

DIETRICH SCHUBERT

NIETZSCHE-KONKRETIONSFORMEN  
IN DER BILDENDEN KUNST 1890-1933

*Ein Überblick*

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth herzlich gewidmet

„Kunst [. . .] wir finden sie eingelegt in den engelhaftesten  
Instinkt des Lebens [Liebe]: wir finden sie als größtes Stimu-  
lans des Lebens . . .“  
KGW VIII 14 [120]

I.

Während sich die Literaturhistorik mitten in der Diskussion der Nietzsche-Rezeption befindet, hält sich die Kunsthistorik seit langem zurück, den Einfluß von Nietzsche-Ideen in der Form- und Inhalt-Erneuerung der Kunst nach 1900 und im Expressionismus zu erforschen, also mögliche konkrete Niederschläge seiner Denksplitter in bildnerischen Werken, mithin bildnerische Konkretionen.<sup>1</sup>

Diese Abstinenz der Kunsthistorik und ihr Verharren im ikonografischen Trend, ihre zunehmende Schwäche im Sinn für und im Begreifen des Künstlerischen, sind – wie schon bei der Hermeneutik-Diskussion – keineswegs geeignet, dem Fach innerhalb der historisch-hermeneutischen Wissen-

<sup>1</sup> *Abschnitt I wurde aus Zeitgründen auf der Reisenburg nicht vorgetragen.* – Zum Begriff der Konkretion (Werk) und Konkretisation (Abbild des Werkes im Bewußtsein des Betrachters) vgl. Roman Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Tübingen 1968, 49f. – H. R. Jauss, Geschichte der Kunst und Historie, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/Main 1970, 208–251 mit Bezug auf den Prager Strukturalismus, besonders Felix Vodička (auch in: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hg. von R. Koselleck, München 1973 (Poetik u. Hermeneutik 5), 175f.

Zur Nietzsche-Rezeption in der Literaturhistorik vgl. Gunter Martens (hier Anm. 7) und die zwei Bände von Bruno Hillebrand (Hg.), Nietzsche und die deutsche Literatur, München 1978; – ferner das Nietzsche-Kolloquium, das Walter Gebhard 1980 an der Universität Bayreuth veranstaltete.

Aus der Kunstwissenschaft: Gösta Svenaeus, Edvard Munch – Im männlichen Gehirn, Lund 1973 und E.-G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, Frankfurt/Main/Bern 1977, – dazu meine Besprechung in: Zeitschrift f. Kunstgeschichte, 1978, Heft 3/4, 342–347; – T. Buddensieg, im Kat. d. Ausst. Peter Behrens, 1980 (siehe Anm. 47).

schaften eine mitführende Rolle zu garantieren. Das Nachhinken der Kunst-historik im Falle der Nietzsche-Diskussion mag einerseits an der verhängnis-vollen Nazifizierung Nietzsches im „3. Reich“ liegen, die nach 1945 zu einer breiten Abstinenz gegenüber dem Entlarvungsphilosophen führte, andererseits an der teilweisen Ambivalenz seines aphoristischen Philosophierens selbst. Gibt es doch ein breites Spektrum der Beurteilung und Auslegung Nietzsches, vor allem des Spätwerkes. Die Einschätzung reicht noch heute von emanzipa-torisch bis faschistoid.

Die negative Einschätzung geht zurück auf Mehrings 1898 erschienenen Artikel, der aus dem Blickwinkel des marxischen Klassenkampfes den Philo-sophen wegen seiner un-sozialistischen Haltung und dem extremen Individualismus disqualifizierte als einen Denker des Spätkapitalismus, seine Werke als „ratloses Irrlichterieren“: „Subjektiv ein verzweifelter Dilirium des Geistes ist diese sogenannte Philosophie objektiv eine Verherrlichung des großen Kapitalismus . . .“ Nietzsches System logisch zu begreifen, sei „keinem Gotte, geschweige denn einem Menschen gegeben,“ – Mehring ver-suchte ein Verstehen deshalb auch nicht und blieb bei bequemer Fehleinschätzung.<sup>2</sup>

Hier folgte Georg Lukács, der im Sinne von Mehring Nietzsche aufgrund unklarer politischer Haltung und dem Postulat der Maximierung des Indi-viduums nun als „führenden Philosophen der reaktionären Bourgeoisie“ be-zeichnete. Lukács unterstellt ihm Irrationalismus und damit eine Grundlegung des Nährbodens von Faschismus.<sup>3</sup> Diese Auslegung setzt sich gegenwärtig auf interessenbedingte Weise fort in Jost Hermands mit Richard Hamann verfaßtem Buch über die Gründerzeit, in dem ständig Zitate Nietzsches ohne ihren geistigen Zusammenhang ausgerechnet für die wilhelminische Ideologie, die Nietzsche keineswegs teilte, vielmehr in den Frühschriften kritisiert hatte, reklamiert werden.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Franz Mehring, Nietzsche, in: F. M. Werkauswahl III, hg. von Fr. J. Raddatz, Neuwied 1975, 118–132.

<sup>3</sup> G. Lukács, Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus, Berlin 1946; – ders. Die Zer-störung der Vernunft, Neuwied 1962; – auch teilweise in: Von Nietzsche zu Hitler oder der Irrationalismus in der deutschen Politik, Frankfurt/Main 1966, Kap. I – Nietzsche als „führender Philosoph der reaktionären Bourgeoisie“, 31 f. Dagegen vgl. schon Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907, Max Horkheimer, Bemerkungen zu Jaspers „Nietzsche“, in: Zs. f. Sozialforschung, Bd. VI, 1937, 407–414 und Karl Löwith: Nietzsches Versuch der Wiedergewinnung der Welt, in: Löwith: Gott, Mensch und Welt in der Meta-physik, Göttingen 1967, 156 f., ferner Mazzino Montinari, Nietzsche zwischen Alfred Baumler und Georg Lukács, in: Basis, 9, 1979, 194 f.

<sup>4</sup> R. Hamann/Jost Hermand, Gründerzeit (Epochen deutscher Kultur 1), Berlin-Ost 1965, München <sup>2</sup>1971. Dazu D. Schubert, Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildende Kunst – ein Desiderat heutiger Kunstwissenschaft? in: Nietzsche-Studien 9, 1980, 374–382.

Nach den Darlegungen von Karl Löwith, Hans Barth, Albert Camus, Gilles Deleuze, Jürgen Habermas u. a. erweist sich Hermands Konstruktion als ein Rückfall, und zwar in Ideologie und politisches Interesse der DDR (die die Hamann'sche Reihe zur deutschen Kunst seit 1965 herausbrachte). – Selbst Nietzsches zentrale emanzipatorische Feststellung gegen die Herrschaft des Staates: „Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist“, wird von den Autoren vereinnahmt.<sup>5</sup>

Freilich liegt es an der Ambivalenz, ja Multivalenz von manchen Aphorismen Nietzsches, daß sich unterschiedliche Positionen bzw. perspektivische Standorte auf einen isolierten Denksplitter oder ein Fragment berufen könnten. Beachtet man jedoch die wesentlichen Grundlinien in Nietzsches individual- und sozialpsychologisch gerichtetem, diagnostizierendem Denken, so ist er nicht der wilhelminisch-imperialistische Ideologe, wie Lukács und Hermand möchten, sondern vielmehr ein Gegner solchen Ungeistes. Schließlich bezeichnete er schon 1873 den Sieg von 1871 über Frankreich als „*Exstirpation des deutschen Geistes zugunsten des ‚deutschen Reiches‘*“,<sup>6</sup> und von Wagner wendete er sich auch wegen dessen Antisemitismus ab.

Der Germanist Gunter Martens schrieb 1971 zu Recht, daß Nietzsches Philosophie ein „vielschichtiges Gewebe“ aus Kulturkritik, gesellschaftlichen Utopien, Zeitanalysen, Psychologie und lebensphilosophischen Axiomen darstellt. „Jede Reduzierung des Werks auf einen einzelnen Grundzug muß entsprechend eine starke Verzerrung seiner Aussage zur Folge haben.“<sup>7</sup>

Die der national-panegyrischen entgegenstehende positiv-kritische, ja emanzipatorische Nietzsche-Rezeption in der Kunstrevolution des Frühexpressionismus läßt sich primär bei Dichtern, aber auch bei Theoretikern belegen: *Gustav Landauer* hält schon um 1901 Vorträge über Tolstoj und Nietzsche, die *Erich Mühsam* hörte.<sup>8</sup> *Georg Simmel* hält 1906 in Berlin Vorträge über Schopenhauer und Nietzsche, die Kurt Hiller und Georg Heym besuchten.<sup>9</sup> *Hugo Ball* promoviert 1910 in München mit „Nietzsche in Basel“.<sup>10</sup>

Im gleichen Jahr verfaßte *Heinrich Mann* seinen für den politisch engagierten Flügel des Expressionismus bedeutsamen Essay „Geist und Tat“, 1911 erschienen im „PAN“ (hg. von *Wilhelm Herzog*). Ganz im Sinne der prophetischen Schrift „Zarathustra“, insistiert Heinrich Mann auf der Identität

<sup>5</sup> Za I, Vom neuen Götzen. – R. Hamann/J. Hermand, Gründerzeit, München 1971, 162.

<sup>6</sup> UB I, DS 1.

<sup>7</sup> Gunter Martens, Vitalismus und Expressionismus, Stuttgart 1971.

<sup>8</sup> Erich Mühsam, Unpolitische Erinnerungen (1931), Berlin 1977, 37; – Gustav Landauer, Der werdende Mensch – Aufsätze, Potsdam 1921.

<sup>9</sup> Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907; – G. Martens, Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Bruno Hillebrand op. cit. 1978, Bd 2, 55.

<sup>10</sup> Hugo Ball, Nietzsche in Basel – eine Streitschrift (1909/10), jetzt in: Hugo Ball – Almanach, hg. von der Stadt Pirmasens, bearbeitet von E. Teubner, Pirmasens, 1978, 2–52.

von Geist und Leben. Das Stichwort hatte wohl der für Nietzsche wichtige Heinrich Heine gegeben, wenn er in der „Romantischen Schule“ (1832–1835) schrieb: „Die Tat ist das Kind des Wortes.“

Heinrich Mann nun mahnt 1911, daß nicht die Mentalität des Kapitals das Leben formen dürfe, vielmehr der Geist dasselbe formen müsse. Wie verwandt seine Wendungen denen Nietzsches sind, belegt ein kurzer Vergleich.

Nietzsche: „Geist ist das Leben, das selber ins Leben schneidet: an der eigenen Qual mehrt sich das eigene Wissen“ (Za II, Von den berühmten Weisen).

Heinrich Mann: „Der Geist ist das Leben selbst, er bildet es, auf die Gefahr, es abzukürzen;“ und: „Der Geist, die Revolte des Menschen gegen die Natur . . . Ein Volk war nötig, das sich ihm darbrachte . . . Sie haben es leicht gehabt, die Literaten Frankreichs, die, von Rousseau bis Zola, der bestehenden Macht entgegentraten: sie hatten ein Volk . . .“<sup>11</sup>

Welche Rolle Heinrich Manns Essay für den sozialistisch-aktivistischen Flügel des Expressionismus um Ludwig Rubiner, Franz Pfemfert und Hiller spielte, ist bekannt.<sup>12</sup>

Entscheidender Grundzug der Lehre Nietzsches ist die Idee des Lebens als dem höchsten Wert, die Idee der Lebenssteigerung; daraus folgt, daß alle Verminderung des Lebens zum Nihilismus führt. Folglich ist das Christentum wegen des Sündigsprechens des sinnlichen Lebens nihilistisch.

Mit Nietzsches „Geburt der Tragödie“ von 1872 datiert die Wiederentdeckung des *Dionysischen Prinzips* als Bejahung und Steigerung des Lebens mit allen Räuschen, Wandlungen, Schrecken, aller Vernichtung, Tod und Verwandlung. Darin lag nicht nur ein Problem für Alt-Philologen, sondern Nietzsche kommt zum Entwurf einer Gegenkultur zur Gründerzeit.<sup>13</sup>

Gegen die Ideen von 1789, – Liberté, Egalité, Fraternité – setzte die wilhelminische „Großmannssucht“ (ein Ausdruck von Paul Cassirer und W. Bode)<sup>14</sup> die Ideen eines Untertanenstaates: „Wille zur Macht“ als verzerrter

<sup>11</sup> Heinrich Mann, Geist und Tat (1910), in: ders. – Essays, Hamburg 1960, 7–20; – ferner Michael Landmann, Geist und Leben – Varia Nietzscheana, Bonn 1951.

<sup>12</sup> Wolfgang Paulsen, Expressionismus und Aktivismus, Straßburg 1934, 42ff. – D. Schubert, Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, in: Katalog der Ausst. „Die zwanziger Jahre im Porträt“, Bonn 1976, 23–46 und: Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, 389f.

<sup>13</sup> Vgl. die Zeitgemäßen Betrachtungen, 2./3. Stück, die Entwürfe zu „Wir Philologen“, die Vorrede von 1886 zur „Fröhlichen Wissenschaft“ und im „Ecce homo“ die Passagen über „Der Fall Wagner“; – dazu K. Ulmer, Orientierung über Nietzsche, in: Zs. f. philos. Forschung XII/4, 1958, 485ff. und G. Mattenklott, Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ als Konzept einer bürgerlichen Kulturrevolution, In: Positionen der literarischen Intelligenz, Kronberg 1973.

<sup>14</sup> Paul Cassirer, Der Tempel des Bismarck, in: Pan, Bd. 6, Dezember 1911, 186ff. und Wilhelm Bode, Die Großmannssucht in der deutschen Kunst, in: Kunst u. Künstler, Bd. 19, 1921, 140f.

Nietzsche, Rang und Unbrüderlichkeit. Nietzsche ist keinem dieser beiden Pole zuzuschlagen, eben vor allem nicht dem wilhelminischen. Sein Wille zur Macht (in: JGB, bes. 2. Hauptstück; Za II, Von der Selbstüberwindung)<sup>15</sup> meint den „unerschöpft zeugenden Lebenswillen“. Nach Nietzsche sind alle Begierden, Bewegungen und Gedanken Symptome der subjektiven Triebstruktur, alles Tun mit Lust verknüpft, ein „Überwinden, ein Herrwerden . . . und Vermehrung des Machtgefühls“ – „die Grundbegierde ist der Wille zur Macht“ (KGW VIII 1 [59]). Im Plan seines vermeintlichen Hauptwerkes, dessen Fehldeutung die dunkle Zeit des Hitlertums begleitet hat, steht: „Unser Intellekt, unser Wille, ebenso unsere Empfindungen sind abhängig von unseren Wertschätzungen: diese entsprechen unseren Trieben und deren Existenzbedingungen. Unsere Triebe sind reduzierbar auf den Willen zur Macht.“ (KGW VII 40 [61])

Es ist ersichtlich, daß Nietzsches Machtwille ein individual- und sozialpsychologischer, ja geistiger Begriff ist, nicht der Welt und dem Wollen der Realpolitiker angehört, und er ist nicht nationalistisch allddeutsch zu verstehen.

Heinrich Mann schrieb 1919 in „Kaiserreich und Republik“: „Drang einer durch? Dann war er mißverstanden . . . Das Schicksal Nietzsches . . . Der Gegenstand seines Machtwillens . . . war der Geist. Irdisch würde er, wie Flaubert, die Herrschaft einer Akademie verlangt haben, anstatt eines Klüngels von Waffenfabrikanten und Generalen. Moralfrei hieß für ihn wissend, nicht tierisch . . .“<sup>16</sup>

Gegen die Identifizierung Nietzsches mit der alldutschen Ideologie, die antisemitisch war, und dem Nationalismus und Kolonialismus unter Wilhelm II., also letztlich mit Keimen des Faschismus, für den Nietzsche durch seine Schwester, A. Baeumler und Peter Gast vereinnahmt wurde, sprach sich schon der Sozialist Franz Pfemfert aus im Jahr als der Weltkrieg in Gang kam. Pfemfert hat 1915 einen Protest angemeldet, der sich am Nationalismus der Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche, Werner Sombarts und Fritz Mauthners entzündete, die für die Kriegsziele in Nietzsche einen guten Preußen, einen deutschen Patrioten und Bismarckianer sehen zu können glaubten; er sollte für die „ersten Tage des August“ 1914 ideologisch dienstbar gemacht werden. Ausgehend von Zitaten aus „Ecce homo“ ruft Pfemfert: „Diese Deutsch-

<sup>15</sup> Hierfür besonders Karl Löwith 1956 und 1967 (s. Anm. 3, 24, 35) und Wolfgang Müller-Lauter, Nietzsche Lehre vom Willen zur Macht, in: Nietzsche-Studien 3, 1974, 1–61. – Die folgenden Zitate aus „Umwertung aller Werte“, hg. von Friedrich Würzbach, München 1969, 21977, 246–249 (KGW VIII 1 [59] und VII 40 [61]); – dazu auch Walter Bröcker, Das was kommt – gesehen von Nietzsche und Hölderlin, Pfullingen 1963, 5–28.

<sup>16</sup> Heinrich Mann, Kaiserreich und Republik (1919), in: Essays, Hamburg 1960, 408–409, ein für das Verständnis des frühen 20. Jahrhunderts unerläßlicher Essay!

sprechung Nietzsches ist ein ungeheuerlicher Vorgang.“ (Die Aktion, Juni 1915)<sup>17</sup>.

Die wichtigsten emanzipatorischen Ideen Nietzsches, die am Beginn des 20. Jahrhunderts gleich „Sprengstoff“ (W. Muschg)<sup>18</sup> zu wirken begannen, sind: Seine Ablehnung von Bismarcks Machtpolitik und der dadurch bedingten Trennung der Völker und Kulturen Frankreichs und Deutschlands, seine Verachtung von Wilhelm II., in dem Nietzsche den personifizierten Ungeist sah, seine Absage an den teutonischen Wagner-Kult, seine im Vitalismus und der Idee der Erneuerung des Menschen wurzelnde Kritik von Pseudo-Kultur und Folgen der Gründerzeit, also ihres krassen Nihilismus und Materialismus. Dieser stellte er einen vitalistischen Daseinsbegriff gegenüber, die Idee der dionysischen *Maximierung des Lebens* – im Gegensatz zur christlichen Entwertung des Lebens und der Jenseits-Lehre, die er als lebensverachtend bekämpfte.

Emanzipatorisch sind ferner Nietzsches Ablehnung des alldeutschen Antisemitismus und frankreichfeindlichen Nationalismus<sup>19</sup>, die sich um 1885 stärker reckten, sodann seine Vorstellung von der Einigung Europas und der Bildung einer Liga gegen die Hohenzollern, da sie ihm eine Gefahr für Europa bildeten. Dargelegt hat Nietzsche seinen Standort im „Ecce homo“ 1888: „voll souveräner Verachtung gegen alles, was [. . .] ‚Reich‘, ‚Bildung‘, ‚Christentum‘, ‚Bismarck‘, ‚Erfolg‘ hieß –“ (EH, die Unzeitgemäßen 1). Klar formuliert er sein „Mißtrauen gegen den deutschen Charakter“. An die Reichsdeutschen: „Ich rede von ihrer Unzucht in historicis. Nicht nur, daß den deutschen Historikern der *große Blick* [. . .] für die Werte der Kultur

<sup>17</sup> Franz Pfemfert, Die Deutschsprechung Nietzsches – ein Protest, in: Die Aktion (Berlin) 5. Jg., 26. Juni 1915, 320f. (jetzt teilweise abgedruckt in: B. Hillebrand op. cit. 1978, Band 1, 177f.); – vgl. auch die einseitige Deutung Nietzsches und Max Beckmanns als Kriegsgeburter bei E.-G. Güse, Das Frühwerk Beckmanns, 1977 (s. o. Anm. 1).

<sup>18</sup> Walter Muschg, Von Trakl zu Brecht, München 1961, 32.

<sup>19</sup> Zum *Antisemitismus* nach 1871 vgl. die Aufsätze in den Preußischen Jahrbüchern 1879/80 von Heinrich von Treitschke, ferner die Broschüre: „Der zerstörende Einfluß der Juden im Deutschen Reich“ und dagegen den Briefwechsel zwischen Berthold und Jacob Auerbach (Berthold Auerbach, Briefe an seinen Freund Jacob A., Frankfurt/M. 1884, Bd. 2) und dazu das typische, erschreckende Buch von J. Langbehn, Rembrandt als Erzieher – von einem Deutschen (1890), 1909, 45f.: Zolaismus sei „ausgesprochen antideutsch“! Langbehn hatte von November 1889 bis Februar 1890 die abenteuerlichen ‚Heilungsversuche‘ an Nietzsche unternommen, die dieser mit einem Tobsuchtsanfall beantwortete (Erich Podach, Gestalten um Nietzsche, Weimar 1932, 178). – Zum Antisemitismus in Nietzsches Umgebung, vor allem der Schwester, und Nietzsches Abneigung dagegen, ja seinem antipodischen Selbstverständnis vgl. die Text-Revisionen in Briefen und zum „Ecce homo“, die Mazzino Montinari veröffentlicht hat: Ein neuer Abschnitt in Nietzsches ‚Ecce homo‘, Nietzsche-Studien 1, 1972, 380ff. und: Nietzsches Briefwechsel – Kritische Gesamtausgabe, in: Nietzsche-Studien 4, 1975, 392 zu Herrn Dr. Förster und 401f.; – vgl. auch Karl Schlechta: Nietzsche-Chronik, München 1975, 111 und allgemein R. Hamann/J. Hermand, Stilkunst um 1900, Berlin-Ost 1967, München 1973, 67–71.

gänzlich abhanden gekommen ist, daß sie allesamt Hanswürste der Politik (oder der Kirche) sind [. . .]. ‚Deutsch‘ ist ein Argument, ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ ein Prinzip, die Germanen sind die ‚sittliche Weltordnung‘ in der Geschichte; [. . .] Es gibt eine reichsdeutsche Geschichtsschreibung, es gibt, fürchte ich, selbst eine antisemitische, – es gibt eine Hof-Geschichtsschreibung, und Herr von Treitschke schämt sich nicht . . . [. . .] *Alle großen Kulturverbrechen von vier Jahrhunderten haben sie [die Deutschen] auf dem Gewissen!* . . . [. . .] diese kulturwidrigste Krankheit und Unvernunft, die es gibt, den Nationalismus, diese *névrose nationale*, an der Europa krank ist, [. . .]: sie haben Europa selbst um seinen Sinn gebracht, um seine *Vernunft* –“ (EH, Der Fall Wagner 2).

Aufgrund dieser Idee der Einheit Europas und des Vorranges von Vernunft und echter Kultur kann Nietzsche nicht zum Befürworter eines imperialistischen Krieges wie dem von 1914 gemacht werden (wie es im Gefolge von Lukács noch Güse jüngst tat<sup>20</sup>). Vielmehr nimmt sein Standort die Bemühungen um Verständigung nach 1918 vorweg (Idee des Völkerbundes).

