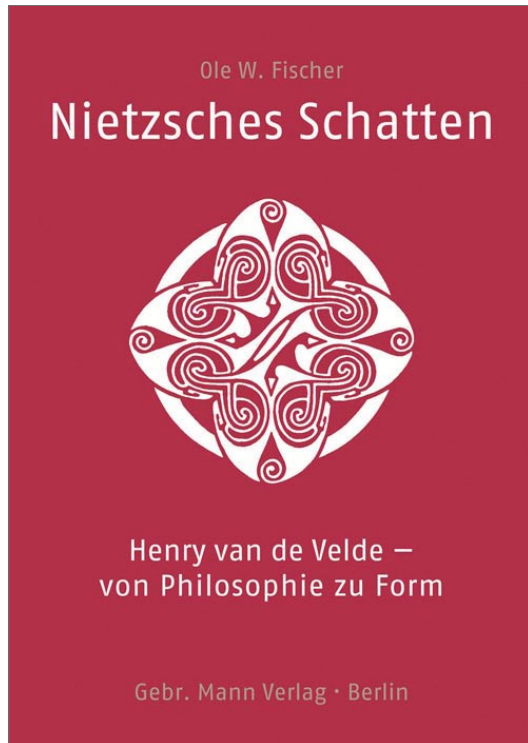




Ole W. Fischer: *Nietzsches Schatten. Henry van de Velde – von Philosophie zu Form.* Gebr. Mann Verlag 2013

Gestaltung und Satz des Innenteils

Format 17 cm × 24 cm, gebunden, Innenteil: 1/1-farbig Schwarz mit 1 Farbbogen, Bezug: 2/0-farbig

Ole W. Fischer

Nietzsches Schatten

Henry van de Velde –
von Philosophie zu Form



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Inhalt

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
Copyright © 2012 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de
Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Berechtigtes Fotokopieren erlauben wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.
Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.
Umschlagabbildung: Henry van de Velde, Umschlag für Friedrich Nietzsche,
Also sprach Zarathustra (Einsbändige), Leipzig 1908, s. Tafel XIX.
Layout und Satz: Birgit Cirksema
Umschlagenwurf: M&S Hagemann · Berlin
Druck und Verarbeitung: Druckhaus Köthen GmbH · Köthen
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2643-0

- ⁸¹¹ Henry van de Velde, *Les Fondements du Style Moderne*, Brüssel 1933, S. 5.
⁸¹² van de Velde, „De heilige Weg“ (*La Voie sacrée*), in: *Kunst* 1933, S. 341: „Er is een strijd tusschen de geest der gotiek, zijn vereenzelviging in het gerante, zijn uitzinnig streven tot dematerialisatie en de geest van de Helleense oadheid.“
⁸¹³ Henry van de Velde, „Gotiek en Modern“, in: *Kunst. Architectuur Beeldende kunsten Siekhuizen Muziek Woensdag*, Nummer 3/4/5, Mai 1935, S. 57.
⁸¹⁴ Ebd., S. 58.
⁸¹⁵ Ausgenommen von diesem Urteil bleiben die römischen Nutzbauten, wie Aquidukte, Brücken und Arenen, deren konstruktive Eleganz van de Velde bewundert, s. ebd., S. 59f.
⁸¹⁶ Ebd., S. 59.
⁸¹⁷ Ebd., S. 60; Vgl. 3.1; Vgl. 2.3; Nietzsches Höhenriß und die Mole Anzoniellana in Turin.
⁸¹⁸ Henry van de Velde, „L'architecture d'aujourd'hui en regard de celle du passé (Introduction aux débats du XVI^e Congrès international d'architecture, Septembre 1939, Washington)“, in: *Reconstruction. Urbanisme Architecture Genie-Civil Industrie*, Jg. 1, Nr. 1, Dezember 1940, S. 21f.
⁸¹⁹ Henry van de Velde, „Jubiläum“, in: *Edvard Van Steenbergen. Bouwmeester en Binnenhuisadviseur (1889–1952)*, Antwerpen 1952, S. 6.

