

Ole W. Fischer

Nietzsches Schatten

Henry van de Velde –
von Philosophie zu Form



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright © 2012 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung: Henry van de Velde, Umschlag für Friedrich Nietzsche,
Also sprach Zarathustra (Titelvignette), Leipzig 1908, s. Tafel: XIX.

Layout und Satz: Birgit Cirksena/Satzfein · Berlin
Umschlagentwurf: M&S Hawemann · Berlin

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH · Köthen
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2643-0

Inhalt

1 Vorbemerkung: Programmatische Architektur – oder: Von Philosophie zu Form	7
1.1 Von „Übermensch“ ⁶ und dem „Zarathustra-Stil“ – van de Velde und die Nietzsche-Rezeption in den Künstlerkreisen der Jahrhundertwende	10
1.2 Nietzsche <i>und</i> van de Velde?	13
2 Philosophie: Nietzsches ungeschriebene Ästhetik?	21
2.1 Basler Schriften: auf den metaphysischen Spuren Schopenhauers und Wagners ..	23
2.2 Das wissenschaftliche Denkmodell: psychologische Kritik und historische Argumentation	41
2.3 Dionysos als Philosoph – <i>Zarathustra</i> und das Spätwerk	96
3 Theorie: Henry van de Velde	219
3.1 Moralische Architektur und die Problematisierung des Historismus	219
3.2 Die Einheit der Künste	247
3.3 Conception Rationnelle: Funktion und Zweckform	256
3.4 Organischer Aufbau	274
3.5 Konstruktion	283
3.6 Material	286
3.7 Entmaterialisierung und Belebung des Stoffes	292
3.8 Linie und Ornament	305
3.9 Maschine, Industrie und Ingenieur	325
3.10 Der Neue Stil	340
4 Der Wille zur Kunst: Nietzsche und van de Velde parallel gelesen	415
4.1 Direkte Verweise in den kunsttheoretischen Texten	415
4.2 Direkte Verweise in den Memoiren: <i>Geschichte meines Lebens – Récit de ma vie</i> ..	424
4.3 Direkte Verweise in den Briefen	445
4.4 Auf der Suche nach der verlorenen Spur: Ein inhaltlicher Vergleich der Schriften Nietzsches und van de Veldes	449
5 Form: Die künstlerischen Nietzsche-Werke van de Veldes	493
5.1 Das Nietzsche-Archiv in Weimar (1902/03): Intimität und Repräsentation	502
5.2 Die buchkünstlerische Gestaltung der Insel-Prachtausgaben: Idee, Grenze und Überwindung der „transcription ornamentale“	561
5.3 Der Nietzsche-Kult im Großen und im Kleinen	566
<i>Farbtafeln</i>	584
6 Schlussbemerkung: Der Fall van de Velde – ein Artisten-Problem?	601

6	Schlussbemerkung: Der Fall van de Velde – ein Artisten-Problem?	601
7	Anhang	605
7.1	Bibliographie	605
7.2	Archivangaben	622
7.3	Verzeichnis der Abbildungen und Farbtafeln	622

1 Vorbemerkung: Programmatische Architektur – oder: Von Philosophie zu Form

Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Henry van de Velde¹ (1863–1957) sind sich nie begegnet.² Als van de Velde sich 1901 zu seiner ersten „Pèlerinage“ nach Weimar ins Nietzsche-Archiv aufmacht, war der seit 1889 umnachtete Philosoph bereits ein Jahr verstorben – denn die Begehung dieses ersten Todestages bildet den Anlass für die Reise. Trotzdem gilt der flämische Stilreformer, Architekt und Designer als von Nietzsche beeinflusst, lässt kaum ein Text zu van de Velde den Hinweis auf den „Philosophen mit dem Hammer“, wie Nietzsche sich selbst nannte und van de Velde ihn gerne sah, aus. Doch was genau bedeutet dieses „beeinflusst“, wie zeigen sich die Gedanken und Konzepte Nietzsches in Theorie und Werk van de Veldes, wie kann man den Transfer von Philosophie zu Form sowohl nachvollziehbar machen als auch kritisch beleuchten? Oder anders herum gefragt, inwiefern ermöglicht die Hinzunahme der Schriften Nietzsches eine erweiterte Lektüre der Bauten und Objekte van de Veldes? – Dies sind einige der Fragen, die am Anfang dieses Buches standen, um exemplarisch die Nietzsche-Rezeption van de Veldes, die künstlerisch-kreative Übertragung vor dem Hintergrund der frühen Moderne des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Exemplarisch deshalb, weil der Anspruch einer philosophisch informierten Architektur wiederholt als künstlerische Strategie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts formuliert wurde, um einer Position respektive einem Werk eine umfassendere, über die Disziplin hinausreichende Bedeutung zu geben, weshalb eine Fallstudie zu Nietzsche/van de Velde modellhaft die Problematik dieses Übertragungsprozesses verhandeln kann. Exemplarisch auch, weil ein Aufrollen des „Falles van de Velde“ 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 z. B. 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 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 subjektive Motive einer historisch-kritischen Betrachtung entziehen, gilt es, die Spuren des Transferprozesses von den philosophischen Schriften Nietzsches zur ästhetischen Theorie van de Veldes und weiter zur Form, zu den „Nietzscheana“, also Werken, die einen direkten Bezug zu Nietzsche aufweisen, 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 Gebrauchsgegenständen (Kapitel 2), die aber nicht isoliert betrachtet werden können, sondern eine Einbettung in den Werkkontext benötigen. Denn ebenso, wie Nietzsche nie seine Thesen zur Kunst, geschweige denn die zur Baukunst, 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 Infragestellung der zeitgenössischen Kunst, Kultur und Gesellschaft. Entgegen der vielfach behaupteten Widersprüchlichkeit Nietzsches offenbart die chronologische Lektüre