Im Zusammenhang mit seiner Ablehnung des teutonischen Machtanspruches der Hohenzollern und der deutschen Bourgeoisie steht Nietzsches Wendung zur französischen Kultur und zu seinem persönlichen Herold *Heinrich Heine*, der ihm verwandt scheint, der ihm für die Kritik des historischen Christentums Stichworte geliefert, in der Diskussion um Antike und Moderne das Dionysische geschaut und die Idee des vereinten Europas vorweggenommen hatte.<sup>21</sup> Im Jahr des Streites um das von den alldeutschen Antisemiten verhinderte *Heine-Denkmal* in Düsseldorf 1888 bestellt Nietzsche wütend die Zeitschrift „Kunstwart“ ab, weil der Herausgeber, Ferd. Avenarius, Heine auf beschämende Art fallen gelassen habe. In „Nietzsche contra Wagner“ (Wohin Wagner gehört) schreibt er 1889 zum Heine-Denkmal-Streit: „Was wüßte deutsches Hornvieh mit den *délicatesses* einer solchen Natur anzufangen!“<sup>22</sup>

Nietzsches Telegramme nach seinem Zusammenbruch im Januar 1889 an Overbeck, Meta von Salis und diverse Königshäuser konkretisieren seinen Standort: er warnt vor den Hohenzollern, will eine antideutsche Liga (Brief an Franz Overbeck 26/27. 12. 1888); an Overbeck: „Ich lasse eben alle Anti-

<sup>20</sup> E.-G. Güse, op. cit. 1977, 31f.

<sup>21</sup> Zu Heine und Nietzsche vgl. Karl Quenzel, Heine und Nietzsche, in: Literarisches Echo 19, 1916/17, 599f. – Ludwig Marcuse, Heinrich Heine (1932), Rothenburg 1970, Bern 1977; – Eliza M. Butler, The tyranny of Greece over Germany (1935), deutsche Ausgabe von Erich Rättsch, Berlin 1948, 350f. – Hanna Spencer, Heine und Nietzsche, in: Heine-Jb. 1972, 148 ff. – Dolf Sternberger, Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde (1972) Frankfurt/M. 1976, 420f.

<sup>22</sup> Vgl. die Briefe Nietzsches an Overbeck und Peter Gast vom 20. 7. 1888 und 30. 10. 1888; – D. Schubert, Verhinderte und errichtete Heine-Denkmal 1887–1955 (Vortrag im Nov. 1978, Bielefeld, Universität ZIF, und im Nov. 1979, Universität Göttingen).

semiten erschießen . . . Dionysos“; – an Meta von Salis: „Ich habe eben Besitz ergriffen von meinem Reich, werfe den Papst ins Gefängnis und lasse Wilhelm, Bismarck und Stöcker erschießen. – Der Gekreuzigte.“<sup>23</sup>

Zentrale Feststellungen Nietzsches in philosophischer Hinsicht sind seine Analyse vom *Tod Gottes* im Zeitgenossen und der daraus entstehende *Nihilismus*. Damit zusammengesehen werden muß die sich dialektisch ergebende Wendung zu Selbstverantwortung und *Selbstwerdung des Menschen*. Die Kritik des Christentums als nihilistische Religion ist von der Nihilismus-Analyse und der Überwindung des Nichts in der Bewegung zum höheren Menschen (*Übermensch*) nicht zu trennen. Gegen die Verächter und Verleumder des Leibes und des Lebens setzt Nietzsche als höchste Werte die sinnliche Welt, Leben und Menschenwürde wieder ein.<sup>24</sup> Der autonom gewordene Mensch, der kein transzendentes Ziel der Welt sucht, vielmehr das Ziel ins Leben legt, der Mensch, der im Bewußtsein des dionysischen Urschmerzes lebt, überwindet das Nichts des Nihilismus durch die Maximierung des Lebens: er wird der höhere Mensch, der Schaffende, der Revoltierende, der Schöpfer. In dem Sinne war Nietzsche das Künstler-Genie (z. B. Beethoven) immer eine Leitgestalt, ein Paradigma. Hier werden wir geführt auf die Gestalt des *Prometheus* und die Idee der Revolte: Prometheus ist zugleich Revoltierender und Schaffender, das „titanisch strebende Individuum“, das freveln muß, darin aber seine Würde hat.<sup>25</sup>

Schon dem frühen Nietzsche wird der Schaffende und besonders die Kunst zum zentralen Paradigma; sie ist ihm Ausdruck des höheren Menschen – im Kontrast zum Menschen des Ressentiments und Untertanengeistes. Sie, die Kunst, hat immer schon das Leben, statt es zu verleumden, gepriesen. Schon 1872 ist sie für Nietzsche höchste Aufgabe und eigentliche metaphysische Tätigkeit des Lebens (Geburt der Tragödie). Zugleich wendet er sich mit dem Entwurf eines revolutionären Geschichtsbegriffs, 1874 „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, ursprünglich „Die

<sup>23</sup> Erich Podach, Nietzsches Zusammenbruch, Heidelberg 1930; – Edgar Salin, Jacob Burckhardt und Nietzsche, 2. A. Heidelberg 1948; – ders., Vom deutschen Verhängnis, Gespräch an der Zeitenwende: Burckhardt – Nietzsche, Hamburg 1959.

<sup>24</sup> Albert Camus, Nietzsche und der Nihilismus, in: Camus, Der Mensch in der Revolte (1951) Reinbek 1969, 55f. – Hans Barth, Wahrheit und Ideologie, <sup>2</sup>1961, Frankfurt/M. <sup>3</sup>1974, Kap. V.; – Karl Löwith, Nietzsches Versuch der Wiedergewinnung der Welt, in: ders.: Gott, Mensch und Welt, Göttingen 1967, 156ff. – Erich Heller, Über die Bedeutung Friedrich Nietzsches, in: ders., Die Reise der Kunst ins Innere u. a. Essays, Frankfurt/M. 1966, 201–229; – Kurt Badt, Kunsttheoretische Versuche, Köln 1968, 85f. und 114f. – Jürgen Habermas, Nietzsches erkenntnistheoretische Schriften (1968), in: Kultur und Kritik, Frankfurt/M. 1973, 239–262; – Herbert Marcuse, Eros and Civilisation, Boston 1955, dt. Ausg.: Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1971, 119–125.

<sup>25</sup> Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Griechentum und Pessimismus), Leipzig 1872; – Albert Camus, Der Mensch in der Revolte (1951), 1969, 55f.



historische Krankheit“ genannt,<sup>26</sup> gegen die Unkultur des Historismus. Historie sei nur sinnvoll, wenn sie statt aus lebensfeindlichem Historismus aus dem Gegenwarts-Impuls der Lebensgestaltung käme: die drei Arten der Historik, die Nietzsche differenziert, die antiquarische, die monumentalische und die kritische, dienen zwar dem Leben, aber auf unterschiedlich starke Weise: erstere gehört dem Sammelnden und Bewahrenden, die zweite dem Feiern und Strebenden (der nach Vorbildern sucht), aber die dritte als höchste gehört „dem Leidenden und der Befreiung Bedürftigen“. So wurde Nietzsche nach Gervinus und Droysen der Begründer einer kritischen Standortnahme in der Methode der Historik. Über Benjamins „Geschichtsphilosophische Thesen“ wirkte seine „kritische Historie“ bis in unsere Zeit hinein auf die Debatten über Theorie und Praxis in der ‚Kritischen Theorie‘ um Horkheimer und Habermas.<sup>27</sup>

Mit Nietzsches Geschichtsbegriff verbunden ist sein Lebens-Geist- und Tatverständnis als Einheit prometheischer Art; hier konnten Heinrich Mann und der soziale Aktivismus um Hiller, Rubiner und Pfemfert anknüpfen.<sup>28</sup>

Daß sich Nietzsche gegen alle Knechtschaft wandte, sein „Wille zur Macht“ nicht menschenfeindliche Diktatur meint, ist im „Zarathustra“ nachzulesen. Dort predigt er gegen Pessimismus und die Einstellung, es würde sich nichts lohnen, gegen Weltmüde und die Welt- und Lebens-Feinde, gegen die Prediger des Todes (Heine: „Religion des Schmerzes“) und die „Stockmeister“, – denn diese seien Predigten für Knechtschaft; alles Gewalt-Herrische soll von einem neuen Adel abgelöst werden (Za III, „Von alten und neuen Tafeln“).

Für die Praxis der Wissenschaften stellt Nietzsche den Mangel an Ethik der Erkenntnis fest: er kritisiert den verhängnisvollen Glauben an Objektivität, die es aufgrund der Triebstruktur, der Interessen und der „Perspektivenlehre der Affekte“ nicht geben kann. Wissenschaftliche Erkenntnis ist ihm immer Verhüllung von Willen zur Macht; es existiert keine Erkenntnis ohne diesen

<sup>26</sup> UB II, HL 2 und die diversen Stellen in seinem „Ecce homo“; – dazu H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, ferner D. Schubert, Nietzsche-Studien 9, 1980, 381, Anm. 31.

<sup>27</sup> J. Habermas op. cit. (1968), 1973 (s. o. Anm. 24) und von Habermas, Erkenntnis und Interesse, in: Merkur 213, 1965, 1139–1153 und als Buch 1968; – Hermeneutik und Ideologiekritik, hg. von K.-O. Apel/J. Habermas u. a., Frankfurt/M. 1971. – Dazu P. Pütz, Nietzsche im Lichte der kritischen Theorie, in: Nietzsche-Studien 3, 1974, 175–191; – H. Pfothenhauer, Benjamin und Nietzsche, in: „Links hatte noch alles sich zu enträtseln . . .“ – Walter Benjamin im Kontext, hg. von B. Lindner, Frankfurt/M. 1978, 100–126; – N. W. Bolz, Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, hg. von B. Lindner/W. M. Lüdke, Frankfurt/M. 1980, 369f. Ferner Reinhart Koselleck, Geschichte – Historie, in: Geschichtliche Grundbegriffe, hg. von O. Brunner/W. Conze/R. Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, 715.

<sup>28</sup> Kurt Hiller, Geist werde Herr, Berlin 1920 (Tribüne der Kunst und Zeit, hg. von K. Edschmid, Bd. 16/17); – zu Ludwig Rubiner vgl. hier Anm. 12.

Trieb. – Die moderne Wissenschaft sei in moralischem Nihilismus befangen, dagegen will Nietzsche, daß „der Mensch die sittliche Verantwortung auf sich nähme für die Art von Fragen, die er stellt.“<sup>29</sup> Nietzsche: „Das Verlangen nach Wahrheit bedarf selbst der Kritik.“ So wie Wissenschaft jedoch bis heute betrieben wird als scheinobjektive Erkenntnis um jeden Preis (etwa in der Physik und Biogenetik), führe sie zu Katastrophen: „Es wird Kriege geben, wie es noch keine auf Erden gegeben hat.“<sup>30</sup>

Das nihilistische Christentum hat das Leben entwertet und das eigentliche Leben in ein ‚Jenseits‘ verlegt; die nihilistische Wissenschaft forscht um jeden Preis ohne Rücksicht auf das Leben. Solche Wissenschaft, also Wahrheits-suche um ihrer selbst willen, dieser Wert, der zu Katastrophen führe, müsse umgewertet werden, da solche Tätigkeit „zur Weltvernichtung“ führe. Nietzsches kritische Prognose war nie aktueller als für uns Heutige, die in der Bedrohung der totalen Vernichtung von Leben und Welt durch nukleare Waffen leben.

Auch der *Sozialismus*, der Nietzsche zu gleichmacherisch und antiindividualistisch ist, wird ihm nihilistisch, weil auch er einen Endzustand sucht. Er strebe die förmliche Vernichtung des Individuums an. Die Eigentumsverteilung sei zwar ungerecht, aber die ungerechte Gesinnung sei in den Seelen der Besitzenden wie der Nichtbesitzenden. „Nicht gewaltsame neue Verteilungen, sondern allmähliche Umschaffungen des Sinnes tun not, die Gerechtigkeit muß in allen größer werden, der gewalttätige Instinkt schwächer.“<sup>31</sup>

Die Lehre des Sozialismus oder die Idee des idealen Staates seien im übrigen nicht vereinbar mit der Idee des Genius. Hier erweist sich, daß Nietzsches Denken ganz auf den *Élan vitale* der stärkeren Einzelnen ausgerichtet ist. Im „Zarathustra“ postuliert er den *Vorrang des Einzelnen* gegenüber Mehrheit und Gesellschaft, das Wachsen des Einzelnen und das Schaffen des Genius als entscheidende Vorgänge, Bewegungen. Der schaffend-schöpferische Mensch, das Genie (wie Dante, Shakespeare, Goethe, Heine) ist ihm der höhere Mensch. „Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen!“ „Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch, höher! [ . . . ] Erhebt auch eure Beine,

<sup>29</sup> Erich Heller, Die Bedeutung Friedrich Nietzsches, in: Reise der Kunst, op. cit. 1966, 218. – W. Müller-Lauter, Nietzsche – Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie, Berlin 1971.

<sup>30</sup> Vgl. die Passage im „Ecce homo“ (Warum ich ein Schicksal bin), – dazu K. Löwith, Nietzsches Philosophie, 1978, 114; – ferner den Briefentwurf Nietzsches an Brandes von Dezember 1888, wo Nietzsche das Jahr 1888 als „Jahr Eins“ bezeichnet und geistige Kriege ankündigt: „wir werden Kriege haben, wie es keine gibt, aber *nicht* zwischen Nationen, *nicht* zwischen Ständen: Alles ist auseinander gesprengt [ . . . ]“ (Mazzino Montinari, Nietzsches Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, in: Nietzsche-Studien, 4, 1975, 401).

<sup>31</sup> MA I, 452. – Zu Nietzsches Verhältnis zum Sozialismus und individualistischen Liberalismus und seinem Standpunkt „jenseits dieses Gegensatzes“ vgl. Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, 1907, 207f.

ihr guten Tänzer [. . .] besser plump tanzen als lahm gehen [. . .]“<sup>32</sup> Für diese Bewegung des Einzelnen im Schaffen und die zentrale Idee der vitalen und geistigen Maximierung des Lebens entwickelt Nietzsche die *Chiffre* „Übermensch“. Im „Ecce homo“ nennt er ihn „idealistischen Typus“, halb Heiliger, halb Genie, ein Typus höchster Wohlgeratenheit, – er ist also nicht der blonde Arier-Herrenmensch der Nazis. Von den Expressionisten wurde diese Formel für den Anti-Untertanen nicht verfälscht und nazifiziert, sondern richtig verstanden im Sinne der (nach dem Tod Gottes aus dem Nichts folgenden) „Erweckung“, Auferstehung und Erhebung, d. h. im Sinne der Idee der *Erneuerung des Menschen* – im Kontrast zum wilhelminischen Untertanen (den H. Mann 1916 so glänzend beschrieb), der zwischen 1871 und 1933 die Katastrophen mitherbeiführte. Erweckung, Erhebung Auferstehung und Erneuerung sind zu Schlüsselworten der expressionistischen Kunst-Revolution geworden, die ja „einen moralischen Willen“ (Schickele) besaß.

G. F. Hartlaub wollte 1919 im ‚Übermensch‘ Kunstwerk gewordenen Leben sehen, und A. Kerr definierte anlässlich der Enthüllung des Heine-Denkmal (von Hugo Lederer) in Hamburg 1926 Nietzsches Übermensch als Synthese aus Nazarener und Hellenen (die bei Heine Antipoden waren), aus Schönheits- und Gewissensmensch, aus Geistes- und Tatmensch<sup>33</sup>, – also keineswegs als arische Bestie oder antisemitischen Gewaltmenschen.

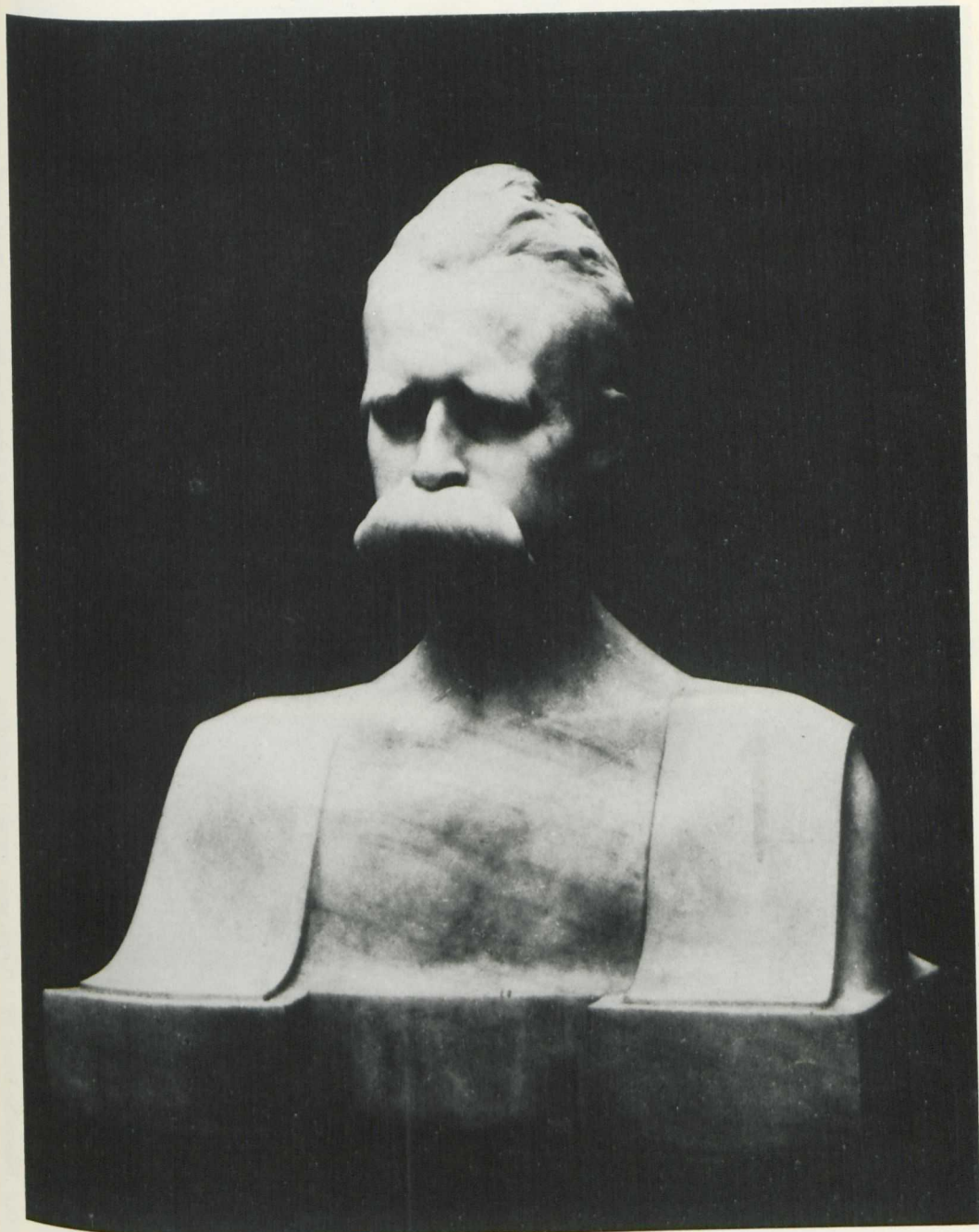
Freilich bleibt Nietzsches Menschenbild und Vision des Lebens auf den Einzelnen zugespitzt, impliziert die Führungsrolle der Weisen, Philosophen, Genies und Propheten (Zarathustra und seine Jünger) und bleibt unsozialistisch.

In den Paradoxien Nietzsches sah Heller eine Kristallisation der dialektischen Methode: „Die ewige Wiederkehr der Dinge ist Nietzsches mythische Formel für eine sinnlose Welt . . . Der Übermensch aber bedeutet die Überwindung des ewigen Nichts, die wunderbare Auferstehung des Werts und der Würde aus der Tiefe der totalen Verneinung. Alle Wunder Nietzsches sind Paradoxien, die Menschen aufzuscheuchen aus ihrem falschen Glauben, ehe es zu spät ist . . .“<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Za IV, Vom höheren Menschen 12 u. 19. – Dazu W. Taraba, Der schöpferische Einzelne und die Gesellschaft in Nietzsches Zarathustra, in: Literatur und Gesellschaft – Festgabe für Benno von Wiese, hg. von H. J. Schimpf, Bonn 1963, 196ff.

<sup>33</sup> A. Kerr, Rede am Heine-Denkmal 1926, in: Heine in Deutschland – Dokumente seiner Rezeption 1834–1956, hg. v. K. Th. Kleinknecht, München 1976, 139; – ferner Leo Berg, Der Übermensch in der modernen Literatur, München 1897; – R. Koselleck, Zur historischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, in: Positionen der Negativität, hg. von H. Weinrich, München 1975 (Poetik u. Hermeneutik 6), 65–104 und auch schon Georg Simmel op. cit. 1907, 6.