4 Der Wille zur Kunst: Nietzsche und van de Velde parallel gelesen

Eine konstruktive Herausarbeitung der ästhetischen Konzepte, gesellschaftlichen Modelle und lebensreformerischen Gedanken in den Schriften beider Autoren beantwortet noch nicht die Frage nach den verbindenden Elementen, auch wenn an verschiedener Stelle in den beiden vorangegangenen Kapiteln bereits Quervergleiche eröffnet wurden. Um nun direkte, indirekte oder plausible Verweise von Henry van de Velde auf Friedrich Nietzsche zu diskutieren, werden in diesem Kapitel vergleichend sowohl stilistische als auch inhaltliche Parallelen herausgearbeitet. An Stelle der chronologischen Einteilung der vorangegangenen Kapitel tritt eine thematische Perspektive, die einzelne Probleme, Fragen oder Denkfiguren der beiden Autoren vergleichend nebeneinander stellt. Ausgangspunkt bilden die Texte van de Velde, da es sich um eine einseitige Rezeptionsgeschichte handelt, in der Krankheit, Siechtum und Tod Nietzsches den lesenden Künstler auf den Text „seines“ Philosophen festlegten, ohne ihm die Möglichkeit zum direkten Dialog zu geben. Ein indirekter Dialog fand ab 1901 im Kreis des „Neuen Weimar“ statt, da van de Velde – wie Harry Graf Kessler – in die Diskussion um die Herausgabe (und auch Legitimation und Interpretation) von Nietzsches Werk und Nachlass durch Elisabeth Förster-Nietzsche und das Nietzsche-Archiv involviert war, wie zahlreiche Einladungen zu Lesungen wie auch Nebenbemerkungen und Bezugnahmen in den Briefen zeigen.

4.1 Direkte Verweise in den kunsttheoretischen Texten

In van de Velde's erstem längeren Aufsatz *Déblattement d'art*, als Vortrag ursprünglich im März 1893 gehalten,¹ gibt es einige Ausdrücke und Sprachbilder in einer poetischen und metaphorischen Ausdrucksweise, die sich mit Gedanken und Stil Nietzsches in Verbindung setzen lassen. In dieser programmatisch wichtigen Schrift an einer Weiche in van de Velde's Karriere, die den Übergang von der Malerei zur Kunstgewerbereform und Architektur markiert, fällt auch der Name Nietzsches zum ersten Mal, aber lediglich in einer Aufzählung verschiedener Verbote einer neuen Kunst (was zu dieser Phase auch gleichbedeutend ist mit einer neuen Gesellschaft) im Laufe des 19. Jahrhunderts:

„Es scheint aber doch, dass dieser Entschluss [Verleumdung der Kunst resp. des Genies im Biedermeier] bald an Festigkeit verlor, oder vielmehr, dass das Genie ihn überwand, denn von der Mitte des letzten Jahrhunderts an offenbarte sich das heisse Verlangen nach Schönheit in lauten, leidenschaftlichen Rufe, und die Verbote grösserer Taten erschütterten ebenso die Vorliebe für die Antike, wie sie die Angst vor Krieg und Revolution überwand. Von dem Augenblick an strebte die Menschheit wieder einem besseren Ziele zu: Victor Hugo, Eugène Delacroix, später Richard Wagner brachen ein weites Loch in die süsse Langeweile, die uns den Horizont verhüllte und auf unserem Leben wie eine unstühbare Schuld lastete. Durch dieses Loch sahen wir dann auf einmal grosse Männer und ihre grossen Taten, die uns ohne die Werke ihrer Nachfolger tatsächlich verborgen geblieben wären. In dieser Zeit scheint alle historische Reihenfolge und Ordnung umgestürzt. Für uns Belgier folgen Shakespeare und Goethe auf Hugo,

1902 angestoßen wurde, wo er dann auch direkten Zugang zur entstehenden Großoktavausgabe hat. Doch dazu später mehr.

Was nun die sprachlich-gedanklichen Parallelen betrifft, so greift van de Velde zur Sonnen- und Lichtmetaphorik, die sich durch den ganzen *Zarathustra* zieht – und zu einem Symbol der Reformkräfte um 1900 werden sollte.¹⁷ So spricht er zu Anfang des Textes von einer mythischen Wanderung des „Baumes der Kunst“ von Ost nach West, hin zum Sonnenuntergang als Verheißung „besserer Tage, herrliche Vervollendung und Auferstehung im Lichte“.¹⁸ Auch wenn ein direkter Bezug auf Nietzsches Bild des „Gesamtfurchtbaumes der Menschheit“ aus *Menschliches, Allzumenschliches* wenig wahrscheinlich ist, sind sowohl vegetabile Analogien und Metaphern von Wachstum, Baum und Blüte der Kultur als auch der Lichte-, Feuer- und Sonnenkult im *Zarathustra* angelegt. Besonders die Auffassung von der Kunst als Steigerung der Lebensintensität und Genuss der eigenen Macht und Kraft, wie sie van de Velde formuliert und mit Leiden, Krankheit und Schwäche der Dämonie kontrastiert, scheinen an Nietzsches physiologischer Ästhetik der späten Schriften geschult. In dieselbe Richtung weisen auch die Fruchtbarkeitsmetaphern und sexuellen Konnotationen (Zeugung, Samen, Wachstum, Schoss, bzw. Entmännlichung, Impotenz, Unfruchtbarkeit), welche die Kunst als einen natürlichen Trieb in Analogie zu Reproduktion und Sexualität stellen, und so Parallelen zwischen der inneren Welt des Individuums und natürlich-physiologischen Prozessen legitimieren, um die klassische Trennung von Kultur und Natur zu unterlaufen.

