

# **Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche**

vorgelegt von  
Diplom-Architekt  
Markus Breitschmid  
aus Luzern - Schweiz

Vom Fachbereich 8 - Architektur  
der Technischen Universität Berlin  
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Ingenieurwissenschaften  
- Dr.-Ing. -

genehmigte Dissertation

Berichter: Prof. Dr. Fritz Neumeyer  
Berichter: Prof. Dr. Tilmann Buddensieg

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 8. Juni 2000

Berlin 2000  
D 83

## **DANKSAGUNG**

Die vorliegende Dissertation wurde von Herrn Prof. Dr. Fritz Neumeyer betreut und in der Zeit vom April 1995 bis Dezember 1999 angefertigt.

Ich danke Prof. Dr. Fritz Neumeyer für sein Interesse an meiner Fragestellung, seiner kritischen Unterstützung und seiner Geduld bei der Umsetzung des Untersuchungsgegenstandes.

Herrn Prof. Dr. Tilmann Buddensieg danke ich für die Übernahme der zweiten Berichterstattung.

## **ABSTRACT**

**MARKUS BREITSCHMID**

### **DER BAUGEDANKE BEI FRIEDRICH NIETZSCHE**

Der Baugedanke im engeren Sinne ist bei Nietzsche nicht ohne seine Gedanken des Bauens im weiteren Sinne zu verstehen. Diese Abhandlung versucht anhand von Nietzsches Aussagen zur Architektur die Bedeutung der Baukunst in seinem Denken zu bestimmen und eine Beziehung zum Kontext der Disziplin Architekturtheorie herzustellen.

Der Baugedanke bestimmt die Welt grundlegend. Er ist eigentümlich für mehr als eine Kunst- oder Baukunsttheorie im engeren Sinne. Dieser Baugedanke wird primär in seiner grundsätzlichen Versinnbildlichung als Anschauung der Sinneserkenntnis, die mit “grosser Vernunft” bezeichnet ist, verstanden. Auf dieser fundamentalen Ebene ist diese Organisationslehre der Formen sinnlicher Anschauung mit der “Physiologie der Kunst” behandelt. Bauen ist bei dem sich an der dorischen Antike orientierenden Nietzsche form- und gestalt-produzierende Funktion, mit dem der Mensch ein grundbegriffliches System organisiert. Künstlerisches Tätigsein wird bei Nietzsche zu einer Funktion des Logischen, das jeder vorhandenen Welt immer schon voraus geht und in diesem Sinne eine Priorität gegenüber der Welt der Begriffe und der Wissenschaft für sich beansprucht. Sie ist auch in allen anderen Weisen des Weltverständnisses, z. B. in der alltäglichen Wahrnehmung, zentral. Der Gedanke des Bauens ist von daher, samt seiner jeweiligen Auffassung von Schönheit, nicht eingeeengt oder gar deckungsgleich mit der Wissenschaft der Kunst.

Die Künste sind im engeren Sinne ein ausgezeichneter Bereich dieses Baugedankens. Nietzsche gebraucht immer dann, wenn er davon spricht, das menschliche Dasein werde durch Zeichen in seinem affirmativen Werte sichtbar, seine weitreichendste Formel der Deutung der Kunst. Sie ist Vergöttlichung des Daseins. In Nietzsches späterer Kunstphilosophie findet der “grosse Styl” seinen gültigsten Ausdruck in der monumentalischen unter den Künsten: der Baukunst. Die Baukunst ist der äusserste Ausdruck eines organisierten und vollständig verweltlichten, einzelnen Ganzen. Mit dem Bauwerk als Versichtbarung des “Willens zur Macht” verschiebt sich das Wesen der Form: der “grosse Styl” ist das Zusammenspiel von a-teleologischen Teilen zu einem a-teleologischen Ganzen und unterscheidet sich von der Synthese von zweckmässigen Teilen. Statt dem Nacheinander, Diskursivität und Linearität ist die Form des grossen Stils diejenige der Gleichzeitigkeit, der Plötzlichkeit und der Proportionalität.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	5
<b>1.1</b>	<b>Untersuchungsgegenstand</b>	5
1.1.1	Begriffsbestimmung und Abgrenzung der Untersuchung	5
1.1.2	Stand der Forschung und Quellenlage	6
1.1.2.1	Fachliteratur	6
1.1.2.2	Primärliteratur	27
<b>1.2</b>	<b>Methode und Aufbau</b>	27
1.2.1	Untersuchungsmethoden	27
1.2.2	Arbeitsbereiche	32
<b>2</b>	<b>REKONSTRUKTION, ENTWICKLUNG, HERKUNFT UND VERGLEICH DES BAUGEDANKENS</b>	35
<b>2.1</b>	<b>Nietzsches ‘bauender Geist’: Das Bauen als menschliche Notwendigkeit</b>	35
2.1.1	Das Bauen als kritischer Begriff zum Eintritt in die Philosophie Nietzsches	35
2.1.2	Von der Musik zur Architektur: Die Baukunst als Prototyp des ‘Grossen Stils’	42
2.1.3	Von der Kritik des “chaotischen Durcheinander aller Stile” zum “grossen Stil”	55
2.1.4	“Die Herkunft des ideals“ des ‘Grossen Stils‘	71
<b>2.2</b>	<b>Der ‘Grosse Stil’: Ein Vergleich seiner Form</b>	91
2.2.1	Die Verschiebung des Bauhauptsinnes nach Aussen	91
2.2.2	Der freistehende Baukörper als Zeitlos-Gewordenes	105
2.2.3	Die Oberfläche als Umkehrung der modernen Leidenschaft	119
<b>3</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	139
<b>4</b>	<b>ANHANG: Anthologie - Schrifttum zum Baugedanken bei Friedrich Nietzsche</b>	143
<b>5</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	213
	<b>LEBENS LAUF</b>	218

# 1 EINLEITUNG

## 1.1 Untersuchungsgegenstand

### 1.1.1 Begriffsbestimmung und Abgrenzung

Gegenstand dieser Studienarbeit ist der Baugedanke im Schrifttum des deutschen Philosophen Friedrich Wilhelm Nietzsche, geboren in Röcken (Sachsen) am 15. Oktober 1844, gestorben in Weimar (Thüringen) am 25. August 1900.

Diese wissenschaftliche Abhandlung versucht anhand von Nietzsches Aussagen zur Architektur die Bedeutung der Baukunst in seinem Denken zu bestimmen und eine Beziehung zum Kontext der wissenschaftlichen Disziplin Architekturtheorie herzustellen. Diese Studienarbeit will nicht isolierte Äusserungen zum Bauen herausgreifen sondern den Bezug zum Nietzscheschen Gedankengebäude belegen, um sodann die Frage nach der Bedeutung zu stellen, die der Baukunst in Nietzsches Kunstphilosophie überhaupt zukommt.

Das relevante Schrifttum, mit dem Nietzsche seinen Baugedanken formuliert, wird aus den Schriften und nachgelassenen Fragmenten von Friedrich Nietzsche gesammelt und im Anhang zusammengestellt. Die Briefe sind nicht in diese Studie einbezogen.

Das Resultat der Studie ergibt sich ausschliesslich aus dem Text des Nietzsche-eigenen Schrifttums, nicht aus der Rezeption von Nietzsches baugedanklichen Äusserungen in der Historiographie der Architektur und der Architekturtheorie.

## 1.1.2. Stand der Forschung und Quellenlage

### 1.1.2.1 Fachliteratur

Aus der Publikationsankündigung des Werkes 'Friedrich Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"' ist zu vernehmen, dass keine wissenschaftliche Studie zu Nietzsches Einfluss in den Künsten vorliegt.<sup>1</sup> Dieser Erkenntnis vom Nichtvorhandensein einer methodischen Studie zur Nietzsche-Rezeption in den Künsten, kann hier sofort angefügt werden, dass es keine Untersuchung des Baugedankens im Werk von Nietzsche auf einer grundlegenden Ebene gibt.

Während Nietzsche zu dem wohl grössten Rezeptionsphänomen unserer Zeit geworden ist und eine fast alle Lebensfragen berührende Nietzsche-Literatur in kaum noch überschauender Fülle produziert worden ist, hat die Nietzsche-Forschung in der Betrachtung von Nietzsches Kunstbezug die Architektur weitestgehend ausgeklammert. Die Ergründung der Nietzscheschen Ästhetik ist vornehmlich auf literarische und musikalische Aspekte fokussiert und befasst sich kaum mit Nietzsches Verhältnis zur Baukunst, Malerei und Skulpturenkunst.

Als Beispiel dieser Gewichtung gilt das Standardwerk 'Nietzsche und die Kunst' von *Theo Meyer*.<sup>2</sup> Ein kurzes Kapitel widmet sich den bildenden Künsten.<sup>3</sup> Dabei resümiert *Meyer* gleich zu Beginn, dass sich Nietzsches "Beschäftigung mit der bildenden Kunst" nicht mit seinem "Musikenthusiasmus" vergleichen lasse.<sup>4</sup> Nietzsche sei kein "Augenmensch" und

---

<sup>1</sup> Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth (hrsg.), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities. Los Angeles, 1999, Publikationsankündigung.: "Despite the voluminous literature that documents the life and work of Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), there has been no in-depth study devoted to Nietzsche's impact on the art."

<sup>2</sup> Vgl. Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel, 1993.

<sup>3</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.105-112.

<sup>4</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.105.

es falle auf, "dass Nietzsche reale Gegenstände und sinnliche Eindrücke kaum je konturenscharf und detailliert" beschreibe.<sup>5</sup> Wenn er dann Nietzsche doch zugesteht, dieser sei "durchaus empfänglich für Eindrücke, für die Landschaft, besonders für das Meer und das Hochgebirge",<sup>6</sup> vermisst man bei *Meyer* die Vorstellungskraft, genau hier einen der Kerne für Nietzsches Hinwendung zu den bildenden Künsten und zur Architektur im Speziellen zu entdecken. Dieses fehlende Vermögen stellt er dann auch gleich selbst fest: "Interessanterweise gesteht Nietzsche trotz der von ihm immer wieder hervorgehobenen Fundamentalantithese von Sein und Werden den grossen Produkten der bildenden Kunst einen gewissen Ewigkeitswert zu."<sup>7</sup> *Meyer* erkennt die "Vorrangstellung" der Architektur gegenüber den anderen Künsten, denn "gerade in der Architektur" könne sich der "'grosse Stil'" "als Ausdruck des Willens zur Macht" vergegenständlichen: "Die kompakte, statuarische Realität des Baukunstwerks ... ist die ästhetische Objektivation des Willens zur Macht."<sup>8</sup> *Meyer* erkennt auch Nietzsches Faszination für die Baukunst und "ihre disziplinären Formationen", auch "die massiven ästhetischen Tatsachen der Baukunst", urteilt aber dann doch, dass Nietzsche "im Prinzip zum Musikalisch-Lyrischen" neige.<sup>9</sup> Neben einer summarischen Gegenüberstellung der gotischen, barocken und der alten Baukunst, die Nietzsches Vorliebe für den antiken Tempel als "monumentalischer Ausdruck der Gegenwart des Absoluten" bezeichnet, setzt sich *Meyer* nicht weiter mit dem Bagedanken Nietzsches auseinander.<sup>10</sup> Dies überrascht insofern, als auch für *Meyer* am "Ende ... der Bau-Gedanke in den Vordergrund" des Gedankengebäudes tritt.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.105.

<sup>6</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.105.

<sup>7</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.106f.

<sup>8</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.107.

<sup>9</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.* S.109.

<sup>10</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.108.

<sup>11</sup> Vgl. Theo Meyer, *Ibid.*, S.82.

Die Studie 'Nietzsche's Philosophy of Art'<sup>12</sup> von *Julian Young* ist der Abhandlung *Meyers* ähnlich. Auch er geht davon aus, dass für Nietzsche die Musik letzter und höchster Ausdruck des Weltwillens sei und versucht Nietzsches Kunstphilosophie beinahe ausschliesslich durch den Einfluss von *Schopenhauer* darzustellen.<sup>13</sup> Die Studie widmet sich vor allem der Entwicklung der Nietzscheschen Ästhetik. Dabei versucht *Young* zu sehr sein eigenes Ziel zu erfüllen, dass die Phasen der Nietzscheschen Ästhetik einen Kreis beschreibe.<sup>14</sup> Obwohl *Young* sich durch zahlreiche Zitate eng an den Text Nietzsches anlehnt, vermisst man eine methodische und ganzheitliche Sammlung des relevanten Textes. Er erarbeitet keinen problemorientierten Kontext und er geht nicht auf den Baugedanken ein.

Auf der anderen Seite der Wissenschaft hat sich die architekturhistorische und architekturtheoretische Forschung der letzten Jahrzehnte zwar sporadisch mit der Nietzsche-Rezeption unter den Künstlern und Architekten des 20. Jahrhunderts beschäftigt, dabei aber um eine systematische Auslotung der labyrinthisch anmutenden Gedankenwelt Nietzsches anhand seiner Schriften selbst aus naheliegenden Gründen einen Bogen gemacht, denn ohne eine intimere Kenntnis des Gesamtwerkes ist diese Arbeit nicht zu leisten.

Hier dient die im Jahre 1934 verfasste Dissertation 'The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century in Germany, England and France'<sup>15</sup> von *Robert Bradbury* als Beispiel. Er lässt den Baugedanken Nietzsches aus und gibt keinen Hinweis über die Auswahlkriterien der berücksichtigten und unbeachtet gelassenen Denker und Theoretiker. Es kann spekuliert werden, dass das Nichtvorhandensein einer unabhängig dargestellten

---

<sup>12</sup> Vgl. Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge, 1992.

<sup>13</sup> Vgl. Julian Young, *Ibid.*, Vorwort.

<sup>14</sup> Vgl. Julian Young, *Ibid.*, Vorwort.

<sup>15</sup> Vgl. Ronald Bradbury, *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century in Germany, England and France*, New York, 1976.

Kunstlehre oder einer Schrift zur Ästhetik in Nietzsches Werk ein Grund war, warum *Bradbury* Nietzsches Äusserungen übergang.

Die Nietzsche-Forschung in Sachen Baukunst ist also noch nicht sehr weit fortgeschritten. Das neuere Interesse am Untersuchungsgegenstand 'Nietzsche und Architektur' wurde durch eine vom *Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities* und der Kunstsammlungen zu Weimar organisierten und von *Tilmann Buddensieg* arrangierten Konferenz 'Abbau Neubau Überbau: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"', die anlässlich des 150. Geburtstags von Nietzsche 1994 in Weimar abgehalten wurde, institutionalisiert.

Seitens der Architekturtheorie repräsentiert dann auch der erst nach der Erstellung der vorliegenden Studie erschienene Band 'Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"'<sup>16</sup> den Stand der Forschung zum Thema 'Nietzsche und Architektur'. Diese Sammlung bearbeitet grösstenteils die Nietzsche-Rezeption, aber die Ergebnisse bestätigen die Fragestellung der vorliegenden Studie. Aus diesem Grunde soll summarisch auf die veröffentlichten Aufsätze hingewiesen werden. Die Themen der zwölf Autoren wurden von den Herausgebern in die drei Hauptgruppen 'The Metaphors of Architecture' (Die Architekturmetaphern), 'Between Art, Literature, and Architecture' (Zwischen Kunst, Literatur und Architektur) und 'Nietzsche and the Architects' (Nietzsche und die Architekten) eingeteilt. Während *Claudia Brodsky Lacours* Aufsatz die Tradition der architektonischen Metapher in der abendländischen Philosophie untersucht,<sup>17</sup> konzentrieren sich *Karsten Harries* und *Anthony Vidler* auf selektive Äusserungen in Nietzsches Werk.

---

<sup>16</sup> Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth (Hrg.), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program 'Issues & Debates', The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999. Das Werk enthält zwölf Aufsätze von Kontributoren aus verschiedensten Disziplinen und versucht "to assess the relationship of Nietzschean philosophy to art and architecture; to elucidate frequent misunderstandings; and to determine genuine patterns of influence".

<sup>17</sup> Claudia Brodsky Lacour, "Architecture in the Discourse of Modern Philosophy: Descartes to Nietzsche" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S.19-34.

Dabei setzt sich *Harries* mit dem Konzept des Labyrinths auseinander und verweist in diesem Zusammenhang auf den antiken Hintergrund der Nietzscheschen Gedankenwelt.<sup>18</sup> *Vidler* untersucht die Motive der Maske und des Labyrinths.<sup>19</sup> Beide versuchen dann ihre Ergebnisse in einen erweiterten Kontext der Ideengeschichte zu setzen. Gleich sechs Beiträge behandeln die Rezeption von Nietzsche in Leben und Werk von einzelnen Malern, Architekten und Denkern.<sup>20</sup> Die Beiträge in diesem zweiten Teil sind bezüglich der Fragestellung der vorliegenden Studienarbeit von geringerem Interesse. Auch *Fritz Neumeyers* und *Jean-Louis Cohens* Aufsätze im Teil 'Nietzsche and the Architects' gelten der Nietzsche-Rezeption. *Neumeyers* Essay 'Nietzsche and Modern Architecture' stellt die Rezeption des Nietzscheschen Baugedankens in der Bewegung des Neuen Bauens dar, um sodann erstmalig die Beziehung der Architektur von *Erich Mendelsohn* zum Werk Nietzsches aufzuzeigen.<sup>21</sup> *Cohen* untersucht die komplexe Geschichte von *Le Corbusiers* Verständnis von Nietzsches Gedanken.<sup>22</sup> Der Aufsatz 'Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building' von *Tilman Buddensieg* ist der einzige Beitrag der sich mit Nietzsches eigenen Ideen zur Architektur auseinandersetzt.<sup>23</sup> *Buddensieg* erarbeitet eine mehrheitlich chronologische Darstellung der Entwicklung des Baubegriffs, wobei er sich Nietzsches Einsicht über dessen persönliche Seherfahrungen erarbeitet und besonders Nietzsches Verwurzelung in der italienischen Renaissance hervorhebt. Obwohl *Buddensieg* auf die ausserordentliche Stellung des ‚Grossen Stils‘ verweist, umgrenzt aber den ideellen

---

<sup>18</sup> Karsten Harries, "Nietzsche's Labyrinths: Variations on the Ancient Theme" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S. 35-52.

<sup>19</sup> Anthony Vidler, "The Mask and the Labyrinth: Nietzsche and the (Uncanny) Space of Decadence" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S. 53-63.

<sup>20</sup> Werner Hofmann, "Poets Are Always Producing Chaos: Nietzsche, Klimt, and the Turn-of-the Century Vienna"; Paolo Baldacci, "The Function of Nietzsche's Thought in de Chirico's Art"; Hanne Bergius, "Architecture as the Dionysian-Apollinian Process of Dada"; Irving Wohlfarth, "'Construction Has the Role of the Subconscious': Phantasmagorias of the Master Builder (with Constant Reference to Giedion, Weber, Nietzsche, Ibsen, and Benjamin)"; Alexandre Kostka, "Architecture of the 'New Man': Nietzsche, Kessler, Beuys"; Léon Ploegaerts, "Van de Velde and Nietzsche; or, The Search for a New Architectural Style for the Man of the Future" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S. 67-255.

<sup>21</sup> Fritz Neumeyer, "Nietzsche and Modern Architecture" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S.285-310.

<sup>22</sup> Jean-Loui Cohen, "Le Corbusier's Nietzschean Metaphors" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit. S.311- 332.

<sup>23</sup> Tilman Buddensieg, "Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S.259-284.

Hintergrund dieses wichtigsten ästhetischen Konzeptes der Nietzscheschen Kunstphilosophie eng. Dabei bevorzugt er den Einfluss des Humanismus gegenüber Nietzsches Quellen aus der dorischen Antike. Andererseits erkennt auch *Buddensieg* Nietzsches Interesse an einer Architektur der "Empty Form"<sup>24</sup> und die Idee der "miraculous suddenness"<sup>25</sup>, beide Kernkonzepte für Nietzsches Ideen einer neuen Architektur.

Kritik muss an der im Anhang von *Alexandre Kostka* zusammengestellten Sammlung der Nietzscheschen Äusserungen zur architektonischen Metapher geübt werden.<sup>26</sup> Selbst wenn man sich in einer solchen Sammlung auf die "architectural metaphor in Nietzsche's mature work" beschränken will und selbst wenn zugegeben wird, dass die Sammlung "deliberately 'unsystematic'" ist,<sup>27</sup> muss auf die Einseitigkeit dieser Sammlung hingewiesen werden. Wie ist es möglich, dass nur drei Textausschnitte aus dem späteren Werk Nietzsches nach 1885 in eine solche Sammlung einbezogen werden? Ist doch 1885 genau jener Zeitpunkt, wann Nietzsche beginnt sich grundsätzlicher mit der Formulierung seines ästhetischen Hauptkonzeptes 'Grosser Stil' auseinanderzusetzen und die Kunstgattung Architektur Oberhand in der Kunstphilosophie Nietzsches gewinnt. Wenn allerdings *Kostka* dann selbst zugibt, was denn eigentlich das Ziel dieses Bandes ist - Nietzsche "als den Urgrossvater der postmodernen Architektur [Übersetzung v. Verf.]" zu porträtieren - wird die Einseitigkeit der Auswahl verständlicher.<sup>28</sup>

Diese gewollte Einseitigkeit der Darstellung des Nietzscheschen Baubegriffs verweist auf eine Grundcharakteristik der jüngeren Nietzsche-Auseinandersetzung: die überragende

---

<sup>24</sup> Tilmann Buddensieg, *Ibid.*, S.262.

<sup>25</sup> Tilmann Buddensieg, *Ibid.*, S.262.

<sup>26</sup> Alexandre Kostka, "Appendix: Metamorphoses of a Concept" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, *op.cit.*, S.333-346.

<sup>27</sup> Alexandre Kostka, *Ibid. op.cit.*, S.333.

<sup>28</sup> Alexandre Kostka, *Ibid.*, S.334.

Mehrzahl der jüngeren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema 'Nietzsche und Architektur' nehmen den 'Kritiker Nietzsche' zum Ausgangspunkt ihrer Studien. Die Beachtung des kritischen Teiles des Schrifttums scheint das Interesse und die Richtung der Wissenschaft im Allgemeinen, nicht nur jene des architekturtheoretischen Diskurses, zu bestätigen.<sup>29</sup> Diese Auswahl des unabhängigen Forschers muss akzeptiert werden. Gleichzeitig muss hier, wiederum verallgemeinernd, darauf hingewiesen werden, dass dem Teilnehmer des architekturtheoretischen Diskurses ein Zerrbild des Baugedankens bei Nietzsche vorgelegt wird. Die generelle Problematik, welche die Mehrzahl dieser wissenschaftlichen Beiträge durchzieht, ist diejenige, dass der Inhalt des 'Kritikers Nietzsche' als das Prophetische wiedergegeben wird und die Dichotomie (Kulturkritiker und prophetischer Welten-Schöpfer) im Schaffen Nietzsches vernachlässigt wird, bzw. die eine die andere Dimension völlig überschattet. Die Hauptkritik, die dabei geäußert werden muss, und hier auf die Beziehung zwischen Nietzsche und seiner Rezeption in der Disziplin der Architekturtheorie beschränkt werden soll, ist diejenige, dass untersuchte Einzelaspekte nicht in den Zusammenhang des Gesamtwerkes gesetzt werden. Die aphoristische Natur von Nietzsches Texten verführt dazu, sie als einen Zitatenschatz ohne innere Systematik zu betrachten und mancher glaubt, sich nach Belieben im Nietzscheschen Text bedienen zu können. Dabei kann spekuliert werden, dass 1) der Architekturtheoretiker das Werk Nietzsches nicht vollständig kennt oder 2) dass der Architekturtheoretiker aus ideologischen Gründen nicht auf die affirmativen und schöpferischen Aspekte der Äusserungen

---

<sup>29</sup> Der neuere wissenschaftliche Umgang der Architekturtheorie, gerade auch um die Person und das Werk Nietzsches, ist in starkem Masse von der französischen Literaturtheorie der Nachkriegszeit beeinflusst. Dabei scheint es in der Nietzsche-Interpretation des öfteren akzeptabel zu sein, nicht Nietzsches eigenes Wort gelten zu lassen. Irgend eine Instanz scheint es zu rechtfertigen, dass Nietzsche es nicht so gemeint hätte, wie es im Text steht, obwohl er selbst keine Hinweise macht, seine Aussagen wären ironisch gemeint oder als Wundergeschichten zu verstehen. Das Problem ist nicht ob nun Nietzsche auf die eine oder andere Weise interpretiert sein müsse - also ein Argumentationsspielraum der bei der nicht zu verneinenden Komplexität der Nietzscheschen Gedankenwelt durchaus vertretbar ist - sondern die grundsätzlichere Problematik, dass man Nietzsches Text *a priori* nicht beim Wort nehmen könne. Als Beispiel soll hier *Gilles Deleuze* herangezogen werden, bei dem Nietzsche "als Nomade gegen alle Normen und kulturelle Verfestigung ins Feld geführt wird". Vgl. Gilles Deleuze, "Nomaden-Denken", in: Gilles Deleuze, "Nietzsche: eine Lesebuch" in: Wolfgang Lange, "Tode ist bei Götter immer nur eine Vorteil: Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche" in: Karl Heinz Bohrer (hrsg.), *Mythos und Moderne*, München 1983, S.105-121.

Nietzsches zu seinem Baugedanken eingehen will. Der Nietzschesche Text wird unvorsichtig gelesen und interpretiert.