seiner Schriften thematische Kontinuität in den jeweiligen Werkphasen,⁴ während fundamentale Richtungswechsel – wie beispielsweise der von einer metaphysischen Auffassung der Kunst, deren kritischen psychologischen Hinterfragung bis hin zur vitalistischen Lebens-Artistik und dem „grossen Stil“ – sich über längere Zeiträume vollziehen und erst vor dem Hintergrund des Wandels seines Menschenbildes, seiner Gesellschaftsvorstellung oder seiner Kritik an Metaphysik und Moral ihre Bedeutung entfalten. Deshalb beginnt die Studie mit einzelnen Bohrungen in Nietzsches Schriften, die der etablierten 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 dezidiert kulturkritischer und ästhetisch-architektonischer Perspektive das Material selektiert, destilliert und kommentiert, um es für den 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, gibt es keine für diese spezifische Perspektive, die Rezeption van de Veldes, geeignete Grundlage, weshalb diese »archäologische Grabung« in Nietzsches Texten vorangestellt ist.

Van de Velde las Nietzsche 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 Nachlass und zur zeitgenössischen Nietzsche-Interpretation, weshalb aus rezeptionshistorischer Perspektive nur fallweise auf die *Nachgelassenen Fragmente*⁵ zurückgegriffen wird, um einzelne Stellen oder Konzepte zu klären, andererseits wegen der wiederkehrenden Beschäftigung van de Veldes mit Nietzsches Schriften in unterschiedlichen Lebensabschnitten auf Aspekte der Editions-geschichte eingegangen wird (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, Artikel und Autobiographie als Quellen nutzt, jedoch im Unterschied zu Nietzsche in einer kombiniert thematisch-chronologischen Einteilung, die van de Veldes theoretische Überlegungen in zehn Felder systematisiert und innerhalb dieser chronologisch verfährt. Diese Methode entspricht der Textproduktion van de Veldes, der vielfach mit dem Einfügen, Überarbeiten und Weiterschreiben älterer Texte operiert, was durch die gewählte thematische Gliederung offensichtlich wird bzw. in einer rein chronologischen Ordnung zu zahlreichen Redundanzen führen würde. 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 nachzuzeichnen und trotzdem deren Kontext zu wahren, denn auch van de Veldes theoretische Betrachtungen berühren mehr als nur Fragen der Kunst oder Architektur, sondern adressieren übergeordnete Diskurse wie Lebensreform, Gesellschafts- und Kulturkritik, bis hin zu weltanschaulichen Fragen wie dem „Neuen Menschen“. Die Entscheidung für eine separate Aufarbeitung der „ästhetischen Theorie“ beruht auf gleichen Überlegungen wie bei Nietzsche: es geht um eine Präparierung der Primärtexte, die als Konstruktion erkennbar und nachvollziehbar sein soll, bevor sie gegenübergestellt und neu verhandelt werden.

Diese textanalytische, vergleichende Lektüre der Schriften Nietzsches mit denen seines Lesers van de Velde bildet das 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 Autobiographie 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 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 van de Veldes Rezeption und Übernahme von Nietzsches Gedanken und Sprache versammeln (Kapitel 4.4). Während die vorangegangenen beiden Kapitel 2 und 3 die ästhetische Theorie des jeweiligen Autors chronologisch und kontextuell behandeln, wird hier eine thematische Perspektive eingenommen, die analog zum de-territorialisierenden Zugriff des Lesers van de Velde beide Texte als Proben 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.