Diese Gedanken der Einheit der Künste und der Einheit von Kunst und Leben, die sowohl die Kunst wieder beleben, indem sie diese an der Alltag heranführen, als auch das Leben selbst zum Kunstwerk weihen, die Kunst zu einem Fest, zu einem religiösen Kultus des Lebens umdeuten, lassen sich bei Nietzsche wie auch van de Velde finden, bis hin zu den biblischen Metaphern und alttestamentarischen Sprüchen und Redewendungen im *Zarathustra* respektive in *Déblaiement d'art*:

„Für diesen Versuch, dem Tode sein Geheimnis zu rauben [die Kunst der Renaissance als Totenaufweckung] traf sie dieselbe Strafe, wie jene Vermessenen, die durch den Turm zu Babel dem Himmel sein Geheimnis hatten entziehen wollen, denn bis dahin hatten alle Zweige der Kunst einerlei Zunge und Sprache, jetzt aber fuhr der Herr hernieder und verwirrte ihre Sprache, dass keiner des anderen Sprache vernähme, und verstreute sie von dannen in alle Länder.“¹⁹

Trotz einer deutlichen Kritik an der christlichen Religion, die sogar Nietzsches Diktum vom Tod Gottes einschließt,²⁰ scheint van de Velde unentschiedener in seiner Haltung zum Christentum als Nietzsche, was sich in der symbolischen Anverwandlung biblischer Motive, wie beispielsweise die als „Dreieinigkeit der Kunst“ bezeichnete Synthese von Architektur, Malerei, Bildhauerei, die „jungfräulichen Reinheit“ der neuen Kunst oder das christliche Sujet der kurz vor entstehenden „Engelswache“ (1892–93) zeigen (s. Tafel I), welche die Anbetung des „heiligen Kindes“ in bäuerlich-säkularer Landschaft darstellt. Andererseits ist jener prophetische Bibelton Teil der Nietzsche-Rezeption der 1890er Jahre, die dessen Werke vor dem Hintergrund des Post-Naturalismus und Symbolismus liest. Van de Velde's „Schlussbeschwörung“ an die Künstler aus *Déblaiement d'art* mit dem Bild der Feuertauf des „goldenen Kindes“ verdeutlicht diese Parallele exemplarisch:

„Im äussersten Westen der alten Welt sammeln sich die Scharen; die Fahrt geht zielbewusst nach dem Occident, nach dem jungfräulichen Boden Amerikas, der noch keine Frucht

getragen hat. Die Strasse, die wir ziehen, ist der glänzende, goldene Strom, den die Sonne in das weite Meer zeichnet, und sie führt uns zu dem gewaltigen, läutenden Scheiterhaufen, den sie jeden Abend entzündet. Durch diese Wahrheit muss die Kunst dringen, um sich von dem Schmutz, der sie besudelte, zu reinigen und zu befreien. Wenn dann das königliche Kind in nackter, jungfräulicher Herrlichkeit erscheint, wird der Betrüger entlarvt, der seinen Namen sich angemast hatte. Die Völker werden ihren Irrtum bekennen und aufjauchzen vor Freude. Dann ist der Tag der Künstler angebrochen.“²¹

Doch es handelt sich hier nicht um einen direkten Verweis, im Sinne eines Zitates oder einer Paraphrasierung, sondern um mögliche Referenzen durch sprachlichen Bilder, Gedanken und Formulierungen, die sich auf ähnliche Textstellen bei Nietzsche beziehen könnten, wie Nietzsches Schlussloge an die „Luftschifffahrer des Geistes“ aus dem 5. Buch der *Morgenröthe*,²² der sich dort in ähnlich beschwörender Weise an die „Freien Geister“ wendet, um sie zur Entdeckung neuer Kontinente (des Menschlichen) aufzurufen. Man könnte auch, weniger auf der strukturellen Ebene der Position des Textes innerhalb eines Buches als auf der sprachlichen Stufe, auf die Parallele zwischen der Metapher von Sonne-Meer-Gold verweisen, wie sie Nietzsche im *Zarathustra* häufig einsetzt, wie beispielsweise im 3. Teil.²³

In diese apostolische Phase van de Velde's fallen noch weitere Indizien, die auf einen sprachlichen Einfluss von Nietzsches wortgewaltigen Aphorismen, speziell des *Zarathustra* hinweisen: so verwendet er 1900 die Vision eines gigantischen (stählernen) Vogels als Symbol für die Moderne,²⁴ erleuchtet von Lichtstrahlen der Abendsonne, nicht als Symbol des Untergangs, sondern, wie schon in *Déblaiement d'art*, in einer Mischung aus Bewunderung und Schrecken für die zyklische Monumentalität der Technik, die aber (noch) unter dem Diktat des Kapitalismus steht, und auf ihre „Reinigung“ oder „Weihe“ wartet. Und diese Reinigung, die „Morgenröte der Moderne“, sollen aus der Kunst und durch die Kunst geschehen: sie erscheint als fundamentale religiöse und moralische Erneuerung, ein Gedanke, für den sich im frühen und späten Werk Nietzsches Anknüpfungspunkte finden, wie zum Beispiel aus der vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung*:

„Dagegen werden wir, die Jünger der wiederauferstehenden Kunst, zum Ernste, zum tiefen, heiligen Ernste, Zeit und Willen haben! Das Reden und Lärmen, welches die bisherige Bildung und Kunst gemacht hat – wir müssen es jetzt schamlos Zudringlichkeit empfinden; [...]. Wer von uns hätte nicht an dem widerlichen Götzendienste der modernen Bildung Hände und Gemüth besudelt! Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hört nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein!“²⁵

Direkte Verweise, wie die eingangs zitierte Erwähnung Nietzsches in *Déblaiement d'art* in der Aufzählung der „Sterne“, die van de Velde am Himmel des dunklen Zeitalters des 19. Jahrhunderts erblickt, was sich aber als eine Zufügung aus der Berliner Zeit um 1901/02 für die deutsche Version des Textes entpuppte, oder die frühe authentische, wenn auch kritische Bezugnahme auf Nietzsches *Zarathustra* als Ausdruck eines dekadenten Ästhetizismus, bleiben in van de Velde's kunsttheoretischen Schriften eine Rarität. Die wenigen weiteren eindeutigen Textstellen lassen sich rasch aufzählen: in den *Kunstgewerblichen Laienpredigten* von 1902 findet sich neben der zweifachen Erwähnung Nietzsches in der deutschen Version der „Säuberung der Kunst“ ein weiterer Verweis in den „Prinzipielle Erklärungen“²⁶, in denen van de Velde zurück

Weltausstellung in Paris 1900, die unter dem Zeichen des *Art Nouveau* steht, sieht er seine schlimmsten Befürchtungen bewahrheitet durch den „oberflächlich“ nachgeahmten, zur Mode gewordenen „Belgischen Stil“,⁵⁰ der seine eigenen Arbeiten samt den inhaltlichen Absichten von Kunstreform als Lebensreform radikal entwertet – und vielleicht die formale Neuorientierung mit dem Umzug nach Weimar zu einer ruhigeren, plastischeren und konstruktiveren Haltung begünstigt, die nahtlos in die frühe Sachlichkeit des Werkbundes hinüberreicht. Doch auf eben jener Weltausstellung in Paris, deren künstlerische, kunstgewerbliche und architektonische Objekte van de Velde heftig kritisiert, findet er Anzeichen einer neuen „Nützlichkeit-Asthetik“, die ihm die Möglichkeiten der modernen Schönheit vollendet vorführt: er stellt seinen Lesern als das bedeutendste kunstgewerbliche Objekt der Weltausstellung einen Stromgenerator vor, der unverfälscht Zweckform und *Conception Rationnelle* ausdrückt:

„Die Richtigkeit meiner Auffassung vom Schönen [als vernunftgemäß und zweckentsprechend] konnte ich später noch bei der Vergleichung zweier Riesenmaschinen prüfen. Beide hatten den selben Zweck: elektrischen Strom zu erzeugen, und beide waren nach den Gesetzen der Nützlichkeit-Asthetik gebaut. Während aber die eine – die große Maschine von Siemens & Halske – eben so vollendet schön war wie ein griechisches Bauwerk, vermählte man die Schönheit und Großartigkeit völlig an der anderen.“⁵¹

Aus dem Vergleich beider Generatoren wird klar, dass die Ingenieure nicht automatisch durch Vernunft, Technik und Optimierung zu einem künstlerischen Ausdruck finden. Das bedeutet, dass die Vollkommenheit, im Sinne von technischer Perfektion und Funktionalität, noch nicht ausreicht, um Schönheit, im Sinne von formalem Wohlgefallen zu erzeugen, weshalb van de Velde seine Definition der „Nützlichkeit-Asthetik“ um die „moderne Empfindungen“ erweitert, die auf klassischen künstlerischen Prinzipien wie harmonische Linienführung und Proportion basieren und so gedanklich eine Verbindung zum griechischen Tempel erlauben:

„Und dann die Maschine von Siemens & Halske! Epische Großartigkeit und Adel der Formen verbinden sich in ihr mit der Erhabenheit und Ruhe einer Landschaft. Mehrere tausend Umdrehungen macht das riesige Schwungrad in der Minute. Das geschieht aber so lautlos und das Metall, aus dem die Maschine gemacht ist, hat einen so eigentümlichen Glanz, daß man fast glauben möchte, die Nacht breche herein. Eine Nacht ohne Schrecken. Nur das ruhige Feuer einzelner polierter Stahlteile und des reizvollen Monogramms S.H. leuchtet. Reizvoll ist es in seiner Raffiniertheit wie das Zeichen Whistlers auf dessen Gemälden. Andächtig habe ich vor der Maschine gestanden und in ihr inbrünstig die vollkommene Verkörperung moderner Schönheit bewundert. Kein Zweifel: man muß den Begriff dieser Schönheit – ich meine das Schöne an kunstgewerblichen Gegenständen – heute eher weiter als enger fassen. Außer den Grundbedingungen des Schönen, die unveränderlich sind, da die Vernunft sie uns liefert, muß man andere berücksichtigen, die sich aus dem modernen Empfinden ergeben und die in der Schönheit der Maßverhältnisse eines Dinges und seiner Linienführung begründet sind.“⁵²