An der genannten Weimarer Konferenz definierte der Architekturhistoriker *Fritz Neumeyer* die beiden Achsen der Nietzsche-Interpretation in der modernen Architektur nach 1918: auf einer Seite beschreibt *Neumeyer* ein Verlangen hin zu einer Abstraktion, die das Essenzielle festhalten will, ein Weg zurück zur Notwendigkeit und zum natürlichen Zustand, auf der anderen Seite ein Verlangen zur Transzendenz der Architektur hin, die zu ihrer eigenen Auflösung führt.<sup>30</sup> Mit diesem Ausscheren in zwei verschiedenartige Interpretationsgruppen des Nietzscheschen Baugedankens verweist auch *Neumeyer* in seinem Beitrag auf die wichtige Unterscheidung im Umgang mit der Lektüre und Interpretation von Nietzsches Texten. Die Unterscheidung hat mit einer Eigenart des Nietzscheschen Werkes selbst zu tun auf die oben hingewiesen wurde: Das Studium der Texte und eine inhaltliche Beurteilung bedingt die methodische Trennung des 'Kritikers Nietzsche' vom 'Propheten Nietzsche' und eine sichere Kenntnis des Gesamtwerkes von Nietzsche und seiner stilistischen Eigenarten.<sup>31</sup> Die Folgerung für das Fachgebiet Architekturtheorie ist: Will man sich dem Baugedanken im engeren Sinne annähern, ist eine Bestimmung des Baugedankens im weiteren Sinne nicht zu vernachlässigen. Dieses Kennen des Gesamtwerkes ist gefordert, um herauszulesen, wann der Kritiker an der Arbeit ist, und wann der Prophet verkündet. Denn oft findet man diese Dichotomie in einem und demselben Aphorismus, wie zum Beispiel in der 'Morgenröthe', in der Nietzsche vom "Labyrinth" als "Architektur nach u n s e r e r Seelen-Art" schreibt, nur um festzustellen, dass er unsere Seelenart kritisiert und uns an Stelle der Metapher des Labyrinths die Einfachheit des Griechischen vorschlägt.<sup>32</sup> Genau auf diese Dichotomie scheint zum

---

<sup>30</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, "Nietzsche and Modern Architecture" in: Alexandre Kostka & Irving Wohlfarth, op.cit., S.287.

<sup>31</sup> Vgl. Hermann Josef Schmidt, "Mindestbedingungen nietzschedaequaterer Nietzscheinterpretation" in: *Nietzsche-Studien 18*, Berlin/New York, 1989, S.450f.

<sup>32</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 169, KSA 3: S.151f.

Beispiel *Anthony Vidler* in seiner Schrift 'The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely'<sup>33</sup> nicht einzugehen, denn er vermittelt uns wiederholt eine affirmative Nietzschesche Architekturmetapher des Labyrinthischen.<sup>34</sup>

Auch *Robert Mugerauer* schreibt in seinem Essay 'Derrida and Beyond' von *Derridas* Dekonstruktion als eine Weiterführung des Nietzscheschen nihilistischen Projektes,<sup>35</sup> obwohl alles darauf hindeutet, dass es bei Nietzsche kein nihilistisches Projekt gibt und er gerade den Nihilismus überkommen will. Die Position von Nietzsche gegenüber dem Nihilismus wird im Beitrag von *Mugerauer* übergangen. *Peter Eisenman* scheint Nietzsche als den "Vater der Erkenntnis der Symptome der Auflösung [Übersetzung v. Verf.]" einzusetzen und gibt mit seiner Interpretation den Anschein, dass Nietzsche diese Auflösung gutheisst,<sup>36</sup> obwohl das Studium der Werke Nietzsches zeigt, dass er stets um das Gleichbleibende der "ästhetischen Menschlichkeiten" bemüht war.<sup>37</sup> *Ignasi de Sola-Morales Rubio* schreibt, dass "Nietzsche's critique of metaphysics and Wittgenstein's critique of language have stripped away all pretence of generality or permanence in the processes of culture"<sup>38</sup> und erfasst dabei nicht, dass Nietzsches Kritik eine bestimmte historische Observation ist, in der Nichts *per se* verworfen wird, und dass die gesamte Philosophie Nietzsches genau danach sucht, der Kultur ein Schwergewicht zurückzugeben.

Von diesen genannten Partizipanten am zeitgenössischen Diskurs der Architekturtheorie unterscheidet sich die Interpretation von *Karsten Harries*. Er versucht nicht, Nietzsches

---

<sup>33</sup> Vgl. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, Mass., 1994.

<sup>34</sup> Vgl. Anthony Vidler, *Ibid.*, S.159 & S.213.

<sup>35</sup> Vgl. Robert Mugerauer, "Derrida and Beyond" in: Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, S.183-196.

<sup>36</sup> Vgl. Peter Eisenman, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End" in: Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, S.216.

<sup>37</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft III*, # 109, KSA 3: S. 468.

<sup>38</sup> Ignasi de Sola-Morales Rubio, "From Contrast to Analogy: Developments in the Concept of Architectural Intervention" in: Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, S.235.

Kritik, welche die Weltsituation als nihilistisch bezeichnet, als den von Nietzsche vorgeschlagenen Ausgang für die zukünftige Welt darzustellen. *Harries* positioniert die grossen Ziele Nietzsches als einen Versuch den Nihilismus zu bewältigen: "For when Nietzsche condemns Wagner and Bayreuth, at issue is much more: a culture that having lost its faith seeks refuge in bad faith. That substitution finds its architectural expression in the substitution of the theater for the church."<sup>39</sup> *Harries* beschreibt, dass Nietzsche die Auswechslung der Kirche durch das Theater als Fehler versteht: "the essential inauthenticity of the theater"<sup>40</sup> ... Nietzsche thus came to understand not just Wagner's theater, but theater in general as inauthentic."<sup>41</sup>

Bereits in seiner Untersuchung 'Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst'<sup>42</sup> hat *Fritz Neumeyer* genau diese Ambivalenz der Nietzsche-Rezeption in der Architektur beschrieben. Wir lesen einerseits von einer Interpretation, in der die Friktion der spröden Natur und des schöpfenden Menschen nicht mit einer Verneinung der Natur angegangen wird, wie in der Existenzphilosophie, sondern durch eine quasi-religiöse Erhöhung des Menschen im Kontext der Natur.<sup>43</sup> Andererseits scheint auch, als Gegenreaktion zu einer nihilistischen Welt, der Gedanke einer Überlegenheit des Menschen gegenüber der Natur durch ein Leben als 'poetische Konstruktion', ausgedrückt durch technische Konstruktionen und Fortschrittsglauben, in Nietzsches Werk hineingelesen zu werden, wenn *Neumeyer* schreibt, dass die Erhöhung, Transformation und Transzendenz organischer Funktionen mit abstrakten, spiritueller leichter zugänglicheren Formen eigener kultureller Leistungen ersetzt werden. Der mentale Status des modernen Menschen ersetzt die Religion mit einem Glauben an Vernunft, Wissenschaft und Fortschritt.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Karsten Harries, "Theatricality and Re-presentation" in: *PERSPECTA* 26, S.30.

<sup>40</sup> Karsten Harries, *Ibid.*, S. 25.

<sup>41</sup> Karsten Harries, *Ibid.*, S.30.

<sup>42</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. The Artless Word. Thoughts on Building Art*, Cambridge, Mass., 1991.

<sup>43</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, *Ibid.*, S.60.

<sup>44</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, *Ibid.*, S.55.

Nietzsche hat ein neues religiöses Sentiment erweckt. Ob dieses sich diesen aufklärerischen Zielen entgegenstellt oder diese befürwortet, ist Debatte der Nietzsche-Rezeption in Kunst und Architektur. Was hingegen aus dem Werk Nietzsches selbst geortet werden kann, hat *Neumeyer* an der bereits erwähnten Weimarer Konferenz dargestellt, als er Nietzsche als den Auslöser für eine "objekthafte Architektur des Physischen" identifizierte.<sup>45</sup> Wie sich diese "objekthafte Architektur des Physischen" aus Nietzsches Baugedanken heraus begründet, ist nicht direktes Ziel der Nietzsche-Rezeption und wurde wohl deshalb nicht untersucht.

Auf die beiden Vektoren zurückgehend, die *Neumeyer* für die Architekturinterpretation von Nietzsches Text bestimmt, kann festgestellt werden, dass jene Fachliteratur, die jenem Vektor angehört, die den Nietzscheschen Text, als Auslöser der Vision der ästhetischen Redemption zu einer Transzendenz der Architektur zu ihrer eigenen Auflösung hin betrachtet,<sup>46</sup> den kritischen Inhalt emanzipiert und gleichzeitig den affirmativen und schöpferischen Inhalt zum Baugedanken im Werk Nietzsches vernachlässigt. Die Fachliteratur, welche die elementare Annäherung zur Architektur, den Weg zurück zur Notwendigkeit, zu einem natürlichen Zustand - die andere gezeichnete Linie - behandelt, missachtet den grundsätzlichen Unterschied einer geomorphen architektonischen Artikulierung - das wachgerufene Interesse am Einfachen durch das von einem Rousseauanismus durchzogene Traktat *Laugier's*, dass versucht, den architektonischen Rationalismus irgendwie noch mit dem Vitruvianismus in Verbindung zu setzen - mit dem sich auf das frühe Griechentum beziehenden Weltgedanken der *physis* Nietzsches und seiner Ästhetik.

---

<sup>45</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, "Nietzsche und das Neue Bauen" in: Ulrich Maximilian Schumann, "Nietzsche e l'architettura" in: *Domus* 771, Milano, 1995, S.84.

<sup>46</sup> Vgl. Ulrich Maximilian Schumann, *Ibid.*, S.85.

Das Fachliteraturstudium der Disziplin Architekturtheorie lässt offensichtlich werden, dass es keine vollständige fachliterarische Untersuchung zum Baugedanken Nietzsches gibt, die bemüht ist, die werkimmanente Kunstlehre in bezug auf die Baukunst systematisch zu erschliessen.

Während nicht verschwiegen werden soll, dass das neuerweckte Interesse am Werk des wohl bedeutendsten modernen Architekturtheoretikers *Gottfried Semper*, Studien zum Späthistorismus, sowie Abhandlungen zur psychologisierenden und physiologisierenden Ästhetik des späteren neunzehnten Jahrhunderts auf das Thema 'Nietzsche und Architektur' deuten, erhielt der Untersuchungsgegenstand des Baugedankens bei Nietzsche im Fachgebiet Architekturtheorie einen früheren Impetus vom Fachgebiet 'Nietzsche-Forschung'. In Beiträgen hat die fachphilosophische Branche der Ästhetik in den 1980er Jahren wiederholt auf eine eindeutige Beziehung von Baugedanken und Gedankengebäude bei Nietzsche hingewiesen und die Kunstgattung Architektur im Werk Nietzsches aufgewertet. Die folgenden Beiträge der Fachphilosophie haben, wenn auch nicht mit der Zielsetzung den Inhalt in den Kontext der Architekturtheorie zu setzen, das Thema entscheidend bearbeitet.

*Bernhard Lypp* zeigt in seinem Aufsatz 'Dionysisch-Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz'<sup>47</sup> auf, dass Nietzsches "P h y s i o l o g i e d e r K u n s t"<sup>48</sup> als eine Perspektive seines dionysischen Philosophierens verstanden werden muss.<sup>49</sup> Dabei verweist *Lypp* auf die Ausnahmestellung der Kunstform Architektur im Spätwerk Nietzsches.<sup>50</sup> Mit dem Konzept "Physiologie der Kunst" findet Nietzsche ein System, in dem die Zeichen und Symbole der Kunst zu einer systematischen Transfiguration hin zu

---

<sup>47</sup> Vgl. Bernhard Lypp, "Dionysisch – Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz" in: *Nietzsche-Studien 13*, Berlin/New York, 1984, S.356-373.

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Ende 1886: 7-7, KSA 12, S.284.

<sup>49</sup> Vgl. Bernhard Lypp, op.cit., S.356-373.

<sup>50</sup> Vgl. Bernhard Lypp, Ibid., S.369.

den ursprünglicheren Bewegungsgründen menschlichen Lebens führen.<sup>51</sup> Lypp beschreibt, wie diese Transfiguration - die Nietzsche "Freiheit unter dem Gesetz" nennt und unter dem Gesichtspunkt vom "grossen Stil" behandelt - mit der Architektur verdeutlicht wird:<sup>52</sup>

"Dieser kann als apollinische oder dionysische Verklärung des Lebens wirksam werden. Vielleicht lässt sich das Pathos auch am kleinsten ausdrücken; entscheidend ist, dass in ihm eine übergeschichtliche Notwendigkeit, der Zug eines Fatums zum Durchbruch kommt und in eine organisierte Artikulation überführt werden muss. Zur Verdeutlichung dieses fatalistischen Zuges wählt Nietzsche die monumentalische unter den Künsten – die Architektur. Bauten sind in versichtbarer Form, was sie bedeuten. Darin liegt ihr fatalistischer Zug; in diesem ist jede monologische Kunst der Innerlichkeit zu einem Ende gekommen."<sup>53</sup>

Dabei interpretiert Lypp Nietzsches Aussage, dass der Mensch nur insofern sinnvoll sei, "als er ein Stein in einem grossen Baue ist: wozu er zuallererst fest sein muss, 'Stein' sein muss... Vor Allem nicht – Schauspieler!"<sup>54</sup> wie folgend:

"Das heisst nicht, der Sinn des Menschen bestehe darin, Material zu einem ihm Fremden zu sein, es heisst vielmehr, er habe nur als ein organisiertes und vollständig verweltlichtes, einzelnes Ganzes wirklichen Wert. Die Vision der Symbole und Namen eines solchen Ganzen verbindet Nietzsche mit der Architektur und nennt sie "grossen Stil". Diese Vision setzt er der Musik entgegen; die Musik ist Sprache unerlöster Innerlichkeit, ganz im Gegensatz zur hingestellten Notwendigkeit, die er anhand der technischen unter den Künsten, der Architektur illustriert."<sup>55</sup>

Er argumentiert, dass "insofern die Musik die Sprache unerlöster Innerlichkeit und blosser Leidenschaftlichkeit ist, wird durch sie die Welt allegorisiert. Allegorisierung der Welt muss der letzte Grund dafür sein, dass in ihren fortgeschrittensten Formen die einzelnen Mittel der Darstellung aus dem Ganzen ihrer Bedeutung herauspringen".<sup>56</sup> Er

---

<sup>51</sup> Vgl. Bernhard Lypp, Ibid., S.368.

<sup>52</sup> Vgl. Bernhard Lypp, Ibid., S.368.

<sup>53</sup> Bernhard Lypp, Ibid., S.369.

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* #356 zitiert nach Bernhard Lypp, Ibid., S.369.

<sup>55</sup> Bernhard Lypp, Ibid., S.369.

<sup>56</sup> Bernhard Lypp, Ibid., S.369.

dokumentiert Nietzsches Bestimmung der artistischen *Decadence* der modernen Kunst und führt zur Konklusion, dass Nietzsche den Begriff des Erhabenen aus diesem Grunde verwerfe.<sup>57</sup>

Einen ähnlichen Ansatz entnimmt man dem Aufsatz 'Nietzsche's Overcoming of Kant and Metaphysics: From Tragedy to Nihilism'<sup>58</sup> von *Keith J. Ansell-Pearson*.<sup>59</sup> Dieser schreibt, dass Nietzsche für eine Einheit von Leben und Erkenntnis auf einer kulturellen Basis argumentiert, wobei Kultur als Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes verstanden wird.<sup>60</sup> Moderne Kultur sei für Nietzsche keine wahre Kultur, sondern nur eine Art von Wissen von einer Kultur, wobei Wissen ohne Hunger und Wunsch konsumiert werde. Wissen agiere nicht mehr als ein Mittel zur Transformation der externen Welt, sondern bleibe in einer chaotischen inneren Welt verschlossen,<sup>61</sup> also dasjenige, dass der moderne Mensch mit einem kuriosen Stolz als seine eigene charakteristische Innerlichkeit beschreibe.<sup>62</sup> *Ansell-Pearson* behauptet, dass Nietzsche jene

---

<sup>57</sup> Vgl. Bernhard Lypp, *Ibid.*, S.370.

<sup>58</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, "Nietzsche's Overcoming of Kant and Metaphysics: From Tragedy to Nihilism" in: *Nietzsche-Studien 16*, Berlin/New York, 1986, S.310-339.

<sup>59</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.310f: "The aim of this essay is to situate Nietzsche's thinking in the context of Kant's critique of metaphysics in order to show that Kant's philosophy provides one of the most important, but frequently overlooked, philosophical contexts in which Nietzsche's relation to modern philosophy can be most fruitfully understood. I want to show contrary to widespread belief, that Nietzsche's remarks about Kant are neither simply polemical nor incidental, but rather, that Nietzsche's thinking, understood in terms of an *Artisten-Metaphysik*, is born out of an attempt to think through and overcome the *aporiai* of Kant's critique of metaphysics. Kant's critique was for Nietzsche a decisive event, as the following fragment from the *Nachlass* of 1872-3 testifies: The altered position of philosophy since Kant. Metaphysics impossible. Self-castration. Tragic resignation, the end of philosophy. Only art has the capacity to save us."

<sup>60</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.319. zitiert Friedrich Nietzsche, "David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller" in: *Unzeitgemässe Betrachtungen I*.

<sup>61</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.319 zitiert Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4, in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*: "Modern culture rests upon an antithesis of form and content, but, Nietzsche argues, such an antithesis is improper when applied to living things (*Lebendiges*). Modern culture, therefore, is not a living culture. A true and healthy culture for Nietzsche is one where there is a single living unity and where culture does not fall apart into inner and outer, content and form. Referring to what he calls the present-day 'cult of inwardness' (*Innerlichkeit*), he [Nietzsche, Anmerkung v. Verf.] says that the great danger of this inwardness is that "the internal content cannot express itself and be seen from the outside, and so may one day take the opportunity of vanishing, and no one will notice its absence any more than its presence. The task of the philosopher in the present age is defined as one of fighting for an improved *Kultur* in the Greek sense of physis."

<sup>62</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.319 zitiert Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*. Nietzsche: "Durch das Rumpeln verräth sich die eigenste Eigenschaft dieses modernen Menschen: der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äusseres, eines Äusseren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im

theoretische oder moderne Kultur kritisiert, welche ihr Verständnis nicht von der *physis* der Griechen, sondern von der *thesis* (Konvention) der hellenisierten Römern gewinnt.<sup>63</sup> Deshalb argumentiert Nietzsche für die “Überwindung des r o m a n i s c h e n Begriffs der Kunst: Kunst als Convention, als Thesis. Rückkehr zum h e l l e n i s c h e n Begriff: Kunst als Physis.”<sup>64</sup> Ansell-Pearson führt aus, dass die Griechen und deren Überwindung des Nihilismus für Nietzsche eine Parabel des modernen Menschen sein könnte, nach welcher er den Inhalt des Diskordes seines eigenen Zeitalters interpretiert.<sup>65</sup> Nietzsche versteht Natur nicht wie Kant im christlichen theistischen Sinne, sondern als *physis* im Sinne der Griechen und steht dabei in Opposition einer Philosophie gegen die Welt und sucht nach einer neuen Konzeption einer Humanität in Eintracht mit der Natur.<sup>66</sup> Nietzsche bestreitet den Kampf gegen die Sinnlichkeit, welche die Tradition der westlichen Philosophie von Plato bis Kant charakterisiert.<sup>67</sup> Dieser Kampf führe bei Nietzsche zur

---

Übermaasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jeder moderne Mensch mit seltsamen Stolze als die ihm eigenthümliche “Innerlichkeit” bezeichnet.”

<sup>63</sup> Keith J. Ansell-Pearson, Ibid., S.320: “Nietzsche argues that our modern understanding of culture comes not from the Greeks but from the Hellenized Roman world where culture is understood not as *physis* but as *thesis* (convention). *Kultur* in the sense of *physis* is understood by Nietzsche in terms of a ‘unifying mastery of the drives’. Man is the being whose nature is to cultivate, transform, and transfigure his own nature.” Ansell-Pearson quotiert dabei Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühling-Sommer 1875: 5-47, KSA 8: S.53: “Unsre Stellung zum klassischen Alterthum ist im Grunde die tiefe Ursache der Unproduktivität der modernen Cultur: denn diesen ganzen modernen Culturbegriff haben wir von den hellenisirten Römern.”

<sup>64</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, Ibid., S.320 zitiert Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Sommer 1872-Anfang 1873: 19 - 290, KSA 7: S. 510.

<sup>65</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, Ibid, S.326: “For Nietzsche the Greeks and their overcoming of nihilism provides modern man with a parable by which he can interpret the meaning of the discord of his age. What the Greeks display to us is not Kantian faith but Dionysian wisdom. Here lies a fundamental difference between Kant and Nietzsche. Kant wants to induce us to take flight from the world and seek repose in a world Beyond; Nietzsche by contrast wants us to listen to the wisdom of Dionysos that proclaims man's oneness with nature and the world. For Nietzsche the Greeks knew and felt the terror and absurdity of existence but they did not conceal this absurdity but revealed its nature, and this revelation constituted their overcoming.”

<sup>66</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, Ibid, S.317: “Nietzsche understands nature not, like Kant, in Christian theistic terms but in the Greek sense of nature as *physis*, and he opposes the philosophy that poses man *against* the world and seeks to discover a newly discovered and newly redeemed conception of a natural humanity ... ”

<sup>67</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, Ibid, S.317: “ ... for he argues that it is precisely what is left out of Kant's formulation that is the *essential* thing. For Nietzsche it is the struggle against *Sinnlichkeit* (sensuousness) that characterises the tradition of Western metaphysics from Plato to Kant, and which, he argues, is the result of an attitude of *ressentiment* by metaphysicians against actuality.”

Kultivation des tragischen Gedankens und zu einer Bevorzugung der Kunst<sup>68</sup> mit ihrem Sinn für "die tragische Gesinnung"<sup>69</sup>.

Einen wichtigen Beitrag leistet *Vivetta Vivarelli* mit dem Aufsatz "“Vorschule des Sehens” und “stilisierte Natur” in der Morgenröte und der Fröhlichen Wissenschaft’.<sup>70</sup> Die Arbeit konzentriert sich thematisch, wie Nietzsche, durch die Vermittlung von *Burckhardt*, *Stendhal* und *Goethe*, sein weltimmanentes, antiromantisches und antisopenhauerisches Ideal bestimmt, und wie die italienische Kunst - oder allgemeiner, das Italienische - im Werk Nietzsche in den frühen achtziger Jahren die seit seinen frühesten Werken latent vorhandene mediterranen Grundlinien verstärkt:

“Sowohl Goethe als auch Burckhardt und Stendhal interessieren Nietzsche in jenen Genueser Jahren, gerade weil sie alle drei den romantischen Bizzarien oder den barocken Kunsterzeugnissen ein künstlerisches und menschliches Ideal entgegensetzen, das aus Rationalität, Klarheit, Kraft und Harmonie besteht.”<sup>71</sup>

Sie belegt, wie das Werk von *Burckhardt* für Nietzsche einen Einlass in die Kunstgattung der Architektur darstellt und diese Architektur der steinerne Ausdruck eines Seelenzustandes wurde.<sup>72</sup> *Vivarelli* rekonstruiert in ihrer Studie, wie Nietzsche, in seinem Vorbild *Burckhardt* und dessen Werk, “die treffenste Formulierung und gleichzeitig das sprechendste Bild für die von ihm selbst formulierte Antithese zwischen klassischer Kunst und modernem Geschmack” entdeckt.<sup>73</sup> Sie argumentiert, dass Nietzsche mit der zahlreich

---

<sup>68</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.317.

<sup>69</sup> Keith J. Ansell-Pearson, *Ibid.*, S.321f.: “Art, Nietzsche argues, is more powerful than knowledge because it desires life – *sie will das Leben*. Knowledge, by contrast, based on a blind knowledge drive, only achieves its goal in *Weltvernichtung* (world annihilation). We need knowledge, Nietzsche argues, but knowledge in the service of the best life, on a culture built on the recognition of the necessity of truth and illusion ... that life requires illusion ... We must will illusion, and it is this willing illusion that constitutes a tragic thinker. Art for Nietzsche is no instructor or educator in direct action, but it has the capacity to simplify the world and force language back to a more primordial state and provide us with a sense for the tragic (*die tragische Gesinnung*).”

<sup>70</sup> Vgl. Vivetta Vivarelli, "“Vorschule des Sehens” und “stilisierte Natur” in der Morgenröte und der Fröhlichen Wissenschaft" in: *Nietzsche-Studien 20*, Berlin/New York, 1991, S.134-151.

<sup>71</sup> Vivetta Vivarelli, *Ibid.*, S.138.

<sup>72</sup> Vgl. Vivetta Vivarelli, *Ibid.*, S.146.

<sup>73</sup> Vivetta Vivarelli, *Ibid.*, S.147.

von der Architektur und den bildenden Künsten entliehenen Bildern sein ethisch-künstlerisches Ideal durch die Kunst entwickelt: “Nietzsche verfolgt ein architektonisches und malerisches Ideal, in dem der Charakter sich als harmonische Komposition innerhalb rigider stilistischer Vorgaben formt – wie in einem Renaissancekunstwerk.”<sup>74</sup>

*Günter Abels* Aufsatz ‘Logik und Ästhetik’<sup>75</sup> analysiert das Verhältnis von Logik und Ästhetik im Werk Nietzsches und verfolgt die kognitive und ästhetische Funktion der symbolischen Logik. Dabei positioniert er die Metaphorizität als eine ästhetische Dimension und behauptet, dass die Metapher als ästhetische Anschauung logisch wirkt.<sup>76</sup> Er argumentiert, dass bei Nietzsche die Ästhetik zu einer Logik “auf einer fundamentalen, welt-erschliessenden Ebene anzusiedeln” ist:

“Ästhetik bezeichnet im folgenden also nicht so sehr die Theorie der Künste im engeren Sinne. Sie wird primär in ihrer grundsätzlicheren Bedeutung als Lehre der sinnlichen Wahrnehmungen und der durch sie gewonnenen Erkenntnisse, mithin als die auf die Formen sinnlicher Anschauung bezogene Organisationslehre.”<sup>77</sup>

Diese Verschiebung führt zur bekannten Wende Nietzsches gegen Teleologie, finale Erklärung und Zweckmässigkeit des Naturgeschehens.<sup>78</sup> *Abel* dokumentiert, wie sich in dieser Ablehnung “auch eine Wende gegen Kants Auffassung des Zweckmässigen als des Schönen bzw. der Erkenntnis der Zweckmässigkeit als ‘uninteressiertes Wohlgefallen’ impliziert”.<sup>79</sup> In der Wende wird die Form, die bei Nietzsche das Verhältnis von Zwecklosigkeit und Ästhetik annimmt, von besonderer Bedeutung.<sup>80</sup> *Abel* fasst diese

---

<sup>74</sup> Vivetta Vivarelli, *Ibid.*, S.151.