Kapitel 5 trägt den zweiten Aspekt des Vergleiches Nietzsche mit van de Velde bei, indem es den künstlerischen Transfer vom Gedanken zur Form untersucht: hier wird der Umbau des Nietzsche-Archivs in Weimar als Beispiel einer „programmatischen Architektur“ vorgestellt, die van de Velde, trotz eigener wie auch Nietzsches Kritik an Wagner, aus dessen spätromantischer Musiktheorie übernommen hat, ebenso wie das Konzept des Gesamtkunstwerkes, das sich ebenfalls im Nietzsche-Archiv manifestiert. 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 – zeichnen sich seine Nietzscheana durch den Versuch einer inhaltlichen Übertragung aus, die er im Bezug auf die *Zarathustra* Edition des Insel-Verlages als „transcription ornamentale“ 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 dessen Physiognomie ebenso wie auf zentrale Gedanken und Motive – welche die bürgerliche Archivvilla zu einem „Tempel des Nietzsche-Kultes“ transformieren sollten. 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: alternative Ansätze ergänzen die Hypothese der programmatischen Übertragung, um die Plausibilität dieser künstlerischen Strategie respektive 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 zu Theorie zu Form präsentiert: die kreative Aneignung Nietzsches für die eigene schriftstellerische wie künstlerische Produktion wird auf ihr manipulatives Potential kritisch befragt, sowohl im Hinblick auf die Rückwirkung auf die Rezeption der Philosophie Nietzsches nach dem Umbau des Archivs, als auch als rhetorisches Instrument des Künstlers, um seine Arbeit zu

legitimieren. Das als Epilog zu verstehende Kapitel 6 stellt weniger die Frage, *ob* es sich beim „Fall van de Velde“ um ein „produktives Missverständnis“ Nietzsches handelt, als vielmehr *wie*: welchen Umfang und welche Bedeutung haben Aneignung, Übernahme und Verfälschung, die zwischen Hommage, virtuoser Variation über ein philosophisches Thema und sektiererischer Weltanschauungsarchitektur schwanken.

1.1 Von „Übermenschen“, „Nietzscheligen“⁶ und dem „Zarathustra-Stil“ – van de Velde und die Nietzsche-Rezeption in den Künstlerkreisen der Jahrhundertwende

Hinweise auf die Philosophie Friedrich Nietzsches finden sich 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 wie für seine Arbeit im Besonderen.⁷ Eine genauere Betrachtung liefert ein differenzierteres Bild: einerseits ist der Name Nietzsches omnipräsent in der Stilreform der Jahrhundertwende und den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, weshalb sein „Einfluss“ sich über eine eindrucksvolle Liste der Künstler, Architekten, Philosophen, Komponisten, Schriftsteller erstreckt. Obwohl Nietzsches Schriften zu Schaffenszeiten – also bis zu seinem geistigen Zusammenbruch am 3. Januar 1889 in Turin – kaum gekauft wurden, setzte in den 1890er Jahren eine internationale Wirkung in Künstler- und Studentenkreisen ein, die um 1900 wahren Mode- oder Kultcharakter annahm.

Jürgen Krause legt in 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.⁸ Nietzsches Aufstieg zum „Zeichen der Erneuerung“ der Jahrhundertwende ist, so gesehen, vor allem Protest und politische Reaktion gegen industrielle Großbourgeoisie, Bankiers und die aufsteigenden technischen Eliten der Wissenschaftler und Ingenieure sowie gegen die proletarische „Masse“ der Industriearbeiter, quasi eine antibürgerliche Attitüde aus dem (Bildungs-)Bürgertum 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. 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.⁹

Dabei bilden sich während verschiedener, sukzessiver, teilweise auch sich durchdringender und parallel überlagernder Phasen der Rezeption diverse Nietzsche-Bilder und konträre Schwerpunkte heraus, wie bereits Gisela Deesz in den 1930er Jahren gezeigt hat:¹⁰ 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 Mentors Friedrich Wilhelm Ritschl verspielt. Auch

wenn der Angriff des Philologen Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff aus heutiger Perspektive kleinlich und verkrampft wirkt,¹¹ vertritt er die Position der herrschenden Lehrmeinung und akademische Standesregeln, die Nietzsche bewusst verletzt hatte und so die Schädigung seines Rufes 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 blieben liegen, was zu Spannungen und Verlagswechsel führte, bis er schließlich ab 1884 seine Schriften auf eigene Rechnung drucken ließ.

