorbereitung).
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I*, herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke Band I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, 1982 (in der Reihe: *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 661*); erstmals erschienen: Leipzig: 1819, überarbeitet 1844.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II*, herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke Band II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, 1982 (in der Reihe: *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 662*); erstmals erschienen: Leipzig: 1844.
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke Band VI-V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (in der Reihe: *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 664, 665*); erstmals erschienen: Leipzig: 1851.
- Schulte, Birgit (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen: Neuer Folkwang Verlag, 1992.
- Schumacher, Fritz, *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags Anstalt, 1935.
- Schumacher, Fritz, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Leipzig: Seemann 1935.
- Schwartz, Frederic J., *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996 (Dissertation: Columbia University NYC, 1994) (deutsche Übersetzung: Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1999).
- Schwarzer, Mitchell, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995 (Dissertation Massachusetts Institute of Technology MIT).
- Sembach, Klaus-Jürgen, *Henry van de Velde*, Stuttgart: Hatje, 1989.
- Sembach, Klaus-Jürgen/ Schulte, Birgit/ Breuer, Gerda, (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992 (Katalog).
- Sembach/ Krause/ Schulze/ Thamer/ Schölzel, *1910 – Halbzeit der Moderne*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 6.09.-8.11.1992, Stuttgart: Hatje, 1992 (Katalog).
- Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 1. Die Textile Kunst*, mit einem Beitrag von Adrian von Buttlar, Mittenwald: Mäander 1977 (Nachdruck der Originalausgabe, Frankfurt am Main: 1860) (in der Reihe: *Kunstwissenschaftliche Studientexte Band III/1*).
- Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 2. Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik*, Mittenwald: Mäander 1977

(Nachdruck der Originalausgabe, München: 1863) (in der Reihe: *Kunstwissenschaftliche Studientexte Band III/2*).

- Semper, Gottfried, *Kleine Schriften*, Hrsg.: Manfred und Hans Semper, Mittenwald: Mäander, 1979 (Nachdruck der Originalausgabe, Berlin/Stuttgart: Spemann, 1884) (in der Reihe: *Kunstwissenschaftliche Studientexte Band VII*).
- Simmel, Georg, „Die Grosstädte und das Geistesleben“ in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden. Band 9*, Th. Petermann (Hrsg.), Dresden: Zahn and Jaensch, 1903, S. 185–206.
- Simmel, Georg, „Psychologie des Schmuckes“ in: *Der Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, begründet und hrsg. von Werner Sombart zusammen mit Richard Strauß, Georg Brandes und Richard Muther unter Mitwirkung von Hugo von Hofmannsthal, Jg. 2, Nr. 15, Berlin: 10.04.1908, S. 454–459.
- Sloterdijk, Peter, *Der Denker auf der Bühne: Nietzsches Materialismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (in der Reihe: *edition suhrkamp 1353: Neue Folge 353*).
- Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft. 2 Bände*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 (in der Reihe: *edition suhrkamp 1099: Neue Folge 99*).
- Stamm, Günther, *Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Veldes*, Göttingen: Universitätsverlag, 1971 (Dissertation Universität Göttingen 1969).
- Stamm, Günther, *Monumental Architecture and Ideology: Henry Van de Velde's and Harry Graf Kessler's Project for a Nietzsche Monument at Weimar, 1910-1914*, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XXIII, (1973-75), S. 303-342.
- Stegmaier, Werner, „Nach Montinari. Zur Nietzsche-Philologie“, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 36* (2007), Berlin: de Gruyter, S. 80–94.
- Stegmaier, Werner, „Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik“, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 34* (2005), Berlin: de Gruyter, S. 348–374.
- Stein, Wilhelm, *Nietzsche und die bildende Kunst*, (= Beilage zu Heft 1/2 des Archivs für Geschichte der Philosophie und Soziologie XXX), Berlin: C. Heymann, 1925 (in der Reihe: *Bibliothek für Philosophie; 28*)
- Steiner, Rudolf, *Friedrich Nietzsche – Ein Kämpfer gegen seine Zeit*, Dornach: Verlag der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, 1963, (Originalausgabe: Weimar: E. Felber, 1895).
- Stenzel, Burkhard, *Harry Graf Kessler – Ein Leben zwischen Kultur und Politik*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1995, (Dissertation).
- Stirner, Max [alias: Johann Caspar Schmidt], *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig: Wigand, 1845.
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris: G. Baillière, 1865; deutsch: *Philosophie der Kunst. 2 Bände*, Leipzig: Diederichs, 1902-03.
- Taine, Hippolyte, *Voyage en Italie*, Paris: Hachette, 1866; deutsch: *Reise in Italien. 2 Bände*, (Deutsch von Ernst Hardt) Leipzig: Diederichs, 1904.