<sup>75</sup> Vgl. Günter Abel, “Logik und Ästhetik” in: *Nietzsche-Studien 16*, Berlin/New York, 1987, S.112-148.

<sup>76</sup> Vgl. Günter Abel, *Ibid.*, S.124.

<sup>77</sup> Günter Abel, *Ibid.*, S.113.

<sup>78</sup> Vgl. Günter Abel, *Ibid.*, S.131.

<sup>79</sup> Günter Abel, *Ibid.*, S.132.

<sup>80</sup> Vgl. Günter Abel, *Ibid.*, S.132.

Aufwertung der Ästhetik, indem diese Ästhetik zum erstenmal das Ganze erklärt, wie folgend zusammen:

“Kurzum: die Auffassung der die Wirklichkeit der Welt ausmachenden Organisationsgebilde, und damit auch der Welt im ganzen (die das Zusammenspiel der Partikularaktionen und Partikularreaktionen von einem jeden der vielen Organisationskomplexe aus aufzufassen ist), muss erst a-teleologisch, a-kausal und sinnlos werden, bevor dem Anschauungscharakter und der Gestalthaftigkeit, mithin der Ästhetik angemessenen Raum gegeben werden kann. Nur eine begrifflich sinn-los gewordene Welt kann eine durch und durch ästhetische Welt sein. In diesem Sinne ist Nihilismus also, aufgefasst als das Scheitern einer begrifflichen Erklärung der Welt, eine Voraussetzung des Ästhetischen. Dies ist kein Verlust der uns vertrauten Welt. Sinnlosigkeit ist nicht Einbusse, sondern Zugewinn an Diesseitigkeit bzw., in Nietzsches Terminologie, Zugewinn des Jenseits von Gut und Böse, von Wahr und Falsch, von Schön und Hässlich im überlieferten Sinne.”<sup>81</sup>

Auf das eigentliche Kunstwerk eingehend, schreibt *Abel*, dass ein künstlerisches Ganzes “überhaupt nur als das a-teleologische Zusammenspiel seiner Teile” sein kann:

“Was sich also jetzt ... *in* und *an* der *Form* eines Organisationsgebildes (von der Welt des Anorganischen und über die des Organischen bis hin zu Denkfiguren und Kunstwerken im engeren Sinne) *zeigt*, das ist kein verborgener Sinn, kein hintergründiges Sein oder irgend eine magische Intentionalität von Subjekten, sondern die endogene Struktur vieler Einzelaktivitäten, die Internität der das Dasein ausmachenden und überhaupt erst zu wirkenden Gestalten führenden Kräfte- und Interpretations-Relationen selbst. Die Ästhetik eines Werkes, sei dies nun als offenes oder als geschlossenes konzipiert, ist das in die Anschauung tretende Wirken der tätigen Teile zum Ganzen und im ganzen.”<sup>82</sup>

*Abel* dokumentiert, wie Nietzsche mit seiner “Physiologie der Kunst” den Nihilismus überwindet,<sup>83</sup> wie Nietzsche mit seinem “Ideal des *grossen Stils*” versucht “einer entropischen oder chaotischen Ungeordnetheit” entgegenzuwirken, ohne ihn “zu einer Gewaltordnung verkommen zu lassen”.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Günter Abel, *Ibid.*, S.132.

<sup>82</sup> Günter Abel, *Ibid.*, S.132f.

<sup>83</sup> Vgl. Günter Abel, *Ibid.*, S.136ff.

<sup>84</sup> Günter Abel, *Ibid.*, S.147.

*Stefan Grätzel* bearbeitet mit seinem Beitrag 'Physiologie der Kunst – Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes'<sup>85</sup> Nietzsches Abwendung von einer "kleinen Vernunft",<sup>86</sup> hin zu einer "grossen Vernunft"<sup>87</sup> und zeigt, dass die "grosse Vernunft" eine Logik ist, die mit der Tradition des dualistischen Idealismus der gesamten abendländischen Tradition bricht und eine Realität formuliert, die durch die "Physiologie der Kunst" dokumentiert wird.<sup>88</sup> Dann erörtert er die "Logik des Leibes", die bei Nietzsche zur Kunst und Schönheit führe.<sup>89</sup>

*Grätzel* belegt, dass mit *Kants* transzendentalen Logik versucht wird, einen nicht paradoxalen Begriff der Funktion der Logik dieser Vernunft zu bestimmen,<sup>90</sup> und das Konzept des anschaulichen Denkens zum erstenmal als eine Möglichkeit für den modernen Rationalisten betrachtet. Dabei entlarve *Schopenhauer* die Kantische Logik als einen hermetischen Versuch, in der eine Substanz sich selbst bestätigt,<sup>91</sup> weil *Kant* hier einen

---

<sup>85</sup> Vgl. Stefan Grätzel, "Physiologie der Kunst – Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes" in: *Nietzsche-Studien 13*, Berlin/New York, 1984, S.394-398.

<sup>86</sup> Friedrich Nietzsche, "Von den Verächtern des Leibes" in: *Also sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.39.

<sup>87</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 4: S.39.

<sup>88</sup> Vgl. Stefan Grätzel, *op.cit.*, S.394-398.

<sup>89</sup> Stefan Grätzel, *Ibid.*, S.398.

<sup>90</sup> Die modernen dialektischen Denkopoperationen der reinen Vernunft sind einseitige Artikulationen unseres Wesens, sind aber von der cartesianische Vorstellungsweise der Moderne und ihrer Philosophie als einzig gültiges Prinzip anerkannt worden. Dabei sei es nicht die Vereinfachung des Vorgangs dieser Vernunft, die im Vordergrund der Kritik stehe, sondern die völlige Verneinung aller jener Funktionen der Physiologie des Menschen, die nicht in das menschliche Selbstbewusstsein eingehen, weil sie nicht Bestandteil der rationalen Selbstausslegung des Menschen werden kann. Die "kleine Vernunft" kann all jene Inhalte, Zustände und Funktionen der Physiologischen gar nicht begreifen, weil diese ausserhalb der rationalen Selbstausslegung vorgehen. Die Inhalte der Nietzscheschen "grossen Vernunft", die gesamte menschliche Physiologie, sind für die "kleine Vernunft", die rationale Auslegung, unbegreifbar. Vgl. Stefan Grätzel, *Ibid.*, S.394-395.: "Durch solche Massstäbe hat die kleine Vernunft eine Ausschliesslichkeit der Verständnismöglichkeit geschaffen, durch die die Realität der grossen Vernunft, weil unbegreiflich, in den Bereich des Unglaublichen und Unmöglichen verbannt ist. Die grosse Vernunft wird von der kleinen nicht dargestellt. Trotzdem ist sie für Nietzsche am Künstler anschaulich und demonstrierbar geworden, da hier die physiologischen Zustände zur 'Person' gezüchtet sind. Dieser Bereich der Anschauung, den der Künstler schafft, muss erschlossen werden, denn die hier erfahrbaren Realitäten können nicht aus der verstehenden Vernunft abgeleitet werden ... Die Realität der grossen Vernunft kann sich argumentativ-reflexiv nicht erweisen, weil sie nicht auf diese Art und Weise gegründet ist."

<sup>91</sup> Stefan Grätzel, *Ibid.*, S.395-396.: "Kant löste das Problem einer sich vertreten lassen müssenden primären Substanz durch sekundäre Substanzen in seiner transzendentalen Logik und gibt damit erstmals einen nicht-paradoxalen Begriff der Funktion der Logik der Vernunft. Dies würde bedeuten, dass unsere konkrete Welt eine abstrakte, aber in sich gegründete Verstehensweise ist, die, im wesentlichen durch den Satz vom Grunde bestimmt, die Phänomene in ihrer Relationalität zueinander bestimmt, wobei eine ursprüngliche Einheit der Apperzeption das System des abstrakten Grundes an einem konkreten Material vorgibt und nach dieser Vorgabe alle wesentlichen

Vorgang beschreibt, „bei dem die Dinge, die durch den Satz vom Grunde da sind, auch durch den Satz vom Grunde bestätigt werden, und womöglich auf das Denkende selbst zurückgeführt werden“.<sup>92</sup> Es sei dann Nietzsche, der jenen Vorgang, den wir als anschauliches Denken bezeichnen, einer anderen Vernunftssystematik unterstelle.<sup>93</sup>

Dabei sprechen die Inhalte der Nietzscheschen “grossen Vernunft“ durch ihre Augenscheinlichkeit und nicht als zu beweisendes Argument. Für Nietzsche sei eine Vernunft, die nur reflexiv begründet werden kann, also real nachwievor nicht begründet ist, etwas Leeres und ohne Weltimmanenz für die menschliche Gattung.<sup>94</sup> Der Satz vom Mass der Wahrheit bekräftige Nietzsche in seiner “grossen Vernunft” auf einen **Satz vom Grunde** zu verzichten, weil dieser nicht erfahrbar, also nicht erkennbar sei. Die “kleine Vernunft” erweist sich als unfähig, dem Menschen einen metaphysischen Komfort zu geben, sie zerstört die Metaphysik und verleitet zum Nihilismus, dessen erstes sichtbares Zeichen die Schwermut, “der Geist der Schwere” ist.<sup>95</sup> Der neue Mensch, Nietzsches Übermensch mit seinem bauenden *modus*, vernichtet nicht sich selbst und die Welt mit einem abstrakten Prinzip. Die Dokumentation dieser Logik, ihr äusserster und letzter Ausdruck, basiert nicht auf einer rein zerebral konstruierten Vernunft und kennt keinen Satz vom Grunde. Der Satz vom Grunde ist der Tod Gottes, der von Nietzsche diagnostizierte Nihilismus, indem allem und jedem ein Wert beigemessen wird, wo doch eine Wertbeimessung gar nicht möglich ist, ohne zerstörerisch zu wirken. Die Logik der “grossen Vernunft” ist die Befreiung von der Knechtschaft unter dem Zwecke der

---

Einzelndingbestimmungen vornimmt. Das Konkrete ist durch das Abstrakte wirklich, das Abstrakte, der Satz vom Grunde, erscheint in der Realität als wesenhaftes Ding. Das Abstrakte ist damit kein Kondensat des Konkreten.”

<sup>92</sup> Stefan Grätzel, Ibid., S.396.: “Es ist gleichsam ein hermetisches System, das man dadurch unterbrechen kann, indem man den Vollzug dieses Systems anhält, indem man in der Kontemplation das Angesehene und die Anschauung zusammenführt, die Anschauung also nicht mehr als ein Wissen gelten lässt.”

<sup>93</sup> Vgl. Stefan Grätzel, Ibid., S.396.

<sup>94</sup> Vgl. Stefan Grätzel, Ibid., S.396.

<sup>95</sup> Stefan Grätzel, Ibid., S.397. vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt des tragischen Gedankens*, KSA 1: S.593.

idealistischen Weltkonzeption und die Befreiung der schönen Form durch die Tyrannei des Denkens und des Selbstdenkens.<sup>96</sup>

*Theodore R. Schatzki's 'Ancient and Naturalistic Themes in Nietzsche's Ethics'*<sup>97</sup> ist ein weiterer grundlegender Aufsatz zur Betrachtung des Bagedankens bei Nietzsche. *Schlitzki* argumentiert, dass Nietzsches Gedanken sich nicht mit den Zielen der Modernität vereinbaren lassen.<sup>98</sup> *Schatzki's* Aufsatz demonstriert den Einfluss des antiken Denkens im Werk Nietzsches und wie Nietzsche diese Denkweise mit "einer naturalistischen Konzeption der Natur" erneuert.<sup>99</sup> Dabei beweist er, dass Nietzsches Gedankentum nichts mit der modernen Interpretation zu tun hat, die, einerseits, eine "moderne Kulmination der jüdisch-christlichen Willenskonzeption" in das Werk Nietzsche hineinliert und, andererseits, ihn als Beitrag "des modernen Problems der Freiheit des Menschen und seiner Subjektivität mit den Notwendigkeiten der Natur" versteht.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Stefan Grätzel, *Ibid.*, S.398.: "Die Praxis dieses Verzichtes ermöglicht der grossen Vernunft, zu einer Geltung in der Selbstausslegung der rationalen Vernunft zu kommen. Dieses Gelten bedeutet aber nicht ein Verstehen. In der Praxis des Verzichtens findet Verstehen nur in der 'grossen Vernunft' statt, während die 'kleine Vernunft' nur Inhalte rekonstruiert und reproduziert. Was die grosse Vernunft verstehen lässt, z.B. die Erfahrung der Schönheit, das ist für die kleine Vernunft gar nicht verstehbar und begreifbar und verstrickt sie, will sie dennoch ein Verständnis herstellen, nur in Widersprüche, die über jedem Phänomen entstehen, das durch den Satz vom Grunde da ist."

<sup>97</sup> Vgl. Theodore R. Schatzki, "Ancient and Naturalistic Themes in Nietzsche's Ethics" in: *Nietzsche-Studien* 23, Berlin/New York, 1994, S.146-167.

<sup>98</sup> Theodore R. Schatzki, *Ibid.*, S.146.: "Contemporary interpretations of Nietzsche's ethics often construe it as a modernist celebration of humanity's self-assertion, individuality, and free-dom. These interpretations, in my opinion, neglect one or both of two crucial influences upon his ethics: the ancient and the naturalistic. Nietzsche's ethics is deeply shaped by the ancient way of looking at man as an inseparable element of the cosmos whose perfection and virtue coincide with the structure of reality. This ethics is also animated by a physiological and biological viewpoint on human beings, history and life." Schlitzki verweist auf folgende Studien: Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*. Stuttgart: Kohlhammer, 1956; Friedrich Kaulbach, *Nietzsches Interpretationen der Natur*. in: *Nietzsche-Studien* 10/11 (1982); Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge: MIT Press, 1985; Alasdair MacIntyre, *After Virtue*. Norte Dame, Indiana: University of Norte Dame Press, 1981; Martin Heidegger, "The Word of Nietzsche: 'God is Dead'" in: *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper and Row, 1977.

<sup>99</sup> Theodore R. Schatzki, *Ibid.*, S.146.

<sup>100</sup> Theodore R. Schatzki, *Ibid.*, S.147.

### 1.1.2.2 Primärliteratur

Die Behandlung des Baugedankens im Werk von Friedrich Nietzsche als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand ist nach dem Studium der Fachliteratur als allgemein unvollständig zu bezeichnen. Dies erfordert die Notwendigkeit der Verarbeitung von primärem Quellenmaterial. Seit der Auflage der „Kritischen Gesamtausgabe“ (KGW) / „Kritischen Studienausgabe“ (KSA) der veröffentlichten und nachgelassenen Schriften von Nietzsche durch *Mazzino Montinari* und *Giorgio Colli* kann die Quellensituation der Primärliteratur als zusammenhängend und abgeschlossen beurteilt werden.<sup>101</sup>

## 1.2 Methode und Aufbau

### 1.2.1 Untersuchungsmethoden

Nietzsches Aussagen zur Baukunst sind keinem architekturtheoretischen sondern einem philosophischen Hintergrund entsprungen. Es gibt in Nietzsches Werk dann auch keine systematisch geordnete Kunstlehre, wie etwa jene in der Ästhetik von *Hegel*. Nun darf das Fehlen eines solchen Dokumentes aber keineswegs mit dem Fehlen der Diskussion von Problemen der Kunst und der Baukunst im Speziellen gleichgestellt werden. Das „Artisten-Evangelium“,<sup>102</sup> das Nietzsche verkündet, unterscheidet sich auch noch in anderer Form von *Hegels* Auslegung. Während für *Hegel* seine Kunstlehre eine Kunstgeschichte, das heisst also ein reflexiver Gegenstand ist, ist Kunst für Nietzsche die eigentliche Aufgabe des

---

<sup>101</sup> Vgl. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Dünndruck-Bänden*. dtv/de Gruyter, Berlin/New York, 1967-77 und 1988 (2., durchgesehene Auflage): Seit ihrem Erscheinen im Jahre 1980 ist die Taschenbuchausgabe international zum Begriff geworden: als „Kritische Studienausgabe“ (KSA) sämtlicher Werke und unveröffentlichter Texte Friedrich Nietzsches nach den Originalmanuskripten auf der Grundlage der „Kritischen Gesamtausgabe“ (KGW) hat sie wesentlich dazu beigetragen, einer neuen Nietzsche-Rezeption den Weg zu ebnen.

<sup>102</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888: 14-21, KSA 13: S. 227.

Lebens, "die Kunst als 'die eigentliche metaphysische Tätigkeit des Menschen'".<sup>103</sup> Die Kunst löst die Religion und die Philosophie als formierende Kraft des Lebens ab. Nietzsche entdeckt im Wesen der Kunst das Wesen des Lebens. Daraus folgt die grundlegendste Erkenntnis für die Methodik dieser Untersuchung: die architekturtheoretischen Aussagen können nur aus seinem Gesamtdenken heraus analysiert und interpretiert werden. Dies erschwert die Materialiensammlung erheblich und erfordert 1) Kenntnisse des Gesamtwerkes, 2) Kenntnisse der wichtigsten kunst- und architekturtheoretischen Schriften, mit denen Nietzsche sich auseinandersetzt, und 3) Kenntnisse der geistigen Kräfte, die den Hintergrund in Nietzsches Werk bilden.

Weitere Schwierigkeiten, die eine Rekonstruktion der Nietzscheschen Aphorismen zu einem Architekturverständnis dieses Denkers bietet, die den Vergleich zu Architekturtheorien erlaubt, ist die metaphorische Verwendung der verschiedenen Kunstdisziplinen und das Überspringen der traditionellen Aufgabenteilung der ästhetischen Fachphilosophie. Gleichzeitig wendet er ästhetische Gattungsbegriffe nur mit Vorbehalt an (z.B. der Begriff des Erhabenen) und überschneidet dabei auch die traditionellen Differenzierung in verschiedene Kunstgattungen (z.B. das Musische und das Architektonische). Auch diesem Problem muss bereits in der Materialiensammlung Rechnung getragen werden.

Vorab muss erwähnt werden, dass man versuchen kann die Bedeutung der Baukunst im Werk Nietzsches von drei denkbaren Ansätzen zu bestimmen. Die Komplexität des Begriffs 'Bauen' bei Nietzsche erlaubt, oder bedingt vielleicht sogar, dieses Gebiet aus mehreren sich ergänzenden Richtungen zu beleuchten. Das erste Annäherungsmodell nimmt die konkreten und exakt beschriebenen Seherfahrten Nietzsches, sei dies anfänglich in Deutschland, dann in der Schweiz und im Besonderen in den italienischen Städten von Genua, Rom, über Florenz, Venedig bis Turin, und versucht in diesem

---

<sup>103</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1883: 7-7, KSA 10: S.238.

Reichtum der Wahrnehmung den Ursprung des Baugedankens zu verarbeiten. Ein weiterer Ansatz zur Beleuchtung von Nietzsches Baugedanken ist der Weg über den architekturtheoretischen Diskurs des neunzehnten Jahrhunderts. Dabei würde der Vergleich mit der konkreten Geschichte der Architekturtheorie im Vordergrund stehen. Die dritte Möglichkeit ist vom Schrifttum Nietzsches auszugehen und zu versuchen den Baugedanken aus seinem Denken heraus zu analysieren und zu interpretieren. Dieser Richtung folgt diese Dissertation und trägt damit der Hauptschwierigkeit Rechnung, dass sich Nietzsches Kunstlehre nicht mehr aus seinem gesamten philosophischen Werk herauslösen lässt, denn Nietzsches Aussagen zum Bauen entspringen nicht einer Bautheorie, sondern aus der Kulturkritik und Philosophie.

Dieses letztere Annäherungsmodell stellt hohe geisteswissenschaftliche Anforderungen. Daher mag es als verwegen betrachtet werden, dass ein Architekt sich diesem Modell annimmt und es wird eingestanden, dass es besser vorbereitete Wissenschaftler gibt. Allerdings fordert die Aufgabenstellung eine solche Grenzüberschreitung über die klassische Architekturtheorie hinaus, denn ohne das Betreten von exterritorialem theoretischen Terrain kann diese Studie nicht erarbeitet werden. Es ist ein Wagnis dem sich der Architekt, will er sich dieser Fragestellung widmen, zu stellen hat.

Die erwähnten Annäherungen an den Nietzscheschen Baugedanken verweisen auch auf die bereits angesprochenen Materialien, die eingesetzt werden und die jedem dieser Ansätze ihren eigenen Charakter der Betrachtung geben. Die erstgenannte Annäherungsweise, das topographische Modell, erhält seine partikuläre Eigenart aus den persönlichen Erlebnissen von Nietzsche, im Speziellen seine Seherlebnisse, die sicherlich auch in seine Schriften einfließen, aber ihren unmittelbarsten Ausdruck in seinen Briefen finden, wie zum Beispiel

Nietzsches Verehrung des Architekten *Antonelli* in Turin.<sup>104</sup> Das architekturgeschichtliche Modell findet seine parikuläre Perspektive und seinen Reichtum durch die Hinwendung zu den architekturtheoretischen Traktaten: dem Werk von *Gottfried Semper*, dann auch jenem von *Carl Boetticher*. Es ist abzuwägen in wie weit man das Werk von *Jacob Burckhardt* in die Architekturtheorie einbeziehen kann und will. Der für diese Studie gewählte Ansatz konzentriert sich auf die veröffentlichten und nicht veröffentlichten Schriften und den Nachlass, mit der Behauptung, dass sich der für diese Studie relevante Inhalt in seinen Schriften befindet. Dieser Ansatz erarbeitet die Stellung Nietzsches zum Altertum, stellt die Bezüge zur Kunst und Literatur der Antike, das Homerische und Dorische, dar und erhält seinen Reichtum durch Beobachtungen, wie sich Nietzsche vom Modernen differenziert.

Die erste Phase der Interpretation ist die einer vergleichsweise textnahen, problemorientierten Analyse. In der zweiten Phase, deren Ergebnisse in der Darstellung mit der ersten verbunden werden, ist mit Fingerspitzengefühl rekonstruktiv; das heisst, dass die problemorientierten Intentionen der Interpretation grösste inhaltliche Nähe zu Nietzsche gewahren. Bereits im Studium der Fachliteratur wurde artikuliert, dass ein freies, offenes Interpretieren wie es die französische Dekonstruktion fordert - die Aufhebung des hermeneutischen Verfahrens mit der Auslegung eines festen Textcorpus mit konstanten Motivkomplexen - nicht der Weg sein kann, sofern es um das Verständnis Nietzsches geht. Während die Dekonstruktion versucht die thematischen Fixationen der Texte abzubauen, bei dem es nicht mehr um Inhalte, sondern um das experimentierende Weiterdenken der Texte geht, also eine Mobilität des Denkens selbst, ist die Intention dieser Studie die möglichst genaue Rekonstruktion der Textinhalte. Natürlich ist ein Studium der Nietzscheschen Texte nicht ohne *engagement* des Verfassers möglich, aber dieses Engagement muss sich an dessen Texten orientieren, in strenger, disziplinierter Analyse und

---

<sup>104</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, Band 8, S.565f: "... vorhin gieng ich an der mole Antonelliana vorbei, dem genialsten Bauwerk, das vielleicht gebaut worden ...".

Interpretation. Diese Studie darf nicht nur Interpretation sein, also nicht nur Freiheit des Textes, in der der Text eine sich verselbstständigende Eigendynamik erhält, die von den Dingen und Ideen losgelöst ist, die also nur noch Sprache ist. Das Ziel dieser Untersuchung ist das Erschliessen und Verstehen der Texte, also die Erläuterung ihrer Sinnstrukturen und Bedeutungszusammenhänge, um dann das textanalytische Verfahren mit der komparatistischen Methode zu verknüpfen, das heisst, Nietzsches Motive in den ideengeschichtlichen Zusammenhang zu setzen.

Dabei dient Nietzsches eigene Taktik der Präsentation der Differenz als Modell für die Analyse und Rekonstruktion des Untersuchungsgegenstandes dieser Studie. Die Vergangenheit und Gegenwart werden nicht, wie vom traditionellen Historiker, der versucht eine Linie der teleologischen Unvermeidlichkeit zu etablieren, untersucht. Das hegelianische Modell, in welchem ein geschichtliches Ereignis dialektisch aus einem vorangehenden Ereignis fließt, wird zurückgewiesen. Durch die Demonstration der Andersartigkeit der Vergangenheit relativiert und untergräbt Nietzsches Modell die Legitimation der Gegenwart. Der Historiker beginnt mit der Gegenwart und wendet sich der Vergangenheit zu, bis eine grundsätzliche Differenz entdeckt wird. Dann kehrt er sich wieder der Gegenwart zu, um die Transformation zu erörtern und die Unterschiedlichkeiten und Verbindungen darzustellen.

Nietzsche selbst hat diese Methode eingeführt, um die 'unbekannten Praktiken' in einer solchen Weise zu entdecken, dass die Negativität ihrer Relation zur Gegenwart die traditionelle historische Rationalität der Phänomene, welche durch das teleologische Modell für unbestritten gelten, zerbersten. Der Graben zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart unterstreicht das Prinzip der Differenz, welches im Kern aller Nietzscheschen historiographischen Aufzeichnungen liegt. Die Übernahme dieser Methode hilft, um etwas von der Welt Nietzsches zu erfahren. Sie erlaubte die Möglichkeit, 1) dass es Diskontinuität gibt, und 2) dass diese unerklärt bleiben kann.