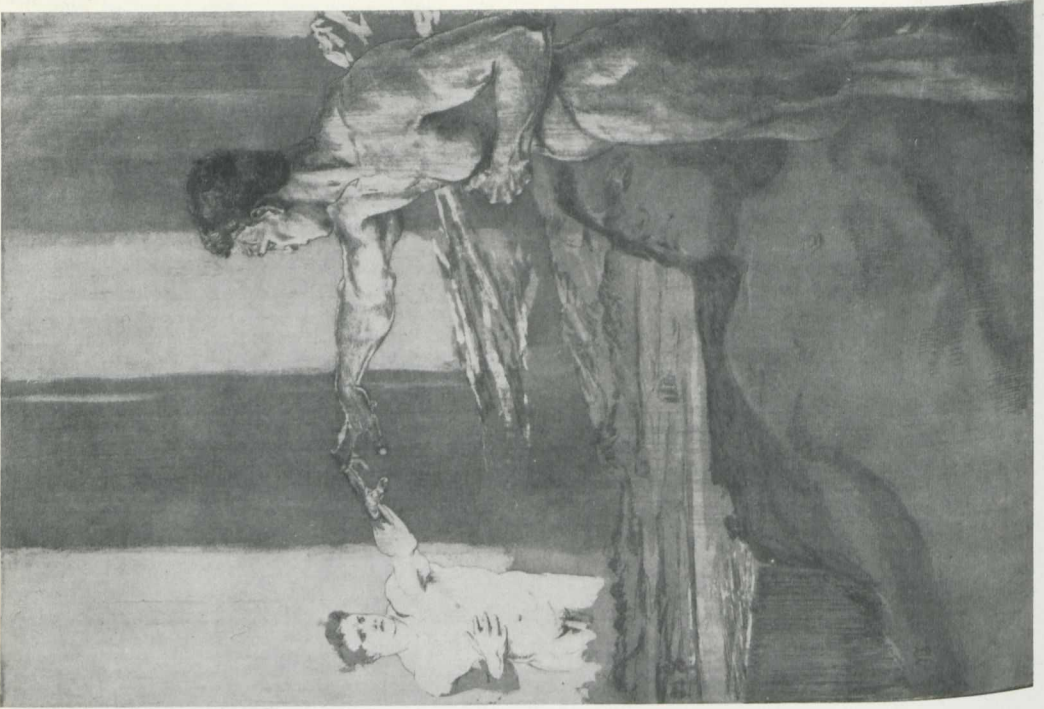
<sup>34</sup> E. Heller op. cit. 1966, 222; – vgl. dagegen Gilles Deleuze, Nietzsche und die Philosophie (1962) ed. 1976, 2. Kap. 3: Quantität und Qualität und Kap. 1, 7: Dionysos und Christus;



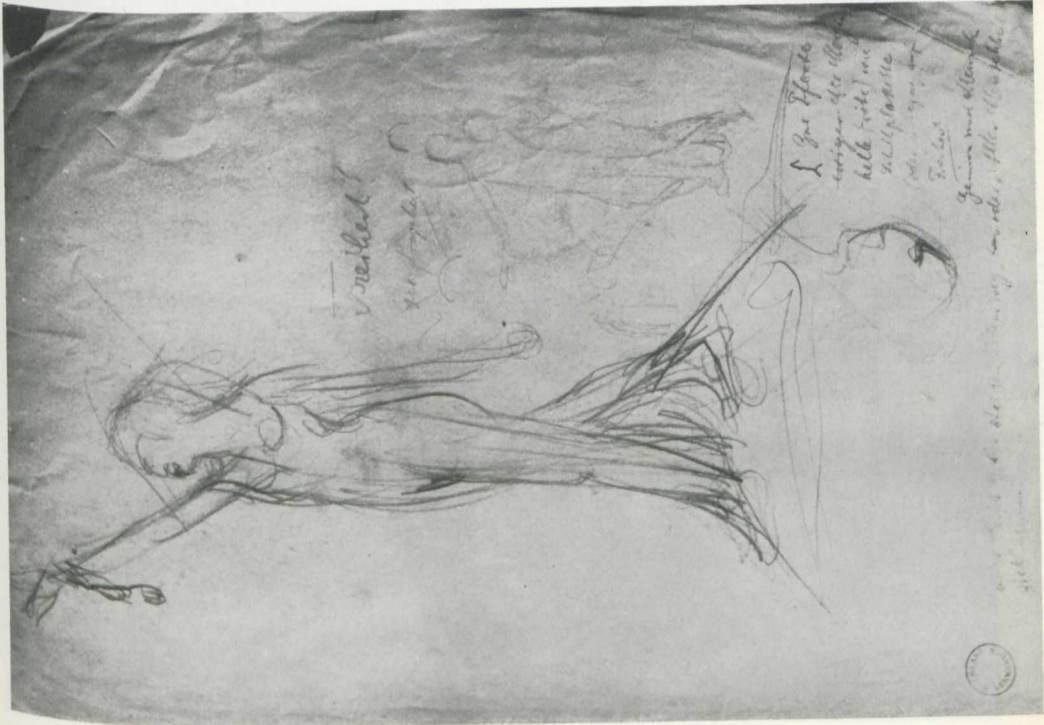
1 Max Kruse: Nietzsche-Büste, Marmor 1899 (Standort unbekannt)



2 Otto Dix: Nietzsche-Büste 1912 (Gips, grün bemalt) verschollen



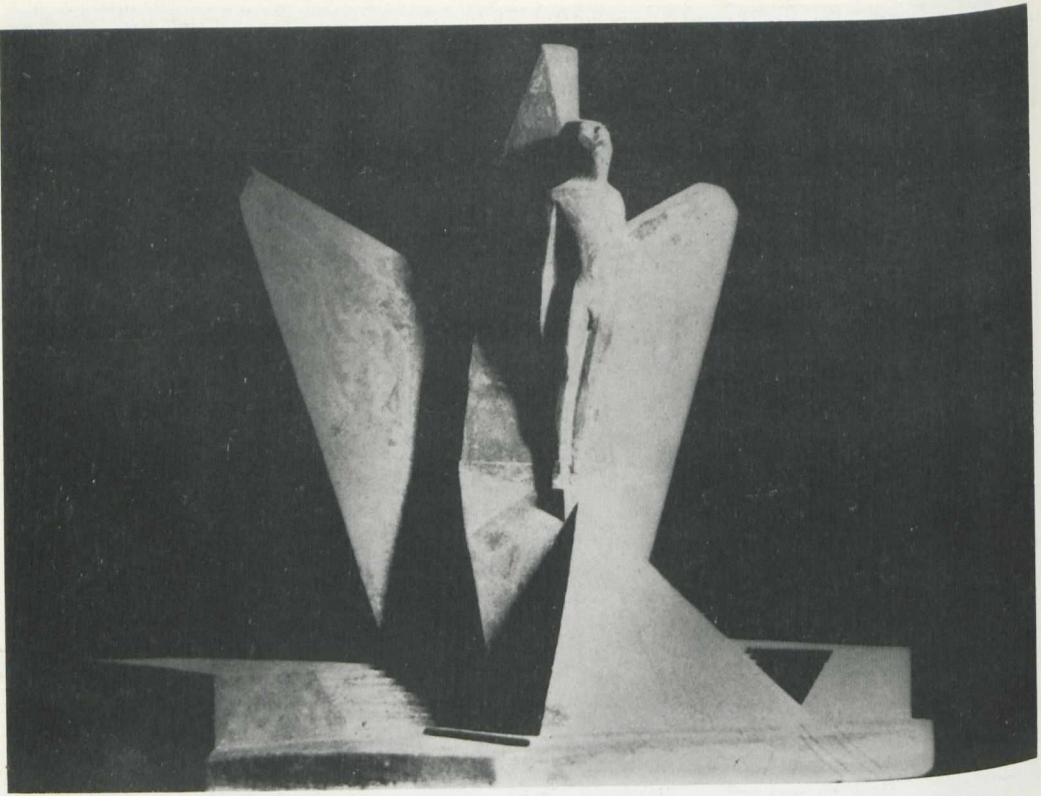
3 Max Klinger: Der Philosoph, Radierung bis 1909



4 Wilhelm Lehmbruck: Skizze „Freiheit der Prophet“, um 1904  
 Duisburg Lehmbruck-Museum



5 Lehmbruck: Relief „Weg zur Schönheit“, 1905 (Duisburg Lehmbruck-Mus.)



9 Bernhard Hoetger: Entwurf zum Niedersachsenstein, 1915 (verschollen)



10 Hoetger: Niedersachsenstein, Ausführung 1922 (alte Aufnahme)







13 Otto Dix: „Altes Liebespaar“, 1923 (Nat. galerie Berlin-DDR)



14 Otto Dix: „Die Sieben Todsünden“, 1933 (Karlsruhe Kunsthalle)

Eine Übersicht über Nietzsches Erkenntnistheorie gab Jürgen Habermas in einem Nachwort von 1968 und im letzten Kapitel von ‚Erkenntnis und Interesse‘. Neben Walter Nigg, Karl Löwith, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Erich Heller und W. Taraba konnten vor allem die Beiträge von Eliza M. Butler, Hans Barth, Dieter Jähmig, Eugen Biser, Kurt Badt, Peter Pütz, Karl Brose, Wolfgang Müller-Lauter u. a.<sup>35</sup> das Nietzsche-Bild anders zeichnen als es Lukács tat. – In der neueren Literaturwissenschaft ist Nietzsches Wirken durch Pütz, Martens, Silvio Vietta, H. G. Kemper und Hillebrand dargestellt worden. Den Lyrik-Anthologien werden zentrale Nietzsche-Texte vorangestellt.<sup>36</sup> – Während in der DDR, die 1969 eine interessante Sammlung expressionistischer Lyrik edierte, Nietzsche nach wie vor eine Leiche im Keller der „Erberezeption“ bleibt.

## II.

Vor dem ersten Weltkrieg lag Nietzsche einfach „in der Luft“ (Ernst Blass). Beinahe alle Künstler und Intellektuellen lasen seine Hauptwerke, besonders „Zarathustra“, – und nicht nur in Deutschland: so Beckmann, Hugo Ball, Hesse, Benn, Blass, Heinrich und Thomas Mann, Kurt Hiller, Otto Dix, Franz Pfemfert, Eckart von Sydow, Robert Musil, Ernst Bloch, Bruno Taut, Adolf Loos, Käthe Kollwitz, Ludwig Rubiner, Franz Marc, Adorno u. a.

Deleuze sieht gerade bei Nietzsche den radikalen Gegensatz zur Dialektik (p. 22): „Es ist Zarathustra, der ausruft: ‚Höheres, als alle Versöhnung‘ – das Jasagen. Etwas viel höheres als aller entfaltete, aufgehobene, unterdrückte Widerspruch – die Umwertung der Werte . . . Der Gegensatz von Dionysos oder Zarathustra zu Christus stellt keinen dialektischen Gegensatz, vielmehr den Gegensatz zur Dialektik selbst dar: die differentielle Bejahung gegen die dialektische Verneinung, gegen jeden Nihilismus und jene besondere Form des Nihilismus“ (das Christentum).

<sup>35</sup> M. Landmann op. cit. 1951; – W. Nigg, Religiöse Denker, Bern 1942; – Karl Löwith, Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen (1935), Stuttgart <sup>2</sup>1956; – M. Heidegger, Nietzsche, 2 Bde, Pfullingen 1961 (zu Heidegger die Kritik von Karl Löwith: Heidegger – Denker in dürftiger Zeit, Frankfurt/M. 1953, Kap. III und Löwith, 222–225 in: Nietzsches Philosophie, <sup>3</sup>1978); – Hans Barth, Wahrheit und Ideologie, (1961) Frankfurt/M. <sup>3</sup>1974; – J. Habermas, Zu Nietzsches Erkenntnistheorie – ein Nachwort, in: Kultur u. Kritik, Frankfurt/M. 1973, 239–262; – W. Müller-Lauter (s. o. Anm. 29); – E. Biser, Nietzsches Kritik des christlichen Gottesbegriffs und ihre theologischen Konsequenzen, in: Philos. Jb. d. Görres-Ges. 78, 1971, 35 ff., 295 ff. Dieter Jähmig, Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, Köln 1975 und die wertvolle Sammlung von Beiträgen: Jörg Salaquarda (Hg.), Nietzsche (Wege der Forschung 521), Darmstadt 1980.

<sup>36</sup> P. Pütz, Künstler und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, Bonn 1963; – ders., Friedrich Nietzsche, Stuttgart 1967, <sup>2</sup>1975; – G. Martens (s. o. Anm. 7); – H. G. Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg 1974; – S. Vietta/H. G. Kemper, Expressionismus, München 1975, 134f. und Bruno Hillebrand (Hg.) op. cit. 1978 (s. o. Anm. 1).

Benn schrieb im Oktober 1950: „Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hat sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen,“ und Benn nennt ihn treffend den großen „Flammenwerfer“. <sup>37</sup> Nicht allein mit der Frage, ob die Seele nicht nur ein Teil des Leibes sei („Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe“, Zarathustra I, „Von den Verächtern des Leibes), sondern mit der Leib-Priorität allgemein und der Beziehung des Lebens- und Macht-Willens auf die Triebstruktur gab Nietzsche Sigmund Freud quasi die Stichworte. <sup>38</sup> Selbst Alfred Adlers zwischen 1910 und 1920 geformtes System einer sozialen Individualpsychologie, die von Freuds Trieblehre abweicht, ist in der Aufdeckung des psychologischen ‚Machtwillens‘ und des Lebensplanes von Nietzsche inspiriert: das sozialistische Denken von Engels und die Entlarvungspsychologie Nietzsches gehen bei Adler eine gewisse Synthese ein. <sup>39</sup>

Nietzsches revolutionärer *Kunstabgriff* zwischen den Polen ‚Apollinisch‘ und ‚Dionysisch‘ – Kunst als Lebenssteigerung, als „organische Funktion: wir finden sie eingelegt in den engelhaftesten Instinkt des Lebens [Liebe]: wir finden sie als größtes Stimulans des Lebens,“ <sup>40</sup> Kunst als Konkretion des höchsten Begriffs vom Menschen und seines schöpferischen Vermögens – dies kann hier nicht dargelegt werden; es sei auf Nietzsches Aphorismus 24 „L’art pour l’art“ in der „Götzendämmerung“ (Streifzüge eines Unzeitgemäßen) verwiesen, auf die Fragmente zur ‚Physiologie der Kunst‘ (KGW VIII 7 [7], 292–298) und auf die Studien von Dieter Jähnig. <sup>41</sup>

Die Fragen jedoch nach Einflüssen Nietzsches auf *Formen* und *Gehalte* (Ideen) von Werken der bildenden Kunst müssen gestellt werden. Solches Fragen und die Versuche von Antworten bilden ein schwieriges Kapitel der Kunsthistorik, – wegen der Dispartheit der Nietzsche-Rezeption und weil

<sup>37</sup> Gottfried Benn, Nietzsche nach 50 Jahren, in: Das Lot, Heft 4, Oktober 1950, auch in: Benn – Gesammelte Werke, hg. von D. Wellershoff, Wiesbaden 1958, Bd. I, 1959, 482.

<sup>38</sup> Herbert Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft (1955), Frankfurt/M. 1971, 107f. – B. Lauret, Schulerfahrung und Gottesfrage bei Nietzsche und Freud, München 1977 (dank freundlichem Hinweis von Norbert Schiffers und Anton Uhl, Regensburg).

<sup>39</sup> Manès Sperber, Alfred Adler und das Elend der Psychologie, Frankfurt/M. 1971, 75f. – Josef Rattner, Alfred Adler, Reinbek 1972, 82; – Axel Krefting, Zur Philosophie der Psychoanalyse, Salzburg 1976, phil. Diss. bei Igor Caruso.

<sup>40</sup> Fr. Nietzsche, Umwertung aller Werte, hg. von Fr. Würzbach, 1969, München <sup>2</sup>1977, 2. Buch, 6. Kap.: Zur Physiologie der Kunst, 378ff. (Zitat p. 384), (KGW VIII 14 [120]). – Stanislaw Przybyzewski, Zur Psychologie des Individuums I – Chopin und Nietzsche, Berlin 1890, <sup>2</sup>1906.

<sup>41</sup> Dieter Jähnig, Nietzsches Kunstbegriff, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh., hg. von H. Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 2, Frankfurt/M. 1972, 29–68 und sein Buch von 1975 (s. o. Anm. 35).

Ferner Kurt Badt, Kunsttheoretische Versuche, hg. von L. Dittmann, Köln 1968, 85ff. und 114f.

Vorarbeiten weitgehend fehlen, abgesehen von einzelnen Marginalien. Ausnahmen bzw. Ansätze zur Nietzsche-Diskussion in der Kunstgeschichte bilden die Beiträge von Gösta Svenaeus über *Edvard Munch*, Güses Arbeit zum frühen *Beckmann* und T. Buddensiegs Studien zu Peter Behrens.

Allein schon Fragen zu stellen, heißt möglicherweise Ansätze zur Erhellung der Nietzsche-Rezeption in der Kunst zu geben. In dem Sinne sind meine Ausführungen als Versuche zu werten, und es können keine endgültigen Antworten erwartet werden.

Die Darstellung der Person Nietzsches und seines Werkes, seines Kultes in Weimar ist Thema der Dissertation von Jürgen Krause.<sup>42</sup> Dabei geht es um den panegyrischen Nietzsche-Kult, wohl auch als Belege desselben um Porträts wie die Fotos und die Radierung von *Hans Olde* vom sterbenden Nietzsche und um andere Bildnisse wie die von *Edvard Munch* aus den Jahren 1905–1906.

Zu thematisieren wären ferner *Denkmalprojekte* wie Henry van de Velde Entwurf von 1910/11 für ein monumentales Nietzsche-Stadion bei Weimar, angeregt durch den wichtigen Mäzen *Harry Graf Kessler*, der es in einem Brief vom April 1911 an Hugo von Hofmannsthal erläutert: ein riesiges Stadion plus „eine Art Tempel“ mit einer Nietzsche-Herme im Inneren, mit einer großen Jünglingsfigur von *A. Maillol* (Modell: der Tänzer Nijinsky) als Symbol des Apollinischen; Reliefs von *Max Klinger* im Inneren sollten das Prinzip des Dionysischen veranschaulichen. Es sollten ferner Tänze und Musik aufgeführt werden und Nietzsche-Feiern mit Platz für 250 Menschen in der Halle möglich sein. Wegen Kontroversen um Nietzsche und wegen des Kriegsausbruchs kam das ehrgeizige Projekt nicht zur Ausführung.<sup>43</sup>

Ferner könnte eine Arbeit über Nietzsche-Darstellungen die Entwürfe zu Denkmälern von *Max Kruse* (Herme) und *Fritz Schumacher* behandeln, wobei zum Teil Aspekte von Nietzsches Ideen anschaulich würden: so bei Schumacher die Sonnen-Symbolik (Zarathustra). Außerdem kennen wir skulpturale Darstellungen Nietzsches wie die Büste von *Kurt Stöving* (1901/02), die

<sup>42</sup> Jürgen Krause, Freie Universität Berlin (bei Prof. T. Buddensieg), Titel: Der Weimarer Nietzsche. Grundlegend dazu Ferdinand Tönnies, *Der Nietzsche-Cultus*, Leipzig 1891.

<sup>43</sup> Das Projekt des Nietzsche-Denkmal bei Weimar von Harry Graf Kessler beschrieben (Brief vom 16. 4. 1911): Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, Briefwechsel 1898–1929, Frankfurt/M. 1968, 323 f.; vgl. ferner E. von Bodenhausen–Harry Graf Kessler – ein Briefwechsel 1894–1918, hg. von H.-U. Simon, Marbach 1978, 91, 181; – K. E. Osthaus, Van de Velde, Hagen 1920, 136–139; – Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, 349 f. – R. Hamann/J. Hermand (Stilkunst um 1900, Bln 1965, München <sup>2</sup>1973, p. 357) meinten, das Nietzsche-Stadion verbande den „Gedanken der Heroenverehrung mit der Idee der körperlichen Ertüchtigung“. – D. Schubert in: *Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, 228 Anm. 34.

An dieser Stelle danke ich Frau Dr. Anneliese Clauss vom Goethe-Schiller-Archiv in Weimar für kollegiale Hilfe hinsichtlich der Nietzsche-Ikonografie im April 1977.

Statuette von *Max Klein* (1903), das Porträt von *Max Klinger* (1904, Marmor und Bronze-Ex.) und die verschollene Nietzsche-Büste vom jungen *Dix* (1912) als die interessanteste.<sup>44</sup> Von ihr meinte P. F. Schmidt 1923, daß sie Klinger belehren könne, „wie Zarathustras Übermensch erzeugt wurde“.<sup>45</sup>

Jedoch Konkretionen von Nietzsches Ideen in Malerei und Plastik oder in Grafik und Baukunst?

Ich gebe im Folgenden einige Beispiele, die mir signifikant erscheinen, ohne Vollständigkeitsanspruch, Beispiele, die unter der gestellten Frage erörtert werden sollten.

In den beiden Radierungen von *Max Klinger* „Zum Lichte“ und „Der Philosoph“ aus dem Zyklus „Vom Tode II“ (1898–1909) scheinen früh Vorstellungen Nietzsches umgesetzt. Einmal schreitet der nackte Jüngling wie Zarathustra auf das Licht der Morgenröte zu, die Hände leidenschaftlich zum „Und doch“ erhoben. Im anderen Bild steht er als Philosoph neben dem schlummernden Weib, weist suchend über ‚Sich‘ und über ‚Sie‘ hinaus – über Fluß, Wasserfall und Gebirge in den Himmel: dort aber, über den Bergen, streckt mit titanischem Gesichtsausdruck sein Spiegelbild sich ihm entgegen. Das ist die Zarathustrasche Vision des höheren Menschen, der deutlich heller als der Lebende über dem Gebirge im Lichtstreifen erscheint.

Zwischen 1893 und 1897 entsteht Klingers Monumentalgemälde „Christus im Olymp“ (Museum Leipzig). Es zeigt das Eindringen der bekleideten Figuren von Christus und Magdalena in die Versammlung der nackten antiken Götter, also die Konfrontation der alten und der neuen Protagonisten. Diese Antinomie der hellenischen Götter (vor allem Apoll und Dionysos) und der Gestalt Christi ist ein Grundtenor von Nietzsches Denken seit 1872 bis zum späten „Ecce homo“. Als weltgeschichtlicher Gegensatz war sie von Heinrich Heine 1835 in der „Romantischen Schule“ und den „Englischen Fragmenten“ thematisiert worden, indem Heine – mit Saint-Simon – hellenische Religion der Freude, des Leibes, der Sinne und des Lebens der christlichen Lebens-Verachtung und -Verleumdung als Religion

<sup>44</sup> Arthur Seidl, Über Nietzsche-Bildnisse und Nietzsche-Bildwerke, in: Allgemeine Zeitung, München 1902, No. 140, Beilage-Band April/Juni 1902, 535; – Zu Kurt Stöving vgl. p. 65 in: Dt. Kunst u. Dekoration XI, 1902/03; – Fr. Schumacher, Stufen des Lebens, Stuttgart 1935 (Abb. seines Entwurfes). – Gottfried Benn bezeichnet später Schumachers Entwurf als „schauerliche Marmorbombasterei im Fidus-Toteninsel-Stil“ und ist dankbar, daß er nie zur Ausführung kam (vgl. G. Benn, Briefe an F. W. Oelze 1945–1949, Wiesbaden 1977, 94). Die Statuette des sitzenden Nietzsche von Max Klein (Gips 1902/03) in: Allgemeine Zeitung, Leipzig, 26. Nov. 1903 und in: Th. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jh., Berlin 1911 (freundl. Hinweis meines Regensburger Kollegen Reiner Schmidt). – Stella W. Mathieu, Max Klinger, Frankfurt/M. 1976, 40, 78; – Zu Otto Dix vgl. Katalog der Dix-Ausstellung, Galerie der Stadt Stuttgart 1971 und D. Schubert, Otto Dix, Reinbek 1980, 13f.

<sup>45</sup> Paul F. Schmidt, Otto Dix, Köln 1923.

„der Wollust des Schmerzes“ gegenüberstellte. Klinger mildert die Polarität dahingehend ab, daß er auch Christus in hellenischem Gewand und Habitus malt, – eine Synthese aus beiden denkend?<sup>46</sup>

Die ‚Vorhalle des Deutschen Reiches‘, die *Peter Behrens* 1902 in Turin ausstellte, wurde unter Zitierung von Nietzsche durch *Georg Fuchs* als „Haus der Macht und der Schönheit“ vorgestellt, indem er Zarathustras Satz: „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herabkommen“ (Za II, Von den Erhabenen) direkt auf diese Vorhalle bezieht. Indem Fuchs jedoch nicht die geistig-psychologische Macht allein meint, sondern in einer affirmativen Wendung auf die Macht des „Kaisertums Wilhelms II.“ umschwenkt, diese als gereift, gerüstet und entschlossen bei der neuen Teilung des Erd-Balles bezeichnet, entfernt er sich grob verzerrend von Nietzsche, der in den Hohenzollern zu Recht die Gefahr für Europa sah und in Wilhelm II. den personifizierten Ungeist.