In den späten 1880er Jahren erfahren Nietzsches Bücher Anerkennung und eine erste Rezeptionswelle rollt an: 1888 tritt der dänische Philosoph und Literat Georg Brandes mit Nietzsche in Kontakt, hält Vorträge und veröffentlicht Besprechungen,¹² und 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 Edvard Munch, die Brüder Przybyszewski, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Erich Hartleben, Paul Scheerbarth gehören und wenig später Julius Meier-Graefe, Eberhard von Bodenhausen und Harry Graf Kessler stoßen, aus deren Mitte 1894 die *Pan*-Genossenschaft hervorgeht, in dessen Ausgaben Nietzsche prominent vertreten ist. Anhänger dieser frühen Nietzsche-Rezeption findet man in Künstler- und Literatenkreisen, unter Studenten und politischen Individualisten, vereinzelt melden sich erste philosophische Stimmen kritisch zu Wort.¹³ Dabei wird Nietzsches Schicksal, als Märtyrer seiner eigenen Gedanken zu vegetieren, sowohl von begeisterten Lesern als auch Gegnern ins Feld geführt, um Deutungshoheit über das ausufernde Phänomen zu erlangen: bereits Hermann Türck verwendet die Formulierung von Nietzsche als einem „pathologischen Fall“,¹⁴ die von Rudolf Steiner (nach seinem Bruch mit Förster-Nietzsche) aufgenommen und, durch den Versuch, Spuren der Krankheit im Werk selbst ausfindig zu machen, untermauert wird.¹⁵ Auch die nahe stehende Lou Andreas-Salomé deutet in ihrem psychologischen Rückblick Nietzsche als Einheit aus Leben und Schreiben, dessen radikaler Weg in die Einsamkeit letztlich zum „Fall des Adlers“ führen musste.¹⁶ Und selbst Nietzsches einstiger Freund Erwin Rohde urteilt ähnlich über *Zarathustra* und das Spätwerk als Produkt des „genialen Wahnsinns“.

Eine zweite Rezeptionswelle um die Jahrhundertwende, die nach dem Tod Nietzsches einsetzt, verschiebt die Aufmerksamkeit weg vom „aristokratischen Individualismus“ eines Georg Brandes, weg vom 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,¹⁷ welche dieser bald zu Gunsten einer vitalistischen Auslegung von Nietzsches Philosophie als dem Ja-Sagenden Prinzip, der Liebe zum Leben trotz des Leidens, erweitert.¹⁸ Auch 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.¹⁹ 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 durch die Gefährlichkeit 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 der 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 und die große inhaltliche Bandbreite 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, wie beispielsweise um Stefan George – bedienten sich der Bruchstücke aus Nietzsches Schriften. Hinzu kommt eine Multiplikation und indirekte Wirkung über „Nietzscheaner“ der ersten Stunde, wie zum Beispiel Julius Langbehn,²⁰ die eine Lawine an Pamphleten, Manifesten, Essays und Büchern lostraten, welche alle mehr oder weniger direkt in Stil, Klang und Inhalt an Nietzsche anknüpfen, und so eine weitere Popularisierung betrieben. Wichtige Figur dieser mehrstufigen, vermittelten Rezeption Nietzsches ist die Theosophie – später Anthroposophie – des bereits erwähnten Rudolf Steiner: als einer der frühen Archivare im Auftrag von Förster-Nietzsche, mit der er sich rasch überwarf, veröffentlichte er zwar Nietzsche-kritische Texte, aber übernahm gedankliche Konzepte bis hin zu sprachlichen Anleihen. 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 Nietzsche geprägt sind, wie allein die Methode der Traumdeutung zeigt, die parallel zur *Tragödienschrift* mit griechischen Mythen das Unbewusste und die Triebe des modernen Menschen zu dechiffrieren versucht.²¹

Die Apostrophierung als „Künstlerphilosoph“ bereits zur Jahrhundertwende benennt einen Schwerpunkt in Nietzsches Denken, in der Rezeption seiner Schriften, aber auch die Bedeutung der Kunst als Medium der Vermittlung und Verbreitung sowie der Formung eines Nietzsche-Mythos und Nietzsche-Kultes, inklusive einer Nietzsche-Gemeinde und Nietzsche-Jüngern, was ganz im Sinne der Archivleiterin und Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche lag, die sich, analog zu Cosima Wagner in Bayreuth, zur Gralshüterin der Bewegung stilisierte.²² Andererseits verwehrt diese Überfülle an „Beeinflussungen“ den 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 vor allem Klang, Tendenz und Spruch, wozu die von Förster-Nietzsche mit Nachdruck betriebenen Auswahlgaben wie *Friedrich Nietzsche – Gedichte und Sprüche* (1898), die Taschenbuchausgabe „fürs Volk“ (ab 1906), Zeitschriftenabdrucke aus dem Nachlass, Spruchkalender, Postkarten oder die indirekte Rezeption durchs Caféhaus beitrugen. Nicht umsonst klagt Georg Fuchs, auch er ein früher Verehrer Nietzsches mit zunehmend kritischer Distanz, dass um 1900 das Münchener Künstlerquartier Schwabing von „Übermenschen regelrecht übervölkert“ gewesen sei.²³

Vor diesem reichhaltigen und zugleich schwer fassbaren Hintergrund erscheint Henry van de Velde wegen seiner frühen, prägenden und wiederkehrenden Beschäftigung mit Friedrich Nietzsche, 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 der Moderne als besonders geeignet, das Phänomen des artistischen Transfers vom philosophischen Gedanken zur künstlerischen Experimentalexistenz und weiter zu Bild, Objekt und Gebäude zu erforschen. Gerade weil van de Veldes programmatische Arbeiten direkt mit dem Nietzsche-Archiv verknüpft sind, lässt sich der umgekehrte Prozess einer Rückwirkung vom künstlerischen Werk auf die Nietzsche-Rezeption nach 1900 beobachten.