Nietzsche hat in seinem eigenen Werk versucht, die Rolle eines 'letzten Grundes' oder irgend einer 'letzten Erklärung' aufzuheben, da diese immer zu evolutionären oder teleologischen Konklusionen führen die das Nietzschesche Weltbild gar nicht erklären können. Im weiteren ist die teleologische Dialektik *Hegels* im Grunde revolutionär. Das Leitmotiv des Nietzscheschen Gedankens und Lebens ist hingegen, weit entfernt von der modernen Welt, das antirevolutionäre Individuum welches Selbstperfektion sucht. Nietzsches Welt und sein Mensch ist der grosse aristokratisch-kontemplative Typus, der essentiell unrevolutionär oder gar antirevolutionär ist. Die Methode der Präsentation der Differenz unterstreicht den Inhalt seines Weltgedankens.

## 1.2.2 Arbeitsbereiche

Über das Schrifttum zum Baugedanken bei Friedrich Nietzsche gibt es keine vollständige Materialiensammlung. Der bescheidene Forschungsstand bedingt als vordringliche Aufgabe der Dissertation die Erfassung des relevanten Materials und eine erste Auswertung. Eine Anthologie im Anhang dieser Untersuchung nimmt alle relevanten Textstellen auf. Die Erfassung des relevanten Schrifttums geschieht nach folgenden Kriterien: 1) alle Äusserungen, die ein baukünstlerisches Thema behandeln und 2) alle Äusserungen, in denen die Baugedanken metaphorisch das Gedankengebäude bestimmen. Die Anthologie dieser Äusserungen ist chronologisch aufgebaut.

Das Studium der gesammelten Materialien zum Baugedanken bei Nietzsche eröffnet die Einsicht in die architektonische Problematik. Nietzsches Diagnose, dass es der Moderne am "b a u e n d e n G e i s t, der unter den ungünstigsten Umständen baut"<sup>105</sup> mangelt, ist

---

<sup>105</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884, KSA 11: S.129.

gleichzeitig kulturelle Fundamentalkritik und Ontologie, also Bestimmung des Sein in der Welt. Das künstlerische Grundphänomen des bauenden Geistes spricht bei Nietzsche als Metapher des Lebens zum Ganzen.<sup>106</sup>

Der Bruch mit der kosmologischen Tradition des philosophischen Idealismus in der Nietzscheschen Philosophie und die fundamentale Neubestimmung des ästhetischen Grundverlangens führt zu einer Wendung der künstlerischen Produktion, die auf Zeugen ausserhalb der abendländischen Tradition deuten. Diese Haltung des Gedankengebäudes bei Nietzsche findet seine Zeugen in der frühen dorisch-antiken Welt und positioniert sich nicht nur gegen die Welt der magischen Religionen, sondern auch gegen die von einer zerebralen Vorstellungskraft organisierte cartesianische Modernität. Seine Kenntnisse des Altertums beeinflussen seine eigene Gedankenwelt in überragender Weise.

Ohne die Kenntnisse und das Verständnis dieser geistigen Kräfte besteht die Gefahr, dass der Diskurs zu eng geführt wird und gerade jene Quellen vernachlässigt werden, welche die Gedankenwelt Nietzsches am stärksten geformt haben. Obwohl Nietzsche reichlich Quellen aus dem neunzehnten Jahrhundert vorfindet (Jacob Burckhardt, Gottfried Semper, Arthur Schopenhauer, Richard Wagner und andere), und diese in sein Werk einbindet – ja, es kann behauptet werden, dass Nietzsche seine Auslegungen noch immer entlang den Idee-Konzepten der Aufklärung und des Deutschen Idealismus formuliert (Kant, Schopenhauer, Hegel) - so sind es doch gerade jene Ideen, die radikal aus der Tradition des europäischen Denkens der Modernität herauspringen, wie seine Sympathie für das Dorische, die homerische Physis, Kunst und Literatur der Antike (Tragödienschriften und der dorische Kouros), die den Denkmodellen Nietzsches ihre Kraft verleihen.

---

<sup>106</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.129.

Folgende konkrete Ideen und Konzepte Nietzsches fordern den makrohistorischen Vergleich und deuten auf eine ideengeschichtliche Herkunft ausserhalb der europäischen Tradition des neunzehnten Jahrhunderts: 1) ein Anhaften an einer neuen Gegenständlichkeit, wobei sich diese Gegenständlichkeit auf ein konkretes Objekt bezieht, 2) einen Enthusiasmus für die unmittelbare Körperlichkeit, als Ausdruck eines Verlangens Dinge objektiv auf ihrer materiellen Basis zu nehmen, ohne dies unmittelbar mit idealen Implikationen zu umgeben, und 3) den Ausdruck von etwas Fundamentalem: eine Umkehrung der generellen mentalen Haltung, eine Neupositionierung von Denken und Leibhaftigkeit, eine radikale Abkehrung des Innerlichkeitsgefühls, auf dem die ästhetischen Theorien des Sublimen des philosophischen Idealismus basierten und eine neue Kultivation des Monumentalen.

Das künstlerische Grundphänomen des bauenden Geistes verweist auch in die andere Richtung: auf den Umstand der Verwandtschaft von Gedankengebäude zum Bagedanken im engeren Sinne. Die formale Behandlung seiner Bagedanken verarbeitet Nietzsche grösstenteils im ästhetischen Konzept des 'Grossen Stils'. Dabei nimmt Nietzsche, neben eigenen genuinen Denkansätzen, auch Positionen und Überlegungen verschiedener Architektur- und Kunsthistorikern und Theoretikern auf und entwickelt diese weiter, stellt sich diesen entgegen und deutet vorhandene Positionen und Überlegungen um. Im baugeschichtlichen Vergleich dieser Bagedanken werden folgende Fragen behandelt: 1) welche architekturtheoretischen und baugeschichtlichen Einflüsse unterliegen seinen Bagedanken und 2) was ist das Verhältnis dieser Bagedanken und dem kunst- und architekturtheoretischen Kontext seiner Zeitgenossen.

## 2 REKONSTRUKTION, ENTWICKLUNG, HERKUNFT UND VERGLEICH DES BAUGEDANKENS

### 2.1 Nietzsches 'bauender Geist': Das Bauen als menschliche Notwendigkeit

#### 2.1.1 Das Bauen als kritischer Begriff in der Philosophie Nietzsches

"... man muss das künstlerische Grundphänomen verstehen, welches Leben heisst - d e n b a u e n d e n G e i s t, der unter den ungünstigsten Umständen baut ... "107

Friedrich Nietzsche

Im Werk von Friedrich Nietzsche gibt es keine detaillierte Diskussion zu den Elementen der Architektur, sei dies nun die Wand, das Fenster oder die Anordnung von Räumen. Seinen Äusserungen zum Bauen ist kein Unterkapitel gewidmet, wie zum Beispiel in den Schriften von *Schopenhauer* oder *Hegel*. Der Einblick in das Werk Nietzsches bestätigt aber früh, dass der Gedanke des Bauens wie ein roter Faden tief im philosophischen Werk eingebunden ist und in zunehmendem Mass zum kritischen Begriff für das Gedankengebäude Nietzsches wird. In seiner späteren Kunstphilosophie ist Baukunst, im engsten Sinne, sogar bevorzugter Ausdruck des philosophischen Seelenbildes seines zukünftigen Menschen und hat den Vorrang über der griechischen Tragödie, die in seinem frühen Werk als Prototyp des 'Grossen Stils' gilt.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-438, KSA 11: S.129.

<sup>108</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

Neben einer frühen autobiographischen Notiz, in der er seine Liebe zur Baukunst, die er “in allen Formen ausgebildet habe”,<sup>109</sup> formuliert, ist sein tieferes Interesse an der Architektur durch das von *Luca Crescenzi* zusammengestellte Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher bestätigt.<sup>110</sup> Durch das Studium dieser Traktate ist Nietzsche über den Standort der Problematik der architekturtheoretischen Diskussion des neunzehnten Jahrhunderts informiert. Sein Studium der architekturtheoretischen Schriften ist weiter durch das Festhalten von mehreren Textstellen aus *Gottfried Sempers* ‘Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik’ und ‘Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten’ in seinen Notizen bestätigt.<sup>111</sup> Auch *Harry Francis Mallgrave* hat in seiner *Semper-Biographie* aufgezeichnet, dass sich Nietzsche kurz vor dem Verfassen der ‘Die Geburt der Tragödie’ vorbereitenden Schriften mit *Sempers* Werken auseinandergesetzt hat.<sup>112</sup> Darüber hinaus darf der überragende Einfluss seines älteren Basler Professorenkollegen *Jacob Burckhardt*, dem Verfasser der wohl bis zum heutigen Tage wichtigsten Architekturdokumentationen zur Renaissance, auf die baugedanklichen Äusserungen Nietzsches nicht übersehen werden.

---

<sup>109</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, “Autobiographische Notiz“ in: Karl Schlechta (hrsg.), *Friedrich Nietzsche in drei Bänden* (Band III), S.73.

<sup>110</sup> Vgl. Luca Crescenzi, "Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher 1869-1879" in: *Nietzsche-Studien* 23, Berlin, 1994, S.432-434: Nietzsche hat nachweislich folgende Schriften von Carl Boetticher studiert: 'Der Baumkultus der Hellenen' (Berlin, 1856), 'Die Tektonik der Hellenen' (Potsdam, 1844-1852) und 'Der Zophorus am Parthenon hinsichtlich der Streitfrage über seinen Inhalt und dessen Beziehung auf das Gebäude' (Berlin, 1875). Nietzsche hat nachweislich folgende Schrift von Gottfried Semper studiert: 'Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik' (Frankfurt a.M., 1860 - München, 1863)

<sup>111</sup> Friedrich Nietzsche verweist direkt auf Semper in den folgenden Textstellen: Nachgelassene Fragmente - Herbst 1869: 1-19, KSA 7: S.16; Nachgelassene Fragmente - Herbst 1869: 1-21, KSA 7: S.16; Das Griechische Musikdrama # 1, KSA 1: S.522; Nachgelassene Fragmente - Sommer 1880: 4-95, KSA 9: S.123; Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-399, KSA 11: S.255.

<sup>112</sup> Vgl. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, Kapitel 5.3.: Semper and the Birth of Tragedy, S.350: Mallgrave bemerkt in einer Fussnote, dass Nietzsches Bemerkung zur griechischen Polychromie bestätige, Nietzsche habe auch Sempers ‘Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten’ (1834) gelesen. (Vgl. Mallgrave, op.cit. S.414).

Dann muss Nietzsche die Fähigkeit zugeschrieben werden, dass es ihm immer wieder gelingt seine kulturkritische Analyse durch Bilder der gebauten Welt darzulegen.<sup>113</sup> Hier ist es Nietzsche selbst, der durch die eigene Wahrnehmung von Bauwerken und Städten seine Umwelt kommentiert. Es ist erstaunlich, dass Nietzsche, der in seiner nächsten Umgebung nichts findet, das er für lobenswert hält, sich kaum gegen die zeitgenössische Philosophie wendet und nur im seltensten Falle gegen die Philologie oder das Literaturwesen seiner Zeit mokiert. Die Kritik wendet sich bei Nietzsche an die Kunst. Da ist es einmal die Wagnerische Musik, die von ihm als Zeichen der Dekadenz der Moderne verstanden wird, und dann ist es immer wieder die Baukunst an der diese Dekadenz der Moderne veranschaulicht wird:

“Der europäische Mischmensch - ein leidlich hässlicher Plebejer, Alles in Allem - braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nötig als die Vorratskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, - er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnelle Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns "nichts steht" -. Unnützlich, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barocko oder "national" vorzuführen, in mortibus et artibus: es "kleidet nicht!"<sup>114</sup>

Die Städte und ihre Häuser scheinen für Nietzsche als die wichtigsten Zeugnisse des desolaten Kulturzustandes des neunzehnten Jahrhunderts zu gelten. Wie diese Studie darzustellen versucht, ist der "europäische Mischmensch" Ausgangspunkt seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Bauen, aber nicht zugleich Ende des Nietzscheschen Diskurses zum Baugedanken. Einerseits ist Nietzsche Kulturkritiker, andererseits ist er auch Prophet ganz neuer Architekturbetrachtungen. Die in der Architekturtheorie des Historismus und in der Tektonik-Diskussion dargelegten Probleme, die Auseinandersetzung mit *Burckhardts* Werk, sowie seine persönlichen Erfahrungen als

---

<sup>113</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "David Strauss der Bekenner und Schriftsteller" in: *Unzeitgemäße Betrachtungen I*, KSA 1, S 1: S.163.

<sup>114</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* # 223, KSA 5: S.157.

Beobachter gebauter Architektur werden bei Nietzsche zu einer Resistenz seiner Kulturkritik des neunzehnten Jahrhunderts, aber auch zum Ausgangspunkt seiner eigenen genuinen Baugedanken. Einige dieser baugedanklichen Ursprünge werden von Architekturtheoretikern und Architekten weiterentwickelt und modellieren das Architekturwesen des zwanzigsten Jahrhunderts massgebend,<sup>115</sup> andere wiederum finden keine breitere Wirkung. Dabei verhält es sich mit seinen baugedanklichen Äusserungen ähnlich wie mit anderen Beiträgen seines Gesamtwerkes: Die Breitenwirkung spezifischer Ideen und Konzepte in der Rezeption der Architektur und der Architekturtheorie sind nicht

---

<sup>115</sup> Die Philosophie von Nietzsche hatte eine ungeheure Breitenwirkung in der Disziplin Architektur. Das Studium der Nietzsche-Rezeption setzt sich mit dieser Wirkung auseinander. Ginge es in dieser Arbeit darum, die Ergebnisse dieser Studie im Fachgebiet Architekturtheorie einzuordnen, müssten auf drei Bereiche signifikanter Stellung des Baugedankens bei Nietzsche in der Architekturtheorie hingewiesen werden: 1) die Entleerung des architektonischen Historismus durch elementare Formen, 2) der Beginn der Formulierung einer physiologierenden und psychologisierenden Ästhetik für die Architektur und 3) die Formulierung einer neuen Monumentalität in der architektonischen Ausdruckssprache.

Mit seiner Kritik des Historismus mit seinem "chaotischen Durcheinander aller Stile" im Jahre 1873 ist Nietzsche im Zeitgeist der Reformbewegung für eine Umorientierung der künstlerischen Erzeugnisse. In den frühen 1870er Jahren arbeiten deutsche und österreichische Reformer unter dem Namen 'Deutsche Renaissance' an einem fundamentalen Wechsel des öffentlichen Geschmacks. Nietzsche kritisiert aber nicht nur die "Vorratskammer der Kostüme". Motiviert durch seine kulturkritischen und philosophischen Interessen, formuliert er mit seinem Aufruf für elementare Formen geradezu das Programm für eine 'neue Architektur': von einer zumeist religiös inspirierten Symbolik hin zu 'entleerten' elementare Formen und 'seelenloser' Inhaltsfreiheit der architektonischen Masse und Raum als Abbild einer 'neuen Welt' ohne magische Intentionen. Diese Worte lieferten zwanzig Jahre später nicht nur einer ganzen Generation von Kulturkritikern auf der einen und Architekturtheoretikern auf der anderen Seite (z.B. Richard Streiter, 'Architektonische Zeitfragen', 1898) deren grundlegende Argumente für ihren Wunsch einer neu zu erschaffenden Welt, sondern den Architekten und Künstlern beinahe jeder Färbung den Impetus für eine neue künstlerische Ausdruckssprache bis in die dritte Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts.

Bereits im Jahre 1872 definierte Nietzsche den Keim der physiologischen Kunsttheorie, die mit Formen operiert um einen Effekt beim Betrachter zu erreichen. Diese Vision einer Architektur von rein formalen Qualitäten und ihre physiologischen und psychologischen Einwirkungen auf den Betrachter war nichts weniger als eine Revolution für die Architekturtheorie und erhielt eine ungeheure Signifikanz für die Architektur und die Kunstgeschichte in den nächsten Jahren (z.B. Heinrich Wölfflin, 'Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur', 1886; Heinrich Wölfflin, 'Barock und Renaissance', 1888; Adolf Hildebrand, 'Das Problem der Form in der bildenden Kunst', 1893; August Schmarsow, 'Das Wesen der architektonischen Schöpfung', 1893; Wilhelm Worringer, 'Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stipsychologie', 1908).

Wie weit fortgeschritten der Baubegriff bei Nietzsche ist, wird klar wenn man sich erinnert, dass er bereits in 1873 eine neue Monumentalität beschreibt (vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente: Sommer-Herbst 1873: 29-34, KSA 7: S.639: "Das Monumentale sieht von den Ursachen ab. "Effekt an sich" "das, was zu allen Zeiten Effekt macht" ... ), die sich der generellen Desensualisierung der modernen Künste, dem Innerlichkeitskult der Modernität, entgegensetzt. Bei Nietzsche ist diese Monumentalität in der architektonischen Sprache der Ausdruck von etwas Fundamentalem: eine neue Gegenständlichkeit die sich auf konkrete Objekte bezieht, eine unmittelbare Körperlichkeit ohne diese unmittelbar mit idealem Zweckhaftigkeit zu umgeben, eine Umkehrung der mentalen Haltung, weg vom Kult des Innerlichkeitsgefühl und des Emotionalen. Diese Monumentalität ist aber keine Abstraktion die ins Mechanisch-Maschinenhafte zeigt, sondern nach einer skulpturalen korporealen Monumentalität ruft, zwar auch nach Logik und Einfachheit, nach einer einfachen Sprache der klaren Linie, der einfachen Masse und der ruhigen Oberfläche, aber sie fordert immer nach dem Prächtigen, Luxuriösen, Wertvollen und Gesunden. Dabei ist die physiologische Qualität 'gesund' besonders wichtig: Monumentalität soll nicht "Spannung" hervorrufen, sondern "mit dreiviertel der Kraft des Urhebers hervorgebracht sein" (vgl. Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches II: Vermischte Meinungen und Sprüche # 107, KSA 2: S.422). Dieser Monumentalitätsbegriff von Nietzsche wird speziell in der Architekturtheorie der sachlichen Kunst (nicht zu Verwecheln mit der 'Neuen Sachlichkeit!') weiterverarbeitet (z.B. Julius Meier-Graefe, 'Ein modernes Milieu', 1901; Adolf Loos, 'Kulturentartung', 1908).

mit der Position und Wichtigkeit gleichzustellen, die diese Ideen und Konzept in seinem eigenen Gesamtwerk haben.

Nietzsche setzt "d e n b a u e n d e n G e i s t",<sup>116</sup> letztendlich sogar die eigentliche Baukunst, jener theoretischen oder modernen Kultur entgegen, welche ihre Vorstellung nicht von der *physis* der Griechen, sondern von der *thesis* (Konvention) der hellenisierten Römern gewinnt, also eine Vision einer Naturvorstellung, welche die physische Natur einem idealistischen Konzept mit den philosophischen Idealen 'Freiheit' und 'Wahrheit' unterwirft. Nietzsche kritisiert den modernen Weltgedanken, der das Denken, also ein Teilaspekt der *physis*, dem Gesamtapparat der *physis* voraussetzt. Mit diesem modernen Gedanken muss, nach Nietzsche, jener Augenblick eintreten, in dem dieser Idealismus an eine scheinbar wissenschaftlich erreichbare Wahrheit glaubt, welche die Natur als ultimativ verständlich versteht und als analysierbares Objekt rationaler Erforschung durch die Methode der Dialektik betrachtet.<sup>117</sup>

"Die Cultur eines Volkes als der Gegensatz jener Barberei ist einmal, wie ich meine, mit einigem Rechte, als Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes bezeichnet worden; diese Bezeichnung darf nicht dahin missverstanden werden, als ob es sich um den Gegensatz von Barberei und s c h ö n e m Stile handle; das Volk, dem man eine Cultur zuspricht, soll nur in aller Wirklichkeit etwas lebendig Eines sein und nicht so elend in Inneres und Aeußeres, in Inhalt und Form auseinanderfallen."<sup>118</sup>

Nietzsche schreibt von der für die römische Kultur wesentliche Separation der Form vom Inhalt,<sup>119</sup> welche unsere abendländische Tradition überragend beeinflusst und die ganz speziell im architekturtheoretischen Diskurs des neunzehnten Jahrhunderts unter dem

---

<sup>116</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-438, KSA 11: S.129.

<sup>117</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* # 44, KSA 5: S.60.

<sup>118</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtung II*, KSA 1: S.274.

<sup>119</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Anfang 1874: 32-2, KSA 7: S.754.

Begriff Tektonik-Diskussion bei *Karl Friedrich Schinkel*, *Carl Boetticher* und *Gottfried Semper* eingehend behandelt ist. Nietzsche bezieht sich in seinem Werk immer wieder auf diese architektonische Metapher des Innen und Aussen um seine philosophischen Ziele zu veranschaulichen:

“Und damit ich keinen Zweifel lasse, woher ich das Beispiel jener Noth, jenes Bedürfnisses, jener Erkenntniss nehme: so soll hier ausdrücklich mein Zeugniss stehen, dass es die deutsche Einheit in jenem höchsten Sinne ist, die wir erstreben und heisser erstreben als die politische Wiedervereinigung, die Einheit des deutschen Geistes und Lebens nach der Vernichtung des Gegensatzes von Form und Inhalt, von Innerlichkeit und Convention.”<sup>120</sup>

Im Gegensatz zur Kunst der abendländischen Kultur, welche das vom römischen Kunstschaffen erstmals adaptierte philosophische Konzept einer dualen Welt übernimmt, die auf der Antithese von Form und Inhalt basiert und ihre Sentiments durch den sublimen Kult der Innerlichkeit zu verarbeiten versucht,<sup>121</sup> wendet sich Nietzsche an “das künstlerische Grundphänomen”<sup>122</sup> und setzt den konventionierten Begründungsidealen der römischen Tradition die sich an der homerischen Antike orientierende “P h y s i o l o g i e d e r K u n s t”<sup>123</sup> entgegen. Dieses "Grundphänomen" ist bei Nietzsche der fundamentale Akt des Bauens.<sup>124</sup> Er sieht in den Zeichen und Symbolen der Kunst ein System der Transfiguration hin zu den ursprünglicheren Beweggründen menschlichen Lebens und handelt diese unter dem Gesichtspunkt “b a u e n d e n G e i s t”. Der Akt des Bauens ist ein künstlerisches Vorbild für den Sinn des Menschen, denn der Mensch hat nur als ein organisiertes und vollständig verweltlichtes, einzelnes Ganzes wirklichen Wert. Diese Idee, deren Objektivierung Nietzsche in zunehmenden

---

<sup>120</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtung II*, KSA 1: S.278.

<sup>121</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, op.cit., S.319.

<sup>122</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-438, KSA 11: S.129.

<sup>123</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Ende 1886: 7-7, KSA 12: S.284.

<sup>124</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 11: S.129.

Masse der Kunstgattung Architektur zuschreibt, die aber nicht nur im Zusammenhang mit der Architektur vorhanden ist, nennt er “d e r g r o s s e S t y l”.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

## 2.1.2 Von der Musik zur Architektur: Die Baukunst als Prototyp des 'Grossen Stils'

“Wille zur Macht als Kunst

"M u s i k" - u n d d e r g r o s s e S t y l

Die Grösse des Künstlers bemisst sich nicht nach den "schönen Gefühlen" die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem grossen Stile nähert, in dem er fähig ist des grossen Stils. Dieser Stil hat das mit der grossen Leidenschaft gemein, dass er es verschmähnt zu gefallen; dass er es vergisst zu überreden; das er befiehlt; das er w i l l . . . Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; G e s e t z werden -: das ist hier die grosse Ambition. Mit ihr stösst man zurück; nichts reizt mehr die Liebe zu solchen Gewaltmenschen - eine Einöde legt sich um sie, ein Schweigen, eine Furcht wie vor einem grossen Frevel . . .

Alle Künste kennen solche Ambitiöse des grossen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf? ... Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff grosser Stil schon der Seele der Musik, - dem "Weibe" in unserer Musik? ... Die Musik ist Gegenrenaissance in der Kunst: sie ist auch *décadence* als Gesellschafts-Ausdruck ... ob sie nicht die Nächstverwandte des Barockstils ist?"<sup>126</sup>

Friedrich Nietzsche

Nietzsche besitzt von Beginn seines Schaffens an eine Affektion für die Baukunst und Bagedanken haben einen stetig steigenden Einfluss für sein philosophisches Werk, bis letztendlich diese Baukunst seine bevorzugte Kunstgattung für die Veranschaulichung des "künstlerischen Grundphänomen ... welches Leben heisst"<sup>127</sup> ist. Die Baukunst steht allerdings nicht immer im Vordergrund, wenn sich Nietzsche auf die Kunst bezieht. In

---

<sup>126</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>127</sup>

seinen frühesten Schriften ist es der 'Philologe Nietzsche' der sich äussert. In dieser ersten Phase seines Schaffens konzentriert er sich auf die sprechenden und klingenden Künste, darunter vorallem auf die griechische Tragödie und die Wagnerische Musik, die ihm in seiner Erziehung wohl näher gebracht wurden als die Architektur. Die Baukunst erhält aber bereits in seinen frühen Aufzeichnungen Beachtung und Nietzsche setzt sich durch sein Selbststudium mit der Baukunst auseinander. Aber erst in seiner sogenannten mittleren, kritischen Schaffensperiode wendet sich Nietzsche direkt der Baukunst zu. Es wäre aber eine falsche Annahme davon auszugehen, dass Nietzsche einfach die Baukunst mit den musischen und sprechenden Künsten auswechselt, weil seine Freundschaft mit *Richard Wagner* zerbricht. Es ist vielleicht nicht auszuschliessen, dass persönliche Erlebnisse, im besonderen seine Reiseerfahrungen in Italien, zu dieser Abwendung von den musischen Künsten beitragen, es sind aber vielmehr die sehr spezifischen Eigenschaften dieser verschiedenen Kunstgattungen, die zu dieser Verschiebung führen.