Die Maschine, anfangs von van de Velde als Möglichkeit der Verbreitung der eigenen kunstgewerblichen Entwürfe für breite Schichten gedacht, ändert ihre Bedeutung grundlegend und wird von einem künstlerischen Mittel zu einem künstlerischen Werk aus eigenem Recht, ein Schritt

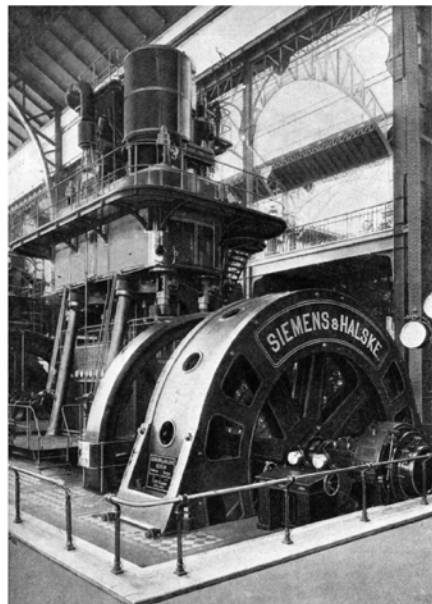


Abbildung 10: Generator Siemens & Halske, Exposition Universelle Paris, 1900.

Ein weiteres Beispiel für van de Veldes tiefe Nietzsche-Verehrung findet sich ebenfalls in einem Brief, der einen Gedenktag zum Anlass hat, wenn auch in diesem Fall Frau Förster-Nietzsches Glückwünsche zum 60. Geburtstag van de Veldes im April 1923. In seinem ausführlichen Antwortbrief gedenkt er der Weimarer Jahre, der Nietzsche-Archiv und Buchausgaben, und kommt auch wieder auf den Entwurf des Nietzsche-Monumentes zu sprechen:

„Tous les bons souvenirs que le garde de Weimar – et je ne veux pas en garder d’autres – s’enlacent autour de Vous et plongent leurs racines dans la «Nietzsche archiv», sont imbus [?] de l’atmosphère dans laquelle a vécu ce géant – Votre Frère, à lutté Votre Frère et s’est écrié le géant!

Mon culte pour Lui n’a fait que grandir et je n’ouvre jamais un de ses livres sans éprouver un frémissement sacré!

En ces moments, Votre affections pour moi me revient à la mémoire et tout ce que nous avions rêvé de réaliser ensemble à Weimar, tout ce que nous comptions édifier à sa gloire et je retourne encore souvenir les passepartout en cartons dans lesquelles sont encadrées les esquisses pour le Temple que nous voulions Lui consacrer!“¹²¹

Unmissverständlich spricht van de Velde von „heilig“ und „Kult“, also von einem religiösen Verhältnis zu Nietzsche. Besonders signifikant ist in diesem Zitat die Verwendung eines Kapitalbuchstaben für Nietzsches Personalpronomina *Lui*, die im Französischen eigentlich für die Anrede Gottes gebräuchlich ist. Zudem fällt auf, dass van de Velde immer von Nietzsche selbst, von seinem Verhältnis zu *Ihm*, nicht von den eigentlichen Auftraggebern, also Elisabeth Förster-Nietzsche für den Archivumbau oder Harry Graf Kessler für das Nietzsche-Monument spricht. Wie an anderer Stelle zu sehen, scheint für van de Velde bei den Nietzscheana nur sein persönliches Verständnis Nietzsches ausschlaggebend, wie in den traditionellen sakralen Werken, bei denen der Patron auch hinter der religiösen Interpretation des Künstlers zurücksteht. Doch er fährt fort mit einem Sprung in die Gegenwart (1923) und stellt fest, dass sich die Nietzsche-Bewegung in zwei Lager teilen habe: in eine große Masse der jüngeren Verehrer, während die älteren sich von „ihren“ Helden abgewandt hätten, womit er sein Unbehagen gegenüber einer massenhaften Anhängerschaft und politischen Inanspruchnahme Nietzsches adressiert.