Inwieweit nun Behrens in seiner Vorhalle für Hamburg tatsächlich Nietzsche-Ideen konkretisieren wollte und mit jener Interpretation von Fuchs selbst übereingestimmt hat oder nicht, muß einstweilen offen bleiben.<sup>47</sup>

Immerhin läßt sich hier schon um 1902 klar eine verfälschende Indienstnahme Nietzsches – die er ja selbst immer befürchtet und gehaut hatte – greifen. Gerade der säbelrasselnde junge Kaiser war ihm alles andere als Herold seiner Ideen und des Wunsches der Vereinigung der Völker und Kulturen Frankreichs und Deutschlands. – Für solch frühe Verzerrung Nietzsches durch deutschnationale und antisemitische Kreise – die Schwester und *Peter Gast* sind zu erinnern – steht auch der sog. „Rembrandt-Deutsche“ *Julius Langbehn*, der im übrigen seit 1889 an Nietzsche jene obskuren ‚Heilungsversuche‘ unternommen hat. 1890 forderte Langbehn sogar die Vormundschaft für zwei Jahre über den Philosophen, die er nicht bekam.<sup>48</sup> Entweder wußte er nichts von Nietzsches Neigung zur geschichtlichen Gestalt Napoleon und für die höhere Kultur Frankreichs und für Heinrich Heine, nichts von dessen später Abneigung gegen Bismarck und Wilhelm und den ganzen Antisemitismus – oder aber er wollte den Kranken ummodeln?

<sup>46</sup> Katalog der Ausstellung: Max Klinger 1857–1920, Museum der bildenden Künste Leipzig 1970, No. 50; – Eliza M. Butler, *Deutsche im Banne Griechenlands*, Berlin 1948, 300f. und D. Sternberger op. cit. 1976, 431. – Zu den grafischen Blättern vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, in: Max Klinger, die grafischen Zyklen, Villa Stuck München 1980, p. XII.

<sup>47</sup> G. Fuchs, Die Vorhalle zum Haus der Macht und der Schönheit, in: *Deutsche Kunst u. Dekoration*, Bd. 11, Oktober 1902/März 1903, 2–12. Vgl. ferner von G. Fuchs: Nietzsche und die bildende Kunst, in: *Die Kunst für Alle*, 11. Jg., 1895/96, 33f., 71f. und 85f. Zur Beziehung zwischen Behrens und G. Fuchs und zu Behrens' Nietzsche-Rezeption, seine Bevorzugung der Motive *Adler* und *Kristall* in den Jahren 1898–1902 vgl. Tilmann Buddensieg, Das Wohnhaus als Kultbau – Zum Darmstädter Haus von Behrens, in: *Peter-Behrens-Ausst. Katalog*, Nürnberg 1980, 37–47; – H.-J. Kadatz, *Peter Behrens*, Leipzig 1977, 38.

<sup>48</sup> Erich F. Podach, *Gestalten um Nietzsche* (1932), 178f. (siehe auch Anm. 19).

Im Sommer 1902 wurde *Harry Graf Kessler* als Direktor der herzoglichen Kunstsammlungen nach Weimar berufen, nachdem einige Monate zuvor der belgische Architekt *Henry van de Velde* dort als Leiter der Kunstgewerbeschule eingesetzt worden war. Beide sahen im Nietzsche-Archiv das geistige Zentrum ihrer neuen kulturellen und künstlerischen Initiativen. Das erklärte Ziel Kesslers und Van de Veldes, eine neue Kunst, einen neuen Stil zu verwirklichen, übernational und alle Lebensbereiche umfassend, auch alle Kunstgattungen, dürfte inspiriert sein von Nietzsches früher Kulturkritik an der Gründerzeit, ihrem extremen Historismus und ihrer Stillosigkeit (1. Unzeitgemäße, 1873):

Die Formen aller Zeiten (historistisch aufgewärmt) verhindern einen eigenen Stil; das „chaotische Durcheinander aller Stile“ im 19. Jahrhundert bringt „jene moderne Jahrmarkts-Buntheit“ hervor, die einen echten Stil, somit eine wahre Kultur verhindert, also nur Bildungsphilisterei erzeugt.

Gegen diese, von „historischer Krankheit“ erfaßte Unkultur der Gründerzeit, setzte Nietzsche die Forderung nach einer neuen Kultur und nach einem *neuen Stil*: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes“. Wahre Kultur ist für Nietzsche „jedenfalls Einheit des Stils“ und keineswegs denkbar „ohne die zur Harmonie Eines Stiles zusammenlaufende Mannigfaltigkeit.“ Solche echte Kultur gäbe es zu seiner Zeit nicht, weil das „Ausschließen und Negieren aller künstlerisch produktiven Formen und Forderungen eines wahren Stils“ dominierte.<sup>49</sup> Nietzsche trifft mit dieser Kritik den ideologischen Kern des Historismus in der Kunst: um die Machttraditionen, auf die sich die Hohenzollern-Kaiser beriefen, anschaulich wirksam zu machen, mußte in unproduktiven, also in historischen Formen gebaut werden (z. B. die Kaiserpfalz in Goslar mit den Reiter-Denkmalern).

Nun hatten in Frankreich und Belgien der „Art Nouveau“ und in Deutschland der folgende, schon wieder entlastete „Jugendstil“ bereits versucht, *alle* Lebensbereiche zu umgreifen. Dabei ist der enorme Aufschwung der Kunstgewerbe-Schulen, ausgehend von England, in Europa und ihre fördernde Rolle bekannt. Der deutsche „Jugendstil“ ist ohnehin teils von Nietzsche inspiriert; Ahlers-Hestermann sprach 1941 von einem „Zarathustra-Stil“.<sup>50</sup> In Frankreich setzt die Nietzsche-Rezeption seit 1893/94 um die „Revue Blanche“ ein, in Belgien etwa zur gleichen Zeit im Kreis der Zeitschrift „La Société Nouvelle“, deren Mitarbeiter seit 1894 auch Henry van de Velde wurde. Damit ist der Bogen von dem franko-belgischen Art Nouveau nach

<sup>49</sup> UB I, DS 1–3, – zugleich entwirft er die „Möglichkeit einer deutschen Cultur“.

<sup>50</sup> Fr. Ahlers-Hestermann, *Stilwende*, Berlin 1941, 87 und 120; – Dolf Sternberger, *Über den Jugendstil*, Hamburg 1956, 42f. – R. Schmutzler, *Art Nouveau – Jugendstil* (1962), Stuttgart 1977; – und D. Schubert in: *Nietzsche-Studien* 9, 1980, 378f.

Weimar offensichtlich. Später wird die Entwicklung der Kunst zu einem neuen Stil, den Van de Velde und Kessler in Weimar inaugurierten – das „neue Weimar“ – zwischen 1902 und 1912 zu einer Bewegung, die *das* erreichen wollte, was Nietzsche gefordert hatte, als er die Gründerzeit-Kultur und Kaiser-Ideologie verwarf.

Dabei muß betont werden, daß Van de Velde für seine gattungsübergreifende Kunst das Etikett ‚Jugendstil‘ logischerweise ablehnte.<sup>51</sup> Bekanntlich legte sein im Oktober 1902 gegründetes „Kunstgewerbliches Seminar“ in Weimar geistig und handwerklich die Grundlagen für das ab 1919 folgende, bedeutende „Bauhaus“ der expressionistischen Kultur.

Im Jahre 1905 modelliert *Wilhelm Lehmbruck* das Relief „Weg zur Schönheit“, ganz im neuklassizistischen Stil von Hildebrand. Es zeigt einen Jüngling, der von einem Genius den Weg zur Schönheit des hellenischen Tempels, zum Licht der aufgehenden Sonne (Morgenröte) und somit zur idealen Freiheit gewiesen bekommt. Eine gleichzeitige Zeichnung Lehmbrucks verbindet diese Gruppe, eine aufgehende Sonne und eine sich emporreckende weibliche Figur, die der Freiheitsstatue (von F. Bartholdi) entlehnt scheint.<sup>52</sup> Unterschriften Lehmbrucks erläutern: „Freiheit – der Prophet – zur Pforte der Morgenhelle (röte) . . . Genius und Mensch oder mit Greis (den Lebensweg) oder ‚Aller Menschheit Ziel‘ nennen“. Prophetie der Freiheit und zielhafte Licht-Symbolik der Nietzscheschen Morgenröte verbinden sich in der Komposition der weiblichen Freiheitsallegorie und dem Paar Genius/Mensch, die nichts anderes sind als Zarathustra und der Jüngling.

Im Jahre 1908 malt *Max Beckmann* die erste „Auferstehung“, und *Edvard Munch* beginnt in Oslo seine großen Wandbilder für die Universität.

Die bei Lehmbruck auch anzutreffende Vorstellung des Lebensweges verdichtet sich zu dieser Zeit in Munchs Schaffen zur Vorstellung des „Menschenberges“, einer Pyramide von Menschenmassen, die zum Lichte streben. Die Spitze der Pyramide bildet der die Menschen leitende „höhere Mensch“, der sich emporreckt: in Zeichnungen und Ölskizzen hat Munch dies zwischen 1909 und 1912 konkretisiert.

Zugleich wird die kolossalische Darstellung der Sonne, die ja völlig unabhängig von Nietzsche um 1888 bei Vincent van Gogh die Lebenskraft symbolisierte, in Munchs Wandbildern ein wahres Nietzsche-Bild und

<sup>51</sup> H. van de Velde, *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin 1895 und *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902; – ders.: *Zum neuen Stil*, München 1955; – dazu W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Köln 1970, 48ff.: Die negative Schönheit.

<sup>52</sup> Kat. No. 16 und No. 81 in: *Wilhelm Lehmbruck – Frühwerke*, Kat. d. Ausstellung Lehmbruck-Museum Duisburg, Bd. III, Recklinghausen 1969; – dazu D. Schubert in: *Kunstchronik* 23, 1970, 147–151 und die 1980 als Ms. abgeschlossene Arbeit: *Die Kunst Lehmbrucks* (Wernersche Verlagsgesellschaft Worms/Stuttgart 1981).



Nietzsche-Symbol: die riesige aufgehende Sonne verheißt die Morgenröte der Götzendämmerung für die nach Erlösung von der christlichen Moral durstende Menschheit.

Dieser Teil eines Fragens nach Nietzsche-Einflüssen auf die bildende Kunst ist von G. Svenaeus eingehend dargestellt worden. Munch hatte im übrigen 1905/06 auf Einladung der Schwester Nietzsches und Graf Kesslers in Weimar und Umgebung gewelt, Fotos von Nietzsche erhalten und – wie erwähnt – zwei Bildnisse in Öl gemalt (heute Oslo und Stockholm).<sup>53</sup>

Max Beckmanns 1908 gemalte „Auferstehung“, 1909 signiert und datiert (Staatsgalerie Stuttgart) fällt dadurch gänzlich aus der Tradition des Themas heraus, daß sie die Auferstehenden nicht mehr – wie Michelangelo oder Rubens – in Selige und Verdammte teilt. Sie zeigt vielmehr das Aufsteigen aller Menschen als Nackte und Gleiche gleichwertig zu einer den oberen Bildteil beherrschenden Licht- und Himmelszone. Am Boden verharren verschiedene nackte Anonyme und identifizierbare Zeitgenossen: darunter Beckmann selbst, seine Frau, seine Schwiegermutter Frau Tube, die Gräfin Hagen, Franz Kempner. Diese zögern, sinnieren oder reflektieren über das Geschehen zu ihren Köpfen, die Auferstehung zum Licht, oder über die der Erde in Dumpfheit oder bloßer leiblicher Schwere noch Verhafteten. Die Überwindung aber der irdischen Gebundenheit und die Bewegung aller als Gleiche zum Lichte als dem höheren geistigen Prinzip, als Wahrheit und Ziel des Seins, ist der Versuch Beckmanns, Nietzsches Ideen und Metaphorik aus „Zarathustra“ in Malerei umzusetzen.<sup>54</sup> Beckmann las – wie wir aus den Tagebüchern wissen – seit um 1903/04 sowohl Heine als auch Nietzsche. Den „Zarathustra“ und die Apokalypse des Johannes las er während der Kriegsjahre. Die Inspiration liegt also auf der Hand: die Auferstehung der Menschen ist nicht mehr die im Rahmen des christlichen Nihilismus, also der christlichen Verleumdung des Lebens und des Leibes, nicht mehr die der christlichen Moral von Sünde, Gericht und Verdammung, sondern ein gegenwärtiges Ge-

<sup>53</sup> Zu Munchs Bildnissen Nietzsches von 1905/06 vgl. Katalog der Ausst. „Malerei nach Fotografie“ (von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth), Stadtmuseum München 1970.

Zu Munch und Nietzsche: G. Svenaeus, *Edvard Munch – Das Universum der Melancholie*, Lund 1968; – ders. *Munch – Im männlichen Gehirn*, Lund 1973, 241 f. – ders., *Der heilige Weg – Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munchs*, in: *Edvard Munch – Probleme, Forschungen, Thesen*, hg. von H. Bock/G. Busch, München 1973, 25–46; – W. Hofmann, *Von der Nachahmung . . .*, 1970, 38; – P. Krieger, *Edvard Munch – Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele*, Berlin 1978, 68–72.

Zur älteren Tradition von Sonne und Lichtsymbolik vgl. Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: *Studium Generale*, X, 1957, 432–447.

<sup>54</sup> Diesen Deutungsansatz konnte ich vor Erscheinen von Ernst-G. Güses Beckmann-Arbeit mündlich mit ihm erörtern (Jan. 1977); dafür sei ihm auch an dieser Stelle gedankt; – E.-G. Güse op. cit. 1977 und meine Besprechung desselben (s. o. Anm. 1). – Zu Beckmanns Nietzsche-Lektüre 1903/04 vgl. die Tagebücher in: P. Beckmann/Peter Selz (Hg.), *Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, 58.

schehen, das die Menschen *als Gleiche* leiblich zum Lichte führt. Ob dabei auch Gustav Landauers Sozialismus-Ideen mit hineinspielen, muß offenbleiben; aber Beckmann diskutierte um 1908/09 des öfteren mit Landauer in Berlin-Hermsdorf, wo sie benachbart wohnten.

Auch Beckmanns 1911 entstandene Grafik-Folge zum Leben Christi ist unter einem Einfluß von Nietzsche zu sehen, wie Güse gezeigt hat: Christus wird als der Protagonist des „freien Geistes“ und als Anarchist verstanden, der einsam in der Natur meditiert und der auszieht um zu predigen wie Zarathustra. Wie Nietzsche rückt auch Beckmann die Taten Christi als Botschaft in den Vordergrund (der einzige wahre Christ, den es je gab, war Jesus, und der starb am Kreuz!) und nicht die kirchliche Glaubensfrage.<sup>55</sup>

Und auch Beckmanns später lithographierte Folge „Die Hölle“ von 1919, in der es verschiedene Großstadtszenen gibt, scheint mir von Nietzsches Lektüre geprägt: dieser nennt im „Zarathustra“ wiederholt die Stadt, die er als Brutstätte des Billigen, Gemeinen und Korrupten verwirft, eine Hölle.

Einige Jahre früher als Beckmanns „Auferstehung“, aber wohl ohne gegenseitige Kenntnis (?), modellierte *Gustav Vigeland* das Relief „Auferstehung“, das eine in der Breite aufsteigende Menschenmasse ebenfalls ohne christliche Trennung in Gute und Böse darstellt.<sup>56</sup>

*Wilhelm Lehmbrucks* Radierung „Auferstehung II“ von 1913 scheint mir im Bedeutungshorizont offen bzw. ambivalent zu sein, auch wenn sie in der direkten oder in der indirekten Kenntnis von Nietzsche entstand: melancholisch angstvoll sich umarmende und sich beugende Mädchen und Jünglinge, zum Wissen ihrer selbst gelangend, – Prototypen des nicht verbogenen Menschen, wie ihn Nietzsche gedanklich entwarf.<sup>57</sup>

Im übrigen muß erwogen werden, ob bei verschiedenen Auferstehungs-Darstellungen jener Zeit nicht *Leo Tolstoj*s Roman von 1899 (deutsch 1899, 1900) wirksam wurde, der die Auferstehung nicht metaphysisch, sondern als eine irdisch-moralische Wandlung des Einzelnen in seinem Handeln gegenüber dem Mitmenschen auffaßt.

Zwischen 1909 und 1911 formiert sich in Mailand die Gruppe der italienischen *Futuristen* um Marinetti, Boccioni und Ballà. In ihren Manifesten stellen sie das dynamisch-zerstörerische Leben und das Chaos über die Normen und die Werke der Kunst. Der futuristische Held – ein Bruder oder

<sup>55</sup> Zum „Christusimpuls“ im Expressionismus und zum Verständnis von Jesus als „Prophet des Unterwegs“ s. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, (1918, 1923), Frankfurt/M. 1964, 1977; – zu Beckmann vgl. Güse op. cit. 1977, 51–54.

<sup>56</sup> Ragna Stang, *Gustav Vigeland*, Oslo 1965; – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Munch und Rodin, in: *Munch – Probleme*, hg. Bock/Busch, 1973, 127.

<sup>57</sup> Carl Einstein (Einf.), *Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk*, Cassirer Berlin 1913; – E. Petermann, *Die Druckgraphik von W. Lehmbruck*, Stuttgart 1964, No. 72.

Jünger Zarathustras? – ein Stiefbruder? Marinetti schrieb zwar 1911 „Was von Nietzsche trennt“ und stellt dort fest, „trotz seines Strebens in die Zukunft bleibt Nietzsche doch einer der hartnäckigsten Verteidiger der Größe und Schönheit der Antike . . . Sein Übermensch ist ein Erzeugnis hellenischer Phantasie . . . Wir stellen diesem griechischen Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde, den durch eigene Kraft vervielfältigten Menschen entgegen, einen Feind der Bücher, einen Freund der persönlichen Erfahrung“.<sup>58</sup> Abgesehen davon, daß Nietzsches ‚Übermensch‘ die Enge der Bibliotheken verläßt, Zarathustra einsam meditiert und den Menschen von seinen Visionen predigt, Nietzsches Wille zur Macht dem Leben, der Lebensbejahung dient, die Steigerung desselben höchstes Ziel ist, betonte Christa Baumgart zu Recht, daß Marinettis „Mafarka“ und Nietzsches Symbolfigur ‚Übermensch‘ grundsätzlich verwandt sind. Während aber der futuristische ‚Held‘ von den Bergen herabsteigt in die „lebenssprühenden Städte“<sup>59</sup> und deren Chaos bejaht, sich darin tummelt, kommt Zarathustra mit einer völlig anderen Wertung (3. Teil, „Vom Vorübergehen“) durch viel Volk und vielerlei Städte, „an das Stadttor der *großen Stadt*“. Sie ist ihm im Unterschied zu den Futuristen vielmehr Lebensvernichterin, Hölle, Schlachthaus und Garküche des Geistes und aller großen Gefühle; deshalb gebühre ihr nur der zerstörende Untergang. In diesem Lichte können die apokalyptischen Stadt-Visionen von *Ludwig Meidner* (um 1913) gesehen werden; – wie jetzt auch Ernst-G. Güse für Meidners „Apokalyptische Stadt“ im Landesmuseum Münster (Heft Juni 1980 Das Kunstwerk des Monats) darlegte.

Im übrigen scheint Marinetti Nietzsche simplifiziert bzw. mißverstanden zu haben: Denn Nietzsches Idee des höheren Menschen ist ja gerade der durch eigene Kraft, ohne Gottes Autorität, vervielfältigte Mensch, der dionysisch Leben und Wandel bejaht (ewige Wiederkehr), und der Prototyp und Schaffender wird und zum Schöpfer neuer Welten, eines neuen Mittag ohne Götter – wie Prometheus („der große Menschenfreund“).

Lange habe ich mich gefragt, wie *Lehmbruck* auf den Titel „Emporsteigender Jüngling“ für seine expressionistische Plastik kam, die er 1913/14 in Paris modellierte, 1916 in der Freien Sezession in Berlin zeigte. Man hat gegen diese Figur – da sie nach unten schaut – eingewendet, sie würde das gemeinte Emporsteigen nicht anschaulich machen. Nun ist selbstverständlich ein geistiges Emporsteigen und keine physische Aktion gemeint. Der Schlüssel zum vollen Verständnis des wichtigen Werkes scheint mir in Zarathustras Dialog mit dem Jüngling am Baume zu liegen, im Kapitel „Vom Baum am Berge“ (1. Teil). Dort sagt dem suchenden, zweifelnden Jüngling Zarathustra

<sup>58</sup> F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, Paris 1911, 93f. – Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909–1915*, Oxford 1968, 40–41.

<sup>59</sup> Christa Baumgart, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, 127f.

u. a.: „Noch bist du nicht frei, du *suchst* noch nach Freiheit. Übernützlich machte dich dein Suchen und überwach. In die freie Höhe willst du, nach Sternen dürstet deine Seele. Aber auch deine schlimmen Triebe dürsten nach Freiheit. [. . .] wenn dein Geist alle Gefängnisse zu lösen trachtet. Noch bist du mir ein Gefangener, der sich Freiheit ersinnt: ach, klug wird solchen Gefangenen die Seele, aber auch arglistig und schlecht.

Reinigen muß sich noch der Befreite des Geistes. [. . .] Ja, ich kenne deine Gefahr. [. . .] wirf deine Liebe und Hoffnung nicht weg!“

Der Jüngling hatte zu Zarathustra gesagt: „Ich traue mir selber nicht mehr, seitdem ich in die Höhe will, und niemand traut mir mehr [. . .]. Ich verwandele mich zu schnell: mein Heute widerlegt mein Gestern. [. . .] Was will ich doch in der Höhe?“ – „Nach meinem Untergange verlangte ich, als ich in die Höhe wollte [. . .]“ (KGW VI 1, 48f.).

Die Antinomie von geistigem Steigen und Bellen der Lust der Triebe „in ihrem Keller“ – dazwischen die komplexe Ambivalenz der Seele –, die Antinomie von *Leib* und *Geist*, von Irratio und Ratio, die eine Grundproblematik des gesamten Expressionismus ist, hat Nietzsche 1883 in seinem Dialog gestaltet. Er vergleicht Baum und Mensch: „Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, – ins Böse.“ Mit diesen Sätzen charakterisiert Zarathustra das Streben des Jünglings, der in die Höhe will. Und dies ist in der bronzenen Figur Lehmbrucks meisterhaft anschaulich gemacht, nämlich das Emporwollen einerseits und das Verhaftetsein andererseits, die Gestik qua Hinauf und der Blick in die Tiefe.<sup>60</sup> Auch eine Vorzeichnung Lehmbrucks verdeutlicht das.