1.2 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 weiten 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.²⁴ 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 in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Postmoderne und Poststrukturalismus eine erneute intensive Auseinandersetzung befeuern, für welche die Lektüren von Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo oder Peter Sloterdijk pars pro toto genannt sein sollen. Doch konträr zu diesen großtheoretischen Fragen stellt sich das vorliegende Buch eine andere: die nach dem Nietzsche-Bild und -Verständnis Henry van de Veldes und der daraus ableitbaren Wirkungen auf die künstlerische Produktion. Die philosophische wie auch historische Positionierung Nietzsches ist dabei weniger wichtig als die Freilegung ästhetischer Konzepte, sprachlicher Bilder, architektonischer Betrachtungen und kritischer Bemerkungen zu Stil und Alltagskultur aus dem Korpus der Schriften. Hier geht es um eine Nähe zu Nietzsches Text, um ein „genau lesen“, doch weniger im philologischen Sinn als mit dem Gespür für mögliche An- und Nachklänge bei van de Velde. Auch wenn eine Rekonstruktion der Perspektive von van de Veldes auf Nietzsche unmöglich ist, beschränkt sich die 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 zurückgreifen konnte, sondern Nietzsche 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 diese Studie eine alternative Lesart gegenüber den architekturtheoretischen Ansätzen von Fritz Neumeyer, Markus Breitschmid, Tilmann Buddensieg oder Jörg Gleiter präsentiert:²⁵ die analytisch-synthetische Aufarbeitung der (ungeschriebenen) „ästhetischen Theorie“ Nietzsches versammelt neben den von den genannten Autoren angebotenen 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 physiologisch-perzeptive Kunst, die Berührungspunkte zum Neo-Impressionismus anbietet. Auch sind Exkurse zum Nietzsche-Verständnis von Zeitgenossen van de Veldes notwendig, wie zum Beispiel zu dem Harry Graf Kesslers, Elisabeth Förster-Nietzsches oder Eberhard von Bodenhausens. Doch steht im Vordergrund die Fokussierung auf Nietzsches Werk selbst, inklusive des problematischen Nachlasses, der in der von Förster-Nietzsche und Gast kompilierten Fassung als *Wille zur Macht* bekannt geworden ist,²⁶ den van de Velde seinerzeit als eine „Entdeckung“ ansehen musste.

So wie das Auswahlkriterium für die Nietzsche-Lektüre die Perspektive van de Veldes ist, dienen umgekehrt die Gedanken und Konzepte Nietzsches als Folie für die Analyse und Interpretation von dessen theoretischen Schriften. Auch hier geht es weniger um eine architekturgeschichtlich oder kunsttheoretische Einordnung van de Veldes in die Narration der Moderne, sondern um ein Textverständnis, das die Zusammenhänge, Entwicklungslinien und Brüche in der heterogenen Sammlung von Reden, Essays und Büchern kenntlich 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 oder monographische Angaben auf ein zum Textverständnis notwendiges Minimum reduziert sind. Entgegen der bisherigen Unterteilung von van de Veldes Werken und Schriften in eine frühe und späte belgische Phase, unterbrochen von der deutschen Epoche, werden alle Schriften in der Analyse berücksichtigt, mit Schwerpunkt auf der Zeitspanne 1890 bis 1917, die von einer dynamischen Theoriebildung gekennzeichnet ist.

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, das als realisierter Bau exemplarisch für die programmatischen Nietzsche-Werke van de Veldes vorgestellt wird, verzichtet auf bauhistorische und denkmalpflegerische Details zu Gunsten einer ausgiebigen Beschreibung der einzelnen gestalterischen Eingriffe, wie sie sich heute präsentieren. Wohl wissend, dass es sich um eine Teilrekonstruktion handelt, zählt weniger die Authentizität des einzelnen Objektes (so wird nicht zwischen „original“ und „rekonstruiert“ unterschieden), als der künstlerische Ausdruck, wobei die ursprüngliche Einrichtung und Aufstellung durch nachgelassene Fotos, Zeichnungen, Skizzen und überlieferter Äußerungen einbezogen wird. Diese Lektüre des Gebäudes als programmatisches Gesamtkunstwerk des Nietzsche-Kultes des Kreises „Neues Weimar“, die der Dialektik von philosophischer Anregung, künstlerischer Produktion und ästhetischer Reflexion nachgeht, wird ergänzt durch alternative Perspektiven, 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.