In einer näheren Auseinandersetzung mit dieser Verschiebung von den klingenden zu den bauenden Künsten muss ein weiteres Merkmal in Betracht gezogen werden: Einerseits richtet sich Nietzsche gegen die Kunstgattung Musik, andererseits steht der Begriff 'Musik' bei Nietzsche des öfteren in einem weitaus grösseren Zusammenhang.<sup>128</sup> Das Musikalische und seine Ausdruckseigenschaften ist für Nietzsche die charakteristische Ausdrucksform der Moderne, nicht nur der Kunstgattung Musik, sondern auch in der Malerei oder in der Architektur. Nietzsche beschreibt dann auch "die Musik" als "die *G e g e n r e n a i s s a n c e* im Gebiete der Kunst" und fügt die wichtige Anmerkung hinzu, dass damit nicht nur die Musik gemeint ist: "zu ihr gehört die spätere Malerei des Murillo, zu ihr vielleicht auch der Barockstil: mehr jedenfalls als die Architektur der

---

<sup>128</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Herbst 1885: 2-6*, KSA 12: S.69: "... wenn er die deutsche Musik des neunzehnten Jahrhunderts auch nur als eine glänzende vielfache und gelehrte Form des Verfalls zu erkennen vermag. Es hat in demselben vielverlästerten Jahrhundert ebenfalls in den bildenden Künsten eine verschwenderische Lust und Kraft gezeigt: der deutsche Barockstil in Kirche und Pallast gehört als Nächstverwandter zu unserer Musik - er bildet im Reiche der Augen dieselbe Gattung von Zaubern und Verführungen, welche unsere Musik für einen anderen Sinn ist."

Renaissance oder des Alterthums."<sup>129</sup> Die Kritik der Musik und alles Musikalischen wird bei Nietzsche zur Kritik der Modernität. Wenn Nietzsche erklärt, "was in der Musik regiert, der Affekt, die Lust an erhöhtem, weitgespannten Stimmungen, das Lebendig-werden-Wollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindungen, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven", so ist das gleichermassen eine Kritik einer Architektur die mit denselben Affekten arbeitet. Er fügt dann auch an: "das hat alles schon einmal in den bildenden Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen: - es war aber weder im Alterthum noch in der Zeit der Renaissance."<sup>130</sup>

In seiner Kritik des "Lebendig-werden-Wollen" der Musik benutzt Nietzsche dasselbe Vokabular mit welchem er die Modernität aburteilt:

"Zur Charakteristik der 'M o d e r n i t ä t' überreichliche Entwicklung der Zwischengebilde Verkümmern der Typen Abbruch der Traditionen, Schulen, die Überherrschaft der Instinkte (Nach eingetretener Schwächung der Willenskraft, des Wollens von Zweck und Mittel...) (philosophisch vorbereitet: das Unbewusste mehr werth)".<sup>131</sup>

In einem späten nachgelassenen Fragment wird diese Simultanbeziehung von Modernität und Musik noch deutlicher dargestellt:

"Modernität die deutsche r o m a n t i s c h e M u s i k, ihre U n g e i s t i g k e i t, ihr Hass gegen die 'A u f k l ä r u n g' und 'V e r n u n f t'..."<sup>132</sup>

Nietzsche überwirft sich mit der Moderne und ihrer Kunst, welche immer nach veränderbaren Strukturen strebt und damit grundsätzlich antagonistisch zu allem ist, das idealerweise ganzheitlich fertiggestellt werden kann. Für Nietzsche ist die ganze moderne

---

<sup>129</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 219, KSA 2: S.179.

<sup>130</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 2: S.179.

<sup>131</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente – Herbst 1887*: 9-166, KSA 12: S.435.

<sup>132</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888*: 14-62, KSA 13: S.248.

Kunst das Resultat einer solchen Unfähigkeit, die Unfähigkeit der "Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden"<sup>133</sup>. Sie richtet sich " ... gegen das antike Werthideal ... gegen den klassischen Geschmack, den einfachen, den strengen, den grossen Stil ... ".<sup>134</sup> Nietzsche macht sich diese verschiedenen Eigenarten für sein Gedankengebäude zunutze und es ist durch diese Erfahrung der Produktionen der Moderne, dass seine Baugedanken für sein Gedankengebäude Wichtigkeit erhalten. Als Nietzsche im Jahre 1888 die 'Götzen-Dämmerung' vorlegt, verschiebt sich der Prototyp des 'Grossen Stils' vollständig von der griechischen Tragödie zur Baukunst. In diesem Kapitel wird aufgezeigt, warum sich Nietzsche notwendigerweise von den sprechenden und klingenden Künsten abwendet.

Als Nietzsche in seinem 'Menschliches, Allzumenschliches' beginnt eine Antwort gegen diese "G e g e n r e n a i s s a n c e im Gebiete der Kunst" zu formulieren, entwickelt er ein neues theoretisches Konzept, dass er dem Sublimen, allem Ungeheuren, Enormen, Grossartigen, Monströsen, Unendlichen und Immensen entgegensetzt:

"Der grosse Stil. - Der grosse Stil entsteht, wo das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt."<sup>135</sup>

Nietzsche beschreibt diesen 'Grossen Stil' im Gegensatz zu jener Kunstgattung, in der sich das Sublime am stärksten manifestiert, der nach 'Innen' orientierten Kunst der Musik.<sup>136</sup> Dabei versteht Nietzsche die Kunstgattung der Musik als Ausdruckssprache jener unerlösten Innerlichkeit, als "D e r g e s u c h t e S t i l"<sup>137</sup> der die Welt allegorisiert.

---

<sup>133</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" # 177 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.456.

<sup>134</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-7, KSA 13: S.221.

<sup>135</sup> Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten" # 96 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.596.

<sup>136</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>137</sup> Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten" # 120 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.604.

Nietzsche kritisiert eine Kunst in der sich die persönlichen Interpretationshorizonte dermassen intensivieren, dass diese zu einer überhäufenden Fülle und Individuation expandieren. Diese Expansion führt zu einer Dissoziation und einer Unfähigkeit jeglicher Formbildung, eine Unfähigkeit zur Fertigstellung des Ganzen. Darum schreibt Nietzsche im Sinne seiner Klassizität, dass "[d]er gefundene Stil ... eine Beleidigung für den Freund des gesuchten Stils" ist.<sup>138</sup> Sich wieder der Musik zuwendend, lässt er sich über die Dekadenz der Wagnerischen Musik aus, die grossartig ist, aber nicht gross:

“... Wagner habe den *d r a m a t i s c h e n* S t i l der Musik geschaffen. Dieser ‘dramatische Stil’ ist, Stil-Impotenz zum Prinzip gemacht: dramatische Musik, so verstanden, ist nur ein Synonym für die ‘schlechteste aller möglichen Musiken’ ...“<sup>139</sup>

Für Nietzsche ist der "gesuchte Stil" der Musik von Richard Wagner ein Abbild für “sein Unvermögen zum Stil überhaupt“:

"... das Gleichniss für jeden Stil der *d é c a d e n c e*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, 'Freiheit des Individuums', moralisch geredet, - zu einer politischen Theorie erweitert 'g l e i c h e Rechte für Alle' ... Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Princip verkleidet hat, dass er seinen 'dramatischen Stil' statuirt, wo wir bloss sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuiren."<sup>140</sup>

Diese "Stil-Impotenz" der Kunst der Modernität, sei es die "seelenvolle Musik",<sup>141</sup> die Literatur des David Strauss,<sup>142</sup> "das Berauschen, Gothik, vielleicht auch Rococo ... der historische Sinn und Exotismus, Hegel, Richard Wagner"<sup>143</sup> oder die "Reihe neuer Häuser" die ein "blödes Kind ... aus seiner Spielschachtel" genommen hat,<sup>144</sup> muss der letzte Grund

---

<sup>138</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 2: S.604.

<sup>139</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888*: 15-6, KSA 13: S.405.

<sup>140</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* # 7, KSA 6: S.27f.

<sup>141</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 219, KSA 2: S.179.

<sup>142</sup> Friedrich Nietzsche, "David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller" in: *Unzeitgemässe Betrachtungen I*, KSA 1: S.157-242.

<sup>143</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente – Sommer 1884*: 26-399, KSA 11: S.255.

<sup>144</sup> Friedrich Nietzsche, "Von der verkleinernden Tugend" # 1 in: *Also sprach Zarathustra III*, KSA 4: S. 211.

dafür sein, dass in ihren fortgeschritteneren Formen die einzelnen Mittel der Darstellung aus dem Ganzen ihrer Bedeutung herausspringen. Die moderne Ästhetik und ihre Kunst basieren auf einer psychologischen und physiologischen Fragmentation: ihre Sprache ist das Fliessende, Unfertige, ein Prozess der Deformation. Diese Variabilität und Temporalität sind für Nietzsche Ausdruck der "V e r i n n e r l i c h u n g des Menschen".<sup>145</sup> Die Erkenntnis, "dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt", ist Resultat dieser überbordenden Fülle der Innerlichkeit des modernen Menschen: "Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus ... das Ganze ist kein Ganzes mehr."<sup>146</sup> Der Zweck dieser Innerlichkeit, wie er vom transformativen Geist des modernen Menschen und seiner Kunst konzipiert wird, kann gar kein Resultat vom Charakter einer Grösse mehr sein, sondern ist das Studium einer allgemeinen, formalen Möglichkeit: "es ist zusammengesetzt, gerechnet".<sup>147</sup> Dagegen bejaht jede Konstruktion eines Ganzen den Augenschein und arbeitet ihn optisch heraus, während jede verinnerlichte Operation eine "überreichliche Entwicklung" ist und nicht nur diesen Augenschein verneint, sondern die optische Wahrnehmung - die ein Ganzes als ein Ganzes erleben lässt - aufzulösen versucht. Die Moderne legt uns eine Kunst und eine Architektur vor, die ganz dem Ausdruck der ihr unterliegenden modernen Seele entspricht: diese Funktionentheorie der modernen Kunst - die Nietzsche "P e s s i m i s m u s i n d e r K u n s t" nennt und in der "der Künstler ... die Mittel um ihrer selber willen" liebt, "in denen sich der Rauschzustand zu erkennen giebt: die extreme Feinheit ... die Deutlichkeit ... die Nuance ... das Distinkte, wo sonst im Normalen, alle Distinktion fehlt"<sup>148</sup> - behandelt in ihrer Figur nicht mehr den konkreten Einzelfall, das einzelne Ganze, sie berechnet nicht mehr die bestimmte Aufgabe und führt nicht mehr eine einmalige Konstruktion aus, sondern sie behandelt ganze Klassen formaler Möglichkeiten, Operationen, Gleichungen, Kurven, und zwar überhaupt nicht hinsichtlich

---

<sup>145</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Genealogie der Moral II* # 16, KSA 5: S.322.

<sup>146</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* # 7, KSA 6: S.27.

<sup>147</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 6: S.27.

<sup>148</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888*: 14-47, KSA 13: S.241.

irgendeines fertigen und einzigen Resultates, sondern hinsichtlich ihres Verlaufes: Nietzsche bezeichnet diese "Anarchie der Atome" als "das moderne Laster":

"Zur Modernität. Die Feigheit vor der Konsequenz".<sup>149</sup>

Figuren moderner Ästhetik sind in unendlicher Anzahl von Möglichkeiten denkbar. Was die moderne Kunst anbietet ist nur noch ein minimales Segment einer Abstraktion eines unendlichen Prozesses. Der Anspruch ein einziges Ganzes zu sein, geht in der Moderne verloren. Nietzsche hat keineswegs nur Wagner, sondern die gesamte Modernität im Sinne, wenn er schreibt:

"Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Détails ... der in den kleinsten Raum ein Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt".<sup>150</sup>

Anregung für seine Abwendung vom Musikalischen hin zur Baukunst mag Nietzsche bei *Schopenhauer* gewonnen haben, als dieser, die künstlerischen Grundgesetze als Objektivierung des Willens der Natur postulierend, auf das einzige und beständige Thema von Stütze und Last in der Architektur hinwies.<sup>151</sup> Gesetz und Geschichte werden bei *Schopenhauer* und Nietzsche als die beiden äussersten entgegengesetzten Prinzipien aller Weltbildung erkannt. In seiner Abwendung vom variablen Charakter des Musischen der Moderne hin zur Idee des 'Grossen Stils', die im "Bauwerk" den "Sieg über die Schwere" versichtbart,<sup>152</sup> entzieht sich Nietzsche mit seiner Ästhetik ganz der Geschichte und ihrer temporalen Welt, in der die Musik zu jener Kunstgattung wird, mit der die Moderne ihre äussersten Möglichkeiten künstlerisch manifestiert.

---

<sup>149</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-7, KSA 13: S. 221.

<sup>150</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* # 7, KSA 6: S.27.

<sup>151</sup> Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1844, 2. Band, Kap. 35.

<sup>152</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118.

Die Baukunst, durch ihr ewiges Grundmaterial der Gravität, hat die Möglichkeit zeitlose Naturnotwendigkeiten unmittelbar zu vergegenwärtigen. Genau dies scheint Nietzsches Hauptgrund für die Idee des 'Grossen Stils' und seine Hinwendung zur Baukunst zu sein: unwiderrufliche Gesetze künstlerisch zu repräsentieren.<sup>153</sup> Ästhetik ist bei Nietzsche nicht mehr das Instrument zur Darstellung eines teleologischen, eben zu guter Letzt doch geschichtlichen Prozesses, sondern der Ausdruck von zeitlosen Naturnotwendigkeiten, die sich auf die Physiologie beziehen.<sup>154</sup> Seine Ästhetik bezieht sich dann auf physiologisch abgeleitete "Wohlgefühle", die im "Bekanntem" ihre Erfüllung finden.<sup>155</sup> Ästhetik steht bei Nietzsche in Abhängigkeit zur Physiologie,<sup>156</sup> während bei seinen modernen Zeitgenossen das Ästhetische sich aus dem Moralischen ableitet.<sup>157</sup> Die konstante Variabilität und Transformalität, die sich im modernen Gestaltungswillen offenbart, sind letztlich Ausdruck des Innerlichkeitkultes der dualen Weltkonzeption. Dieser Innerlichkeitskult der Moderne findet seine ideale Repräsentation in Figuren die 'direkt' erlebbar sind, also im Bereiche der expressiven oder einfühlbaren Figuren, wie die Klangfarbe des Tones, der sublimale Blick in die weite Ferne oder die rhythmischen Marschbewegungen eines Verbandes. Dagegen sucht Nietzsche für seinen 'Grossen Stil' nach Figuren, die von ihrer relativen historischen Bedingung herausgelöst sind, und bezieht

---

<sup>153</sup> Vgl. Hideo Akiyama, "Nietzsches Idee des 'Grossen Stils'" in: *Nietzsche-Studien 3*, Berlin/New York 1974, S.105-114.

<sup>154</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Mai 1885: 35-3, KSA 11: S.509: "Manche der aesthetischen Werthschätzungen sind fundamentaler als die moralischen z.B. das Wohlgefallen am Geordneten, Übersichtlichen, Begrenzten, an der Wiederholung -, es sind die Wohlgefühle aller organischen Wesen im Verhältniss zur Gefährlichkeit ihrer Lage, oder zur Schwierigkeit ihrer Ernährung. Das Bekannte thut wohl, der Anblick von etwas, dessen man sich leicht zu b e m ä c h t i g e n hofft, thut wohl usw. Die logischen, arithmetischen und geometrischen Wohlgefühle bilden den Grundstock der aesthetischen Werthschätzungen: gewisse Lebensbedingungen werden als so wichtig gefühlt, und der Widerspruch der Wirklichkeit gegen dieselben so häufig und gross, dass Lust entsteht beim Wahrnehmen solcher Formen."

<sup>155</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Mai 1885: 35-3, KSA 11: S.509.

<sup>156</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124.

<sup>157</sup> Vgl. Hanno – Walter Krufft, op.cit., S.355: "Architektur erwächst für ihn [Semper, Anmerkung v.Verf.] aus dem Bedürfnis, doch ihre organische Entfaltung kann nur in Freiheit erfolgen. Semper sieht von vornherein den Zusammenhang von Architektur und gesellschaftlicher und historischer Struktur."

sie auf eine allgemeine Auslegung der zeitlosen Kategorie physiologischer Wertschätzungen.<sup>158</sup>

Nietzsche wählt die Baukunst, weil das architektonische Werk idealerweise absolute und komplette Realisation, etwas Fertiges und Abgeschlossenes ist, während Musik und das gesprochene Wort reine endlose Spannungen sind, also ein ewig werdendes. "Physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt"<sup>159</sup> bei Nietzsche alles, was nicht vollkommen ist: "in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit".<sup>160</sup> Nietzsche wendet sich der Baukunst zu, weil ein Bauwerk idealerweise das Seiende selbst ist, unter gänzlichem Absehen seiner Herstellung und zukünftigen Möglichkeiten,<sup>161</sup> während Musik oder das gesprochene Wort immer beweglich sind, ganz Geschichte. Es ist die Art des Ausgedehntseins, welche die Ausdruckssprache der Baukunst von der modernen Ausdruckssprache der temporalen Variabilität unterscheidet. Dabei sind Richtung, Ausdehnung und Dauer die herrschenden Unterscheidungsmerkmale, durch die sich die moderne Ausdruckssprache von der Baukunst abhebt. Richtung und Ausdehnung bedeuten in der Moderne die ferne Zukunft: Ferne symbolisiert Zukunft.<sup>162</sup> Aber Zukunft bedeutet für den Modernen immer zugleich auch Möglichkeit. Richtung und Ausdehnung, wie sie Nietzsche versteht, ganz ähnlich wie bei den Alten, sind dagegen am Körper messbare räumliche Distanzen; darum sind für ihn "panoramatische Gegenden ... nicht schön".<sup>163</sup> Entgegen der weiten Ferne des sublimen Blickes und des in den Raum sich ausbreitenden Klanges, ist im Bauwerk der Raum immer eine begrenzte, anschauliche, körperliche Extension. Die moderne Ausdrucksform spricht zum Raum als Zeit: sie ist vergänglich, temporal, sie endet immer mit der Aufführung. Während das Moderne lebendige Kunst,

---

<sup>158</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 10-167, KSA 12: S.554.

<sup>159</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124.

<sup>160</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 9 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.117.

<sup>161</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 145, KSA 2: S.141.

<sup>162</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 513, KSA 3: S.298.

<sup>163</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.298.

Einmaliges und Vergängliches ist, ist das Bauwerk dauerhafte Kunst, Kausal-Gemachtes, Zeitloses.

Das Bauwerk als eine Kunst der Permanenz zu bezeichnen, bedeutet, die Baukunst zuallererst nicht als eine Erlebniskunst zu verstehen. Das heisst nicht, dass die Baukunst nicht erlebt wird, aber es ist das grosse Ziel des Bauwerks, der Augenblicklichkeit des temporalen Menschenlebens ein Objekt entgegenzuhalten, das sich nicht nach dem unmittelbaren Erleben verflüchtigt:<sup>164</sup> "das künstlerische Grundphänomen ... welches Leben heisst - d e n b a u e n d e n G e i s t" verlangt nicht nach einer transformativen veränderlichen Gestalt, sondern nach Konstanz, "e s e r h ä l t s i c h".<sup>165</sup> Entgegen den physiognomischen Zügen, die dem fremden Dasein in all dem Tanzen, Zeichnen, Darstellen, Schildern abgelauscht werden und seine höchsten Möglichkeiten im Nachbilden eines Schicksals, sei es in Tönen, Versen, im Bildnis oder in der gespielten Szene erreicht, ist das Bauwerk ein Objekt das dem Leben rigide entgegentritt, es ist ein feststehendes Motiv. Mit dem Bauwerk wird nicht getäuscht, sondern beschworen und befohlen.<sup>166</sup> Das Bauwerk hat eine vom Augenblick geborenen Sprechen abgelöste Sprache, ein Formenschatz, der Dauer besitzt und der Willkür des einzelnen entzogen ist, während alle Nachahmung nur ein Sprechen für den Augenblick ist und nicht wiederholt werden kann.<sup>167</sup> Das Bauwerk ist etwas Zeitentrücktes, eine reine, gefestigte, verharrende Ausdehnung.<sup>168</sup> Während alle imitierenden Künste etwas ausdrücken, indem sie sich vollziehen, kann es ein Bauwerk nur, indem es fertig vor den Sinnen steht. Es ist das Seiende selbst, unter gänzlichem Absehen von seiner Entstehung. Jede sprechende oder klingende Kunst besitzt Anfang und Ende, ein Bauwerk besitzt nur Dauer.

---

<sup>164</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - September 1870: 5-73, KSA 7: S.109.

<sup>165</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-438, KSA 11: S.129.

<sup>166</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" #11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118.

<sup>167</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>168</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" #11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118.

Die aus Stein gebildeten Wände, Flächen und Kanten sind für sich selbst da. Das ist genau was Nietzsche sucht: eine Ausdrucksform die für sich selbst da ist, die nichts imitiert, nichts nachahmt, und zuletzt nichts symbolisiert ausser sich selbst: "Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; G e s e t z werden".<sup>169</sup> Musik, Poetik, die Rede, das Gedicht, das Gemälde sind alles Künste der Nachahmung. Alle sind Versuche sich in Fremdes hineinzusetzen, es ist ein grundsätzliches Täuschen das angestrebt wird. Dieser Tausch von Wesen und Ort, wo das eine im anderen zu leben oder etwas darzustellen beginnt, erweckt ein Gefühl des Einklangs im modernen Menschen und seiner Kunst. Genau dieses Schauspielen aller dieser imitativen Künste, diese Vereinigung mit einer fremden Seele, die wir in diesen Künsten hören und erleben, ist jenes was Nietzsche mit seinem 'Grossen Stil' und seiner Hinwendung zur Baukunst versucht zu überkommen:

"... a l l e Arten Schauspieler, die eigentlichen Herren sind. Eben dadurch wird eine andre Gattung Mensch immer tiefer benachteiligt, endlich unmöglich gemacht, vor Allem die grossen 'Baumeister'".<sup>170</sup>

Der zukünftige Mensch soll "zuallerst f e s t sein ... Vor allem nicht - Schauspieler!"<sup>171</sup> Nicht zu schauspielern - das ist von Nietzsche als das grösste Problem der dekadenten Kunst des neunzehnten Jahrhundert empfunden worden, die Unfähigkeit des schauenden und fühlenden Menschen die sich bewegende Umwelt nicht wieder als Bewegung wiederzugeben, eine Unfähigkeit zu jenem was Nietzsche als "Sinn ... für Vornehmheit, für Logik und Schönheit" bezeichnet:

"... Für drei gute Dinge in der Kunst haben "Massen" niemals Sinn gehabt, für Vornehmheit, für Logik und für Schönheit - pulchrum est paucorum hominum -: um nicht von einem noch besseren

---

<sup>169</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>170</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* # 356, KSA 3: S.596.

<sup>171</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.596.

Dinge, vom g r o s s e n S t i l e zu reden, zu welchem bisher auch die höchstgearteten Künstler der neueren Zeit weder Ja noch Nein sagen durften ...”<sup>172</sup>

Der künstlerische Ausdruck soll also dem unmittelbar Lebenden als "Vornehmheit" gegenüber stehen. Der statische Charakter der Architektur ist aus seinen natürlichen Konditionen heraus für den 'Grossen Stil' geeignet. Es ist die Absenz von diesem direkten, emotionalen Inhalt in einer gefestigten, ausgedehnten architektonischen Figur, die eine der hervortretenden Charaktereigenschaften des Wesens der Architektur darstellt. Es sei genau diese Absenz von manchem dieser Werte direkter emotionaler Natur und ihre Darstellung in dauerhafter Form, welche der Architektur diesen Sinn der ruhigen Gelassenheit, Erhöhung, Vornehmheit, steifer Feierlichkeit und Autonomie gibt, die Nietzsche als herausragend befindet, Form unserer unwiderruflichen Gesetze zu werden.<sup>173</sup>

Nietzsche bestimmt die Baukunst als Ausdruck des 'Grossen Stils', weil er mit ihr die Möglichkeit hat die Form immer im Verhältnis zu anderen Formen zu setzen.<sup>174</sup> Wie die Tempel und Statuen des alten Griechentums, ist die Idee des 'Grossen Stils' ein eigentlicher Formenstil. Daraus entspringt ein fundamentaler Gegensatz, wie Figuren entstehen. In Verhältnissen zu bilden bedeutet, dass immer proportional verändert wird. Dieser proportionalen Verhältnislehre als Bildungsweise steht das Konzept der funktionalen Beziehungen gegenüber, das als eigentliche Bildungsweise der Moderne gilt. Beide sind Grössenveränderungskonzepte, aber sie reflektieren zwei verschiedene Geister der Wahrnehmung. Ob der Mensch in Proportionen baut oder diesen Vorgang als eine Funktion versteht, hat grösste Bedeutung für die Techniken der Kunstherstellung: das proportionale Vorgehen ist den bauenden Künsten eigen, das funktionale Vorgehen das der

---

<sup>172</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - August 1885: 41-2, KSA 11: S.673.

<sup>173</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>174</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1870-April 1871: 7-2, KSA 7: S.137: "Der geniale Sinn für Proportionen, der in der griechischen Sprache und Musik und Plastik ausgebildet ist, offenbart sich in dem Sittengesetz des Maasses."