Briefwechsel mit Harry Graf Kessler

Im Vergleich mit den relativ seltenen direkten Bezügen auf Nietzsche, dessen Schriften und auf das Nietzsche-Bild van de Veldes im Briefwechsel mit Elisabeth Förster-Nietzsche, ist die Quellenlage im langen Briefwechsel mit Harry Graf Kessler, der zwischen 1897 und 1937 andauert, ergiebiger.¹²² Doch auch hier dominieren ganz andere Fragen und Sorgen, meist im Zusammenhang mit Aufträgen, mit Freunden und Bekannten oder die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Gegnern. Wie die weitgehende Abwesenheit inhaltlicher Reflexion über Nietzsche, über die Deutung seiner Schriften, den Nietzsche-Kult, Kunst und Künstler, Kultur zeigt, scheinen diese Fragen nur im persönlichen Gespräch berührt worden zu sein, wie auch Kesslers Tagebucheinträge schlagartig erhehlen, ohne eine Spur in den Briefen hinterlassen zu haben. Einzig für den Zeitraum der Planung des Nietzsche-Stadions und Monumentes für Weimar haben sich relevante inhaltliche Aussagen im Briefwechsel 1911–1913 erhalten, bis hin zu Konzeptskizzen: wahrscheinlich, weil die Akteure auf die Korrespondenz angewiesen

waren, um Kontakt zu halten, nachdem van de Velde wegen des Théâtre des Champs Elysée oft in Paris, Kessler oft in Berlin oder London weilte. Zudem hatte Kessler rasch die Leitung des Projektes übernommen, sowohl finanziell, organisatorisch als auch konzeptionell, was von der Auswahl der beteiligten Künstler über das Programmatisch-Inhaltliche bis zu formalen Vorgaben reichte, während van de Velde mit Mühe und wenig Enthusiasmus an den Entwurf heranging, wie Kessler spitz bemerkt und ihn deshalb auch häufig zur Arbeit antreibt.¹²³

4.4 Auf der Suche nach der verlorenen Spur: Ein inhaltlicher Vergleich der Schriften Nietzsches und van de Veldes

Abgesehen von den direkten Verweisen und Zitaten sind es die indirekten Indizien im theoretischen Werk van de Veldes, welche Aufschluss über die Rezeption der Philosophie Nietzsches geben können. In Ergänzung zu den Querverweisen in dem van de Velde gewidmeten Kapitel 3 kann man folgende übergeordnete Stränge herauskühlen:

Der „neue Mensch“ und die Last der Historie: Vom Übermenschlichen und der Kultur der Décadence

„Das Alles von Heute – das fällt, das verfällt: wer wollte es halten! Aber ich – ich will es noch stossen!“ (Nietzsche, *Zarathustra*)¹²⁴

Entscheidend für van de Veldes künstlerische Karriere ist die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Situation am Ende des 19. Jahrhunderts: bereits als junger Maler sucht er nach einer Ausdrucksweise jenseits der eingeübten akademischen Konvention und der mondänen Weltläufigkeit der Pariser Salons, nach einem „naiven“ und direkten Zugang zu den Dingen, wie er ihn anfangs in Millet und der Schule von Barbizon zu erkennen glaubte, in der Herausarbeitung einer „natürlichen Schönheit“ der Landschaft und Bauern einer vorzivilisatorischen Welt, die scheinbar von Ausbeutung, Entfremdung, Lüge und Doppelmoral verschont geblieben war. Doch muss er rasch erkennen, dass diese Perspektive bestenfalls eine ästhetische Rückwärtsgewandtheit darstellt, hingegen die Moderne sich als ein alternatives Projekt präsentiert, bei dem es weniger um eine grundsätzliche Ablehnung als vielmehr um eine alternative Ausrichtung geht, um etwas Anderes, Neues, Kommendes, was ihn für kulturkritische Thesen der Zeit empfänglich machte, so auch für die Nietzsches. Selbst wenn der Zeitpunkt nicht mehr zweifelsfrei rekonstruierbar sein sollte, an dem van de Velde auf Nietzsche stieß, so lassen sich wenigstens die Umstände um das Jahr 1890 benennen: das Umfeld symbolistischer Dichter und Künstler ebenso wie junger Sozialisten und Anarchisten in Antwerpen und Brüssel, die sich um Edmond Picard, Emile Verhaeren, August Vermeylen und andere sammelten.¹²⁵ Im Spannungsfeld des *fin de siècle* zwischen Bourgeoisie und Bohème, Sozialismus und Ästhetizismus geht es um die Überwindung des Gefühls der Zu-Spät-Gekommenen, der Décadence, durch eine Rückereberung der Einheit der Dinge und des Lebens, um einen neuen Raum der Humanität und Gemeinschaft jenseits der etablierten gesellschaftlichen Rollen, basierend auf der Freiheit des Einzelnen; kurz: um einen Kult des Lebens durch eine neue, authentische Kunst.

widerspreche.²⁶⁹ Auch für die Reform der Frauenkleidung sieht van de Velde primär Widerstände in der französischen Damenmode,²⁷⁰ während er die englisch-amerikanischen Kleidung als vorbildlich bezeichnet, besonders die des Sports. Deutlich wird dieser Zusammenhang in seiner Beschreibung der sinnlichen Präsenz amerikanischer Frauen an Bord des Dampfers auf der Reise nach Griechenland, die er mit den mythischen Geburt der Venus in Verbindung bringt und die Amerikanerinnen als „neue Helleninnen“ feiert.²⁷¹