Denn analog zur Vielzahl unterschiedlicher (philosophischer) Nietzsche-Auslegungen stehen sich auch im Bereich der künstlerischen Nietzsche-Adaptionen, philosophischen Trans-

fers und Interpretationen divergierende Modelle einander gegenüber. Die Problematik beginnt bereits auf der grundsätzlichen Ebene der Disziplinen: Nietzsches Beschäftigung mit den bildenden Künsten, Architektur und Kunstgewerbe galt in der Vergangenheit als vernachlässigbar gegenüber seiner Affinität zur Literatur und vor allem zur Musik,²⁷ 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 die 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,²⁸ 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“ bezeichnet²⁹ hat und dennoch als exemplarisch für die Theorie der programmatischen Musik gelten kann, als auch bei der Skulptur, wie zum Beispiel die Nietzsche-Herme von Max Klinger von 1902/04, die als Auftragswerk für das Nietzsche-Archiv entstand,³⁰ 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 Entwurf zu einem Nietzsche-Monument von Fritz Schumacher von 1898/99 oder das von zahlreichen Nietzscheanspielungen durchzogene Haus Behrens auf der Mathildenhöhe in Darmstadt aus dem Jahr 1901.³¹ 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) an einem Bucheinband für Nietzsches Schriften versucht.³²

Somit sind die Nietzscheana Henry 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 ihm vergleichsweise gut: erstens gibt es verschiedene künstlerische Arbeiten 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 (1911–13), sowie ein ebenfalls Entwurf gebliebener Nietzsche-Gedenkstein für den Park des Sammlerehepaares Kröller-Müller auf dem Franse Berg, De Hoge Veluwe, Otterlo, in den Niederlanden (1925). Als „offizieller Künstler“ des Nietzsche-Archivs um Elisabeth Förster-Nietzsche sind seine Arbeiten auch mehr als eine individuelle künstlerische Position, sondern reflektieren die im Nietzsche-Kreis diskutierte Kunstauffassung, um nicht zu sagen Propaganda, zur Verbreitung und Festigung des Nietzsche-Kultes. Für den Buchschmuck sind, außer den Büchern in verschiedenen Ausgaben, eine Reihe der Vorzeichnungen und Zwischenstadien archivalisch erhalten,³³ für die architektonischen Projekte stellt das größtenteils erhaltene und wiederhergestellte Nietzsche-Archiv die wichtigste Quelle dar. Schwieriger ist der Fall des Nietzsche-Stadions, da Entwurfszeichnungen archivalisch übermittelt sind und bereits publiziert wurden, aber Unklarheit über den Planungsverlauf (und damit den letzten Stand) des Projektes herrscht.³⁴ 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 übergeordnete Kunsttheorie beziehen. Zudem hat er mit seinen (unvollendet gebliebenen) Memoiren ein literarisches Werk hinterlassen, das außer der Vielzahl von Begegnungen und Lebensstationen auch (retrospektive) Wertungen seiner Projekte enthält.

In beiden Textformen lassen sich direkte Verweise auf Nietzsche, bis hin zu Zitaten, finden, die durch eine vergleichende Lektüre ergänzt werden, um verdeckte inhaltliche und sprachliche Ähnlichkeiten herauszuarbeiten. Fallweise wird hierzu die Editions-geschichte der Nietzsche-Schriften hinzugezogen, speziell der französischen Ausgaben, um den jeweiligen Wissensstand von de Veldes zu klären, der erst während seiner Weimarer Jahre Zugang zum 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 von 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,³⁵ zum Verständnis der Gedanken von de Veldes und der Diskussion um die Auslegung Nietzsches erschlossen. Eine weitere relevante Quelle für die Rekonstruktion des Nietzsche-Bildes von 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.

Noch ein Wort zur Auswahl und Interpretation der baulichen Quellen: auch wenn bereits der Begriff der künstlerisch thematischen Nietzschewerke, der „Nietzscheana“, gefallen ist, so steht hinter der Beschränkung auf das Nietzsche-Archiv (und die beiden nicht realisierten Projekte für Nietzsche-Gedächtnisorte) als konzeptionelle Hypothese, dass diese Werke „programmatisch“ zu verstehen sind, respektive, dass von de Velde eine Übertragung der „Programmkunst“ 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 von 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 zeitgenössischen Musik im Hause von de Velde nachweisbar, die durch seine Einheirat in die Musikerfamilie Sèthe verstärkt wird. Andererseits verneint von de Velde in seinen theoretischen Ausführungen nach der Jahrhundertwende die 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: Gegenstand und Thema der Kunst würden sich ausschließlich aus dem jeweiligen Material und den Techniken seiner Bearbeitung ergeben, zu einer absoluten Kunst tendieren, welche die Evolution des Stoffes hin zur Entmaterialisierung nachzeichnet.³⁶ Mit dem Argument für eine quasi materialistische Kunstgeschichte der stofflichen Behandlung verfolgt von 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, die 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 dienen konnte.