Tonalen. Die Vergrößerung und Verkleinerung des Massstabes - eben das Proportionale - ist die unmittelbare Vorgehensweise für den sich an dem Korporalen orientierenden Augenmenschen, Methoden, die für die Musik oder die Dichtung überhaupt keinen Sinn machen. Dem Proportionalen, der einfachen Massstabsveränderung, setzt die Moderne in ihrem Funktionendenken den Vorgang der Transformation gegenüber. Hier eröffnet sich der kardinale Unterschied: jede Proportion setzt auf Konstanz, jede Transformation auf die Variabilität ihrer Elemente. Diese Bestimmung der "Vornehmheit, für Logik und für Schönheit" erfolgt in Nietzsches 'Grossem Stil', als "Mächtigkeit über ein Material, am Leitfaden der organisierenden Kraft der mit- und gegeneinander wirkenden Teile zu einem Ganzen"<sup>175</sup> oder wie Nietzsche schreibt: "Die schöpferische Kraft (Gegensätze bindend, synthetisch)."<sup>176</sup> Dabei ist für Nietzsche die Darstellung des "vom Einzelreiz weit Absehenden",<sup>177</sup> und "der rhythmische Sinn des Baumeisters"<sup>178</sup>, der sich "den grossen Gesamtverhältnissen des Baues"<sup>179</sup> widmen soll, der Kern der Sache. Die Modernität und ihre Kunst ist für ihn dagegen der Zerfall von organisierender Kraft: die Unfähigkeit der Formenbildung.

---

<sup>175</sup> Günter Abel, op.cit., S.147.

<sup>176</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Sommer 1884: 26-204, KSA 11: S.203.

<sup>177</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" # 177 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.456.

<sup>178</sup> Friedrich Nietzsche, "Richard Wagner in Bayreuth" # 9 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen IV*, KSA 1: S.489.

<sup>179</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.489.

### 2.1.3 Von der Kritik des "chaotischen Durcheinander aller Stile" zum "grossen Stil"

“Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich eins, aber allmählich spezialisiert und voneinander abgetrennt - bis selbst zum Widerspruch. Der Lyriker blieb am längsten mit dem Musiker geeint; der Schauspieler mit dem Tänzer. - Der A r c h i t e k t stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar; hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeicheld, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was g r o s s e n S t i l hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie gibt; die in s i c h ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: D a s redet als grosser Stil von sich.”<sup>180</sup>

Friedrich Nietzsche

Einige Anmerkungen müssen zur Entwicklung des Baugedankens bei Nietzsche gemacht werden, verläuft doch diese nicht immer linear einer grossen Kulmination entgegen. Obwohl der Begriff 'Grosser Stil' bereits in seinem Werk 'Menschliches, Allzumenschliches' vorhanden ist<sup>181</sup> und Nietzsche schon zur Zeit seiner Tragödienschriften eine Vision dieses Konzeptes hat,<sup>182</sup> ist es doch erst gegen Mitte der achtziger Jahre, bevor Nietzsche mit grösserer Hingabe an seiner Ausarbeitung zu zeichnen beginnt. Obwohl der 'Grosse Stil'

---

<sup>180</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118f.

<sup>181</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten" # 96 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.96.

<sup>182</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 16, KSA 1: S.104: " ... von jenen in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit ... nämlich die Erregung d e s G e f a l l e n s a n s c h ö n e n F o r m e n ."

das Kernkonzept, nicht nur des Nietzscheschen Baugedankens, sondern seiner gesamten Ästhetik ist, ist es nicht synonym mit dem Baugedanken in seinem Werk. Seine Schriften machen auch deutlich, dass er die Idee des 'Grossen Stils' auf Umwegen formuliert. Nietzsche macht zwar keine markanten Richtungsänderungen in der Entwicklung seiner Baugedanken, aber während seines denkerischen Diskurses gibt es doch Einflüsse die auch seine Baugedanken in verschiedenartige Strömungen unterscheidet. Diese Strömungen und die Neuorientierungen werden hier dargestellt.

Bei Nietzsche beginnt der Hinzug der Baukunst auf den ersten Seiten seiner hinterlassenen Fragmente.<sup>183</sup> Obwohl es auch in diesen frühesten Aufzeichnungen Gedanken gibt, die als erste Vorzeichen für die späteren weiterführenden Einsichten zur Baukunst gelten,<sup>184</sup> ist die Architektur in den Tragödienschriften vordringlich als derjenige Ort verstanden, indem Götter und Mensch miteinander kommunizieren.<sup>185</sup> In diesen frühesten Schriften scheint die Architektur im engeren Sinne noch nicht jene Wichtigkeit in der Gedankenwelt Nietzsches zu haben, dass er sich ihr direkt zuwendet. Sie bleibt vorerst nur Bühne seiner Philosophie.

Ein direkter Bezug zur Architektur entsteht erst, als Nietzsche in seiner ersten 'Unzeitgemässe Betrachtungen' zum Kulturkritiker wird und seine philologischen Interessen in den Hintergrund treten. Der "Tumult aller Stile" im deutschen Leben, das "'Moderne an sich'", wird hier mit einem "Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus" mit einem "Gang durch die Strassen seiner Städte" aufgezeigt:

---

<sup>183</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1869: 1-18, KSA 7: S.16; Herbst 1869: 1-21, KSA 7: S.16.

<sup>184</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1869: 1-46, KSA 7: S.23; *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* # 1, KSA 1: S.882.

<sup>185</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Das griechische Musikdrama* # 1, KSA 1: S.518; *Die Geburt der Tragödie* # 25, KSA 1: S.155.

"Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barberei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage: und es bleibt ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein kann, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken und sich noch dazu seiner gegenwärtigen "Bildung" recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihm doch belehren: ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein jeder Gang durch die Strassen seiner Städte, eine jede Einkehr in den Magazinen der Kunstmodehändler; inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten unserer Kunstanstalten, Concert-, Theater- und Museenfreuden sich des grotesken Neben- und Uebereinander aller möglichen Stile bewusst werden. Die Formen, Farben, Producte und Curiositäten aller Zeiten und aller Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als das "Moderne an sich" zu betrachten und zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumult aller Stile sitzen."<sup>186</sup>

Die bewiesene "Stillosigkeit" scheint für Nietzsche in keiner anderen alltäglichen Erfahrung derart starken Ausdruck zu finden, wie im "chaotischen Durcheinander aller Stile" der Stadt und ihrer Häuser: "Ich gehe durch die neuen Strassen unserer Städte" mit "allen diesen greulichen Häusern, welche das Geschlecht der öffentlichen Meinenden sich erbaut hat" und dass wohl "in einem Jahrhundert nichts mehr steht".<sup>187</sup> Die "moderne Jahrmarkts-Buntheit" in bezug auf die Architektur ist eine derart starke Erfahrung, dass er selbst die literarische Leistung von *David Strauss*, dem die erste seiner 'Unzeitgemässe Betrachtungen' eigentlich gilt, nach den Massstäben eines Bauwerks bewertet.<sup>188</sup> Nichts scheint ein stärkeres Merkmal für die Disintegration der Kultur zu sein, als "die Historie ... als die Vorratskammer der Kostüme", die Architektur des historischen Menschen und seine

---

<sup>186</sup> Friedrich Nietzsche, "David Strauss der Bekenner und Schriftsteller" # 1 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen I*, KSA 1: S.163.

<sup>187</sup> Friedrich Nietzsche, "Schopenhauer als Erzieher" # 1 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen III*, KSA 1: S.339.

<sup>188</sup> Friedrich Nietzsche, "David Strauss der Bekenner und Schriftsteller" # 9 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen I*, KSA 1: S.209: "aber zuvor lasst uns doch einmal in Erwägung ziehen, ob er im Stande ist, sein Haus als Schriftsteller zu bauen und ob er wirklich die Architektur des Buches versteht."

"schnelle Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden", die "wechselt und wechselt ... romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder 'national'".<sup>189</sup> Der "historischen Krankheit"<sup>190</sup>, der er in den deutschen Städten und ihren Bauwerken entgegentrat, war wohl Ansporn für seine zweite 'Unzeitgemässe Betrachtungen', die Vorteile und Nachteile der Historie für das Leben des Menschen betrachtet<sup>191</sup> und zu einem Standardwerk für Architekten, Künstler und Denker um 1875 und der nächsten zwei Generationen wurde.

In der sogenannten mittleren Schaffensperiode, in der Nietzsche für kurze Zeit hoffnungsvoll auf die Wissenschaft setzt und die Kunst komplementär in den Hintergrund rückt, eröffnet er eine neue Formulation der Architektur, die überaus einflussreich für die nachfolgende Kunstästhetik und die Architekturtheorie ist.<sup>192</sup> Der bekannteste Aphorismus der diesen Ansatz zu einer neuen Anschauungsweise demonstriert - welcher versucht die Architektur nicht nach ihrer symbolischen Signifikanz zu verstehen, sondern ihre Werte auf gefühlsmässige Weise unmittelbar aus dem Baumaterial, beziehungsweise aus der räumlichen Anordnung dieser Massen entnimmt - findet sich in seinem 'Menschliches, Allzumenschliches'. Der Aphorismus 'Der Stein ist mehr Stein als früher' ist der Ausdruck einer neuen Emphase in der Diskussion der Architekturästhetik, die das Bauwerk als ein Raumobjekt versteht, das vordringlich nicht durch seine Tektonik erfahren wird, sondern durch den physiologischen und psychologischen Eindruck den es beim Besucher auslöst:

"Der Stein ist mehr Stein als früher: Wir verstehen im Allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der

---

<sup>189</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* # 223, KSA 5: S.157.

<sup>190</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 10 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.329.

<sup>191</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.243-334.

<sup>192</sup> Vgl. Anmerkung 121, S.37f.

Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles Etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindungen des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen, - aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. - Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes."<sup>193</sup>

Dieser Aphorismus erklärt eine Architektur ohne symbolische Ikonologie noch immer als die Absenz der "Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit", also eine pessimistische Argumentation für Bauwerke in denen "Der Stein ... mehr Stein als früher" ist. Der "Formensinn"<sup>194</sup> den Nietzsche hier formuliert, bezeichnet Architektur aber primär als psychologische Erfahrung des Beobachters und rückt damit die Beziehung der gesellschafts-bewussten Rhetorik und der Architektur in den Hintergrund. Diese Anschauungsweise der Architektur ist der Beginn des Versuches die Baukunst nicht als Schauspiel zu verstehen:

"Die Rhetorik eine Kunst wie die Architektur ... Nein! der Rhetoriker und der Schauspieler sind zu vergleichen: 1) geht auf seine Wirkung aus 2) stellt eine Wirkung dar."<sup>195</sup>

Nietzsche schreibt dass "jener Ernst des Symbolischen ... zum Kennzeichen der niederen Cultur geworden" ist und dass "man zum Beispiel jetzt ganz anders darüber urtheilt, was sinnlich wohlklingend ist ... so werden auch die Formen unseres Lebens immer geistiger...":

---

<sup>193</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 218, KSA 2: S.178f.

<sup>194</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.276.

<sup>195</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Sommer 1880*: 4-31, KSA 9: S.108.

"Schätzung der unscheinbaren Wahrheiten. - Es ist das Merkmal einer höhern Cultur, die kleinen unscheinbaren Wahrheiten, welche mit strenger Methode gefunden wurden, höher zu schätzen als die beglückenden und blendenden Irrthümer, welche metaphysischen und künstlerischen Zeitaltern und Menschen entstammen. Zunächst hat man gegen erstere den Hohn auf den Lippen, als könne hier gar nichts Gleichberechtigtes gegeneinander stehen: so bescheiden, schlicht, nüchtern, ja scheinbar entmuthigend stehen diese, so schön, prunkend, berauschend, ja vielleicht beseligend stehen jene da. Aber das Mühsam-Errungene, Gewisse, Dauernde und deshalb für jede weitere Erkenntniss noch Folgenreiche ist doch das Höhere, zu ihm sich zu halten ist männlich und zeigt Tapferkeit, Schlichtheit, Enthaltbarkeit an. Allmählich wird nicht nur der Einzelne, sondern sie gesammte Menschheit zu dieser Männlichkeit emporgehoben werden, wenn sie sich endlich an die höhere Schätzung der haltbaren, dauerhaften Erkenntnisse gewöhnt und allen Glauben an Inspiration und wundergleiche Mittheilung von Wahrheiten verloren hat. - Die Verehrer der Formen freilich, mit ihrem Maassstabe des Schönen und Erhabenen, werden zunächst gute Gründe zu spotten haben, sobald die Schätzung der unscheinbaren Wahrheiten und der wissenschaftliche Geist anfängt zur Herrschaft zu kommen: aber nur weil entweder ihr Auge sich noch nicht dem Reiz der s c h l i c h t e s t e n Form erschlossen hat oder weil die in jenem Geiste erzogenen Menschen noch lange nicht völlig und innerlich von ihm durchdrungen sind, so dass sie immer noch gedankenlos alte Formen nachmachen (und diess schlecht genug, wie es jemand thut, dem nicht mehr viel an einer Sache liegt). Ehemals war der Geist nicht durch strenges Denken in Anspruch genommen, da lag sein Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen. Das hat sich verändert; jener Erst des Symbolischen ist zum Kennzeichen der niederen Cultur geworden. Wie unsere Künste selber immer intellectualer, unsre Sinne geistiger werden, und wie man zum Beispiel jetzt ganz anders darüber urtheilt, was sinnlich wohltonend ist, als vor hundert Jahren: so werden auch die Formen unseres Lebens immer g e i s t i g e r , für das Auge älterer Zeiten vielleicht h ä s s l i c h e r , aber nur weil es nicht zu sehen vermag, wie das Reich der inneren, geistigen Schönheit sich fortwährend vertieft und erweitert und inwiefern uns allen der geistreiche Blick jetzt mehr gelten darf als der schönste Gliederbau und das erhabenste Bauwerk."<sup>196</sup>

Nietzsche geht in dieser Phase von der Voraussetzung aus, dass der Zweck der Kunstgattung Architektur demjenigen der Musik anzugleichen sei, wenn er sich beklagt, das "Wir ... im allgemeinen Architektur nicht mehr ... wie ... Musik verstehen". Er schreibt dann auch von einer "inneren, geistigen Schönheit", in der "Der geistreiche Blick" mehr als "das

---

<sup>196</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 3, KSA 2: S.25f.

erhabenste Bauwerk" gilt. Diese Betrachtungsweise ist aber bereits im selben Werk relativiert. Die geistige Schönheit bezieht sich auch in 'Menschliches, Allzumenschliches' noch immer auf eine steinerne, korporeale Architektur, wenn "seine Seele urplötzlich in einen Stein hineingezaubert sei und nun durch ihn reden wolle."<sup>197</sup> Die "Seele" die durch den "Stein ... reden wolle", stellt Nietzsche sehr schnell fest, kann nicht eine "Form an sich", "absolute Musik" sein, die "vom 'Willen', vom 'Dinge an sich'" spricht. Sehr schnell zweifelt Nietzsche wieder an der Fähigkeit der Musik "als unmittelbare Sprache des Gefühls", wie er auch an der "Form an sich" zweifelt, wie sie "die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur" darstellen,<sup>198</sup> wenn er anfügt:

"Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt: wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist".<sup>199</sup>

Der bereits zitierte Aphorismus 'Der Stein ist mehr Stein als früher', muss doch so eingeschätzt werden, dass Nietzsche in 1878 tatsächlich noch nicht einen Baugedanken einer Schönheit der reinen Form, einer "Form an sich", erwägt. Noch immer bedeuten ihm "die Grundempfindungen des Unheimlich-erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweithen" Grundsätzliches.

---

<sup>197</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 145, KSA 2: S.141.

<sup>198</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 215, KSA 2: S.175.

<sup>199</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 2: S.175.: "M u s i k . - Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte, sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, dass wir jetzt w ä h n e n , sie spräche direkt z u m Inneren und käme a u s dem Inneren. Die dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erobert hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei. Die "absolute Musik" ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo des Erklingen in Zeitmass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musikalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist. Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können dasselbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen alles symbolisch verstehen. An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom "Willen", vom "Dinge an sich"; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter Waehnen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang h i n e i n g e l e g t : wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist."

Wichtig für diese 'Rückwärtsorientierung' von einer einfühlenden zu einer korporealen Grundlegung ist die Herauslösung seiner Ästhetik aus dem Bereiche des Rhetorischen. Nietzsche wendet sich dabei nicht nur gegen die Möglichkeit, dass die Musik sein philosophisches Seelenbild demonstrieren kann, gleichzeitig widerspricht er nun der ästhetischen Erfahrung des Sublimen, welches so sehr mit dem Musischen in Zusammenhang steht:

"Die Musik war die *G e g e n r e n a i s s a n c e* im Gebiete der Kunst; zu ihr gehört die spätere Malerei des Murillo, zu ihr vielleicht auch der Barockstil: mehr jedenfalls als die Architektur der Renaissance oder des Alterthums. Und noch jetzt dürfte man fragen: wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr. Denn Das, was in der Musik regiert, der Affect, die Lust an erhöhtem, weitgespannten Stimmungen, das Lebendig-werden-wollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindungen, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven, - das hat alles schon einmal in den bildenen Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen: - es war aber weder im Alterthum noch in der Zeit der Renaissance."<sup>200</sup>

Mit diesem Aphorismus verändert sich im Verlaufe des Jahres 1880 die Argumentation der Baugedanken bei Nietzsche, speziell hinsichtlich des Gegensatzes der ästhetischen Grunderfahrungen und ihrer Werte 'Schönheit' und 'Ungeheures' (das Sublime). Während er "das schöne Gesicht" in 1878 als "etwas Maskenhaftes" beurteilt und es heisst: "Schönheit m i l d e r t e höchstens das G r a u e n, - aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung",<sup>201</sup> so schreibt Nietzsche nun in 1880 in 'Der Wanderer und sein Schatten':

"Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt."<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 219, KSA 2: S.179.

<sup>201</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 218, KSA 2 : S.178f.

<sup>202</sup> Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten" # 96 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.596.

Das in 1876 gezeichnete Bild von "Ruhe Einfachheit und Grösse!"<sup>203</sup> ist nun drei Jahre später in seinen 'Vermischte Meinungen und Sprüche' wieder vorhanden: die "Darstellung des Gleichbleibenden", des "Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden" ist als Ziel der Kunst wieder hergestellt.<sup>204</sup> Das Ideal von Rationalität, Klarheit und Einfachheit ist nun dasjenige, was Nietzsche als das Hohe und das Erhabene bezeichnet und nicht mehr die Höhe der sublimen *katharsis*, die während des Jahres 1878 Nietzsches Ästhetik in neue Bahnen bringt und in der Form der "Barockkunst"<sup>205</sup> und "Barockseele"<sup>206</sup> Eingang in die baugedanklichen Äusserungen Nietzsches findet.

In der 'Morgenröthe' und 'Die fröhliche Wissenschaft' formuliert Nietzsche eine künstlerische, mitunter baukünstlerische Ausdruckssprache, die diesen Idealen von Klarheit, Einfachheit und Rationalität Rechnung trägt. Er kritisiert den Ausdruck "der steil aufschliessenden Affecte, der schroffen Übergänge, der pathetischen, eindringlichen, furchtbaren, feierlichen Gebärden",<sup>207</sup> "der aufgeblasene Stil",<sup>208</sup> er sucht "Menschen mit schöner Cultur"<sup>209</sup> und fordert zur "Einfachheit des Stils".<sup>210</sup> Unter dem Einfluss seiner Reisen in Italien und der unmittelbaren Erfahrung der Renaissance-Architektur, wendet sich Nietzsche wieder dem Altertum zu. Dabei kritisiert er nicht nur die Massenhaftigkeit der modernen Architektur gegenüber der griechischen Baukunst - wenn er vergleicht: "m i t w i e k l e i n e n M a s s e n die Griechen etwas Erhabenes auszusprechen wissen und auszusprechen l i e b e n"<sup>211</sup> - er wendet sich auch ihrer Fähigkeit zu, den tieferen inneren Gehalt in eine äussere Form zu verwandeln: "bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen

---

<sup>203</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1876: 17-26, KSA 8: S.301.

<sup>204</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" # 177 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.456.

<sup>205</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1878: 29-32, KSA 8: S.517.

<sup>206</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1878: 32-3, KSA 8: S.561.

<sup>207</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 141, KSA 3: S.141.

<sup>208</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 332, KSA 3: S.234.

<sup>209</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 513, KSA 3: S.298.

<sup>210</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 226, KSA 3: S.511.

<sup>211</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 169, KSA 3: S.151.

zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben!".<sup>212</sup> Wenn Nietzsche dann schreibt: "Diese Griechen waren oberflächlich - a u s T i e f e!"<sup>213</sup> dann formuliert er hier das Leitwort für eine doppelte Neudefinierung seiner Bauästhetik. Das Interesse mit Architektur zum Beobachter zu sprechen, ihn zu überzeugen, wird nebensächlich. Es ist nun die "Einfachheit des Stils", die jenem vorgeschoben wird, welches "emphatisch" redet.<sup>214</sup> Nietzsche schreibt von einer "Architektur der Erkennenden" und argumentiert für Bauwerke in welchen wir "i n u n s spazieren gehen" können, eine Architektur ohne "pathetische und befangene Sprache", keine "Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs", also nun doch der Versuch die Architektur ihrer symbolischen Signifikanz und ihrer Historie zu entleeren und eine weltliche Architektur reiner Form zu bauen:

"A r c h i t e k t u r d e r E r k e n n e n d e n . - Es bedarf einmal, und wahrscheinlich bald einmal, der Einsicht, was vor allem unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedente Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen, langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feiner Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seite-Gehens ausdrücken. Die Zeit ist vorbei, wo die Kirche das Monopol des Nachdenkens besass, wo die *vita contemplativa* immer zuerst *vita religiosa* sein musste: und Alles, was die Kirche gebaut hat, drückt diesen Gedanken aus. Ich wüsste nicht, wie wir uns mit ihren Bauwerken, selbst wenn sie ihrer kirchlichen Bestimmung entkleidet würden, genügen lassen könnten; diese Bauwerke reden eine viel zu pathetische und befangene Sprache als Hauser Gottes und Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs, als dass wir Gottlosen hier u n s e r e G e d a n k e n denken könnten. Wir wollen u n s in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen i n u n s spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln."<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* - Vorwort #4, KSA 3: S.352.

<sup>213</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.352.

<sup>214</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 226, KSA 3: S.511.

<sup>215</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 280, KSA 3: S.524f.

Die Selbstschaffung, die Nietzsche für den neuen Menschen voraussetzt, das "Seinem Charakter 'Stil geben' - eine grosse und seltene Kunst!", hat unmittelbaren Einfluss auf die Art und Weise, wie diese neue Architektur mit "Formensinn" entstehen soll: "Der, welcher Alles übersieht" ist nun nicht mehr eine Gestalt des "vita religiosa", sondern "die starken, herrschsüchtigen Naturen", welche "unter dem eigenen Gesetz ihre feinste Freude geniessen ... auch wenn sie Paläste zu bauen und Gärten anzulegen haben".<sup>216</sup> Hier wird nun tatsächlich für eine Architektur eingetreten in der der "Stein ... mehr Stein als früher" ist: Architektur hat nun bei Nietzsche ihren Sinn in der Form, das heisst Formen ohne traditionelle symbolische Signifikanz. Es ist nun der Stein selbst der Bedeutung gewinnt und dem zugetraut wird durch seine Kanten, Linien und Figur Bedeutung zu manifestieren. Der selbstgeschaffene Mensch kann seine Umwelt nicht durch Ausdrucksformen fremder Welten zu eigen machen, er entwirft sein eigenes Formenvokabular und zwar nach dem Massstab des menschlichen Körpers.<sup>217</sup> Diese Elimination des sakralen Symbolwertes in der Architektur ist die Geburt einer Architektur der primären geometrischen Formen. Dabei ist aber wichtig nicht zu übersehen, dass für Nietzsche dieser Vorgang nicht eine Reduktion ist. Nietzsche war sich der potentiell falschen Interpretationsmöglichkeit dieses Idealisierungsvorgangs bewusst, als er in seiner 'Götzen-Dämmerung' schrieb:

"das Idealisiren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Anzieln oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures **Heraustreiben** der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so dass die anderen darüber verschwinden."<sup>218</sup>

Unabhängig davon, ob nun die Architekten den Nietzscheschen Aufruf zu einer Baukunst der reinen Form richtig verstanden oder ob deren Interpretation genau die obige Warnung Nietzsches missachtete und das reduzierte Formenvokabular zu einer Verarmung der

---

<sup>216</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 290, KSA 3: S. 530.

<sup>217</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884*: 25-336, KSA 11: S.99.

<sup>218</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 8 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.116.

Architektur führte, steht Nietzsche eine signifikante Position im Umgang und Ende der historisch inspirierten Stilarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts zu.

Die Fragmente aus der Zeit seiner Besuche in Venedig und Genua bringen eine zusätzliche neue Charakteristik seiner Architekturvorstellung an das Licht: die Bauwerke in den italienischen Städten werden als unabhängig freistehende Objekte bewundert. Im Frühjahr 1880 bezeichnet er die Bauwerke der Stadt Venedig als "100 tiefe Einsamkeiten"<sup>219</sup> und die Charakteristik der Stadt Genua, wo der Italiener mit seinem Renaissance Palast versucht seine Unabhängigkeit zu demonstrieren, beschreibt er wie folgt:

"... so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinem Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen ... indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf."<sup>220</sup>

Die Beschreibung von Bauwerken als "Einsamkeiten" und der Gedanken eine "Unendlichkeit dazwischen zu legen", sind eine Vorwegnahme der neuen Theorie der modernen Architektur, Baukörper als frei im Raum stehende Objekte zu propagieren.

Wie es in den achtzehnhundertsiebziger Jahren eine kurze Zeit in Nietzsches Entwicklung seiner Baugedanken gibt, in der er eine 'wissenschaftliche Formulierung' der Architektur advokiert, die durch psychologische Erfahrungen und eine damit verbundene "Kunst der Höhe"<sup>221</sup> zum Beobachter spricht, gibt es bei ihm um 1885 eine erneute kurze Betörung mit der Ausdruckssprache des Barocks. Der erneute Inbetrachtung des Barocks als Möglichkeit seiner Baugedanken muss als eine Periode verstanden werden, in der er, zum Zeitpunkt seiner Verfassung des 'Also sprach Zarathustra', verzweifelt nach einem Ausdruck

---

<sup>219</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1880: 2-29, KSA 9: S.38.