<sup>60</sup> Vgl. dazu aus jener Zeit G. F. Hartlaub, *Kunst und Religion*, Leipzig 1919, bes. 14f., wo die Synthese aus *Geist* und *Leib* im Hinblick auf die Mystik der *Romantik* und die Leibpriorität Nietzsches entworfen ist. –

Angesichts solcher weiterführenden Fragen bleibt das motivische Ableiten-Wollen des ‚Emporsteigenden‘ Lehmbrucks von vermeintlichen Vorbildern, von Hans von Marées durch Willi Lehmbruck (in: *Munuscula Discipulorum* – Festschrift für Hans Kauffmann, 1968), von einer Daumier-Figur durch D. de Chapeaurouge (Konstanz und Wandel in der Bedeutung entlehnter Motive, 1974) nicht nur subaltern sondern irrelevant, da es methodisch verfehlt ist. Peter Szondi nannte solches Ableiten die „Parallelstellen-Methode“, die die Einheit des Werkes nach Sinn und Formung zerstört. Dies gilt ebenfalls für die oberflächlichen Motiv-Vergleiche von S. Salzmann, in: Brancusi – Kat. d. Ausst. Duisburg 1976, 122f. Setzt man dagegen methodisch die Einheit von Form und Sinn an jedem wesentlichen Kunstwerk voraus und sein Hinausgehen über die Tradition, muß man das Neue an Lehmbrucks Figur, ihren Abstand zu möglichen Anregungen geradezu betonen. Erst so gewänne das jeweilige Werk individuellen Wert innerhalb der historischen Progression. Im Falle von Lehmbrucks ‚Emporsteigenden‘: Die Einheit von Komposition der Figur (Formgebung) und ihrem komplexen Leib-Geist-Sinngefüge (Stoff, Idee) würde – wenn überhaupt – zu ganz anderen ‚Vorbildern‘ führen, nämlich zu Barlachs Zeichnung „Prophet“, ferner zu literarischen Prototypen des Expressionismus und würde die Kontradiktion zur Tradition erweisen. Vgl. D. Schubert in: *Zs. f. Kunstgeschichte*, 1978, 346 und: Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks, in: Pantheon, H. 1, 1981, 55–69.

Um 1916/17 hatte Lehmbruck im übrigen in Berlin und Zürich Kontakte zu den Pazifisten und sozialistischen Expressionisten um *Ludwig Rubiner* und *Franz Pfemfert*, die partiell auf Tolstoj und auf Nietzsches Ziel-Philosophie fußten und sich um eine nicht-nationalistische Nietzsche-Auslegung bemühten. Lehmbruck arbeitet 1917 bei der Zeitschrift „Die Aktion“ mit: er porträtiert den Sozialisten und Aktivisten der Menschen- und Gesellschaftsveränderung Rubiner und plante – wie aus diversen Zeichnungen zu schließen ist – eine Porträtbüste desselben zu modellieren, vergleichbar denen von Th. Däubler und Fritz von Unruh. Ferner kannte Lehmbruck seit 1912/13 *Carl Einstein*, der dem Aktionskreis um Pfemfert angehörte.<sup>61</sup> Damit ist Lehmbrucks Nähe zur nichtnationalen, also emanzipatorischen Nietzsche-Rezeption im Expressionismus belegt.

Ein unspezifischer Einfluß Nietzsches auf die Plastiker am Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich in der Bevorzugung des Themas: *Jüngling und mädchenhafte Frau*. Beispiele finden sich im Schaffen von George Minne, Karl Albiker, Hermann Haller, Georg Kolbe und Lehmbruck. Dementsprechend stellte W. Hofmann 1958 fest, daß darin das nietzschesche Ideal „des unbogenen Menschen“ nachwirke.<sup>62</sup>

In diesem Lichte muß man wohl auch das im Dezember 1913 in Frankfurt (Friedberger Anlagen) enthüllte Heinrich-Heine-Denkmal von *Kolbe* sehen, das ein tanzendes Liebespaar aufsockelt. Das allegorische Denkmal versucht, etwas vom Kern der Dichtungen Heines wie den „Florentinischen Nächten“ anschaulich wirksam zu machen, und zwar die Emanzipation der Sinnlichkeit und Erotik und die Abschaffung der (christlichen) Sünde (Sternberger).<sup>63</sup>

Eine zentrale Passage zur *Licht-* und *Himmels-Symbolik* finden wir im 3. Teil von „Zarathustra“ im Abschnitt „Vor Sonnenaufgang“, wo der Prophet ausruft: „Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! [. . .] In deine Höhe mich zu werfen – das ist *meine* Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen – das ist *meine* Unschuld! [. . .] Und stieg ich Berge, *wen* suchte ich je, wenn nicht dich [. . .]? [. . .] *fliegen* allein will mein ganzer Wille, in *dich* hinein fliegen!“

<sup>61</sup> Zu Lehmbrucks Dichter-Porträts vgl. meinen Beitrag in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, 389–404. – Carl Einstein, *Gesammelte Werke*, hg. von Ernst Nef, Wiesbaden 1962. – A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit: Im Banne des Expressionismus*, 6. A. Leipzig 1925, 362f. Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk, mit einer Einf. von Carl Einstein, Berlin 1913. Später schrieb Einstein über Lehmbruck in seinem Band zur Kunst des 20. Jh. in der Propyläen-Reihe (Berlin 1926).

<sup>62</sup> Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1958, 61–62.

<sup>63</sup> Dazu Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg 1972, Frankfurt/M. 1976.

Der Unterzeichnete bereitet eine Studie über die Geschichte der Denkmäler für Heinrich Heine zwischen 1887 und heute vor (als Vortrag: s. o. Anm. 22).

Zwei Beispiele bildender Kunst, die diese Stelle mehr oder minder nahe bildlich umsetzen: Für das auf 1914 geplante Norwegische National-Denkmal entwirft *Munch* eine Skizze, die einen sich zum Lichte streckenden nackten Menschen – Zarathustra als der Visionär – zeigt.<sup>64</sup>

Seit um 1912/13, also zur gleichen Zeit, arbeitet *Fidus* an der Komposition „Lichtgebet“, ein vom Felsen sich steil zum Himmelsabgrund reckender nackter Jüngling<sup>65</sup>, zuerst als Aquarell, dann als Postkarte für die Jahrhundertfeier der Völkerschlacht (von Leipzig 1813) auf dem Hohen Meissner im Oktober 1913. Im Unterschied zu Munchs nicht-rassistischer Rezeption ist hier, wie schon bei der Vorhalle von Behrens, ebenfalls ein Umbiegen von Ideen Nietzsches ins banal Völkisch-Nationale zu beobachten: Die Festschrift zum Meissner-Treffen in Jena bringt von *Fidus* die Grafik „Hohe Wacht“, eine Schwertwache teutonischer Art und Stils wie sie der mit *Fidus* befreundete Franz Metzner skulptural als Bekrönung des drohenden Völkerschlacht-Denkmal schuf. Dazu käme ein Text von *Fidus* selbst an die Jugend; dort ist vom „Geist deutscher Treue“, von deutscher Tüchtigkeit die Rede und immer wieder vom deutschen Wesen. Nietzsche hatte aber gerade im „Deutschland, Deutschland über alles“ das Ende des deutschen Geistes und der deutschen Kultur erblickt (Götzendämmerung, Was den Deutschen abgeht 1). Dessen ungeachtet gingen in der nationalistischen Nietzsche-Rezeption mißverständener Macht-Wille, völkischer Antisemitismus und Frankreich-Feindschaft (vgl. Langbehns „Zolaismus“) Hand in Hand und bereiteten so das imperialistische Völkermorden des 1. Weltkrieges ideologisch vor. Dabei hatten die Jahrhundertfeiern 1913 eine klare Funktion.<sup>66</sup> Bilder wie die „Schwertwache“ (1913) münden direkt ein in die teutonische Kriegsgrafik, die *Fidus* zwischen 1915 und 1918 schuf, und passen zu den über 300 Entwürfen vieler deutscher Architekten und Bildhauer für das 1910/11 projektierte Bismarck-National-Denkmal bei Bingerbrück, gegenüber der „Germania“ von J. Schilling: „Einssein“, „Germanias Blut“ (1917), „Unser Gewaltfriede“ (1918).<sup>67</sup> Der gegen Frankreich und England kolonialistisch gerichtete teu-

<sup>64</sup> J. A. Schmall gen. Eisenwerth, Munch und Rodin, in: Munch, edition Bock/Busch, München 1973 (s. o. Anm. 53), 125 ff.

<sup>65</sup> Vgl. Katalog d. Ausst. „Monte Verità“ – Ascona/Berlin/Wien 1978–1979.

<sup>66</sup> Das Herrenrasse-Denken wurde besonders durch Kaiser Wilhelm II. gefördert, fußend auf den Schriften von H. S. Chamberlain, – natürlich auch durch den Germanen-Kult in Wagners Musik, die Nietzsche mehr und mehr ablehnte: NW, Wo ich bewundere.

<sup>67</sup> Dazu die Festschrift zum Meissner-Treffen, Jena 1913; – ferner Fr. Schulze, Die Völkerschlacht und ihr Ehrenmal, Leipzig 1937.

Die demokratischen Impulse der Befreiungskriege gingen bis 1913 schrittweise verloren; – ein Überblick dazu bei H. und O. Hartmann, Völkerschlachtendenkmal Leipzig, Leipzig 1973, wo das Monument freilich wieder der Ideologie der DDR einverleibt wird. Metzner und *Fidus* waren seit 1900 befreundet; sie schmückten gemeinsam die Räume der ‚Neuen Gemeinschaft‘ (Berlin), entwickelten sich jedoch – im Gegensatz zu Lehmsbruck und Belling – wie

tonische Wahn und Rassismus Wilhelms II. und seiner Generäle, der sich keineswegs auf den lebenden, sich wehrenden Nietzsche hätte berufen können, mündete später in die Bewegung der Nazis, die Nietzsche ihrerseits nationalistisch verzerrten, die die junge Republik zerstörten, bruchlos ein.

Das Zielen ins Licht, den Drang zum Licht-Himmel, also Zarathustras Licht-Metaphorik, konkretisiert ähnlich Munch im Jahre 1915 auch *Bernhard Hoetger* in seinem 1. Entwurf zum Niedersachsenstein (bei Worpswede)<sup>68</sup>, einem Krieger- und Kriegsmal (während der 2. ausgeführte Entwurf einen gewandelten Hoetger, einen Phönix als Friedensmal zeigt): Vor der kubistisch abstrakten Form eines übergroßen Vogels reckt sich ein schlanker Jüngling empor. Der Entwurf entstand im Klima der Sieges-Illusion des Jahres 1914/15, die nach Tannenberg noch bestand, und zwar auf Wunsch des Mitbegründers der Worpsweder Künstlerkolonie, *Fritz Mackensen*; das Kirchspiel Worpswede stellte den Weyerberg zur Verfügung und führte die Geldsammlung durch. Indem Hoetger diesen 1. Entwurf für einen damals erhofften deutschen Sieg schuf als ein „Siegesmal“, wie er sich ausdrückte, mißbrauchte er Nietzsches expressive Metaphorik „Vor Sonnenaufgang“, die Vorstellung der hymnischen Ich-Entgrenzung Zarathustras, der sich zu Himmelshöhe und Licht-Abgrund gezogen fühlt, eine Metaphorik, die für Nietzsche oberhalb aller „Vaterländer“, Parteien und Regierungen lag. Dabei wird die psychisch-geistige Bewegtheit, die ein Wachsen des Menschen aus dem „Tod Gottes“ heraus meinte, in eine realpolitische Verwertbarkeit umgebogen und den Kriegszielen der Hohenzollern, vor denen Nietzsche warnte, gegen die er eine antideutsche Liga plante, angepaßt. Nietzsche hatte vielmehr die frankreichfeindliche Politik des Kaisers und der Generäle und die Reichsgründung durch einen deutschen Sieg von 1871 als Extirpation des deutschen Geistes zugunsten des ‚deutschen Reiches‘ bezeichnet (in der 1. Unzeitgemäßen, DS 1), hätte also einen Krieg gegen Frankreich wie den von 1914 kaum geistig unterstützt (wie G. Lukács glaubte).

Mit der Entwicklung des Krieges jedoch zum barbarischen „Erdgemetzel“ (Ernst Toller 1917), dem europäischen Pazifismus, der Republik, Hoetgers Wandlung von 1917/18 und seinem Beitritt zur „Novembergruppe“

Lederer mehr und mehr in die Dimensionen der wilhelminischen Ideologie. Ihr teutonischer Nationalismus manifestierte sich dann besonders im 1. Weltkrieg (dazu J. Frecot/J. F. Geist/D. Kerbs: *Fidus – zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München 1972, 168f.).

<sup>68</sup> Zu Hoetgers Monument vgl. C. E. Uphoff, *Bernhard Hoetger*, in: *Cicerone* 11, 1919, 427f. – L. Roselius/Suse Drost, *Bernhard Hoetger*, Bremen 1974, 22f. und 75f. – D. Schubert, *Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar*, in: *Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, 213. – Ein kurzer Text Hoetgers über sein 1922 ausgeführtes Denkmal befindet sich im Archiv zu Worpswede (Haus im Schluh). – Herrn Hans-H. Rief danke ich für freundliche Hilfe.

(Berlin) verwirft er seinen Plan für ein Sieges-Denkmal und konzipiert einen aus Backsteinen gemauerten riesigen Vogel, einen expressionistischen Phönix, ein „Trauermal mit dem Hinblick auf Frieden“, das die Ideen von Fruchtbarkeit, Aufbau und *Auferstehung* versinnbildlicht, wie Hoetger selbst schrieb,<sup>69</sup> ausgeführt bis 1922 (noch in situ).

Daß jedoch die Bewegung des prototypischen Jünglings empor zum Licht nicht nur nationalistisch rezipiert wurde, sondern auch auf einer sozialistisch orientierten Gegenseite anzuverwandeln war, belegt das Titelblatt zu der Zeitschrift „Die Freie Jugend“: im Jahrgang 1923 zeigt das Sonderheft für den inhaftierten Dichter *Ernst Toller* eine Gruppe zum Lichte bewegter nackter Menschen<sup>70</sup>.

Apokalyptische Dimensionen erhält die nietzschesche Licht-Symbolik aus Zarathustra im Kriegsjahr 1917 in einer Meisterzeichnung von *Otto Dix* mit dem Titel „Finale 17“ (Dresden, Kupferstichkabinett)<sup>71</sup>: der am Horizont übergroß stehenden Sonne recken sich Köpfe und Arme Verwundeter und Sterbender entgegen; die dunklen Wolken bilden gleichsam Vorhänge für das Finale der Weltbühne. Am Ende der Wirkung von Nietzsches Licht-Symbolik steht das Massensterben im Grabenkrieg. Die ehemals prototypischen Jünglinge erleben im Angesicht der adorierten, aber gleichmütigen Sonne ihren ganz realen, egalitären Tod.

In den Weihnachtstagen des Jahres 1919 entwirft *Bruno Taut* zwei utopische Projekte, den festlichen Zentralbau „Vivat Stella“ und das „Monument des Neuen Gesetzes“ in zwei Varianten, aus unregelmäßigen Prismen zusammengesetzte symmetrische Bauten utopischen Gehalts mit deutlich astraler Symbolik bzw. starkem Aufwärtzug. Das Material des Monumentes ist Metall und Glas (das als lichtetes Material die Ideen der Utopie neuer Gemeinschaft theoretisch trug), der Sockel aus weißem Marmor, der Schmuck aus türkisfarbenen Majoliken, Höhe ca. 18 Meter. Signifikant nun ist die Vorstellung der *sieben Tafeln* – Tafeln bereits ein Motiv aus dem „Zarathustra“ – und zwar aus Glas, von oben beleuchtet. Diese Tafeln, von unten zu lesen, tragen die leitenden Inschriften und die Motti der sieben Herolde, die Taut wählte: Paul Scheerbart, den Dichter der „Glasarchitektur“ (1914), Luther, Karl Liebknecht, den Prophet Haggai, Johannes (die Offenbarung)

<sup>69</sup> Text Hoetgers zum Niedersachsenstein und sein Brief vom 31. Mai 1931 an L. Roselius (in: Kat. d. Hoetger-Ausstellung, Bremen/Münster 1964).

<sup>70</sup> Die Zeitschrift „Freie Jugend“ war das Blatt der jungen Anarchisten, Schriftleitung Ernst Friedrich (Berlin), der 1924 die viersprachige Dokumentation „Krieg dem Kriege“ herausgab. – Abb. des Zeitschriften-Titels in: E. Toller, Zwei Stücke der Revolution, Berlin 1977.

<sup>71</sup> *Otto Dix* – Protokolle der Hölle, hg. von Hans Kinkel, Frankfurt/M. 1968, No. 40 – jetzt Dresden Kupferstichkabinett; – D. Schubert, *Otto Dix* in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1980, 32 (Abb.) und Veit Loers/D. Schubert: *Otto Dix* und der Krieg – Zeichnungen und Graphik 1913–1924, Städtische Galerie Regensburg 1981, 15.



und Nietzsche, und zwar „Vom neuen Götzen“ aus dem Zarathustra. Taut nennt das erstaunliche Monument, das nicht errichtet wurde, eine „Glas-kristallpyramide“. In Alfred Wolfensteins expressionistischem Jahrbuch „Die Erhebung“ von 1920 veröffentlichte er einen der beiden Entwürfe im Rahmen seiner programmatischen Schrift „Architektur neuer Gemeinschaft“.<sup>72</sup>

Zu Unrecht hat W. Pehnt gemeint, daß mit solchen Werken die Gefahr eines Totalitarismus aufkäme und wies auf die Durchhalteparolen der NS-Zeit. Aber seit wann ist es sinnvoll, an einem Kunstwerk Form- oder Inhaltsteile auszutauschen? Gerade die Nietzsche-Stelle „Vom neuen Götzen“, die an Hölderlins und Heines Kritik des Staates gemahnt, die Pehnt offenbar nicht nachgelesen hat, räumt hier voreilige Zweifel und falsche Assoziationen aus. Nietzsche schreibt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch [ . . . ]: ‚Ich, der Staat, bin das Volk‘. Lüge ist’s. Schaffende waren es, die schufen die Völker [ . . . ].“ Und den Schaffenden, die dem Leben und seiner Liebe dienen, stellt Nietzsche die Vernichter entgegen, die den Staat aus Schwert und hundert Begierden (sic!) über die Völker hängen. Er trifft eine klare Unterscheidung zwischen den *Schaffenden*, die Glaube an die Erde und Liebe leiten, die das Leben steigern, und den *Vernichtern*, die mit Schwert und Begierden regieren. Diese Passage aus Zarathustra ist m. E. auf den begehrlichen Machtwahn der Hohenzollern zu beziehen: „Staat nenne ich’s [ . . . ], wo alle sich selber verlieren [ . . . ] der neue Götze [ . . . ] – das kalte Untier! [ . . . ] Staat, wo der langsame Selbstmord aller ‚das Leben‘ heißt.“ Und Nietzsche fährt fort:

„Dort wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Notwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise. Dort, wo der Staat *aufhört* – so seht mir doch hin, meine Brüder! Seht ihr ihn nicht, den Regensbogen und die Brücken des Übermenschen? –“<sup>73</sup>

Solche Kritik des Vernichter- und Gewalt-Staates als repressiver Überbau über den Völkern und den Schaffenden, die Taut meint, kann seinem Monument gerade nicht die totalitäre Dimension geben. Jene Tafeln der Herolde, die er konzipierte, sollen neben dem Poeten der Glasarchitektur Scheerbar Texten von Luther und Liebknecht aufnehmen. Aus Nietzsche stammt das Motiv der Tafeln, da im 3. Teil des Zarathustra, „Von alten und neuen Tafeln“ (11 u. 12), ein neuer Adel d. h. die „Säemänner der Zukunft“

<sup>72</sup> Bruno Taut, Architektur neuer Gemeinschaft, in: Die Erhebung, hg. von Alfred Wolfenstein, Bd. 2, Berlin 1920, 270–282; – Kat. d. Ausstellung „Die Gläserne Kette“, Leverkusen/Berlin-West 1963, 78; – W. Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, 208; – der kleinere Alternativbau des Monuments abgebildet im Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen, 1976, 215.

<sup>73</sup> Za I, Vom neuen Götzen – dazu auch Hölderlins Einschätzung des Staates in seinem „Hyperion“, die Nietzsche kannte!

angesprochen sind, die „*allem Pöbel und allem Gewalt-Herrischen Widersacher*“ sind und auf neue Tafeln neu das Wort „*edel*“ schreiben.

Von hier aus kann man Nietzsche – trotz der Ausdrücke „*Zeuger*“, „*Züchter*“ und „*Säemänner*“ – unmöglich für die wilhelminische Großmannssucht reklamieren, aus der sich (in Nichtanerkennung der Kriegsniederlage) über die Generäle und die Freicorps die faschistische Bewegung entwickelte. Im übrigen sind Nietzsches Ausdrücke metaphorischer Art und meinen eine geistige Züchtung. Der verhängnisvolle deutsche Typus des Untertanen, den Heinrich Mann 1916 beschrieb,<sup>74</sup> auf dessen Mentalität Kaiserreich und Nazi-Bewegung basierten, der die Kriege trug, die Lager organisierte und bewachte, er ist von Nietzsche nicht gemeint.

Mit der Stelle aus der „*Apokalypse des Johannes*“ 21, die das himmlische Licht der Stadt Jerusalem preist, „*klar wie Kristall*“, und mit den Herolden Nietzsche und Karl Liebknecht soll das Monument von Taut die Wilhelminismus und Krieg überwindende neue Zeit und Zukunft beleuchten und zum Symbolbau werden für kosmische Metaphorik (Sternen-Zeichen), für die expressionistische Utopie der Hoffnung auf humane Erd- und Lebensgestaltung. Das ‚*Monument des Neuen Gesetzes*‘ von Taut – ein expressionistischer ‚*Leuchtturm*‘ der Utopie.

So steht Tauts Entwurf zentral für die verschiedenen Linien, die sich 1919 bündelten: für die ur-christlichen Ideen und ihre sozialistische Realisierung im Sinne von Dostoevskij und Tolstoj (Tagebuch; Auferstehung)<sup>75</sup> und später bei Tillich – „*Sozialismus ist Gottes Ordnung in der Welt*“, ruft Ludwig Meidner in Pechsteins Broschüre „*An alle Künstler*“ 1919 aus<sup>76</sup> – für die Verwerfung des autoritären Staates und endlich die expressionistische Synthese dieser unterschiedlichen Linien im Brenn-Glas der Christentum- und Kultur-Kritik des Flammenwerfers Nietzsche.

Die Synthese aus Geist und Tat, Denken und Lebens- und Gesellschaftsgestaltung ging Taut mit dem Berliner „*Arbeitsrat für Kunst*“ seit 1918/19 an, später in seinen vorbildlichen Sozialbauten in Berlin (Britz).<sup>77</sup>

Zugleich steht sein ‚*Monument*‘ für die auf Nietzsche fußende Licht-Symbolik des politischen Expressionismus. Tauts Werke (*Vivat Stella*) muten an wie die Ausformung von Ernst Tollers Vision der „*Menschheits-*

<sup>74</sup> Heinrich Manns Buch „*Der Untertan*“ (bis 1916 geschrieben) und sein Kap. „*Der Untertan*“ im Essay: *Kaiserreich und Republik* (1919), in: H. Mann, *Essays*, 1960, 398f. – Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Berlin 1973.