Gleichzeitig bewegt sich von de Veldes Ansatz für Nietzscheana vor einem breiteren historischen Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das die Vorstellung künstlerischer Über-

tragungen und Prozesse der Sinnstiftung in verschiedenen Medien und Gattungen thematisiert hat, wie beispielsweise die folgenreiche Neurezeption der gotischen Kathedrale als steinerne Bücher bei Victor Hugo,³⁷ 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, Symbolik, Repräsentation, Inszenierung und Identitätsstiftung („Nationalstile“) durch architektonische 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 entwickeln. Diese Verschiebung der inhaltlichen Ebene vom Figuralen bzw. Dekor zum Großform, zur Gestaltung der Masse, zur Bearbeitung des Materials (oder zu dessen Zurschaustellung) zeigt Parallelen zu einer im Entstehen 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 der Wiederaufnahme physiognomischer Konzepte abzeichnen – an denen letztlich das Konzept einer programmatischen Architektur scheitert.

Anmerkungen

¹ Henry van de Velde wurde als Henricus Clementinus Van de Velde geboren, aber hat im Laufe der 1890er Jahre zur Kleinschreibung des v gewechselt und diese Schreibung Zeitlebens beibehalten [die deshalb hier verwendet wird]. Es wurde darin der Versuch erblickt, sich einen „würdigeren“ Namen zu geben, da die Kleinschreibung adlige Herkunft andeute – doch bietet er selbst 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 1992, S. 57.

² Für eine ausführliche Biographie Nietzsches vgl.: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie in drei Bänden*, München 1978, 1993; für van de Velde s.: Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I (1902)*; 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 1995; vgl. auch: ders., *Les mémoires inachevés d'un artiste européen. Édition critique établie par Léon Ploegaerts*, Brüssel 1999.

³ Vgl. Jürgen Krause, *»Martyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in den bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin 1984; vgl.: Hans-Dieter Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland. 1892–1914*, Ann Arbor 1999.

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

⁵ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, München 1967–77, 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 Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abt. 9. Der handschriftliche Nachlass in differenzierter Transkription*, herausgegeben von Marie-Luise Haase und Martin Stingelin, Berlin 2005–.

⁶ Werner Oechslin, „Politisches, allzu Politisches... »Nietzschelinge«, der »Wille zur Kunst« und der Deutsche Werkbund vor 1914“, in: ders., *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 116–171.

⁷ Vgl.: Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1941; Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962; Keneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1983, S. 49; vgl. Kostka; Wohlfarth (Hrsg.), *Nietzsche and »An Architecture of our minds«*, Los Angeles 1999; vgl. Buchholz; Latocha; Peckmann; Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Darmstadt 2001.

⁸ Krause, »Märtyrer« und »Prophet« (1984), speziell Kapitel 2. »Nietzsches »feurige Pfeile«: Die künstlerische Intelligenz und ihr Interpret«, S. 41–88.

⁹ Ebd., S. 101.

¹⁰ Gisela Deesz, *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*, Würzburg 1933.

¹¹ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches geburt der tragödie*, Berlin 1872; s. dazu: Richard Frank Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist: Ausbreitung und Wirkung des Nietzsche'schen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahre des Philosophen. Ein Schriftenverzeichnis der Jahre 1867–1900*, Berlin ¹1974, ²1998.

¹² Georg Brandes, »Aristokratischer Radicalismus: eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche«, in: *Deutsche Rundschau*. Jg. 16, Nr. 7, 1890, S. 52–89 (Übersetzung des dänischen Originals, ders.: *En afhandling om aristokratisk radikalisme*, København 1889).

¹³ Eduard von Hartmann, »Nietzsches »neue Moral««, in: *Preussische Jahrbücher*, Jg. 67, Nr. 5, 1891, S. 501–521; erweiterte Fassung in: ders., *Ethische Studien*, Leipzig 1898, S. 34–69; vgl. auch: Wilhelm Dilthey (1898), *Gesammelte Schriften, Band IV*, Leipzig 1921, S. 525.

¹⁴ Hermann Türck, *Nietzsche und seine philosophische Irrwege*, Dresden 1891.

¹⁵ Rudolf Steiner, »Die Philosophie Friedrich Nietzsches als psycho-pathologisches Problem«, in: *Wiener Klinische Rundschau*, Jg. 14, 1900.

¹⁶ Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien 1894.

¹⁷ Alois Riehl, *Friedrich Nietzsche: der Künstler und der Denker. Ein Essay*, Stuttgart 1897.