- Tafuri, Manfredo, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers "Utopia" zur Trabantenstadt*, Hamburg: VSA, 1977 (im italienischen Original: *Progetto e Utopia*, Bari: Laterza & Figli, 1973).
- Taut, Bruno, *Die Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen: Folkwang, 1920.
- Taylor, Seth, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism. 1910–1920*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1990 (in der Reihe: Behler, Ernst /Montinari, Mazzino /Müller-Lauter, Wolfgang /Wenzel, Heinz (Hrsg.), *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 22*)
- Teirlinck, Hermann, *Henry van de Velde*, Brüssel: Éditions et Ateliers d'art graphique, Elsevier, 1959 (in der Reihe: Monographies de l'art belge).
- Tibbe, Lieske, *Art Nouveau en Socialisme. – Henry van de Velde en de Parti Ouvrier Belge*, Amsterdam: Talsma & Hekking, 1981 (in der Reihe: *Kunsthistorische Schriften* 5).
- Valéry, Paul, *Eupalinos oder Der Architekt*, übertragen von Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, (im Original: *Eupalinos ou l'architecte, précédé de L'âme et la danse, Paris, 1923*). (in der Reihe: *Bibliothek Suhrkamp, Band 370*)
- van de Kerckhove, Fabrice, *Henry van de Velde dans la collections de la Bibliothèque royale*, Brüssel: Bibliothèque royale Albert 1er, 1993 (Katalog).
- van de Velde, Maria, *Vorwort*, in: [Allgemeine Ausstellung für das Bekleidungs-wesen 1900, Krefeld (Hrsg.)], *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider. Mit Einleitung von Maria van de Velde*, Düsseldorf: Friedrich Wolfrum, [1900].
- van de Velde, Maria, *Sonderausstellung moderner Damenkostüme*, in: *Dekorative Kunst*, Jg. 4, Band IV, Heft 1, 1901, S. 41–48.
- Van Deventer, Salomon, *Henry van de Velde und seine Bindungen an das Ehepaar Kröller Müller*, Eschwege: Poeschel & Schulz-Schomburgk, Privatdruck, [1963].
- van Eck, Caroline, *Organicism in 19th Century Architecture. An Inquiry into Its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994.
- von Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich *Zukunftsphilologie! Eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches geburt der tragödie*, Berlin: Bornträger, 1872.
- Waenerberg, Annika, *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1992 (Dissertation).
- Wagner, Richard, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Frankfurt am Main: Insel, 1983.
- Wahl, Volker (Hrsg.), *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007 (in der Reihe: *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Große Reihe. Band 14*).
- Wahl, Volker (Hrsg.), *Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900-1933*, Leipzig: Seemann, 1988 (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft).

-
- Weber, Klaus, *Henry van de Velde – Das buch künstlerische Werk*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1994 (Dissertation).
 - Wigley, Mark, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
 - Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: [ohne Verlag] 1886 (Dissertation Universität München); Neuausgabe mit einem Nachwort von Jasper Cepl, Berlin: Gebrüder Mann, 1999. (in der Reihe: *Edition ars et architectura*).
 - Wollkopf, Roswitha, *Das Nietzsche-Archiv im Spiegel der Beziehungen Elisabeth Förster Nietzsches zu Harry Graf Kessler*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XXXIV*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1990, S. 125–167.
 - Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper, 1908 (Dissertation Universität Bern); Neuausgabe, München: Piper, 1959, ²1981.
 - Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996, 1997 (2. Auflage).
 - Young, Julian, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press, 1992.
 - Zeitler, Julius, *Nietzsches Ästhetik*, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1900 (Dissertation).
 - Zweig, Stefan, *Baumeister der Welt*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1951.
 - Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Hrsg.), *Weimarer Nietzsche-Bibliographie. Band 1 Primärliteratur*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000; online url: <http://ora-web.swkk.de:7777/swk-db/niebiblio/index.html>
 - [o. N.], *Album von Berlin: 3 große Panoramen und 49 Ansichten nach Momentaufnahmen in Photographiedruck*, Berlin: Globus Verlag, 1903.