In den späten Schriften der 1930er und 40er Jahre rekapituliert van de Velde sein Konzept eines universellen Stils der reinen Logik, den er weiterhin in gedanklicher Fortsetzung der griechischen Antike sieht. Inzwischen gehört der Vergleich des dorischen Tempels als Meisterwerk der Reinheit und Vollkommenheit mit der modernen Ästhetik der Maschinen und Geräte aus den „Notizen von einer Reise nach Griechenland“ zum festen Repertoire der Modernen Architektur, doch sah diese sich einem neuen Klassizismus faschistischer und stalinistischer Ausprägung gegenüber. Im Unterschied zu anderen Vertretern der Moderne und des Neoklassizismus hebt van de Velde weiterhin das Organisch-Lebendige der griechischen Tempel hervor:

„Le Temple grec avait magnifié les éléments, les organes qu'avait inventés ingénument l'homme dès la période de la préhistoire: le mur et toit, le pilier et l'architrave. Le Temple grec avait magnifié ces éléments dans la concordance la plus absolue de leur forme et leur fonction. La perfection de l'exécution technique exaltait à son paroxysme la beauté des matériaux. Le Poséidon [Temple de Poséidon à Paestum], le Parthénon sont des entités aussi sublimes que les choses créées par la nature. En elles, tous les organes harmonisent leurs fonctions de la vie. Ces temples sont l'incarnation suprême d'un schéma de forces dont chacune d'elles émane d'un organe qui accomplit visiblement sa fonction.“²⁷²

Bedeutend ist die Ausweitung, die van de Velde hier vornimmt: neben dem Parthenon greift er den ebenfalls dorischen Poseidontempel in Paestum als Beispiel des belebten Steines heraus, den auch Nietzsche in einer bekannte Textstelle zur Architektur heranzieht, um die Belebung des Steines zu illustrieren.²⁷³ Van de Velde kannte den Aphorismus, wie ein Zitat in den Memoiren beweist,²⁷⁴ doch gibt er ihm einen anderen Sinn als Nietzsche, der den Anschein künstlerischer „Inspiration“, den Eindruck des Belebten und den Zauber der Vollkommenheit als eine Illusion kritisiert, die den Betrachter über die tatsächliche Anstrengung, Arbeit und Künstlichkeit des Werkes hinwegtäuschen soll. Doch bei aller Kritik Nietzsches, sein ästhetisches Konzept der Leichtigkeit des Schwierigen – „In Ketten tanzen“ – umarmt dasselbe Phänomen, nur von einer anderen Perspektive.

Anmerkungen

¹ Henry van de Velde behauptet wiederholt diesen Text bereits 1890 konzipiert und gehalten zu haben, (s. sein Vorwort zu *Königsweltliche Laienpredigten*) was aber wahrscheinlich ein Versehen oder der Versuch einer Rückdatierung ist. Der Text wurde im Zusammenhang mit der letzten Ausstellung der *Le XX* im Jahre 1893 und der ersten Ausstellung von *La Libre Esthétique* 1894 gehalten, abgedruckt ist er 1894 in: Henry van de Velde, *Déclatements d'Art*, Brüssel 1894, 1895, und nochmals in dem „Déclatements d'art – Texte de la conférence donnée en mars en avril 1893 et en février 1894“, in: *La Société Nouvelle*, Jg. 10, Nr. 17, 17. April 1894, S. 444–456; deutsch: ders., „Wie ich mir freie Bahn schuf“, in: *Königsweltliche Laienpredigten*, Leipzig 1902, S. 1–39.