¹⁸ Alois Riehl, *Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart. Acht Vorträge*, Leipzig 1903.

¹⁹ Raoul Richter, *Friedrich Nietzsche: sein Leben und sein Werk. Fünfzehn Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Leipzig*, Leipzig 1903.

²⁰ [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890, anonym erschienen, stilistisch an die Polemik Nietzsches angelehnt, deswegen anfangs mit diesem verwechselt, aber durch den enormen Erfolg des Buches ein wichtiger Katalysator für die Verbreitung seines Vorbildes.

²¹ Vgl. Johann Figl, *Von Nietzsche zu Freud: Übereinstimmung und Differenzen von Denkmotiven*, Wien 1996; vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien: 1900.

²² Vgl.: Krause, »Märtyrer« und »Prophet« (1984); vgl.: Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik* (1999); vgl.: Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen, Basel 1993; hier speziell zweiter Teil: Wirkung.

²³ Georg Fuchs, *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende*, München 1936, S. 138.

²⁴ S. dazu: Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist* (¹1974, ²1998).

²⁵ Vgl. Markus Breitschmid, *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche*, Dissertation an der TU Berlin 2000 (NB Referenten: Fritz Neumeyer und Tilmann Buddensieg) veröffentlicht als: ders., *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur*, Luzern 2001; vgl.: Fritz Neumeyer, *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*, Berlin 2001; vgl. Tilmann Buddensieg, *Nietzsches Italien. Städte, Gärten, Paläste*, Berlin 2002; vgl. auch die bisherigen Veröffentlichungen Buddensiegs zu Nietzsche: ders., »Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens«, in: *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland: Vom Historismus zum Jugendstil*, München 1980, S. 37–47; ders., »»Wehe allen Tischen und Wänden««, in: *du*, Nr. 4, April, 1995, S. 51–56; ders., »Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building«, in: Kostka; Wohlfarth (Hrsg.), *Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«* (1999), S. 259–284; ders., »Wir aber machen die Musik dazu«, in: *F.A.Z.*, Nr. 30, 5.02.2000, S. I–II (Tiefdruckbeilage); vgl.: Jörg H. Gleiter, *Der philosophische Flaneur – Nietzsche und die Architektur*, Würzburg 2009.

²⁶ Auch wenn die Großoktavausgabe vergleichsweise herangezogen wurde, werden Nietzsches Werke und Fragmente weitestgehend nach der heute gebräuchlichen kritischen Studienausgabe *KSA* zitiert.

²⁷ Vgl.: Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*, (1978, 1999) Band 2, S. 248f; vgl.: Krause, »Märtyrer« und »Prophet« (1984), speziell: Kapitel 2.1: »Der Vorrang von Kunst und Künstler im Lebenswerk Nietzsches«, S. 41–51; vgl.: Ralph Driever, *Ästhetik und Artistik – Untersuchungen zum Kunstbegriff Friedrich Nietzsches*, Bochum 1986; vgl.: Meyer, *Nietzsche und die Kunst* (1993): Meyer widmet der Architektur, Bild-

hauerei und Malerei ganze 7 Seiten im Vergleich zu Literatur (39 S.) und Musik (9 S.)

²⁸ Vgl. die Serie an Publikationen, die dem Symposium „Abbau – Neubau – Überbau“ des Getty Research Institutes zusammen mit der Stiftung Weimarer Klassik (heute: Klassik Stiftung Weimar) von 1994 und der anschließenden Tagungspublikation folgte: Kostka; Wohlfarth (Hrsg.), *Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«* (1999).

²⁹ 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.: 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)

³⁰ Conny Dietrich, Hans-Dieter Erbsmehl, *Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portraits 1902–1914. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des »Neuen Weimar«,* Jena 2004.

³¹ Zur Nietzscheana der Jahrhundertwende s.: Krause, »Märtyrer« und »Prophet«, (1984); vgl.: Erbsmehl, *Kulturkritik und Gegenästhetik* (1999).

³² Buddensieg, „Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens“, in: *Peter Behrens und Nürnberg* (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 1996, S. 662–669.

³³ Vgl. die umfassende Studie: Klaus Weber, *Henry van de Velde – Das buchkünstlerische Werk*, Freiburg 1994.

³⁴ Vgl. Thomas Föhl, *ibr Kinderlein kommet... Henry van de Velde: Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche*, Ostfildern 2000.

³⁵ Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937. In 9 Bänden*, Stuttgart 2004–.

³⁶ Henry van de Velde, „Die Belebung des Stoffes als Schöheitsprinzip“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, Nr. 12, 1903, S. 453–463; überarbeitet und ausführlicher in: ders., *Vom Neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*, Leipzig 1907; vgl. Kapitel 3.7

³⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831; ders., *Notre-Dame in Paris*, Leipzig 1884.