7.2. Archivangaben

- Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Brüssel, Archives et Musée de la Littérature, FS X Fonds Henry van de Velde.
- École National Supérieur des Arts Visuels, Abbaye de la Cambre, Brüssel, Archives Henry van de Velde.
- Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Bestand: Harry Graf Kessler.
- Nietzsche-Archiv im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar: Bestand GSA 72 (Nietzsche-Archiv, Elisabeth Förster-Nietzsche); Bestand GSA 101 (Nietzsche-Archiv).
- Thüringisches Staatsarchiv Weimar: Bestand: Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar.
- Klassik Stiftung Weimar, Archiv der Bauabteilung.
- Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen: Henry van de Velde Archiv.

7.3. Verzeichnis der Abbildungen

Deckblatt: Henry van de Velde, Titelnormament, aus: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Leipzig: Insel, 1908.

- [Abbildung 1: Raffael, *Transfiguration (Die Verklärung Christi)*, 1517–1520, Pinacoteca Vaticana, aus: Konrad Oberhuber, *Raphaels »Transfiguration«: Stil und Bedeutung*, Stuttgart: Urachhaus, 1982, S. 11]21
- [Abbildung 2: Friedrich Nietzsche, *entfesselter Prometheus*, Titelblatt ders., *Geburt der Tragödie*, Leipzig: Fritsch, 1872)]30
- [Abbildung 3: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, Kupferstich, 1513, Nationalgalerie Berlin; hier von Nietzsche metaphorisch für Schopenhauers aussichtslosen Kampf für die tragische Weltauffassung evoziert; aus: *Albrecht Dürer – Das druckgraphische Werk*, München: Prestel, 2001, S. 171].....36
- [Abbildung 4: Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, in fünf verschiedenen Versionen zwischen 1880–86 gemalt, hier: 1. Version, Kunstmuseum Basel; aus: *Arnold Böcklin – Eine Retrospektive*, Heidelberg: Edition Braus, 2001, S. 261]..... 164
- [Abbildung 5: Piazza di San Marco, Venedig, historische Aufnahme von Carlo Brogi um 1900, Library of Congress, Washington, Prints and Photographs Division, No. 12384]221
- [Abbildung 6: *Palazzo Pitti*, Florenz, Photographie 19. Jahrhundert, aus: Wilhelm Lübke, Max Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte. Band 3. Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden*, Stuttgart: Paul Neff Verlag, 12. Auflage, 1903, S. 7].....235
- [Abbildung 7: Henry van de Velde, *Entwurf für die Gartenstadt Hohenhagen für Karl Ernst Osthaus*, Hagen, Westfalen, 1906–07, Plan, aus: Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde in Hagen*, Hagen: Neuer Folkwang Verlag, 1992, S. 204.].....275
- [Abbildung 8: Henry und Maria van de Velde, Studio auf der Galerie von Haus Bloemenwerf, 1898, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), *Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand, 1992, S. 105]309
- [Abbildung 9: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, „Die Wachstumsprinzipien des Gebirges“ Zeichnung zur prismatischen Struktur des Montblanc Massivs, aus: Pierre A. Frey; Lise Grenier (ed.), *Viollet-le-Duc et la Montagne*, Grenoble: Gléant, 1993, S. 26, Ill. 1]343