<sup>220</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.532.

<sup>221</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1878: 29-32, KSA 8: S.517.

der 'neuen Werte' sucht, die er in seiner Zarathustra-Schrift propagiert. Nietzsche stellt in diesem Zusammenhang die Frage:

"Ist aber etwas Ruhendes wirklich glücklicher als alles Bewegte? ... Und wenn sich Einer tausend Male widerspricht und viele Wege geht und viele Masken trägt und in sich selber kein Ende und keine Horizontlinie findet: ist es wahrscheinlich, dass ein Solcher weniger von der 'Wahrheit' erfährt als ein tugendhafter Stoiker, welcher sich ein für alle Mal wie eine Säule und mit der harten Haut einer Säule an seine Stelle gestellt hat?"<sup>222</sup>

Nietzsche assoziiert in dieser Phase mit dem Werk von *Michelangelo*:

"Ich ehre M<ichel> Angelo höher als Raffael, weil er, durch alle christlichen Schleier und Befangenheiten seiner Zeit hindurch, die Ideale einer v o r n e h m e r e n Cultur gesehn hat ... M<ichel> Angelo aber sah und empfand das Problem des Gesetzgebers von neuen Werthen".<sup>223</sup>

*Michelangelo* und sein Barock werden von Nietzsche als vergangene Sinnbilder für seinem eigenen Kampf "gegen das Ewig-Weibliche am Christenthum"<sup>224</sup> herangezogen, in der Hoffnung eine ganz neue Ausdrucksform für den säkularen Menschen des späten neunzehnten Jahrhunderts zu finden:

"Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen: den Regenbogen will ich ihnen zeigen und alle Treppen des Übermenschen"<sup>225</sup>

heisst es bei Nietzsche dazu und er fügt fragend an "Bist du eine neue Kraft und ein neues Recht? Eine erste Bewegung? Ein rollendes Rad? Kannst du auch Sterne zwingen, dass sie um dich sich drehen?"<sup>226</sup> Diese Formulierungen aus dem 'Zarathustra' sind Zeugnis davon, dass Nietzsche für seinen neuen Menschen und dessen Werte nicht nur erneut nach einer

---

<sup>222</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 11: S.656.

<sup>223</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - April - Juni 1885: 34-149, KSA 11: S.470.

<sup>224</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 11: S.471.

<sup>225</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* - Vorrede # 9, KSA 4: S.26.

<sup>226</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Wege des Schaffenden" in: *Also sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.80.

"Kunst der Höhe", sondern nach einer 'Architektur der Höhe' sucht: "In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen".<sup>227</sup> Nietzsche stellte aber schon bald fest, dass *Michelangelo* "nicht Denker und Philosoph genug" war, um "einen wirklich überchristlichen Blick"<sup>228</sup> haben zu können. Gegen Ende von 1885 wendet sich Nietzsche, wie schon 1879, gegen das barocke Formen- und Ausdrucksvokabular.

Von Mitte der achtziger Jahre an arbeitet Nietzsche konsequent an der Formulierung seiner Idee des 'Grossen Stils'. Es scheint unumstritten zu sein, dass der bekannteste und vielleicht wichtigste Aphorismus zur Architektur im gesamten Werk Nietzsches in seiner 'Götzen-Dämmerung' zu finden ist, in der er Architektur als "eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen"<sup>229</sup> beschreibt. Der erste Teil dieses Aphorismus bezieht sich auf jene Architektur-Konzeption, die Nietzsche bereits in seinen früheren Schriften geäußert hat: eine Architekturästhetik der reinen Form, die durch den physiologischen und psychologischen Ausdruck Emotionen beim Besucher auslöst. Im zweiten Teil dieses Aphorismus erfährt man aber von einer entscheidenden Veränderung. Wenn es nun heisst, "Die Macht die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt, die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie gibt; ... fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen",<sup>230</sup> so verlagert sich das Schwergewicht auf verschiedenen Ebenen. Das Gefühl einer Absenz der "Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit" ist verschwunden und die Architektur hat sich aus ihrer Umarmung der Musik befreit. Die Baukunst ist nun eine reine Form welche die Gravität überwindet, "der Sieg über die Schwere". Die Architektur braucht auch "keinen Zeugen" mehr. Dem Beobachter, dem in seiner früheren Architekturkonzeption so grosse Wichtigkeit zukam, ist nun verschwunden: die Architektur hat "keinen Beweis mehr nötig",

---

<sup>227</sup> Friedrich Nietzsche, "Von den Taranteln" in: *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4: S.130.

<sup>228</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - April - Juni 1885*: 34-149, KSA 11: S.471.

<sup>229</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 8 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.116.

<sup>230</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 6: S.116.

sie bezieht sich auf Gesetze ihrer selbst. In früheren Beschreibungen kam der Architektur - wenn auch seit 1878 in der neuen Weise einer psychologischen Wahrnehmung von Formen die sich von der mehrheitlich sakralen Symbolik losgelöst hat - noch immer die traditionelle Aufgabe zu 'zu reden', auf eine Vielzahl von Menschen zu wirken. Der ästhetische Gedanke der bis anhin propagierten Baukunst ist noch immer eine kommunikative Erfahrung, der beim Beobachter zur Umstimmung seiner Überzeugung führen soll. Dieser rhetorische Grundzug im Baugedanken Nietzsches hat noch immer Anspruch auf eine gesellschaftliche Funktion, er ist auf ein Gemeinsames abgestimmt und strebt nach einem Einheitsgefühl. Mit den Worten des zweiten Teiles dieses berühmten Aphorismus definiert Nietzsche die Architektur nun nicht mehr als emotionellen Ausdruck der von Innen nach Aussen weitergegeben werden muss, sondern als Ausdruck der "in s i c h ruht ... fatalistisch", nicht mehr "überredend", sondern "befehlend".<sup>231</sup> Die Dynamik aller erregenden Affekte des Rhetorischen die versuchen zu überreden werden nun zu einer *Oedipus*-gleichen Haltung, der Versuch zur Einheitlichkeit wird zur Autonomie, das "innerliche Sich Gleichsetzen" wird zu "einem Menschen für sich".<sup>232</sup> Die Architektur des 'Grossen Stils' ist nun nicht mehr als eine Baukunst formuliert die den kommunikativen Genuss zelebrieren soll, es ist nun der Genuss am eigenen Können. Die ästhetische Erfahrung ist nun die Freude, dass dieses hervorgebrachte Bauwerk eine neue Welt schaffen kann. Solche Bauwerke im 'Grossen Stil' erfüllen die Bestimmung der Kunst, dernach der Mensch sein grundsätzliches Bedürfnis, in der Welt heimisch zu sein, indem er der Aussenwelt ihre Fremdheit nimmt und sie zu seinem eigenen Werk macht. Diese somatische a-teleologische Form des 'Grossen Stils' "bemisst sich nicht nach den 'schönen Gefühlen' die er erregt",<sup>233</sup> wie noch beim Tempel von *Paestum*, wo die Seele durch den Stein "reden wolle".<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 6: S.116.

<sup>232</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.532.

<sup>233</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888*: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>234</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 145, KSA 2: S.141.

"Musik" und "Barockstil" werden nun "als Gesellschafts-Ausdruck" der "decadence" bezeichnet:

"Dieser Stil hat das mit der grossen Leidenschaft gemein, dass er es verschmäht zu gefallen; dass er es vergisst zu überreden; dass er befiehlt; dass er w i l l . . . Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; G e s e t z werden -: das ist hier die grosse Ambition."<sup>235</sup>

Zuletzt ist Nietzsches "Kunst der Höhe" eine reine Form im Sinne eines a-teleologischen Ganzen seiner a-teleologischen Teile. Für den grossen Künstler ist auch jenes Form, welches der Nichtkünstler als Inhalt empfindet und Nietzsche erkennt, dass er damit "in eine verkehrte Welt" gehört.<sup>236</sup> Die "verkehrte Welt" in der der Künstler wirkt, ist damit Voraussetzung für die reine Form des 'Grossen Stils' und sie führt uns dahin zurück, wo das Wesen des 'Grossen Stils' seinen gestalterischen Urgrund nimmt: Nietzsches erster Liebe - dem frühen Altertum. Die Idee des 'Grossen Stil', wie sie in der 'Götzen-Dämmerung' formuliert ist, ist als ästhetisches Grundprinzip bereits in seiner Schrift 'Sokrates und die griechische Tragödie' vorhanden, bereits dort schreibt Nietzsche vom "rätsellösenden und seine Mutter freierenden Oedipus ... wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft ... und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit - wie dort der Incest - als Ursache vorausgegangen sein muss", wie zwingt "man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse ... durch das Unnatürliche".<sup>237</sup> Dieses Unnatürliche ist der 'Grosse Stil', ein "Formensinn"<sup>238</sup> und in diesem "bloss Formalem" ist der "I n h a l t ... 'die Sache selbst' ... unser Leben miteingerechnet".<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>236</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Juli 1888: 18-6, KSA 13: S.533.

<sup>237</sup> Friedrich Nietzsche, *Sokrates und die griechische Tragödie*, KSA 1: S.614.

<sup>238</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.276.

<sup>239</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - November 1887: 11-3, KSA 13: S.9: "Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler "Form" nennen, als I n h a l t, als "die Sache selbst" empfindet."

## 2.1.4 "Die Herkunft des Ideals" des 'Grossen Stils'

“Die Herkunft des Ideals. Untersuchung des Bodens, auf dem es wächst.  
A. Von den “aesthetischen” Zuständen ausgehn, wo die Welt voller runder, vollkommener gesehen wird -  
das heidnische Ideal: darin die Selbstbejahung vorherrschend vom Buffo an  
- der höchste Typus: das klassische Ideal - als Ausdruck eines Wohlgerathenseins aller Hauptinstinkte  
- darin wieder der höchste Stil: der grosse Stil Ausdruck des "Willens zur Macht" selbst ...”<sup>240</sup>

Friedrich Nietzsche

Nietzsches Ästhetik führt zur Idee des 'Grossen Stils', welcher "der höchste Stil" ist, "Ausdruck des 'Willens zur Macht' selbst ..." und dieser "grosse Stil" hat bei ihm in der Architektur seine höchsten Möglichkeiten gefunden. In diesem Abschnitt soll nun "Die Herkunft des Ideals" erörtert werden. Dabei soll genau jenes versucht werden, was Nietzsche selbst vorschlägt: eine "Untersuchung des Bodens, auf dem es wächst". Man soll zuerst "Von den 'aesthetischen' Zuständen ausgehen, wo die Welt voller, runder vollkommener gesehen wird", man soll dann "das heidnische Ideal" betrachten, dann "das klassische Ideal - als Ausdruck des Wohlgerathenseins aller Hauptinstinkte".

Was bedeutet es, wenn Nietzsche von "'aesthetischen' Zuständen ausgehen" will, "wo die Welt voller" ist? Nietzsche hat eine Ästhetik entwickelt, die er in seiner 'Götzen-Dämmerung' mit "Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön" überschreibt.<sup>241</sup> Er hat in

---

<sup>240</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - November 1887: 11-138, KSA 13: S.63.

<sup>241</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124: "Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Aesthetik, sie ist deren erste Wahrheit. Fügen wir sofort noch deren zweite hinzu: nichts ist hässlich als der entartende Mensch - damit ist das Reich des aesthetischen Urteils umgrenzt. - Physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt alles Hässliche den Menschen. Es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht; er büsst tatsächlich dabei Kraft ein. Man kann die

diesem Aphorismus proklamiert, dass "auf dieser Naivität ... alle Aesthetik" ruht, "sie ist deren e r s t e Wahrheit". Nietzsches Ästhetik unterscheidet sich von anderen Ansätzen, dass er dieser ersten Wahrheit "sofort noch deren zweite hinzu" fügt: "nichts ist hässlich als der e n t a r t e n d e Mensch". Das ästhetische Urteil ist bei Nietzsche physiologisch bedingt: "Man kann die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer messen." Die Worte dieses Aphorismus sind natürlich eine erneute Attacke der Prämissen des modernen Gestaltungswillens: die Beschreibung des Urteils 'hässlich' ist beinahe wortgleich mit seinen zahlreichen Kritiken der Modernität und ihrer Kunst. Was Nietzsche hier und in einem nachgelassenen Fragment mit vergleichbarem Inhalt ausdrücklich hervorhebt, ist der "aesthetische Instinkt":

"Insofern steht das S c h ö n e innerhalb der allgemeinen Kategorie der biologischen Werthe des Nützlichen, Wohlthätigen, Lebenssteigernden: doch so, dass eine Menge Reize, die ganz von Ferne an nützliche Dinge und Zustände erinnern und anknüpfen, uns des Gefühl des Schönen d.h. der Vermehrung von Machtgefühl geben ...".<sup>242</sup>

Nietzsche kritisiert die als theoretisch und unsinnlich verstandene moderne Kultur,<sup>243</sup> welche ihre Weltkonzeption von den hellenisierten Römern gewinnt, eine Vision, welche die physische Natur einem idealistischen Konzept mit den abstrakten Idealen 'Freiheit' und 'Wahrheit' unterwirft. Nietzsche hält dieser, auf dem rein Denkerischen begründeten Welt,

---

Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer messen. Wo der Mensch überhaupt niedergedrückt wird, da wittert er die Nähe von etwas "Hässlichem". Sein Gefühl der Macht, sein Wille zur Macht, sein Mut, sein Stolz - das fällt mit dem Hässlichen, das steigt mit dem Schönen ... Im einen wie im andern Falle m a c h e n w i r e i n e n S c h l u s s: die Prämissen dazu sind in ungeheurer Fülle im Instinkte aufgehäuft. Das Hässliche wird verstanden als ein Wink und Symptom der Degenereszenz: was im Entferntesten an Degenereszenz erinnert, das wirkt in uns das Urteil "hässlich". Jedes Anzeichen von Erschöpfung, von Schwere, von Alter, von Müdigkeit, jede Art Unfreiheit, als Krampf, als Lähmung, vor allem der Geruch, die Farbe, die Form der Auflösung, der Verwesung, und sei es auch in der letzten Verdünnung zum Symbol - das alles ruft die gleiche Reaktion hervor, das Werturteil "hässlich". Ein H a s s springt da hervor: wen hasst da der Mensch? Aber es ist kein Zweifel: den N i e d e r g a n g s e i n e s T y p u s. Er hasst da aus dem tiefsten Instinkte der Gattung heraus; im diesem Hass ist Schauer, Vorsicht, Tiefe, Fernblick - es ist der tiefste Hass, den es gibt. Um seinetwillen ist die Kunst t i e f ..."

<sup>242</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 10-167, KSA 12: S.554.

<sup>243</sup> Vgl. Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art. The Demonization of Sensuousness*, S.84-94.

eine Auslegung der *physis* entgegen, also desjenigen, was sich - vom alt-griechischen herkommend - dem menschlichen Auge unmittelbar veranschaulicht.<sup>244</sup>

“Hört mir lieber, meine Brüder, auf die Stimme des gesunden Leibes: eine redlichere und reinere Stimme ist diess. Redlicher redet und reiner der gesunde Leib, der vollkommene und rechthekliche: und er redet vom Sinn der Erde.”<sup>245</sup>

Nietzsche nennt die Dialektik, die idealistische Suche nach Wahrheit und Freiheit, die sokratische Art und Weise, Erkenntnis zu gewinnen, die "kleine Vernunft". Dieser setzt er seine "grosse Vernunft" gegenüber:<sup>246</sup> die Formenwelt ist also nicht eine Funktion des reinen Denkens und schlussendlich des Selbstdenkens, sondern Abbild einer physiologischen Vernunft, einer Vernunft aller Sinne.<sup>247</sup> Nietzsche setzt diesen konventionalisierten Begründungsidealen der römischen Tradition die sich an der griechischen Antike orientierende "P h y s i o i o g i e d e r K u n s t"<sup>248</sup> entgegen, eine Ausdrucksart, die sich bis zum Äussersten vom modernen Kult der Innerlichkeit absetzt:

“Wir können nur eine Welt b e g r e i f e n, die wir selber g e m a c h t haben.”<sup>249</sup>

Das 'Machen', das Nietzsche hier beschreibt, ist nicht ein Akt des reinen Denkens im Sinne der modernen Philosophie, sondern eine korporeale Konstruktion in der phänomenalen Welt.

---

<sup>244</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Sommer 1872*: 19-146, KSA 7: S.465: "Sobald man das Ding an sich erkennen will, so ist es eben diese Welt - erkennen ist nur möglich, als ein Widerspiegeln und Sichmessen an einem Masse (Empfindung). Wir wissen, was die Welt ist: absolute und unbedingte Erkenntnis ist Erkennenwollen ohne Erkenntnis."

<sup>245</sup> Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra I*, KSA 4, S.38.

<sup>246</sup> Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.39: "Leib bin ich und Seele - so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden? Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Herde und ein Hirt. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du "Geist" nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft."

<sup>247</sup> Vgl. Werner Stegmeier, "Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit" in: *Nietzsche-Studien 14*, S.77: "In 'Also Sprach Zarathustra' macht Nietzsche einen ersten Ansatz zur konstruktiven Grundlegung der Philosophie aus den leitenden Begriffen Leib, Leben, Wille zur Macht, Umwertung aller Werte, Übermensch und ewige Wiederkehr".

<sup>248</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Ende 1886*: 7-7, KSA 12: S.284.

<sup>249</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884*: 25-470, KSA 11: S.138.

Nietzsche erkennt, dass der moderne Gestaltungswille der philosophischen Tradition des Idealismus, noch zusätzlich verstärkt seit der Aufklärung, immer eine Auslegung des Geistes ist und dass diese letztlich auf Sittlichkeit begründete Welt das Sinnliche in den Hintergrund rückt.<sup>250</sup> Nietzsche verneint die Voraussetzung, die diese Konzeption der Welt als Funktion der Wahrheit bestimmt, radikal.<sup>251</sup> Dass die Wirklichkeit an ihr selbst durch die Vernunft bestimmt sei, und dass diese Vernünftigkeit sich eindeutig erschliessen lasse, hält Nietzsche für den Grundirrtum der modernen Denktradition.<sup>252</sup> Nietzsche kritisiert die Tradition der idealistischen Philosophie und ihre primäre Weltanschauung, weil sie sich immer auf abstrakten philosophischen Ideen begründet.<sup>253</sup> An die Stelle der Philosophie als Denken im Medium der Begriffe tritt die Kunst.<sup>254</sup> Für Nietzsche ist die Kunst die tiefere und ursprünglichere metaphysische Tätigkeit als der Wille zur Wahrheit. Tiefer als dieser Wahrheitswille, vermag sie als Wille zum Werden und Gestalten, das heisst als Wille zum Schaffen, der Struktur der Welt zu entsprechen und das Leben zu rechtfertigen.<sup>255</sup> Nietzsche stellt sich gegen eine Welt, die sprichwörtlich übernatürlichen, abstrakten Begründungsinstanzen wie 'Wahrheit' und 'Freiheit' nachjagt:

“Die menschliche S i n n e s e r k e n n t n i s ist sicherlich auf S c h ö n h e i t aus, sie verklärt die Welt. Was haschen wir nach einer anderen? Was wollen wir ueber unsere Sinne hinaus? Die rastlose Erkenntnis geht in's Oede und Hässliche. – Z u f r i e d e n s e i n mit der künstlerisch angeschauten Welt!”<sup>256</sup>

---

<sup>250</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, 1952, S.12: "Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein. Daran mitzuarbeiten, dass die Philosophie der Form der Wissenschaft näher komme, - dem Ziele, ihren Namen der Liebe zum Wissen ablegen zu können und wirkliches Wissen zu sein, - ist es, was ich mir vorausgesetzt".

<sup>251</sup> Vgl. Walter Schulz, "Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie" in: *Nietzsche-Studien 12*, S.1.

<sup>252</sup> Vgl. Walter Schulz, *Ibid.*, S.1.

<sup>253</sup> Vgl. Werner Stegmeier, *op.cit.*, S.77: "Geist ist [bei Nietzsche, Anmerkung v. Verf.] als 'Werk-und Spielzeug' in den Zielen seines Handelns vom Leib bedingt, er hat keinen *telos* in sich".

<sup>254</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1883: 7-7*, KSA 10: S.238.

<sup>255</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, *op.cit.*, S.321: "Art, Nietzsche argues, is more powerful than knowledge because it desires life - *she will das Leben*. Knowledge, by contrast, based on a blind knowledge drive, only achieves its goal in *Weltvernichtung* (world annihilation)."

Nietzsche spricht sich nicht gegen alle Metaphysik, sondern nur gegen jene, die eine metaphysische Flucht darstellt, sich aber selbst derart darstellt, als ob diese Metaphysik etwas Höheres - im Sinne einer 'göttlichen Wahrheitsskala' - als eine ästhetische Konstruktion des Menschen sei.<sup>257</sup> Nietzsche verwirft diejenige Metaphysik, die wortwörtlich gemeint ist, die übernatürliche Welt, das 'Ding an sich',<sup>258</sup> das Abstrakte, transzendente Ideen, also jene Welt, die von einem moralischen transzendenten Wesen übersehen und gutgeheissen wird.<sup>259</sup> Diese Kritik und seine überragende Schätzung der Kunst machen seine Opposition zum philosophischen Idealismus sichtbar.<sup>260</sup> Es ist Nietzsche, der diese seit *Socrates* und *Plato* das Weltbild ordnenden Grössen der idealistischen Philosophie neu zusammenbaut,<sup>261</sup> wenn er schreibt:

---

<sup>256</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer: 19-145, KSA 7, S.465.

<sup>257</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 109, KSA 3: S.468: "Der Gesamt-Charakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit ein Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Nothwendigkeit, sondern im Sinne der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heissen".

<sup>258</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Winter 1883/84: 24-13, KSA 10: S.649f: "Es [in der Moderne, Anmerkung v. Verf.] musste in der Ausbildung des Denkens der Punkt eintreten, wo es zum Bewusstsein kam, dass das, was man als Eigenschaften der Dinge bezeichnete, Empfindungen des empfindenden Subjektes seien: damit hörten die Eigenschaften auf, dem Dinge anzugehören. Es blieb "das Ding an sich" übrig".

<sup>259</sup> Vgl. Keith J. Ansell-Pearson, op.cit., S.325: "Nietzsche writes in his 'Selbstkritik' in the 'Birth of Tragedy' that 'he tried laboriously to express by means of Schopenhauerian and Kantian formulas strange and new valuations which were basically at odds with Kant's and Schopenhauer's spirit'. For Nietzsche the Greeks and their overcoming of nihilism provides modern man with a parable by which he can interpret the meaning of the discord of his age. What the Greeks display to us is not Kantian faith but Dionysian wisdom. Here lies a fundamental difference between Kant and Nietzsche. Kant wants to induce us to take flight from the world and seek repose in a world Beyond; Nietzsche by contrast wants us to listen to the wisdom of Dionysos that proclaims man's oneness with nature and the world. For Nietzsche the Greeks knew and felt the terror and absurdity of existence but they did not conceal this absurdity but revealed its nature, and this revelation constituted their overcoming." op.cit. S.317: "Nietzsche understands nature not, like Kant, in Christian theistic terms but in the Greek sense of nature as *physis*, and he opposes the philosophy that poses man *against* the world. Nietzsche's philosophy *transfigures* nature". op.cit. S.320: "Nietzsche argues that our modern understanding of culture comes not from the Greeks but from the Hellenized Roman world where culture is understood not as *physis* but as *thesis* (convention) 'Kultur' in the sense of *physis* is understood by Nietzsche in terms of a 'unifying mastery of the drives'. Man is the being whose nature is to cultivate, transform, and transfigure his own nature. Thus, we find Nietzsche arguing for 'die Überwindung des romanischen Begriffs der Kunst: Kunst als Convention, als Thesis Rückkehr zum griechischen Begriff: Kunst als *physis*."

<sup>260</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 121, KSA 3: S.477f: "Wir haben uns eine Welt zurecht gemacht, in der wir leben können – mit der Annahme von Körpern, Linien, Flächen, Ursachen und Wirkungen, Bewegung und Ruhe, Gestalt und Inhalt: ohne diese Glaubensartikel hielte es keiner aus zu leben!"

<sup>261</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Das Problem des Sokrates # 2 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.67ff: "... diese Unehrebarkeit, dass die grossen Weisen *N i e d e r g a n g s – T y p e n* sind, zuerst gerade in einem Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurtheil entgegensteht: ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch".

“Aber der Irrthum liegt nur im sokratischen Begriff eines Denkerstaates: das philosophische Denken kann nicht bauen, sondern nur zerstören”.<sup>262</sup>

Die Kunst rückt im Gedankengebäude Nietzsches an erste Stelle und übernimmt dabei auch jene Aufgaben, die bisher, im Idealismus, der Philosophie zukam: **die Erklärung des Ganzen.**<sup>263</sup>

Nietzsche wirft dem Grundgedanken des Idealismus vor, dass er die Ur-Mahnung für jede Kultur, das heiligste Gesetz der Menschheit vom Mass der Wahrheit nicht akzeptiert.<sup>264</sup> Den Griechen ist, nach *Hesiod*, dieses heilige Gesetz, "das M a s s d e r W e i s h e i t" von den olympischen Göttern durch den Mythos des *Prometheus* veranschaulicht worden. Diese Weisheit besagt, das die Menschheit dieses Mass akzeptieren muss, da "die übergrosse Förderung menschlicher Cultur für den Förderer und den Geförderten gleich verderblich wirkt."<sup>265</sup> Nietzsche hat geschrieben, dass das "Joch ... unter dessen sich die neue Götterwelt bewegte", jenes "der Schönheit war" und "die G r e n z e, die der Grieche innezuhalten hatte, war die des s c h ö n e n S c h e i n s". Ist der Mensch den grossen äusseren Mächten ausgeliefert, so ist es doch die Grosse Geste, mit der man durch das Leben geht: man findet eine berauschende Schönheit im Ertragen.<sup>266</sup> "W a h r h e i t" ist als

---

<sup>262</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1870: 7-17, KSA 7: S.140.