<sup>75</sup> Leo Tolstoj, *Tagebuch 1895–1899*, hg. von Ludwig Rubiner, Zürich 1918, 26 und 164.

<sup>76</sup> *An alle Künstler!* – mit Beiträgen von J. R. Becher, Ludwig Meidner, B. Kellermann, Max Pechstein u. a. Berlin 1919, 10.

<sup>77</sup> Dazu Norbert Huse, „*Neues Bauen*“ 1918–1933, München 1975; – Katalog d. Ausst. Bruno Taut, Akademie der Künste, Berlin-West 1980.

kathedrale . . . aus leuchtendem Kristall“ in seinem zentralen Drama „Die Wandlung“ von 1917/19.<sup>78</sup>

Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus, das in seiner Zeit u. a. von Ernst Bloch und Eckart von Sydow angesprochen wurde,<sup>79</sup> kann hier nicht erörtert werden. Von Sydow war es im übrigen auch, der 1919 in einem Beitrag über den Ursprung des deutschen Expressionismus in künstlerischer Hinsicht auf Munch und Van Gogh hinwies, ferner auf die großen Russen Dostoevskij und Tolstoj und ideengeschichtlich auf die tragende Rolle Nietzsches. Im Widerstand gegen den Kapitalismus und in der „aufpeitschenden Dogmatik Nietzsches“ sah Sydow entscheidende Wurzeln des Expressionismus: „Nietzsche . . . den Leitstern unserer jüngsten Vergangenheit, hat man in sehr unkluger Weise als den ‚Mörder Gottes‘ bezeichnet. Sehr unklug . . . und sehr falsch: weil er in Wirklichkeit gar nicht das Göttliche Wesen in seiner Totalität tötete, sondern nur die eine seiner beiden Hälften niederschlug, um in die andere Hälfte alle Macht und Lebendigkeit hineinzupressen. Diese zweite, unendlich kräftige Hälfte der Göttlichkeit nannte er das ‚Leben‘ . . .“<sup>80</sup> Und darin lag die „wundervolle Gewalt“ und das „unheimlich Unbezwingbare der Reden Zarathustras“.

In nachexpressionistischer Zeit wird durch Formvereinfachung, asketische Reduktion und Unemotionalität die Malerei von Oskar Schlemmer gekennzeichnet. Mit Nietzsche schätzte Schlemmer das künstlerische Schaffen als das „Beste im Menschen“ ein (laut Brief vom Juli 1913 an R. Herre); er las Kierkegaard, zwischen 1913 und 1920 vor allem Jean Paul (Titan, Siebenkäs), Dostoevskij, Nietzsche und Tolstoj. Von Bildenden waren ihm Vincent van Gogh, Cézanne und der Naive Zöllner Rousseau paradigmatisch. Aus Tagebüchern und Briefen wissen wir, daß Schlemmer von Nietzsche außer „Zarathustra“ den „Antichrist“ und „Menschliches, Allzumenschliches“ kannte. Für seine mittels Reduktion und Formaskese die *Klassizität* suchende Kunst liest er 1915/16 in Nietzsche Passagen über das Klassische, Klassizität, das Ziel des Großen Stils und Gesetzmäßigkeit in der Kunst, und zwar in der durch

<sup>78</sup> Ernst Toller, *Die Wandlung*, Potsdam 1919, 77. – Dazu D. de Chapeaurouge, *Die Kathedrale als modernes Bildthema*, in: *Jb. d. Hamburger Kunstsamml.* 18, 1973, 168f. – Christian Lenz, Beckmanns „Synagoge“, in: *Städel-Jb.* Bd. 4, 1973, 314; – zu Tollers Drama im Hinblick auf kunstgeschichtliche Fragen vgl. meinen Beitrag in der Festschrift Braunfels, 1977, 399.

<sup>79</sup> Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), 2. Fassung 1923, Neuausgabe Frankfurt/M. 1964, 21977; – Eckart von Sydow, *Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus*, in: *Neue Blätter für Kunst u. Dichtung*, Jg. 1, Dresden 1919, 193f. und ders.: *Der doppelte Ursprung des Expressionismus*, ebenda 1919, 227f. – vgl. auch Otto F. Best (Hg.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976, 98f. – Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus – theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt/M. 1977.

<sup>80</sup> E. von Sydow a. a. O. 1919, 194 – ferner sein Buch: *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1920.

Nietzsches Schwester erfolgten Edition des sog. „Willens zur Macht“ und in „Menschliches, Allzumenschliches II“.

Daraus notiert Schlemmer 1916 im Tagebuch: „Der große Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.“<sup>81</sup> Mithin wäre Schlemmers Kunst dem Prinzip des apollinischen (Starrmachens) zuzurechnen.

Das streng Gesetzmäßige in seiner Kunst ist nach der jüngsten Monographie von Karin von Maur auf Stellen in Nietzsches Aufzeichnungen aus dem Frühjahr 1888 (KGW VIII 14 [61]) mit der Überschrift „Der Wille zur Macht als Kunst“ zu beziehen wie: „Über das Chaos Herr werden, das man ist, sein Chaos zwingen, Form zu werden [. . .]: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; *Gesetz* werden.“ Ob Schlemmer diese Stelle aus Nietzsches späten Notizen kannte, muß ich dahingestellt lassen.

Wie stark freilich solche Essenzen Nietzsches zur Kunst als höchster Tätigkeit des Menschen überhaupt gewirkt haben, belegt auch die 1920 getroffene Selbstaussage von *Max Beckmann* in „Schöpferische Konfession“ (hg. von K. Edschmid):

„Ich glaube, daß ich gerade die Malerei so liebe, weil sie einen zwingt, sachlich zu sein. Nichts hasse ich so wie Sentimentalität. Je stärker und intensiver mein Wille wird, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten, je schwerer und tiefer die Erschütterung über unser Dasein in mir brennt, um so verschlossener wird mein Mund, um so kälter mein Wille, dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und in glasklare scharfe Linien und Flächen einzusperren, niederzudrücken, zu erwürgen. Ich weine nicht, Tränen sind mir verhaßt und Zeichen der Sklaverei. Ich denke immer nur an die Sache.“<sup>82</sup>

Was Schlemmers apollinische Tendenz betrifft, so ist noch in einer für seine Kunst zentralen Hinsicht auf Nietzsche zu verweisen (die Karin v. Maur übersehen hat): Die tanzend bewegten Figuren, besonders das Triadische Ballett, sind zumindest partiell als Nietzsche-Figuren zu deuten, insofern bei Schlemmer im Tanz die Spannung zwischen Apollinisch und Dionysisch konkretisiert wird. Schlemmer notierte am 28. 9. 1919 in seinem Tagebuch: „Dem Tänzer gehört, um mit Nietzsche zu sagen, die Welt.“ Als reduzierte Figurinen und in der radikalen Askese der Gestik verlieren jedoch Schlemmers Gestalten die bei Nietzsche unabdingbare konstitutive Individualität und die dionysische Ekstase.

Darüberhinaus war Schlemmer die Polarität Apollinisch – Dionysisch, wie sie Nietzsche radikalisiert hatte, gegenwärtig, und er übertrug sie als Entscheidungsproblem und Grundsatz-Spannung auf seine Orientierung an

<sup>81</sup> Karin von Maur, Oskar Schlemmer – Monographie, München 1979, 62, 71–72 und 332.

<sup>82</sup> Max Beckmann, in: Schöpferische Konfession, hg. von Kasimir Edschmid (Tribüne der Kunst und Zeit 13), Berlin 1920, 62.

künstlerischen Vorbildern. Tagebuch 2. 9. 1915: „Ich muß mich entscheiden für Cézanne oder Van Gogh, für Klassik oder Romantik, für Ingres oder Delacroix . . .“, sucht aber eine Vermittlung, wenn er fortfährt: „Ich möchte die romantischste Idee in der abgeklärtesten Form darstellen.“ – Zur gleichen Zeit erlebt Schlemmer im September 1915 die Malerei des im Expressionismus entdeckten *Mathias Grünewald* als eine ältere Synthese beider Kunstpole: „Alles finde ich hier, wunderbarst! – Die dionysischste Form und die apollinischste.“<sup>83</sup>

Ein weiteres Beispiel: Der österreichische Plastiker *Anton Hanak* schuf 1922 die Bronzefigur „Der brennende Mensch“. Dahinter steht eine nur aus Nietzsche zu begreifende, konkrete Gestalt-Idee: der in seinem leidenschaftlichen Suchen brennende Mensch, der alles Hinterwäldlerische, Pöbelhafte und allen Untertanengeist überwinden will, der im übermenschlichen Brennen und Verbrennen dionysisch sich wandelt, um sich als Selbst immer wieder zu finden.

Auch der Dichter Alfred Döblin hatte in seinem Roman „November 1918“ in dem ethisch suchenden Friedrich Becker einen solchen brennenden Menschen charakterisiert: „Hier fängt ein Mensch an, lichterloh zu brennen.“<sup>84</sup>

Unter Nietzsches Gedichten von 1882 (FW, „Scherz, List und Rache“, 62) findet sich das „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.“

Schauen wir zu einer völlig anders gearteten Kunst in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, zum kritischen Verismus bzw. Realismus von *Otto Dix*, so wird niemand hier ohne Weiteres einen Nietzsche-Einfluß annehmen. Und in der bisherigen Literatur über Dix in Ost und West fehlen auch diesbezügliche Erörterungen.<sup>85</sup>

In ihrer Entstehungszeit wurden die Bildnisse und die Großstadtszenen der Dixschen Kunst bereits als psychologische Entlarvung gefürchtet. Das

<sup>83</sup> Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher (Auswahl), hg. von Tut Schlemmer, Stuttgart 1977, 39 und 21.

<sup>84</sup> Alfred Döblin, November 1918, München 1978, hg. von Heinz D. Osterle, Bd. 3, Drittes Buch: Das Tor des Grauens und der Verzweiflung, 169ff. – Zu Hanaks Plastik vgl. A. Vogel, Anton Hanaks Menschen, in: *Artis*, Oktober 1969, 30.

<sup>85</sup> Fr. Löffler, *Otto Dix*, Dresden 1977; – Diether Schmidt, *Dix im Selbstbildnis*, Berlin-Ost 1979; – O. Conzelmann, *Otto Dix – Weiber*, makol-Verlag Frankfurt/M. 1976 und meine Bemerkungen in: *Nietzsche-Studien* 9, 1980, 374–382.

Porträt des Urologen Dr. Hans Koch beispielsweise rief 1921 einen Familien-skandal hervor. Personen, die sich aus Repräsentationsgründen von einem berühmten Maler hätten porträtieren lassen wollen, fürchteten den beißenden Verismus von Dix. Reichskanzler Dr. Luther ließ sich 1926 dann doch lieber nicht von dem berühmten Dix malen, weil er nicht wußte, was dabei herauskommt.

Möglicherweise müßten im Schaffen von Dix verschiedene Phasen der Nietzsche-Verarbeitung differenziert werden.

Im Jahre 1915 zieht Dix mit naiv-gutem Glauben und Sensationslust – wie so viele – in den 1. Weltkrieg: Er malt ein Selbstbildnis als Mars (Freital, Museum, heute Leihgabe in Dresden, Neue Meister), in dem Häuser, Tiere, sterbende Menschen, Bäume, Masken des Todes und Sterne vom Kopf des Malers wie von einer Zentrifuge gewirbelt werden. Das Chaos, das Dix in egomaner Identifikation mit dem Kriegsgott Mars gebärt, und die aufblitzenden Sterne des Helmes und der Vision gemahnen an Zarathustras Vorrede (5):

„Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“

Der Dix, der vier Jahre die Schrecken des Grabenkrieges als MG-Schütze durchmacht, kehrt als Gewandelter zurück. Doch bleibt er Nietzscheaner.

Schon 1912 hatte er auf der Dresdner Kunstgewerbeschule jene Nietzsche-Büste modelliert, „die Klinger belehren konnte, wie Zarathustras Übermensch erzeugt wurde“ (P. F. Schmidt); und noch in einem Interview von 1965 bekannte Dix, daß er bereits seit 1911 Nietzsche gelesen habe.<sup>86</sup>

Da Dix überwiegend Nietzsche las, ist es keinesfalls abwegig, in ihm statt einen Marxisten oder Schopenhauer-Anhänger einen Nietzscheaner zu sehen. Besonders „Zarathustra“ und die „Fröhliche Wissenschaft“ las Dix wieder und wieder und konnte daraus rezitieren.

Seit ca. 1920 entsteht im Schaffen von Dix eine Kunst, die nicht nur realistisch ist, sondern die eine radikale Umwertung der Ästhetik vollzieht, nämlich eine Ästhetik des Häßlichen begründet bzw. eine Ästhetik, die nicht nur apollinisch den schönen Schein darstellt, nicht romantisch eine ideale Welt malt, sondern vielmehr das darstellt, was wirklich existiert, was ist und was Dix sah: die furchtbaren Szenen des Grabenkrieges, das Töten, Sterben und Verwesen der Soldaten, ferner in den Bildern von Zuhältern, Prostituierten und anderen Großstadtszenen das Häßliche und Höllische des Stadtlebens und der Stadt-Menschen; Dix entlarvt die Spießler, die Nichtigkeit des deutschen Untertanen-Typs – ob politisch manipulierter Kleinbürger oder spekulierender

<sup>86</sup> P. F. Schmidt, Dix, 1923 (s. o. Anm. 45); – Maria Wetzel, Dix-Interview: Ein harter Mann dieser Maler, in: Diplomaticher Kurier 14. Jg. Köln 1965, 740; – D. Schubert, Otto Dix, Reinbek 1980, 38f. und 54–58.

Großbürger. Dixens Kunstmittel der Entlarvung sind Verzerrung, Kontraste, extreme Farben, Komposition, Karikatur, extreme Nahsichtigkeit, also keine bloße Sachlichkeit oder nazarenische Neoromantik, sondern vielmehr überspitzte Darstellung, Deformation durch Phantasie, die – in der Rezeption – kritisch wirkt, mithin Realismus.

Der Effekt ist die psychologische Analyse des Einzelnen und die radikale Feststellung des Milieus.

*Wolfradt* sprach 1923 entsprechend von „Unerbittlichkeit der Sichtbarmachung“, und *Carl Einstein*, der nach 1919 Abstrakte und Surrealismus als extrem subjektive, imaginative Kunstformen ablehnte,<sup>87</sup> schrieb ebenfalls 1923 von „Malerei kritischer Feststellung“.

Im Jahre 1922 malt Dix das Bild „*An die Schönheit*“ (heute Museum Wuppertal) und persifliert damit einen Titel der Kunst Klingsers und das ganze historistische Kunstsystem des Idealismus des 19. Jahrhunderts, – wobei erinnert werden muß, daß Nietzsche den Historismus radikal als Krankheit und Niedergang des Lebens gekennzeichnet hatte. Indem Dix sich als Ansager „*An die Schönheit*“ darstellt, gestaltet er vielmehr die Häßlichkeiten und höllischen Züge seiner Zeit, wird Zeuge seiner Zeit.

Mit der Konstituierung und Begründung des neuen Realismus im 20. Jahrhundert geht der Bruch mit dem traditionellen Schönheitsideal aufgrund der nietzscheschen Weltauffassung einher. Es war also nicht allein der Krieg, der Dix das Vertrauen in das idealistische „Gute“ und „Schöne“ (schöner Schein) am menschlichen Dasein nahm; es war vor allem der Nietzsche-Blick und Nietzsches Lehre der Weltidentität, also seine Absage an allen Platonismus: die platonisch-christliche Teilung der Welt in eine ‚wahre‘ und in eine ‚scheinbare‘ Welt verwies Nietzsche ins Reich der Fabel und lebensverleumderischen Moral, zugunsten der „Wiedergewinnung der Welt“ (Löwith). Mit der Abschaffung jener Teilung und der Wiedergewinnung der wirklichen Welt wandelte sich zwangsläufig die künstlerische Ästhetik.

Somit hat Dix „mit schneidendem Blicke“ – um Nietzsche zu zitieren<sup>88</sup> – „mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sog. Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur geschaut“ und sie folglich ohne Beschönigungen gemalt: etwa das „*Alte Liebespaar*“, 1923 (Berlin-Ost).

Schon im Grundgedanken, daß Kunstschaffen als aktiv-kreatives Leben eine Art höheren Daseins verkörpert als reaktiv-passives Dasein, daß

<sup>87</sup> Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* (um 1930), aus dem Nachlaß hg. von Sibylle Penkert, Reinbek 1973, Buch I. – Carl Einstein, Otto Dix, in: *Das Kunstblatt*, 8. Jg., 1923, 97–102.

<sup>88</sup> GT 7. – Zu Nietzsches Aufhebung des Platonismus (Trennung in eine ‚scheinbare‘ und eine ‚wahre‘ Welt) in der „*Götzendämmerung*“: „Wie die ‚wahre‘ Welt endlich zur Fabel wurde“, vgl. Karl Löwith, *Gott, Mensch, Welt*, Göttingen 1967, 169–170.

Kunstschaffen höchste Konzentration und Willen erfordert, daß darin sich ‚Selbstüberwindung‘ und der geistige Wille zur Macht realisieren, hätte Dix sich auf Nietzsche berufen können: In der Vorrede von 1886 zur „Fröhlichen Wissenschaft“ (1882) steht: „Man kommt aus solchen langen gefährlichen Übungen der Herrschaft über sich als ein anderer Mensch heraus [. . .], vor allem mit dem *Willen*, fürderhin mehr, tiefer, strenger, härter, böser, stiller zu fragen [. . .]. Das Vertrauen zum Leben ist dahin: [. . .]“

Im Angesicht der Schrecken der Natur und der menschlichen Welt geht Nietzsche den Weg zum Prinzip des ‚amor fati‘ und weist dem Kunstschaffen einen höchsten Rang zu. Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ (7): „Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.“

Und unter den späten Fragmenten steht zur Physiologie der Kunst:

„*Wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“  
(KGW VIII 16 [40])

Dix stellte sich als leidenschaftlicher Nietzsche-Leser (seit 1911) – statt harmlose Bildchen, harmonisierend-romantische Visionen oder aber abstrakt zu malen – ganz in diese Spannung. Er gestaltet nicht einen idealen Schein eines gedachten Schönen, sondern die Wirklichkeit, also das, was er sieht, den realen, den sinnlich-wirklichen Schein, die Wirklichkeit ohne Beschönigung – „strenger, härter, böser“, das, was der späte Nietzsche die Anbetung des Scheins, den Schein an wirklichen Formen des Daseins, „den ganzen Olymp des Scheins“ nannte.<sup>89</sup>

Gegenüber dem 19. Jahrhundert (Klinger) und auch gegenüber der Kunstrevolution des Expressionismus entsteht eine vollkommen neue Kunstauffassung: Bejahung und folglich die Gestaltung der sinnlich realen Welt als das Einzige.

Der ‚kritische‘ Verismus von Dix also – eine dionysische Malerei?

Da Dix wieder und wieder Nietzsche las, kann dies bejaht werden. Seine Malerei ist quasi dionysisch, weil sie das Bestehende unverändert wiedergibt, den Schein, den Anblick, die Oberfläche, die Falte, die Haut, die sinnlichen Formen, alles Schreckliche und Häßliche des Lebens, den Tod, das Altern, das Schreckliche der Gesellschaft und ihre barbarischen Kriege, – und zwar ohne Verweise auf Idealisierung oder eine andere, vermeintlich wahre Welt.

Nietzsches dionysisches Prinzip meint nicht bloße Entfesselung der Sinne (Rausch) und des Erotischen, sondern umfassend den tragischen „*Urschmerz*“ des Daseins, mit Heraklit den Wandel, den Wahnsinn, die Zerstörung, und daraus folgend die mythische Auferstehung („ewige Wiederkehr des Gleichen“); – statt christlich-neoplatonischer Verleumdung des Lebens im

<sup>89</sup> FW, Vorrede 3 und 4.



Verweis auf ein erfundenes „Höheres“ vielmehr die Steigerung und Bejahung alles Lebens, antichristlich, dionysisch: *A mor fati*. In dem 1886 der Neuausgabe der „Geburt der Tragödie“ vorangestellten Kapitel „Versuch einer Selbstkritik“ hat er das ausgesprochen. In einem Fragment vom Frühjahr 1888 nennt er es „ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen [. . .]“ (KGW VIII 14 [14]) (Dionysos philosophos).

Da Nietzsche aber in der Skulptur a priori die Kunstgattung des Apollinischen schlechthin sah, bleibt für das Dionysische, das sich nach Nietzsche in der Musik manifestiert, bestenfalls die Malerei als die Gattung mit der Möglichkeit umfassenderer bildhafter Gestaltung als die Skulptur.

Im Aphorismus 107 der „Fröhlichen Wissenschaft“ schrieb Nietzsche – und dies sei hier im Hinblick auf die Kunst von Dix zitiert – „*Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst*. – Hätten wir nicht die Künste gutgeheißen [. . .] so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, [. . .] in den Wahn und Irrtum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins –, gar nicht auszuhalten: *Die Redlichkeit* würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben.“

Und in der Vorrede von 1886 schlußfolgte Nietzsche, daß man zuletzt aus solchen Abgründen „*neugeboren* zurück“ komme. „Oh wie einem nunmehr der Genuß zuwider ist, [. . .] wie ihn sonst [. . .] unsre ‚Gebildeten‘, unsre Reichen und Regierenden verstehen! Wie boshaft wir nunmehr dem großen Jahrmarkts-Bumbum zuhören, mit dem sich der ‚gebildete Mensch‘ und Großstädter heute durch Kunst, Buch und Musik zu ‚geistigen Genüssen‘ [. . .] notzüchtigen läßt! Wie uns jetzt [. . .] der ganze romantische Aufruhr und Sinnen-Wirrwarr, den der gebildete Pöbel liebt, samt seinen Aspirationen nach dem Erhabenen, Gehobenen, Verschrobenern fremd geworden ist! Nein, wenn wir Genesenden überhaupt eine Kunst noch brauchen, so ist es eine *andere Kunst* – eine spöttische [. . .]“

In diesem Sinne ist die Kunst von Dix als unter dem Einfluß von Nietzsche zu verstehen. In einem Interview mit Hans Kinkel von 1961 sagte Dix: „Ich habe vor den früheren Bildern das Gefühl gehabt, eine Seite der Wirklichkeit sei noch gar nicht dargestellt: das Häßliche.“<sup>90</sup>

Die christlich-idealistische Malerei eines Raffael oder aber seiner ‚Schüler‘ des 19. Jahrhunderts, der „Nazarener“, die idealistische Malerei des Historismus des 19. Jahrhunderts, – dies war es nicht, was Dix nach der Lektüre von Nietzsches Schriften suchte.