[Abbildung 10: Henry van de Velde, <i>De Tent</i> , Wassenaar, Niederlande, 1920–21, aus: Léon Ploegaerts, Pierre Puttemans, <i>L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde</i> , Brüssel, Quebec: Vokaer, Université Laval, 1987, S. 349]	361
[Abbildung 11: Henry van de Velde, <i>Duinen met dorp</i> , ca. 1892, Brüssel: Privatsammlung; aus: Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.), <i>Henry van de Velde. Schilderijen en tekeningen / Paintings and Drawings</i> , Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller / Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988, S. 224].....	383
[Abbildung 12: Generator Siemens & Halske, Exposition Universelle Paris, 1900; mit freundlicher Genehmigung der Siemens Corporate Archives].....	403
[Abbildung 13: Bau der Berliner Hochbahn, Luisenufer, um 1902; aus: <i>Album von Berlin</i> , Berlin: Globus Verlag, 1903, (ohne Seiten)].....	406
[Abbildung 14: Eduard Züblin, <i>Langwieser Viadukt</i> , Rhätische Bahn, Kanton Graubünde, Schweiz, 1912–14; aus: Marti, Monsch, Schilling, <i>Ingenieur-Betonbau</i> , Zürich: vdf, 2005, S. 76]	414
[Abbildung 15: Henry van de Velde, <i>Engelswache (Veillée d'anges)</i> , Tapisserie 1892-93, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), <i>Henry van de Velde. – Ein europäischer Künstler seiner Zeit</i> , Köln: Wienand, 1992, S. 76]	480
[Abbildung 16: Hans Olde, <i>Friedrich Nietzsche auf dem Krankenlager</i> , Kohle auf Papier, 1899 (Nietzsche-Archiv Weimar, Arbeitszimmer der Archivare); hier: überarbeitete Radierung aus: <i>Pan</i> , Jg. 5, Heft 4, 1899-1900, S. 233].....	488
[Abbildung 17: Nietzsche-Archiv, Straßenansicht mit Garten vor dem Umbau, ca. 1898, Foto: GSA 101, UF-303-466].....	557
[Abbildung 18: Nietzsche-Archiv, Straßenansicht nach dem Umbau, ca. 1904, Foto: GSA, 101, 619-259].....	557
[Abbildung 19: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Beschlag Eingangstür, Foto: OWF 2004].....	558
[Abbildung 20: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Schwingtür Windfang/Vestibül, Foto: OWF 2004; vgl. Vorläufer in: <i>Maison Moderne</i> , Paris, 1899; Havanna Compagnie, Berlin, 1899].....	558
[Abbildung 21: Nietzsche-Archiv, Korbbogendurchbruch zum Bestandsbau, Foto OWF 2004; Vgl. Havanna Compagnie, Berlin, 1899, vgl. Wohnung Verleger Loeffler, Berlin, 1898; vgl. Schlafzimmer, Ausstellung „Arts and Crafts“ Den Haag, 1898].....	559
[Abbildung 22: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Blick nach Osten/Blick nach Westen, aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), <i>Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit</i> , Köln: Wienand, 1992, S. 264, 265].....	561
[Abbildung 23: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal Detail dreiflügeliges Fenster innen/außen, Foto OWF, 2004]	562
[Abbildung 24: Henry van de Velde, Nietzsche Archiv, Fenster Bibliothekssaal nach Westen, innen/außen, Foto: OWF 2004]	563
[Abbildung 25: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Einbausofa, Foto: OWF 2004; vgl. Ausstellungsraum Düsseldorf, 1902]	563
[Abbildung 26: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Flügeltür zum Bibliothekssaal innen/außen, Foto: OWF, 2004]	565