- ² van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“, in: *Königsweltliche Laienpredigten* (1902), S. 15f.
- ³ Vgl. Hans-Dieter Erbsmühl, *Kulturkritik und Gegenkultur: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1850–1918*, Ann Arbor 1993/1999.
- ⁴ van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“, in: *Königsweltliche Laienpredigten* (1902), S.18; im französischen Original, ders., *Déclatements d'art* (1895), S. 14: „Als se fixent sur les bords des mers du Nord qui sont douces et grises et dont l'onde est si tendre que le charme effrénait et percev des poèmes de la base latente, le poème de toutes les œuvres que Haydn, Beethoven, Liszt, Wagner, Debussy, Debussy, Debussy, passent de longues heures à s'abandonner à la lecture des poètes chinois du V^e siècle, à méditer les pensées de Zaratoustra, à s'éloigner au rayonnement primitif des vers d'Herman Goerz.“
- ⁵ Ebd., (1902), S.37f; ebd. (1895), S. 26: „Le doute est loin, et le monchoir et l'3-van l'eau, qui semblaient avoir irrémédiablement stérilisé nos flancs et nos cerveaux. Car le Rêve est le grand auteur. Il immobilisa la tribu, [...]“
- ⁶ Vgl. Editionsgeschichte: Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, *Weimarer Nietzsche-Bibliographie, Band 1 Primärliteratur*, Stuttgart, Weimar 2009; Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für alle und keinen. Teil 1–3*, 1. Auflage Chemnitz: Schönschneider, 1883; *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für alle und keinen. Teil 4*, Chemnitz: Schönschneider, 1884, 2. Auflage: Leipzig: Frisch, 1884, 3. Auflage: Leipzig: Frisch, 1887, 4. Auflage: Leipzig: Naumann, 1891.
- ⁷ Friedrich Nietzsche [i.d.], „Le Cas Wagner“, in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Bd. 15, 1892, S. 117–147.
- ⁸ F. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra (Fragment)“, in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Bd. 15, 1892, S. 390–401.
- ⁹ F. Nietzsche, „Dionysos und Dionysos“, in: *La Société Nouvelle*, Jg. 8, Bd. 15, 1892, S. 744–750.
- ¹⁰ Georges Dwellbauer (Jacques Mesnil), „Études sur Friedrich Nietzsche“, in: *La Société nouvelle*, Jg. 8., Bd. 16, 1892, S. 470–481.
- ¹¹ Vgl. Buchholz: Latocha; Peckmann: Wolbert (Hrsg.), *Die Lebensformen – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst von 1909*, 2 Bände, Darmstadt 2001; hier Band 2, Kapitel „Natur“, S. 183ff.
- ¹² van de Velde, „Wie ich mir freie Bahn schuf“, in: *Königsweltliche Laienpredigten* (1902), S. 5; ders., *Déclatements d'Art* (1895), S. 6: „de jours meilleurs, d'un accomplissement idéal et de réurrection dans la lumière“.
- ¹³ Ebd. (1902), S. 7; vgl. ders., *Déclatements d'Art*, (1895), S. 7: „Au faîte d'un point pour avoir vu le secret de la mort, comme ces manœuvres innombrables qui avaient poigné de ravir le secret du ciel en brisant la cour d'orgueil, car avant ces temps, les branches de l'art avaient un même langage, mais il arriva que Dieu confondit leur langage, afin qu'elles ne s'entendissent plus les unes les autres et les dispersa par toute la terre, [...]“
- ¹⁴ Ebd. (1902), S. 10; ebd. (1895), S. 10.
- ¹⁵ Ebd. (1902), S. 38f; ebd. (1895), S. 26: „Au point extrême du vicié monde, vers l'ouest, le rassemblement s'efface, le voyage s'indigne autoritairement vers les Amériques qui sont le sol, vers l'Occident, qui n'a pas encore donné sa fleur. La route que nous suivons est le resplendissant fleuve d'or que le soleil trace dans la vaste mer et qui mène à l'immense brasier purificateur qu'il allume tous les soirs. C'est le nébuleux de feu que l'art traversa afin de se purifier et de se dépouiller de toutes les abominations qui l'ont souillé. Et quand apparut l'Asie le royal enfant en sa fascinante nudité de vierge, l'imposture se révéla de ce qui avait usé jusqu'au bout les peuples confondus son erreur et puis seront en délire. Et les artistes se mettront à l'œuvre.“
- ¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte, Fünftes Buch*, § 575, KMA 3, S. 331: „Wie Luftschifffahrer des Geistes – Alle diese kultigen Vögel, die ins Weite, Weite hinausfliegen, – gewiss [...] Andere Vögel werden weiter fliegen! Diese unsere Einsicht und Gläubigkeit fliegt mit ihnen um die Werte hinaus und hinauf, sie steigt geradezu über unsern Haupte und über seine Ohnmacht in die Höhe und sieht von dort aus in die Ferne, sieht die Schaaßen viel mächtigerer Vögel, als wir sind, voraus, die dahin streben werden wohin wir streben, und wo Alles noch Meer, Meer, Meer ist! – Und wohin wollen wir denn? Willen wir denn über das Meer? Wohin reist uns dieses mächtige Gelüste, das uns mehr gilt als irgend eine Lust? Warum doch gerade in dieser Richtung, dorthin, wo höher alle Sonnen der Menschheit untergegangen sind? Wird man vielleicht einstmals nachsehen, das auch wir, nach weitem streuend, ein Indien zu erreichen hoffen, – dass aber unser Loos was, an der Unmöglichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder! Oder?“
- ¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Dritter Teil. Von alten und neuen Tugeln*, §. KSA 4, S. 249: „Der Sonne leuchte ich Das ab, wenn sie himabgeht, die Überkeiche: Gold schittert sie da in's Meer aus unerschöpflichem Reichthume, – so also, dass der ärmste Fischer noch mit goldnemem Ruder rudet! Dies sah ich einst und wurde der Thronen nicht satt im Zuschauen. –“