Dix hätte mit Nietzsche sagen können: „Natürlicher ist unsere Stellung zur Kunst: wir verlangen nicht von ihr die schönen Scheinlügen usw.: es

<sup>90</sup> Hans Kinkel, *Vierzehn Berichte*, Stuttgart 1967, 69–78; – D. Schubert, *Dix*, 1980, 56.

herrscht der brutale Positivismus, welcher constatirt, ohne sich zu erregen.“ Dieser Satz Nietzsches aus den Fragmenten vom Herbst 1887 (KGW VIII 10 [53], 149), die von Würzbach zum vermeintlichen Hauptwerk der „Umwertung aller Werte“ zusammengestellt wurden (3. Buch, Kap. 2, Abs. 5), kann zentral für das Kunstdenken und Kunstwollen von Dix stehen. Er enthält die Absage an das klassizistische Ideal des sog. „Höchsten Schönen“ (Winckelmann, Goethe), die Entlarvung der damit verbundenen Scheinlügen, impliziert die Wiedergewinnung der Welt und signalisiert den Willen zur Konstatierung dessen, was wirklich ist.

In diesem Lichte freilich wird der „Realismus“ von Dix ein dionysischer Verismus. Und die dionysische Komponente seiner Kunst schließt jedenfalls als zentral mit ein das „*Verlangen nach dem Häßlichen*“ (GT, Versuch einer Selbstkritik 4). Dixens Kunst realisiert den nietzscheschen Willen „zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen auf dem Grunde des Daseins“ (ebd.), – ja, um weiter mit Nietzsche zu sprechen, – mit einer Tapferkeit „des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren *verlangt*, [. . .] an dem sie ihre Kraft erproben kann.“ (ebd. 1)

Noch im Jahre 1933, als sich der gleichsam dionysische Verismus von Dix durch innere Ursachen und äußere Gründe zu einem abgeklärten Altmeister-Naturalismus gewandelt hatte, bleibt Nietzsche eine Leitfigur für ihn.

Das allegorische Gemälde, das die 1933 hereinbrechende Nazi-Flut symbolisiert, die Tafel der „Sieben Todsünden“ (heute Karlsruhe Kunsthalle), das in der Todfigur im Zentrum das Hakenkreuz abwandelt, trägt links an der grauen Wand ein zentrales Nietzsche-Motto aus „Zarathustra“ und aus den Dionysos-Dithyramben:

„*Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt*“.

Direkte Darstellung der Realität war für Dix nach 1933 nicht mehr möglich, da er von den Nazis mit besonders großem Haß verfolgt, wegen seiner Kriegsbilder von 1924 der „gemalten Wehrsabotage“ bezichtigt und deshalb überwacht wurde. Also blieb nurmehr die versteckte Aussage, die politische Metaphorik, mit der wir in seinen altmeisterlichen Bildern christlicher Ikonografie bzw. in den Landschaften zu rechnen haben (Christophorus, Todsünden, Judenfriedhof im Schnee).<sup>91</sup>

Zur gleichen Zeit, 1933, vollzieht sich, lange vorbereitet durch Nietzsches Schwester, Elisabeth Förster und durch Peter Gast und ihren Antisemitismus in der geduldeten und manipulierten Kunst die Wendung zur nationalistisch-faschistischen Nietzsche-Umformung.

<sup>91</sup> Fr. Löffler, Dix, 41977, 107ff. – Werner Schmidt, Dix-Rede, in: Gedenkschrift zur Verleihung des Rembrandt-Preises der Goethe-Stiftung, Salzburg 1968, 17; – D. Schubert, Dix, 1980, 108 und 114.

Seit 1933 modelliert *Georg Kolbe* die Großplastik „Zarathustra“, – ein muskelstarkes Führtier. Sie repräsentiert, wie Werner Hofmann 1958 bereits schrieb, genau das verzerrte Nietzsche-Bild, das „in jenen Jahren von Künstlern und Forschern propagiert wurde.“<sup>92</sup>

Josef Thoraks Nietzsche-Büste von 1944 (Gips für Marmor), heute verschollen, dürfte etwa das letzte an nazistischer Darstellung und Verehrung des für Antisemitismus, Arier-Wahn und Gewalt mißbrauchten Philosophen sein.<sup>93</sup>

Ich komme zum Schluß: Für die Generation der um 1880/90 geborenen Expressionisten war Nietzsche nicht der Nationalist und nicht der Antisemit, zu dem ihn Leute wie Langbehn, Fuchs, Peter Gast, Elisabeth Förster, Alfred Baumler, die Hitler-Faschisten und später Georg Lukács machten. Den anderen Strang der Nietzsche-Auslegung verkörpert vor allem – auch um 1939 – wieder *Heinrich Mann*. Er, nicht erst Walter Kaufmann, hat Nietzsche aus der Umklammerung durch nationalsozialistisches Gedankengut befreit, schon befreit.<sup>94</sup>

Den Expressionisten galt Nietzsche vielmehr als einer der wichtigsten Herolde der Kulturkritik, des Aufbruchs und der Bewegung zu einer neuen Zeit und Kultur, einem neuen Menschen und einer neuartigen Gesellschaft, die den Wilhelminismus und den Krieg überwindet – mit Nietzsche überwand – für die Bewegung in einen ‚neuen Menschen‘ und eine ‚neue Gemeinschaft‘. Carl Einstein schrieb 1926: „Geist und Pathos des deutschen Expressionismus waren schon durch Nietzsche vorbereitet . . .“<sup>95</sup>

Döblin, Musil, Ball, Hiller, Rubiner, dem jungen Bloch, Dix, Taut, Hesse, Heinrich Mann u. a. galt er als genialer Zerberber alter Tafeln und des alten Götze-Staat-Verständnisses, – nämlich als Schaffender, der die Synthese aus Geistes- und Tatmenschen suchte, zwar nicht-sozialistisch, aber keineswegs wilhelminisch imperialistisch, vielmehr als Prophet der individualistischen *Erneuerung* von Geist, Sinnlichkeit, Leben, – wie es auch Heinrich Mann in seinen Essays „Geist und Tat“ (1910) und „Kaiserreich und Republik“ (1919) bezeugt hat. Und auch der „Wille zur Macht“ und die aus

<sup>92</sup> W. Hofmann, *Die Plastik des 20. Jh.*, 1958, 73; – ferner G. Binding, *Georg Kolbe*, Berlin 1935.

<sup>93</sup> Abb. Seite 184 in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 8. Jg. 1944. – Die Büste war im Sommer 1944 auf der Großen Kunstausstellung in München (vgl. *Völkischer Beobachter* vom 24. August 1944).

<sup>94</sup> W. Kaufmann, *Nietzsche – Philosoph, Psychologist, Antichrist*, New York 1950.  
Heinrich Mann, *Kaiserreich und Republik*, 1919 (s. o. Anm. 16) und ders. *Préface*, in: *Les pages immortelles de Nietzsche*, Paris 1939, 7–66 und auch in: *Maß und Wert* (Zürich) Jg. 2, Heft 3, Jan.-Febr. 1939, 277–304.

<sup>95</sup> Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, <sup>3</sup>1931, 146.

dem „Tod Gottes“ im modernen Menschen folgende Wendung zum „Übermenschen“, der als Schaffender aktiv JA sagt und sich in der Wiederkehr zum „Amor fati“ bekennt, ist primär in der Bewegung des Einzelnen zu begreifen und zu verstehen, nicht aber als Umschlag in die kollektive Praxis politischer Herrschaft, wie jetzt G.-G. Grau mißverständlich vermutet.<sup>96</sup>

Auch der Name der Künstler-Gemeinschaft „Brücke“ (Dresden) von 1905 ist eine Übernahme aus „Zarathustra“ (I, Vorrede 4): „Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.“ Denn die Maler Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff und Kirchner verehrten dieses Buch. Georg Reinhardt hat jüngst in einem Beitrag zur frühen ‚Brücke‘ nachdrücklich darauf hingewiesen.<sup>97</sup> Auch Nolde las früh Nietzsche. Inwieweit Nietzsches Weltansicht ihre Kunstprinzipien beeinflusst hat, ist schwer zu sagen; möglicherweise jedoch spiegelt sich in der Bevorzugung von Erdbildern, im Preisen der Erde, des Himmels und der Leiblichkeit des Menschen, in den erdhaften Farben, die bevorzugt werden (Braun, Rot, Grün) ganz allgemein Nietzsches großes Ja-Sagen zur Erde, seine Forderung nach Treue zur Erde.

Obiges Zitat aus Carl Einsteins Buch über die Kunst des 20. Jahrhunderts fährt fort: „... und man findet die vage Deklamation und Exotik des ‚Zarathustra‘ verändert auf den Leinwänden der ‚Brücke‘-Maler wieder.“

Auch für *Franz Marc*, der 1912 als Verkünder von extremer ‚Innerlichkeit‘ und Abstraktion, einen Gegensatz zur ‚Brücke‘ bildend, sich apollinisch zum Antipoden von Beckmann, der Sachlichkeit forderte, machte, ist die Auseinandersetzung mit Nietzsche belegbar.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Siehe G.-G. Graus Vortrag „Sublimierter oder realisierter Wille zur Macht?“ in diesem Band. – Dagegen ist die Lektüre von Heinrich Mann (a. a. O. 1939, 293) zu empfehlen u. a.: Nietzsche hatte es „mit dem Bismarckschen ‚Reich‘ zu tun und hielt schon dies für das Ende der deutschen Kultur. Die Frage hat er nie gestellt, woher die Starken und Vornehmen seines Sinnes in aller Welt noch kommen könnten.“ – Ferner Albert Camus, Nietzsche und der Nihilismus, in: *L'Homme révolté* (1951), Reinbek 1969, 55–67 (jetzt auch in der Sammlung von J. Salauarda (Hg.), Nietzsche, Darmstadt 1980, 63f.).

<sup>97</sup> Georg Reinhardt, Die frühe ‚Brücke‘ – Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe, in: *Brücke-Archiv* (Berlin), Heft 9/10, 1977/78, 28f. – ferner Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, 15, 82; – H. K. Röthel, Die Brücke, in: *Der deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten*, hg. von H. Steffen, Göttingen 1965, 179ff. – L. G. Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, 39; – Carl Einstein op. cit. (1926) 1931, 80, 117, 146. – Nietzsche nicht erwähnt im Katalog der großen Kirchner-Ausstellung, Berlin/München/Köln/Zürich 1980.

<sup>98</sup> Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jh., 1931, 200; – Klaus Lankheit, Franz Marc, Köln 1976, 13 und 146. Nicht thematisiert ist Nietzsche im neuesten Katalog der Marc-Ausstellung (Lenbachhaus München 1980), obgleich man S. 114 den aufschlußreichen Brief Marcs an seine Frau vom 21. 1. 1911 über „Kulturfragen“ abdruckt. Dort fragt Marc, „welcher Art neuer Kultur wir entgegen gehen“ und nennt als wesentliche Kulturkritiker Burckhardt, Schopenhauer, Rohde, Wagner und Nietzsche. Doch kämen sie von tiefer humanistischer Bildung her,

Selbst die Kunstkritiker und -Historiker standen damals auffallend unter seinem Einfluß: *Julius Meier-Graefes* Sprache ist davon geprägt. Der mit Marc und Wilhelm Lehmbruck befreundete *Fritz Burger* schrieb im Kriegsjahr 1916 die Einleitung zu seiner „Einführung in die moderne Kunst“ ganz im Lichte von „Zarathustra“. <sup>99</sup>

Des bedeutenderen *Carl Einstein* frühe Texte wie „Totalität“ von 1913/14 und späteren Texte wie „Antike und Moderne“ (1928) sind von Nietzsches Denken mitgeprägt. <sup>100</sup> *G. F. Hartlaub* skizziert 1919 Nietzsches Wirkung in seinem Buch „Kunst und Religion“, indem er den „dionysischen Aktivismus“ Nietzsches der geistigen Mystik der Romantik gegenüberstellt. *Eckart von Sydow* ist bereits genannt.

Ob der kubistische Wille zur klaren Form auf den Einfluß von Nietzsches geistigen Begriff des ‚Willens zur Macht‘ als grundlegendem individual-psychologischen Prinzip zurückgeht, wie Biemel und Dittmann andeuteten, möchte ich wieder zur Diskussion stellen. <sup>101</sup> Immerhin sprach sich der deutsche Kubist Franz Marc in seinen „100 Aphorismen“ von 1914/15 (publiziert 1920 als Anhang der Briefe) ganz ähnlich aus, wenn er sagt, aus dem nietzscheschen Willen zur Macht müsse der Wille zur Form entspringen (als apollinische Bändigung des Chaos, ein Gedanke, der auch Beckmann beherrschte), und Nietzsches Ideen als eine großartige Mine bezeichnet. <sup>102</sup>

vom Griechentum, der Renaissance und dem Frankreich des 18. Jh. – „Nietzsche litt am tiefsten, kämpfte am verzweifeltsten; mit seinen Zarathustra-Ideen riß er das Unmöglichste vom Himmel; er allein wollte eine ganz neue Kultur forcieren . . . seine Tragik. Er konnte nicht allein schaffen, wozu vielleicht 2 Jahrhunderte nötig sein werden. Aber doch ist jede seiner Gesten ein Ereignis, jeder seiner Gedanken im höchsten Sinne heroisch. Seine ‚Unzeitgemäßen‘ sind Anfangsschriften; mit der ‚Morgenröte‘ beginnt der Umschlag bei ihm, seine Übermenschenideen. Er wird vom Historiker zum Propheten!“

<sup>99</sup> Fritz Burger, *Einführung* . . ., Berlin 1917, 1–10; – vgl. dazu auch E. von Sydow op. cit. 1920; – bei Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus*, Frankfurt/M. 1977 wird die enorme Rolle Nietzsches als „Flammenwerfer“, als Ideen- und Formen-Inspirator, für den gesamten Expressionismus unterschätzt und nur marginal behandelt.

<sup>100</sup> Die Herausgabe der kunstkritischen Schriften Einsteins (über Carpeaux, Negerplastik, Lehmbruck, Dix, Schlichter, Leon Bakst u. a.) hatte Vf. vorbereitet, – vgl. nun die sehr zu begrüßende Gesamtausgabe von Rolf-Peter Baacke und J. Kwasny, Medusa-Verlag Berlin 1980: Werke Band I 1908–1918; – dazu Jörg Müllers Hinweis auf Carl Einstein, in: *Frankfurter Rundschau*, vom 27. Sept. 1980: „Gestehen wir den Bankrott der dicken Ideologien“.

<sup>101</sup> Walter Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 1968, 236–263; – Lorenz Dittmann, *Die Willensform im Kubismus*, in: *Argo – Festschrift für Kurt Badt*, hg. von M. Gosebruch, Köln 1970, 413 und schon Carl Einstein (siehe im folgenden). Zu Nietzsches Impuls auf den Kubismus vgl. jetzt J. M. Nash, *The Nature of Cubism*, in: *Art History*, 3, 1980, 435 ff.

So unterschiedliche Autoren wie Hans Sedlmayr (*Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955) und Arnold Gehlen (*Zeit-Bilder*, Frankfurt/M. 1960, <sup>2</sup>1965) blenden die tiefgreifenden Wirkungen Nietzsches einfach aus.

<sup>102</sup> Klaus Lankheit a. a. O. 1976, 146. – Auch Carl Einstein sprach 1914 von Unmittelbarkeit und „Willen zum Stil“; Malen heiße „Raum schaffen, zu gesetzmäßigen Körpern verdichten, die

Formzertrümmerung und ‚Deformation‘ (aus Willen und aus Phantasie) einerseits, Formaufbau und Geometrisierung andererseits können im deutschen Expressionismus, bei Marc speziell, ebenso wie im Kubismus Europas auf die Anregung und Auswirkung von Nietzsches Willensbegriff zurückzuführen sein. Das bezeugt zumindest schon *Carl Einsteins* Passage über die Kubisten in seinem Buch von 1926, „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ (31931, 80), wenn wir dort lesen: „aus der Leidenszone geht man ins Willensmäßige über . . . Ein Hellssehen neuer Elemente bricht durch. Man verbleibt nicht im schweifenden Dionysischen, sondern entwickelt es zu apollinischer Präzision.“

Die Abstinenz der Kunstwissenschaft von den Fragen nach Nietzsches weitgreifender Wirkung und ihrer Bedeutung für die Ideen-Geschichte und die Formen-Geschichte in den bildenden Künsten des 20. Jahrhunderts war nach 1945, aufgrund der Verformung durch die Nazis, vielleicht verständlich; weniger jedoch schon als man Otto Conzelmann aus seiner ersten westdeutschen Dix-Monographie von Seiten des Verlages die Nietzsche-Stellen streichen wollte.<sup>103</sup>

Vollends heute sollte der nazistisch dienstbar gemachte, in solchem Dunkel verzerrte und verformte Nietzsche und sollte die Ignoranz seiner „Flammen“ der Vergangenheit angehören. (1978–1980)

zu heftiger Einheit gedrängt werden“ (Zu Paul Claudel, in: *Die Weißen Blätter*, hg. von René Schickele, 1. Jg. 1914, Heft 3, 289f.)

<sup>103</sup> Otto Conzelmann, *Otto Dix*, Fackelträger-Verlag Hannover 1959.

## Diskussion

*Trillhaas:* Können Sie etwas über das Nietzsche-Haus in Weimar sagen, Herr Schubert? Das Haus ist ja vollkommen von Henry van de Velde ausgestattet worden. Vom Portal bis zu einzelnen Möbelstücken trägt alles seine Handschrift. Wäre diese unverkennbare Gestaltung nicht, dann wirkte das Interieur eigentlich eher kleinbürgerlich. Es sollte mich wundern, wenn das alles nicht dokumentiert wäre und wenn es darüber keine Bilder gäbe. Wissen Sie darüber etwas?

*Schubert:* In der Ausstattung durch Henry van de Velde sehe ich keinen direkten Ausdruck von Nietzsches Denken. Im Formenapparat dieses Jugendstilarchitekten erkenne ich auch keinen Einfluß von Nietzsches Ideen. Aber Sie haben Recht, in den Themenkomplex „Nietzsche und die bildende Kunst“ würde auch die Innenarchitektur des Nietzsche-Hauses gehören. Inwieweit sie dokumentiert ist, kann ich leider nicht sagen.

*Reschke:* Ich habe zwei Fragen zu Ihrem Vortrag, Herr Schubert. In Ihren Ausführungen über Otto Dix haben Sie die Tendenz zur Entlarvung, zur Demaskierung als charakteristisch für die bildende Kunst dieser Jahre herausgestellt. Sie haben den Gestus der Entlarvung ja wesentlich – und sicherlich zu Recht – auf Nietzsche zurückgeführt. Gibt es nun auch Anzeichen für einen entsprechenden Einfluß Nietzsches auf die politische Karikatur dieser Zeit, z. B. auf George Grosz oder Th. Th. Heine?

Meine zweite Frage ist durch einen Vorgang in der Literatur veranlaßt, für den es in der bildenden Kunst vielleicht eine Parallele gibt. Es ist zu beobachten, daß es nicht nur in der sogenannten „hohen“ bzw. „seriösen“ Literatur, sondern auch in deren trivialen Abspaltungen eine starke Aneignung Nietzsches gibt. Hillebrand<sup>1</sup> verweist in seiner Einleitung u. a. auf Otto Erich Hartleben, Michael Georg Conrad oder Adolf Wilbrandt. Es liegt nahe, daß hier Verzerrungen Nietzsches auftreten. Aber auch ein Paul Heyse oder eine Franziska von Reventlow waren nicht frei von Trivialisierungen der Ideen Nietzsches. Lassen sich Tendenzen dieser Art auch in der bildenden Kunst aufzeigen?

<sup>1</sup> B. Hillebrand (Hrsg.), a. a. O., 1 ff.

*Schubert:* Ob George Grosz Nietzsche-Leser war, kann ich nicht mit Sicherheit sagen, möchte es aber annehmen. Zumindest würde ich seine radikale Kritik an den Deutschen (er sammelte z. B. Fotos zur „Häßlichkeit der Deutschen“) mit Nietzsches Kritik an Deutschland, dem „Flachland Europas“, wie es ja in der *Götzen-Dämmerung* heißt, in Verbindung bringen. Natürlich würde auch hier ein Phänomen auftreten, das man im Verlauf von Wirkungsgeschichten immer beobachten kann: Die geistige Spannung, die am Anfang herrscht, verliert sich im Laufe der Rezeption.

Die trivialen Erscheinungen in der bildenden Kunst habe ich in meiner Untersuchung absichtlich ausgeklammert. Sie zu behandeln, ergäbe eine Abhandlung für sich. Mir kommt es zunächst darauf an, die Nietzsche-Umsetzungen primär in den bedeutenden Leistungen der bildenden Kunst namhaft zu machen. Mir scheint aber, daß sich im trivialen Bereich von Malerei und Skulptur eine ähnliche Vergrößerung und Verzerrung Nietzsches breitmachte wie in der Trivialliteratur.

*Taureck:* Ich möchte gleich an Ihre letzte Äußerung anschließen, Herr Schubert. Eine Beschränkung auf die bedeutenden Leistungen der bildenden Kunst vermag ich in Ihrem Vortrag nicht zu erkennen. Sie haben einige Beispiele angeführt, die nach Ihrem eigenen Urteil gar nicht zur großen Kunst zählen, sondern eher Mißverständnisse oder bewußte politische Umdeutungen erkennen lassen. Überdies haben Sie manche Schöpfungen großer Kunst gar nicht genannt. Wie ist es z. B. mit Franz Marc oder mit den Futuristen? Ich erwähne nur Marinettis „Dynamismus“ und erinnere an die Werke von Giacomo Balla oder Umberto Boccioni. Kommen diese Künstler der Geisteshaltung Nietzsches nicht sehr nahe, auch wenn sie seine Schriften gar nicht gelesen haben sollten? Ich habe überhaupt Bedenken gegen die Priorität, die Sie dem jeweiligen literarischen Einfluß der Künstler einräumen. Sie fragen immer erst: Hat der Künstler Nietzsche gelesen? und leiten von der nachgewiesenen oder vermuteten Lektüre die Beziehung zu Nietzsche her. Das scheint mir doch einseitig zu sein.

Eine ganz andere Verbindung, die auch dem Charakter der bildenden Kunst stärker entgegenkommt, könnte sich ergeben, wenn man z. B. Probleme der Bildgestaltung heranzieht. Auch hier wäre der Futurismus zu nennen, der ja Parallelen zum Kubismus aufweist. Da ist die Rede von den „Kraftlinien“, den *linee forze*, oder das bildnerische Problem des Gleichzeitig-Sehens, dem sich der Futurismus im Bereich der Bewegung (Bewegungssimultaneität) gestellt hat. Hier wird die Perspektivität des menschlichen Erlebens selbst zum künstlerischen Problem. „Perspektivismus“ und „Kraftlinie“ – erweckt das nicht deutliche Assoziationen an Nietzsches Perspektivismus und an seine Lehre vom Willen zur Macht?



*Baier:* Am Ende Ihres Vortrags, Herr Schubert, wäre m. E. ein Hinweis auf Arno Breker angebracht gewesen. Breker, der ja eine Reihe von Nietzsche-, und Zarathustra- und Dionysos-Plastiken geschaffen hat, scheint mir den Übergang zum Nietzsche-Verständnis im Dritten Reich viel besser zu illustrieren als etwa Josef Thorak.<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang wäre wohl auch Aristide Maillol zu erwähnen, dessen Freundschaft zu Breker auch eine gemeinsame Beziehung zu Nietzsche annehmen lassen<sup>3</sup>.