[Abbildung 27: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Anschluss Wand-Decke, Foto: OWF, 2004]	566
[Abbildung 28: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, Kachelofen und Nietzsche-Signet, Foto: OWF, 2004]	567
[Abbildung 29: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliothekssaal, kunstgewerbliche Objekte, Foto: OWF 2004]	569
[Abbildung 30: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Zimmer der Archivare, Foto: OWF 2004; vgl. Arbeitszimmer Goethe, Schiller, Goethegartenhaus]	570
[Abbildung 31: Elisabeth Förster-Nietzsche auf der Freitreppe nach Süden, GSA 101, 168-104].....	570
[Abbildung 32: Nietzsche-Archiv, Grundriss EG vor dem Umbau/nach dem Umbau, aus: Stiftung Weimarer Klassik [Hrsg.], <i>Das Nietzsche-Archiv in Weimar</i> , München: Hanser, 2000, S. 43; S. 52].....	572
[Abbildung 33: Nietzsche-Archiv, Anschlussfuge zwischen Bestand und Neubau des Portikus, Foto: OWF, 2004]	572
[Abbildung 34: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Speisezimmer, Kachelofen, Foto: OWF, 2004]	573
[Abbildung 35: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Speisezimmer, Stuckverkleidung der Unterzüge/Auflager, Foto: OWF, 2004]	573
[Abbildung 36: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Messingblech Türflügel, Foto: OWF, 2004].....	574
[Abbildung 37: Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Eingangsfassade, 1902; aus: Paul Kühn, <i>Das Nietzsche-Archiv in Weimar</i> , Darmstadt: Alexander Koch, 1904, S. 12].....	583
[Abbildung 38: Henry van de Velde, Wohnung Harry Graf Kessler, Weimar, 1902, Speisezimmer mit Gemälde von Maurice Denis; aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), <i>Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit</i> , Köln: Wienand, 1992, S. 259].....	606
[Abbildung 39: Henry van de Velde, Wohnung Harry Graf Kessler, Weimar, 1902, Sitzecke am Kamin mit Abguss des Parthenonfrieses; aus: Schulte, Sembach (Hrsg.), <i>Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit</i> , Köln: Wienand, 1992, S. 257].....	607

7.4. Biographie Ole W. Fischer (* 27.04.1974, Oberndorf am Neckar, Deutschland)

- Juli-Dez. 2008 Vertretung Professur Architekturtheorie am Institut Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich (Sabbatical Prof. Moravánszky)
- 2008 – Oberassistent für Architekturtheorie (Teilzeit) am Institut gta der ETH Zürich
- Feb.-Juni 2005 Fellow Researcher an der Graduate School of Design der Harvard University, Advisor: Prof. Dr. K. Michael Hays
- 2002–2008 Promotionsstudium bei Prof. Dr. Vittorio Magnago Lampugnani, Institut gta, der ETH Zürich
- 2002–2008 Assistent für Architekturtheorie (Teilzeit) am Institut gta der ETH Zürich, Prof. Dr. Ákos Moravánszky
- seit 2002 – eigenes Büro für Architektur und Städtebau in Zürich
- Oktober 2001 Diplom der Architektur an der ETHZ: städtebaulich-landschaftsplanerische Diplomarbeit bei Prof. Hans Kollhoff, Prof. Christoph Girot, Prof. Dr. Werner Oechslin
- 1998–2001 Studium der Architektur an der ETH Zürich, CH, Vordiplom: März 1999
- 1998 Müller-Reimann Architekten, Berlin, 8-monatiges Büropraktikum, Projekte: Umbau und Sanierung des denkmalgeschützten "Haus Riehl", erbaut von Ludwig Mies van der Rohe, Potsdam Babelsberg (1907); Wettbewerb „Umbau Olympiastadion Berlin“, 2. Platz
- 1995–1998 Studium der Architektur an der Bauhaus Universität Weimar, D; Vordiplom: Oktober 1997
- Juli 1994 Abitur am Montfort Gymnasium Tettang, Bodenseekreis, D
- 1991–1992 Austauschjahr an der La Cueva Highschool, Albuquerque, New Mexico, USA; High School Diploma: Juni 1992; silberne Medaille in Fotografie
- 1984–1994 Montfort Gymnasium Tettang, Bodenseekreis, D

Auszeichnungen:

- 2008 Stipendiat Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, D, Fachsparte Architektur
- Oktober 2006 Reisestipendium nach Belgien der Erich-Degen Stiftung, Zürich
- August 2005 Stipendiat der Stiftung Weimarer Klassik, Gastforscher an der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und dem Goethe-Schiller-Archiv Weimar
- Februar 2005 Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung an der Harvard Graduate School of Design, Cambridge, USA
- August 2004 Stipendiat der Stiftung Weimarer Klassik, Gastforscher an der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und dem Goethe-Schiller-Archiv Weimar
- 2001–2002 Promotionsstipendiat der ETH Zürich
- 1999–2001 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes an der ETH Zürich
- 1998–1999 Stipendiat des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst Bonn) an der ETH Zürich