Mein zweiter Punkt betrifft Giovanni Segantinis Beziehung zu Nietzsches Werk und zu Nietzsches Landschaft, zum Engadin. Im Segantini-Museum in St. Moritz hängt nur eine Grafik aus dem Gedankenkreis Zarathustras, obgleich eine ganze Serie für eine italienische Buchausgabe geschaffen worden sein dürfte.<sup>4</sup> Ich habe die Leiterin des Museums schon einmal gebeten, im Nachlaß nach weiteren Bildern aus der Serie zu suchen. Aber da der Nachlaß sehr groß ist, ist auch die Suche schwierig. Ich bin jedoch sicher, daß sich noch einiges über die Verbindung Nietzsche – Segantini finden wird, und damit Zeugnisse einer direkten Rezeption Nietzsche'scher Engadinmotive im italienischen, deutschen und natürlich schweizerischen Frühimpressionismus und Symbolismus. Das obere Engadin ist als ‚Ausdruckswelt‘ der Gebirgswanderungen Zarathustras nicht nur für Segantini ein reizvolles Panorama erlebter Philosophie in Landschaftsvisionen.

Ich bin Ihnen sehr dankbar für die Reproduktion der beiden Klinger-Grafiken „Im Licht“ und „Der Philosoph“. Als ich sie gerade sah, bin ich etwas zusammgezuckt, denn es sind die beiden Grafiken, die im Arbeitszimmer Max Webers hingen. Bisläng bin ich gar nicht auf die Idee gekommen, hier eine Verbindung zu Nietzsche zu sehen. Aber Sie haben mir eine interessante Anregung gegeben. Die Grafik „Im Licht“ spielt übrigens im Briefwechsel zwischen Marianne Weber und Else Jaffé eine gewisse Rolle, allerdings ohne jeden Bezug zu Nietzsche. In den Briefen wird eine Verbindung zu Wagnerischen Motiven, so zum Tristan- und Isoldemythos angedeutet: Das Licht steht für Männlichkeit und Wahrhaftigkeit, das Dunkel für Mütterlichkeit und Triebhaftigkeit. Ihrer Deutung der Grafiken Max Klingers werde ich daher noch einmal nachgehen.

*Montinari:* Herrn Trillhaas' Erinnerungen möchte ich bekräftigen. Das Nietzsche-Haus in Weimar ist bis hin zur Türklinke und zum Kerzenhalter von Henry van de Velde ausgestattet worden. Es ist nach meinen Informationen möglich, daß dort bald eine kleine Gedenkstätte entsteht, die eine histori-

<sup>2</sup> Vgl. A. Breker, Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Pr. Oldendorf 1972.

<sup>3</sup> Dazu J. Sommer, Arno Breker (Rheinische Meisterwerke, H. 11), Bonn 2. Aufl. 1943.

<sup>4</sup> G. Segantini, Die Verkündigung des Wortes, abgebildet und kommentiert in: F. Arcangeli, Das Gesamtwerk von Segantini, St. Moritz 1973, S. 118f. (Abb. 363).

sche Übersicht über Nietzsche und seine Wirkungen bietet. — Ihr Vortrag, Herr Schubert, war für mich sehr interessant, aber ich möchte doch vor einigen Schlußfolgerungen warnen und zu methodischer Vorsicht raten. Vielleicht haben Sie uns nicht alle Belege vorgeführt, so daß ich selber jetzt voreilig urteile. Aber ich meine, der Hinweis auf eine Nietzsche-Lektüre des Künstlers reicht allein nicht aus, um einen Einfluß zu beweisen. Es ist doch eine Tatsache, daß Nietzsches Gedanken zum Klima der Jahrhundertwende gehörten; Nietzsche lag, wie Sie richtig sagen, in der Luft. Die Lektüre Nietzsches besagt deshalb noch nichts Besonderes, und auch wer Nietzsche nicht las, konnte doch von ihm beeinflusst sein.

Eine wichtige Anregung sehe ich in Ihrer Frage nach Nietzsches „persönlichem Kunstbegriff“. Der wäre in der Tat einmal näher zu untersuchen. Was hat Nietzsche eigentlich von der Malerei gehalten? Welche Maler haben ihn interessiert? Welcher Geschmack herrschte in seiner Umgebung? Mich hat immer wieder gewundert, daß Carl von Gersdorff die *Geburt der Tragödie* mit den Kolossalgemälden Hans Makarts vergleichen konnte, ohne daß Nietzsche sich dazu geäußert hätte. Als Historiker finde ich es jedenfalls interessant, wenn die Zeitgenossen Nietzsches sein Werk ebenso bewundern wie die Überladenheit der Bilder Makarts.

*Schubert:* Die Beziehung zu den Futuristen, Herr Taureck, habe ich bewußt nur gestreift. Wollte man sie genauer betrachten, dann ergäbe sich auch hier eine gesonderte Studie. Daran mögen Sie auch erkennen, für wie gravierend ich den Einfluß Nietzsches auf das futuristische Programm ansehe.<sup>5</sup>

*Salaquarda:* Herr McGinn wird in seinem Vortrag auf Marinettis Gestaltung des Übermenschen eingehen. Insofern werden wir zumindestens einen Aspekt der Beziehung des Futurismus zu Nietzsche behandeln.

*Schubert:* Wenn ich diese Verbindung betone, dann möchte ich allerdings im Unterschied zu Herrn Taureck die Gestaltungsprinzipien nicht einbeziehen. Linienführung und Simultaneität z. B. lassen sich m. E. nicht direkt auf Nietzsche zurückführen. Hier dominierte ein technisch-formales Problem der Darstellung von Bewegung. Durch die Photographie war schon seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bekannt, wie sich ein Bewegungsablauf in verschiedenen Phasen der Sukzession auflösen läßt. Diese Erfahrung hat die Maler entscheidend bestimmt.

Ihrer ersten Anmerkung, Herr Taureck, muß ich beipflichten. Ich habe mich in der Tat nicht ausschließlich auf die anerkannten Werke der Malerei

<sup>5</sup> Vgl. Marinettis Artikel „Was uns von Nietzsche trennt“ (s. oben S. 298).

und Skulptur beschränkt, sondern doch auch einige triviale Beispiele herangezogen. Hier spielt ein systematisches Interesse herein, das meine historischen Forschungen zur Nietzsche-Rezeption leitet: Ich möchte zwischen einem panegyrischen, mehr nationalistischen Strang und einem positiv-kritischen, ja emanzipatorischen Rezeptionsstrang unterscheiden. Ich glaube, daß sich diese Unterscheidung kunstgeschichtlich herausarbeiten läßt. Doch ich stehe hier mit meinen Überlegungen erst am Anfang.

Herrn Baier bin ich für die Hinweise auf Breker, Maillol und Segantini sehr dankbar. Die drei gehören gewiß in den Zusammenhang der Nietzsche-Rezeption, ich habe aber ihrer Rolle im einzelnen noch nicht nachgehen können. Ihre Bemerkung über Segantini kann ich zum Anlaß für eine methodologische Feststellung nehmen: Illustrationen zu Nietzsches Werken mußte ich in meiner Darstellung ebenfalls unberücksichtigt lassen. Auch hier läge wohl wieder ein eigenes Arbeitsfeld, denn es sind zahlreiche Werkausgaben mit z. T. hochwertigen Illustrationen erschienen. Überhaupt muß ich Sie um Verständnis dafür bitten, daß ich aus der Fülle des Materials nicht nur aus Zeitgründen bloß eine Auswahl vorstellen konnte; die kunstgeschichtliche Forschung steht in diesem Bereich noch am Anfang. Diese Erklärung ist besonders an Herrn Montinari gerichtet, der zu Recht auf ein methodisches Problem der Einflußforschung hingewiesen hat. Die Nietzsche-Lektüre allein ist kein ausreichender Beweispunkt für einen wirklichen Einfluß auf die künstlerische Produktion. Ich habe deshalb die Lektüre nur dort zum Kriterium erhoben, wo sie über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder nachweisbar ist. Das etwa kann man Oskar Schlemmers Tagebüchern entnehmen. Bei Otto Dix kann man von einer lebenslangen Beschäftigung mit Nietzsche sprechen. In solchen Fällen von einem Einfluß Nietzsches auszugehen, halte ich für begründet. Andere, von denen wir auch wissen, daß sie Nietzsche gelesen, durchaus intensiv gelesen haben, wie z. B. die Brücke-Künstler von 1903 bis 1905 vor ihrem Zusammenschluß in Dresden, habe ich gar nicht erwähnt.<sup>6</sup> Auch Schmidt-Rottluff, ebenfalls ein Nietzsche-Leser, habe ich nicht deshalb schon für erwähnenswert gehalten. Das gleiche gilt für Emil Nolde.

Ihre Diskussionsbemerkung, Herr Montinari, drängt aber auf die Frage nach weiteren Einflußkriterien, auch bei den Künstlern, die sich direkt auf Nietzsches Person oder auf Passagen oder Intentionen seines Werks beziehen. Hier kann ich nur die Vermutung äußern, daß eine bestimmte Themenauswahl oder die Bevorzugung erdhafter Farben, überhaupt die Beziehung zur Erde, zur Landschaft, zu den Stimmungen des Himmels usw. Nietzsches „Ja“ zur Erde ausdrücken. In dieser Hinsicht sind die sächsischen Expressionisten der

<sup>6</sup> Vgl. die Bemerkungen in der publizierten Fassung m. Vortrages.

„Brücke“ ganz anders geprägt als die Vertreter des „Blauen Reiters“, bei denen sich das Blau-Braun-Grün der Landschaft selten findet. – Ihre Forderung, Nietzsches Beziehung zur bildenden Kunst in Verbindung mit dem Urteil seiner Zeitgenossen einmal näher zu untersuchen, kann ich nur unterstreichen.

*Gründer:* Ich möchte die von Herrn Montinari und Herrn Taureck geäußerten methodischen Bedenken verstärken. Sie haben, Herr Schubert, bildende Künstler herausgesucht, deren Nietzsche-Lektüre belegt ist, haben dann die Themen ihrer Werke herangezogen, gefragt, was davon auf Nietzsche verweisen könnte, und wenn sich irgendeine Verbindung zeigte, haben Sie einen Einfluß konstatiert. Ich frage mich, ob das als Grundlage reicht, vor allem wenn die Themen von solcher Allgemeinheit sind, daß man sie nicht bloß bei Nietzsche findet. Um die Verbindung zu belegen, müßte unter der Graphik oder dem Ölbild eben schon „Zarathustra“, „Morgenröte“, „Ewige Wiederkunft“ oder dergleichen stehen, um die Beziehung zu Nietzsche eindeutig zu machen. Denn: „per aspera ad astra“ oder „es geht nach oben“ oder „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ – alles das gab es damals doch in solcher Breite, daß man in Nietzsche schwerlich den Urheber sehen kann.

Methodischer Natur ist auch mein Bedenken gegen die konträren Stränge der Nietzsche-Rezeption. Ich gebe zu, daß man prinzipiell zwischen einer panegyrisch-nationalistischen und einer emanzipatorischen Richtung unterscheiden kann. Wichtig aber wäre, ihre Gleichzeitigkeit aufzuweisen und auch hier den Bezug zu Nietzsche deutlich zu machen. Das emanzipatorische Motiv in der hier wohl gemeinten Variante, die ich einmal als „ad astra“ bezeichnen möchte, gibt es ja schon länger, auch in der Verbindung mit der „kritischen Entlarvung“. „Entlarvt“ wird lange vor Nietzsche, und zwar auf einer ganz anderen Basis, die auch nach ihm nicht fortgefallen ist. Lassen wir einmal die christliche Moraltheologie mit ihren Lasterkatalogen beiseite: Entlarvt wird seit dem französischen Moralismus; entlarvt wird – beinahe gleichzeitig mit Nietzsche – auch wieder bei Freud. Wenn Sie also den emanzipatorischen Rezeptionsstrang wirklich an Nietzsche festmachen wollen, dann müssen Sie die Beziehung zu ihm kenntlicher machen. Hier, wie auch bei den Bildmotiven, müßte man vielleicht vorweg negativ verfahren und alles das aufweisen, was *nicht* von Nietzsche stammt. Wenn ich nur an das denke, was Sie uns von Otto Dix gezeigt haben. Da ist doch so viel zu sehen, was vermutlich nicht durch Nietzsche vermittelt ist, viel Hieronymus Bosch ist, manches aus der englischen Karikatur des 18. Jahrhunderts, viel Daumier, aber auch einiges von Jacques Callot und Francesco Goya. Das zähle ich nur auf, um zu illustrieren, wie mühevoll die Vorbereitungen sind, ehe es möglich wird, von einem Einfluß Nietzsches zu sprechen. Ganz analog läßt sich auch für den an-

deren Rezeptionsstrang, den Sie, Herr Schubert, panegyrisch nennen, die Vielzahl möglicher Einflußquellen hervorheben. Wo finden wir nicht überall die Lichtmetaphorik im 19. Jahrhundert! Da ist es doch sehr problematisch, all die Trivialitäten und Verkitschungen, von Fidus bis hin zur Batterie-Reklame, auf Nietzsche zurückzuführen.

*Schubert:* Ich würde Ihnen nicht zustimmen, Herr Gründer, wenn Sie meinen, unter einem Werk müsse erst das Nietzsche-Stichwort stehen, ehe man das Werk zu ihm in Beziehung setzen kann. Ich kann Ihre Kritik verstehen, wenn Sie sich auf meine Ausführungen zu Lehmbrucks „Emporsteigender Jüngling“ bezieht. Die Verbindung zum Zarathustra-Kapitel „Vom Baum am Berge“ wird nicht von Lehmbruck selbst hergestellt, sondern das ist meine Interpretation,<sup>7</sup> die natürlich bestritten werden kann. Auch für Beckmanns „Auferstehung“ sind die Bezüge zu Nietzsche nicht explizit belegt; ich meine aber, das Werk ist ohne Zarathustras Botschaft vom Wachstum des Menschen auf dem Weg zum Übermenschen gar nicht zu verstehen. Ich stimme Ihnen sofort zu, Herr Gründer, wenn Sie von Goyas Einfluß auf Otto Dix sprechen. Dix hat sich nachweislich mit Goya auseinandergesetzt, auch mit dessen graphischem Werk. Aber diese Kenntnis schließt doch eine Suche nach Motiven, die der ausgedehnten Nietzsche-Lektüre entstammen können, nicht aus! Erst wenn man hier zu Ergebnissen gekommen ist, lassen sich Vergleiche zwischen verschiedenen Einflußquellen anstellen. Möglicherweise führen die dann wieder zu einer Relativierung der Verbindung zu Nietzsches Werk. Ich schließe das gar nicht aus und möchte selbst demnächst solche Vergleiche anstellen können; zuvor aber müssen die möglichen Bezüge zu Nietzsche ermittelt sein.

Dann darf ich daran erinnern, daß einige Künstler vorgestellt worden sind, deren direkter Bezug zu Nietzsche gar nicht in Zweifel gezogen werden kann. Hervorheben möchte ich vor allem *Bruno Taut*. Er ist in meinen Augen auch ein überzeugendes Beispiel für eine emanzipatorische Nietzsche-Rezeption. Möglicherweise sind die Kategorien zur Differenzierung zweier Stränge der Wirkungsgeschichte Nietzsches noch etwas grob. An Tauts Projekt „Monument des neuen Gesetzes“ aber wird zweifellos erkennbar, daß die von den überlieferten Gesetzen regierte Zeit überwunden und eine neue Ära des Menschen und der Gesellschaft selbstbewußt gestaltet werden soll. Eben dies kennzeichnet der Begriff der Emanzipation.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das Kap. über den „Emporsteigenden“ Lehmbrucks in meinem Buch: *Die Kunst Lehmbrucks*, Werner'sche Verl. Ges. Worms/Stuttgart 1981.

*Taureck:* Sie sprechen im Titel von „Konkretionsformen“ Nietzsches in der bildenden Kunst. Die Diskussion macht nun deutlich, daß man den Begriff der Konkretion genauer fassen müßte. Könnte man Ihrer Meinung nach, Herr Schubert, statt „Konkretion“ auch „Illustration“ sagen? Illustration würde bedeuten, daß bestimmte Vorgaben Nietzsches sichtbar gemacht werden, ohne dabei auf Buchillustrationen im engeren Sinn beschränkt zu sein. Sie haben uns in Ihrem Vortrag Nietzsche-Portraits bzw. Nietzsche-Büsten vorgeführt; dann kamen bestimmte Metaphern, Gleichnisse und Sprachbilder Nietzsches in bildnerischer Übersetzung vor; schließlich waren da auch gemalte Gedanken. Das sind drei verschiedene Bedeutungen von „Konkretion“, die man auseinanderhalten sollte.

In meinem ersten Votum habe ich nach Beziehungen zwischen Nietzsches Perspektivismus und der Bildgestaltung in Kubismus und Futurismus gefragt. Ich sah auch eine Verbindung zur Lehre vom Willen zur Macht. Mir ging es dabei nicht um einen literarischen Bezug, der sich an Zitate aufweisen läßt, sondern um den Niederschlag eines philosophischen Gedankens in einer ästhetischen Form. Sie haben unter Berufung auf die Erfahrungen mit der Photographie einen solchen Zusammenhang bestritten. Ihr Hinweis befriedigt mich aber nicht. Könnte nicht auch die Photographie als etwas gedeutet werden, das bereits Nietzsches Perspektivismus entspricht? Ich stelle diese Frage noch einmal in dieser verschärften Form, um auf das tiefere Problem einer Beziehung zwischen Philosophie und Kunst aufmerksam zu machen.

*Reschke:* Meine Frage zielt in die gleiche Richtung. In Ihrer Themenstellung, Herr Schubert, verbirgt sich bereits ein weitreichendes philosophisches und ästhetisches Problem, nämlich die Frage: Lassen sich philosophische Ideen überhaupt künstlerisch adäquat umsetzen? Das ist freilich eine Frage, die über den Bezug zu Nietzsches Werk hinausgeht. Ich glaube aber, das Problem hat für Ihre Themenstellung eine nicht unerhebliche Bedeutung. Wenn ich nur an Ihre Interpretation von Lehmbrucks „Aufsteigender Jüngling“ denke – einmal unterstellt, die historischen Bezüge träfen zu und die (in meinen Augen etwas gewaltsame) Interpretation ließe sich halten: Als was wäre dann die künstlerische Umsetzung durch den Bildhauer zu beurteilen? Wäre sie Illustration, „Umsetzung“ einer Idee? Und wenn sie das wäre: Könnte sie dann noch den Anspruch erheben, als Kunst zu gelten? Wenn man so unvermittelt nach den Auswirkungen philosophischer Gedanken in der Kunst fragt, dann muß man doch auch das spezifisch Künstlerische problematisieren. Wo und wie erfolgt die originäre ästhetische Umsetzung, die einen Gedanken erst in ein Kunstwerk verwandelt? Bleibt da eigentlich noch der Gedanke qua Gedanken erhalten? Das sind Fragen, die vielleicht Ihren Ansatz, Herr Schubert, weitertreiben können.

*Behler:* Den Chor der Kritiker möchte ich nicht verstärken; mir ist bewußt, welche Begrenzung mit Ihrer Themenstellung, Herr Schubert, notwendig verbunden sind. Ich habe nur noch zwei Informationsfragen. Wie steht es denn mit den bereits erwähnten Buchillustrationen? Kann man in diesem Bereich von Konkretisierung bestimmter Ideen sprechen? Man hat die Werke manchmal mit ganz phantastischen Ausstattungen versehen, deren Beziehung zum Inhalt der Bücher außerordentlich interessant ist.

Die zweite Frage ist ganz speziell, aber vielleicht kann sie zufällig jemand beantworten. Dürers berühmten Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“, der ja in Nietzsches Biographie eine Rolle spielt, gibt es auch in einer zeitgenössischen Version mit einem Ritter, der Nietzsches Züge und einen überdimensionalen Schnauzbart trägt. Das war nicht als Karikatur, sondern wohl als symbolische Darstellung der philosophischen Situation Nietzsches gedacht. Kennen Sie diese Darstellung, Herr Schubert, oder weiß jemand anderer, von wem sie stammt?

*Müller-Lauter:* Wenn ich nun Herrn Schubert um das Schlußwort zur Diskussion bitte, dann möchte ich ihm vorweg die Last der Antwort etwas leichter machen. Bei aller sehr bedenkenswerten methodischen Kritik, die gegen seine Darstellung vorgebracht worden ist, muß man betonen, daß hier ein erster Versuch gewagt worden ist, ein erster Schritt auf ein bisher nicht erkundetes Gebiet. Ich halte es hier für wesentlich, daß man erst einmal anfängt! Wie stark man sich im folgenden korrigiert und auch adäquate Methoden entwickelt, das wird sich zeigen. Bisher gibt es für das, was Herr Schubert in Sachen Nietzsche in Angriff genommen hat, noch nichts Vergleichbares. Ich war und bin daher sehr froh, ihn als Referenten gewonnen zu haben.

*Schubert:* Ich bin Ihnen dankbar für diese Worte, Herr Müller-Lauter. Mir ist natürlich selbst bewußt, wie eng die zunächst gezogenen Grenzen sind und welche zusätzlichen Aspekte und Problemfelder und Fragen es noch gibt.

Auf Herrn Behlers beide Fragen kann ich leider nicht antworten. Ich hatte schon gegenüber Herrn Baier betont, daß die Buchillustrationen ein Gebiet für sich darstellen, das ich hier gänzlich unberücksichtigt lassen muß. – Herrn Taureck gegenüber möchte ich zwischen direkten, bloß bebildernenden Illustrationen und eigentlich künstlerischen Umsetzungen, die ich als Verdichtungen ansehe, unterscheiden. Im ersten Fall wird zu einem Gedanken nur ein Bild gefunden, im zweiten wird der Gedanke überschritten oder erweitert; hier kommt etwas Neues hinzu, das eigentlich erst die Konkretion ausmacht. Damit ist natürlich die von Frau Reschke weitergeführte Frage nach dem Verhältnis von philosophischer Theorie und ästhetischer Produktion überhaupt aufgeworfen. Das sehe ich sehr wohl. Ich muß mich aber aus den von ihnen

freundlicher Weise gelegten Schlingen herausziehen, indem ich betone, daß mir die methodischen Probleme ebenfalls bewußt sind. Ich habe die Hoffnung, im weiteren Verlauf der Untersuchung der Wirkungsgeschichte Nietzsches in der bildenden Kunst auch Antworten auf solche methodischen Fragen zu finden. Dabei hege ich die Erwartung, daß Nietzsche mir diese Aufgabe erleichtert. In seinem Werk stehen nämlich Anschauung und Begriff in so starker Wechselwirkung, sind Bild und Metapher selbst an eine philosophisch entscheidende Stelle gerückt, daß man auf eine besondere Nähe zu den bildkünstlerischen Konkretionen rechnen kann. Nietzsches Denken scheint mir für die gestellte kunsthistorische Frage offener und ergiebiger zu sein als beispielsweise die Philosophie Kants.