<sup>263</sup> Vgl. Walter Schulz, *Ibid.*, S.4: "Für Nietzsche ist die von der Denktradition als Erscheinungswelt abgewertete Welt die wahre Welt, das heisst, die einzige Welt, sie hat keine höhere Welt mehr über sich. Diese Umwertung aber ist nur möglich und ertragbar mit Hilfe und durch die Vermittlung der Kunst, die den Schein als Wahrheit und die Wahrheit als Schein erweist und solchermassen aestetisch die Welt rechtfertigt."

<sup>264</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt des tragischen Gedankens*, KSA 1: S.593.

<sup>265</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.593: "Der Bilderdienst der a p o l l i n i s c h e n Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äusserte, hatte ihr erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des M a a s s, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft. Das Maass als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maass, die Grenze als e r k e n n b a r gilt. Um seine Grenzen einhalten zu können, muss man sie kennen: daher die apollinische Mahnung [erkenne dich selbst, Übersetzung v.Verf., im Original in griechischer Schrift]. Der Spiegel aber, in dem sich der apollinische Grieche allein sehen d.h. erkennen konnte, war die olympische Götterwelt: hier aber erkannte er sein eigenstes Wesen wieder, umhüllt vom schönen Scheine des Traumes. Das Maass, unter dessen Joch sich die neue Götterwelt (gegenüber einer gestürzten Titanenwelt) bewegte, war das der Schönheit: die G r e n z e, die der Grieche innezuhalten hatte, war die des s c h ö n e n S c h e i n s. Der innerste Zweck einer auf den Schein und das Maass hingewendeten Kultur kann ja nur die V e r s c h l e i e r u n g d e r W a h r h e i t sein."

<sup>266</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sokrates und die griechische Tragödie*, KSA 1: S.613.

metaphysischer Imperativ untauglich:<sup>267</sup> Nietzsche folgt mit der Grundlegung einer physiologischen Vernunft. Die physiologische Vernunft ist der Gegensatz zum rationalistischen Vernunftdenken, das für Nietzsche, zumindest metaphorisch mit *Euripides* und *Sokrates* beginnt, "dem Wesen des aesthetischen S o k r a t i s m u s ",<sup>268</sup> das exklusive den Verstand zur obersten Instanz erklärt, um Schönheit zu erfahren. Für Nietzsche ist dies die Parallele zu der von *Plato* begründeten Lehrtendenz, dass der Weg zum Wahren durch das Wissen geschieht, und diese Tendenz "keinen grösseren Feind als den schönen Schein" habe.<sup>269</sup> In dieser idealistischen Weltvorstellung ist der Glaube, dass das letzte Dasein irgendwann Erfüllung (*telos*, gr.: Kulmination) findet, *a priori* gerechtfertigt. Die idealistische Denktradition setzt sich seit Anbeginn damit auseinander, diese abstrakte Kondition dem Menschen erfahrbar zu machen, ohne diese anschaulich repräsentieren zu können.

Es ist diese fundamentalste aller Verneinungen der Moderne, das ihr innerster Daseinsgrund nicht repräsentierbar ist.<sup>270</sup> Die "kleine Vernunft" kann ihr Selbstbewusstsein nicht als eine einfache, empodoklische Realität darstellen. In einfacher Realität erfährt sie reflexiv nur "die Nichtvorhandenheit des realen Grundes ihres eigenen Prinzipes" und weil diese Erfahrung "keine theoretische, sondern eine Realerfahrung" ist, zeigt sich für Nietzsche darin, dass "der Geist der Logik der rationalen Vernunft" zur inneren Leere und "zur Schwermut führt", zum Verlust des Schwergewichtes, des religiösen Sentiments, also des metaphysischen Komforts.<sup>271</sup> Diese Unfähigkeit ihren innersten Daseinsgrund zu repräsentieren, verändert ihr Verhältnis zur Form radikal. Form ist in der Moderne ein abstraktes, spirituelles Symbol in Raum und Zeit, ein Kontinuum im n-

---

<sup>267</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt des tragischen Gedankens*, KSA 1: S.594: "das 'Übermass' enthüllte sich als Wahrheit."

<sup>268</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 12, KSA 1: S.85.

<sup>269</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Winter 1869-70*: 3-47, KSA 7: S.74.

<sup>270</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Sommer 1872*: 19-146, KSA 7: S.465: "Wir w i s s e n, was die Welt ist: absolute und unbedingte Erkenntnis ist Erkenntniswollen ohne Erkenntnis".

<sup>271</sup> Stefan Grätzel, *op.cit.*, S.397.

Dimensionalen, der menschlichen Anschauung entzogen: das Ganze hat sich in einzelne Teile aufgelöst. Derjenige Mensch, der nach der Logik der "kleinen Vernunft" lebt, kann sein Selbstbewusstsein begründen, aber nicht als reales, als positives Bewusstsein darstellen: der Mensch, der sich nur als abstraktes Selbst begreifen kann, ist ein hässliches Selbst. Mit seiner physiologischen Ästhetik versucht Nietzsche, die Form der Modernität zu überkommen, die "das Ende jeder körperlichen Projektion mit gebundenem Charakter [Übersetzung v. Verf.]" herbeisehnt.<sup>272</sup>

"Seither ist der moderne Geist mit seiner Unruhe, seinem Hass gegen Mass und Schranke, auf allen Gebieten zur Herrschaft gekommen, zuerst entzündet durch das Fieber der Revolution dann wieder sich Zügel anlegend, wenn ihm Angst und Grauen vor sich selber anwandelte, - aber die Zügel der Logik, nicht mehr des künstlerischen Maasses ... Ja, man hat die 'unvernünftigen' Fesseln der französisch-griechischen Kunst abgeworfen, aber unvermerkt sich daran gewöhnt, alle Fesseln, alle Beschränkungen unvernünftig zu finden; - und so bewegt sich die Kunst ihrer Auflösung entgegen".<sup>273</sup>

Die "grosse Vernunft" begegnet dem eigenen Ich nicht abstrakt, nicht als zerebrale Konstruktion, sondern als einfache, anschauliche Realität, nicht geistig, sondern als somatische Form, also nicht als bewegliche sich auflösende, sondern als eine konstante und korporeale Substanz. Durch den Verzicht auf die begründende Darstellung dessen, was auch schon unbegründet durch die Präsenz des Menschen da ist, dessen, was sich nach Nietzsche nicht "erst beweisen lassen muss",<sup>274</sup> nennt Nietzsche "d e n b a u e n d e n G e i s t , der unter ungünstigsten Umständen baut".<sup>275</sup>

Gegen diese zerebrale Welt des *Immanuel Kant* und der anderen Modernen sich wendend - "für einen vollen und rechtwinkligen M[enschen] ist eine so bedingte und verkausalisierte Welt, wie jene Kants, ein Greuel. Wir haben ein Bedürfnis nach einer g r o b e n

---

<sup>272</sup> Vgl. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, S.74.

<sup>273</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 221, KSA 2: S.182.

<sup>274</sup> Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 5 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.70.

<sup>275</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884*: 25-438, KSA 11: S.129.

Wahrheit"<sup>276</sup> - schreibt Nietzsche: "Unsere Lust an Einfachheit, Übersichtlichkeit, Regelmässigkeit, Helligkeit" ist nicht nur als "kategorischen Imperativ der Logik und des Schönen" vorhanden, für ihn ist diese Lust "starken I n s t i n k t".<sup>277</sup> Nietzsche bemerkt, dass in der Urmenschheit ein Ereignis eintritt:<sup>278</sup> Sobald sich der Blick des frühen Menschen, dieser "Zwang zur Vision" vom "Zwang zum Orgiasmus" abhebt und dieser tief empfundene, unwiderrufliche Gegensatz zwischen dem Bekannten und der spröden und unbekanntem Fremde sich verwirklicht, erwacht in unserem Bewusstsein plötzlich das Urgefühl der Heimatlosigkeit, vor dem Hintergrund der unbekanntem Welt. Es ist diese tiefe Weltangst, welche den höheren Menschen, "die I d e n t i t ä t im Wesen des Eroberers, Gesetzgebers und Künstlers", niemals verlässt, "die Angst vor dem Fremden",<sup>279</sup> die den Menschen zu seinen grössten Leistungen hinreisst.<sup>280</sup> Diese Weltheimatlosigkeit ist bei Nietzsche der Ursprung aller schöpferischen Tätigkeit des Menschen. Seine Schöpfungen streben aber nicht ins Ferne und in den abstrakten Raum, sondern wollen gerade diese Angst vor den fremden Mächten, dem Fernen, überkommen; sie finden ihre Sicherheit im Nahen, im Leiblichen, eben "in u n s e r e r Welt",<sup>281</sup> und für sie ist es keine Angst und Langeweile, das Fremde loszusein, wie für den das unendliche Weite verehrenden, abendländischen Menschen, sondern eben ein "Entzücken".<sup>282</sup> "Formen s e h e n oder a u s r e c h n e n"<sup>283</sup> stillt die Weltangst. Nietzsche versucht den Nihilismus ästhetisch zu überwinden. Die Ehrfurcht vor dem Unbekannten, die Scheu vor dem Unabhängigen, dem Gesetzlosen, Chaotischen ist der Ursprung aller und jeder

---

<sup>276</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-337, KSA 11: S.100.

<sup>277</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - April-Juni 1885: 34-49, KSA 11: S.435.

<sup>278</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-36, KSA 13: S.235.

<sup>279</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-94, KSA 11: S.32.

<sup>280</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1876: 23-167, KSA 8, S.465: "Wenn die Menschen nicht für Götter Häuser gebaut hätten, so läge die Architektur noch in der Wiege. Die Aufgaben, welche der Mensch sich auf Grund falscher Annahmen stellte (z.B. Seele loslösbar vom Leibe), haben zu den höchsten Culturformen Anlass gegeben. Die 'Wahrheiten' vermögen solche Motive nicht zu geben."

<sup>281</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-94, KSA 11: S.32.

<sup>282</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 11: S.32.

<sup>283</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 11: S.94.

elementaren Formgebung: "sein Chaos zwingen, Form zu werden"<sup>284</sup>. Wenn bei Nietzsche Teleologie und Zweckmäßigkeit zur Seite treten, ist dies nicht ein Verlust unserer bekannten Welt, sondern ein Gewinn zu unserer eigentlichen Welt hin: ein Gewinn "Jenseits von Gut und Böse".

Wenn Nietzsche schreibt, dass man "Von den 'aesthetischen' Zuständen ausgehen" soll, "wo die Welt voller runder, v o l l k o m m e n e r g e s e h e n wird", so zielt er auf eine Welt in der "der Künstler die grosse Form in s e i n e m Wesen hat".<sup>285</sup> Nur wenn die ästhetischen Zustände derart wachsen, dass ein "Formensinn" gesucht wird, wird "die g r o s s e F o r m e i n e s K u n s t w e r k e s ... an's Licht treten". Sie ist "v o l l k o m m e n e r" als "'die nicht Gestalt gewordene, fertig gewordene Gestalt'" der modernen Kunst, die Nietzsche als den "Ausdruck für das Unvermögen der Form" beschreibt:

"Der Formensinn wird von ihnen [den Modernen, Anmerk., v. Verf.] geradezu ironisch abgelehnt – denn man hat ja d e n S i n n d e s I n h a l t e s: sind sie doch das berühmte Volk der Innerlichkeit."<sup>286</sup>

Nietzsche bemerkt aber, dass selbst dieser "S i n n d e s I n h a l t e s" in der Modernität, weil nur abstrakt und theoretisch erfahrbar, verloren gegangen ist:

"Nun giebt es aber auch eine berühmte Gefahr dieser Innerlichkeit: der Inhalt selbst, von dem es angenommen ist, dass er aussen gar nicht gesehen werden kann, möchte sich gelegentlich einmal verflüchtigen; aussen würde man aber weder davon noch von dem früheren Vorhandensein etwas merken."<sup>287</sup>

---

<sup>284</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>285</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1881: 11-198, KSA 9: S.520.

<sup>286</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.276.

<sup>287</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.276.

Dagegen sind für Nietzsche Sinn und Sinnlosigkeit ästhetische Dimensionen, eine Logik der Zeichen, und nicht Wissenschaft oder Psychologie.<sup>288</sup> Sinn bezieht sich auf die Form der original-einheitlichen Weltanschauung selbst. Dabei muss jedes sinnvolle Denken beides, Idee und Form, sein, und nicht nur Theorie und Psychologie. Die Form wird bei Nietzsche zu einem Zeichenproblem.

Mit Nietzsche ist der "Wille zur Macht"<sup>289</sup> nicht nur in den Künsten oder den Wissenschaften, sondern betreffend allen Verständnis der Welt die des Bauens: Menschen bauen "u m H e r r ü b e r e t w a s z u w e r d e n".<sup>290</sup> Form, wie es bei Nietzsche verstanden wird, geschieht, gemäss der Leib-Organisation der "grossen Vernunft" des Leibes, bevor ein Wissen entstehen kann. Diese fundamentale "Zeichensprache",<sup>291</sup> die also bereits im Organischen beginnt, setzt sich in den verschiedenen Künsten fort. Eine solch fundamentale "Zeichensprache" kann speziell in der Form von Kunstwerken gelesen werden, weil das Moment ästhetischer Form von Kunstwerken in ausserordentlicher Weise vorhanden ist. Das ist jenes was Nietzsche meint, wenn er "das h e i d n i s c h e I d e a l" beschreibt: "Selbstbejahung vorherrschend vom Buffo an". Er setzt der *katharsis*, die seit dem Hellenismus als gesuchte ästhetische Grunderfahrung betrachtet wird, eine völlig anders gerichtete, ästhetische Erfahrung entgegen. Das "innerliche Sich-Gleichsetzen"<sup>292</sup> wird zu "einem Menschen für sich".<sup>293</sup> Die *poiesis* als ästhetische Grundhaltung bezeichnet den Genuss am eigenen Können, am selbst hervorgebrachten Werk. Dieses Werk kann eine neue Welt schaffen, die jenseits der uns bekannten Wirklichkeit liegt. Sie erfüllt eine Bestimmung der Kunst, darnach der Mensch sein allgemeines Bedürfnis, in der Welt heimisch und zu Hause zu sein, durch das Hervorbringen von Kunstwerken

---

<sup>288</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.276-278.

<sup>289</sup> Friedrich Nietzsche, "Von der Selbst-Ueberwindung" in: *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4: S.149.

<sup>290</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Herbst 1885 - Herbst 1886*: 2-148, KSA 12: S.140.

<sup>291</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - April-Juni 1885*: 34-249, KSA 11: S.505.

<sup>292</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.532.

<sup>293</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.532.

befriedigen kann, indem er der Aussenwelt ihre spröde Fremdheit nimmt und sie zu seinem eigenen Werk macht. Die *poiesis* kann eine fremde Welt in ihrer Anfänglichkeit wieder herstellen und so das Verhältnis und das Bewusstsein steigern und somit die Fremdheit des Menschen aufheben. Solche Kunstwerke können die Struktur einer dominanten Form des Ursprünglich-Einheitlichen manifestieren, das heisst bevor einer Aufteilung in Mensch und Welt, bevor allen theoretischen Annahmen und Konzepten und bevor der Praxis des operationellen Verständnisses der Welt. Damit haben Kunstwerke die Fähigkeit gegen alle moralistischen und/oder metaphysischen Versuchungen der Verkleinerung des Seins und gegen eine Verschiebung der Lebensorientierung in ein Jenseits zu treten. Aber innerhalb der Kunst gibt es eine gewichtige Unterscheidung zwischen den korporealen, seienden und den sprechenden Künsten. Wenn ein Kunstwerk etwas **zeigt**, das nicht gesagt werden kann, etwas, das nicht ausgesprochen werden kann, so heisst dies: "es nimmt auf eine bestimmte Art und Weise Bezug auf diejenige Eigenschaft, oder dasjenige Gefühl, um die es geht und die es buchstäblich oder metaphorisch besitzt."<sup>294</sup> Damit zeigt sich, das der Bagedanken, die Baukunst im engsten Sinne über das Potential verfügt, Nietzsches Weltidee zu objektivieren.

Wenn Nietzsche die Herkunft seines Ideals des 'Grossen Stils' beschreibt, lässt er keine Zweifel was "der höchste Typus" ist: das "h e i d n i s c h e I d e a l ... das k l a s s i s c h e I d e a l".<sup>295</sup> Wie für *Jacob Burckhardt* - der für Nietzsche, nach dessen Distanzierung von der Schopenhauerischen Philosophie, immer wachsenden Stellenwert für die Entwicklung seiner eigenen Gedankenwelt eingenommen hat - wurde die italienische Landschaft mit ihrer grossen Kunst Unterlage Nietzsches Weltbild. Nietzsche schreibt dann auch, dass im Gegensatz zu den Deutschen, die durch den Künstler eine Art geträumter Leidenschaft erreichen wollen, und die Franzosen, die durch den Künstler ihr Urteil

---

<sup>294</sup> Günter Abel, op.cit., S.130.

<sup>295</sup>

beweisen, streben die Italiener danach, so Nietzsche, sich von ihrer wirklichen Leidenschaft auszuruhen.<sup>296</sup> Durch die Augen *Burckhardts* erscheint die italienische Renaissance für Nietzsche, zumindest für eine begrenzte Zeit, als die Fortsetzung der grossen Kunst der Griechen, bevor die florentinische Renaissance von *Burckhardt* seinem Anspruch nicht mehr genügt<sup>297</sup> und er sich ganz dem Dorischen verschreibt.<sup>298</sup> Die italienischen Städte, die Nietzsche selbst besucht hat, sind sicherlich nicht mit einem schulbuchmässigen klassischen Bauideal zu vergleichen. Aber in Italien konnte Nietzsche, wie vor ihm *Goethe*, *Stendhal* und *Burckhardt*, mit eigenen Augen die Kunsterzeugnisse sehen, die “den romantischen Bizarrien oder den barocken Kunsterzeugnissen ein künstlerisches und menschliches Ideal entgegensetzen, das aus Rationalität, Klarheit, Kraft und Harmonie besteht”.<sup>299</sup> Für Nietzsche wird dieser mediterrane Boden und seine Städte in zusehends steigendem Masse Beweis für den Ausdruck seines Seelenbildes.

Wie die architektur- und kunsttheoretischen Traktate beweisen, ist der Heranzug des dorischen Formenvokabulars bei Nietzsche nichts Aussergewöhnliches. Der Einfluss der Entdeckung der Tempel von *Paestum* und der gleichzeitige Einfluss der rationalistischen Philosophie auf die moderne Architekturgeschichte ist gewaltig und hat zu vielzähligen dorischen Wiederbelebungen geführt, die dokumentiert sind.<sup>300</sup> Allerdings ist die dorische Formensprache in den Traktaten der verschiedensten Architekturtheoretikern immer das Ergebnis eines rationalistischen Ansatzes zur Architektur.<sup>301</sup> Nietzsches Sympathie für das

---

<sup>296</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 217, KSA 3: S.193.

<sup>297</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühling 1875: 5-60, KSA 8: S.58.

<sup>298</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 2, KSA 1: S.32ff; Nachgelassene Fragmente – Sommer 1876: 17-26, KSA 8: S.301; Nachgelassene Fragmente – Ende 1876: 23-112, KSA 8: S.443; Nachgelassene Fragmente – Sommer 1878: 30-181, KSA 8: S.559; Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-332, KSA 11: S.97; Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-337, KSA 11: S.100; Nachgelassene Fragmente – August 1885: 41-2, KSA 11: S.673; Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1886: 5-81, KSA 12: S.220; Nachgelassene Fragmente – Ende 1886: 7-23, KSA 12: S.303; Nachgelassene Fragmente – Herbst 1887: 9-166, KSA 12: S.433; Nachgelassene Fragmente – November 1887: 11-31, KSA 13: S.18; Nachgelassene Fragmente –Frühjahr 1888: 14-47, KSA 13: S.241.

<sup>299</sup> Vivetta Vivarelli, op.cit., S.138.

<sup>300</sup> Vgl. Adolf Max Vogt, *Paestum and the Doric Revival 1750-1830*, Florence, 1986.

<sup>301</sup> Vgl. Johann Bernhard Fischer von Erlach, "Entwurf einer Historischen Architectur" in: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, S.205f: "Er [Fischer von Erlach, Anm. v.Verf.] ist viel zu sehr Exponent der

Dorische ist anders begründet. Er hat sich selbst in seinem Nachlass dahingehend geäußert, dass sein Verständnis der Antike seine philologische und philosophische Meisterschaft gegenüber seinen Kollegen aus der Architektur- und Kunstwissenschaft zeige.<sup>302</sup>

Nietzsche versteht die dorische Ausdrucksprache als eine Konsequenz der homerischen *physis* des griechischen Altertums, von der *Illiad*, *Achilles* und *Oedipus* zeugen. Die Nähe Nietzsches zu diesen Charakteren zeigt sein Verstehen für die Diskrepanz des dorischen Welt- und Lebensgefühls, dass mit der Ideenwelt und dem modernen Lebensgefühl des Humanismus oder der Aufklärung nur sehr wenig gemeinsam hat.<sup>303</sup> Die Verschiebung von einer antropomorphen zu einer geomorphen Herleitung der Baukunst in den Theorien von *Winkelmann* und *Laugier* will die Bedeutung grundsätzlich vom Materiellen und Sinnlichen des Bauwerkes in die entmaterialisierte und unsinnliche Vorstellungskraft des Beschauers verlagern. Das dorische *Vocabulaire* als eine Möglichkeit für die künstlerische Ausdrucksprache der modernen Welt zu betrachten, heisst, zieht man Nietzsches Anmerkung vom Frühling 1875 heran, nichts von den Eigenschaften der Welt der archaischen Griechen und ihrer Welt der *physis* zu begreifen. Die dorische Formensprache ist in der aufklärerischen Moderne nicht viel mehr als eine aufgesetzte, stilistische

---

Aufklärung ... Fischer versteht seinen Ansatz als 'Entwurf' ... einer 'Weltarchitektur' ... Wie stark sein historisches Bewusstsein ist, zeigt sich in seiner Methode der Rekonstruktion ... bei dem es ihm vor allem um die *Wahrheit* geht." Marc-Antoine Laugier, "Essai sur l'architecture", 1753 in: Hanno-Walter Kruft, op.cit., S.170f: "Laugier ist der wichtigste Repräsentant eines architekturtheoretischen Rousseauismus, der jede Architekturlehre unmittelbar auf rational verstandene *Urformen* zurückführen will ... Bei Laugier gewinnt die Urhütte eine neue Bedeutung: Sie wird zum Prinzip und Massstab aller Architektur ... Aus ihr entwickeln sich die Architekturelemente, die für Laugier *natürlich*, *vernünftig* und *funktional* sind." Johann Joachim Winkelmann, "Anmerkungen über die Baukunst der Alten", 1762 in: Hanno-Walter Kruft, op.cit., S.210f: "Winkelmann unterscheidet das *Wesentliche* und das *Zierliche* in der Baukunst. Material, Baukonstruktion und Gebäudetypologie machen das *Wesentliche* von Architektur aus." Anmerkung: Bei der Beschreibung der Tempel von *Paestum* verwirft Winkelmann den antropomorphen Ursprung der Säulenproportionen der Tradition des Vitruvianismus und übernimmt eine geomorphe Interpretation aus dem rationalistischen Gedankengut. Johann Joachim Winkelmann, "Geschichte der Kunst des Altertums", 1764 in: Hanno-Walter Kruft, op.cit., S.210: "Den Griechen schreibt Winkelmann eine ideale Konstellation zu. Bei ihnen findet Winkelmann die grösste Nähe zum *Wesentlichen* und *Wahren*."

<sup>302</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 14-35, KSA 13: S.235.

<sup>303</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühling 1875: 5-60, KSA 8: S.58.

Verkleidung, die sich überhaupt nicht auf einen monumentalen, vornehmen und tragischen Weltgedanken bezieht und seine These "Der europäische Mischmensch"<sup>304</sup> unterstützt.

Der dorische Ausdruck ist die "majestätisch-ablehnende Haltung des Apollo",<sup>305</sup> den die Griechen liebten, als das Ergebnis ihrer tiefen Oberflächlichkeit, aus ihrer Erkenntnis "den Schein anzubeten ... tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben ... an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben".<sup>306</sup> Dabei ist Nietzsches *Apollo*, obwohl zuletzt, wie derjenige *Winkelmans* und *Goethes*, in grösster Verherrlichung siegend, bei ihm eine Geburt der chthonischen [griechisch: *khthonios*, *khthon*: Erde; von den Göttern und Geistern der Erde ausgehend] Natur und für immer mit dem Tellurischen verbunden. "Der klassische Geschmack" nimmt seine "Fruchtbarkeit" vom Reich der Erde.<sup>307</sup> Darum schlägt Nietzsche vor, beim Studium der "Herkunft des Ideals", den Boden zu untersuchen, "auf dem es wächst".<sup>308</sup> *Winkelmann* und *Goethe* haben, wie Nietzsche geschrieben hat, eine derartige chthonische Herkunft nicht nur unerklärt belassen, sondern von ihrer Konzeption der Kunst der Griechen ausgeschlossen.<sup>309</sup> *Apollo* ist bei ihnen eine von der rationalistischen Philosophie abgeleitete, transzendente Grösse, nicht das von Nietzsche gewünschte "h e i d n i s c h e I d e a l ... die Selbstbejahung ... vom Buffo an".

Nietzsches Metapher des Kunstgottes lehnt sich dagegen an den homerischen Gedanken, der uns erzählt, wie *Apollo* zusammen mit *Poseidon* die Mauern von *Troia* errichtete: *Apollo* ist der bauende Gott und der Beschützer der Kolonien. Nietzsche mag diese Einsicht bei *Johann Jacob Bachofen* gewonnen haben, der vom Prinzip der Licht- und Erdmacht, von *sanctum*, dem tellurischen Stoff zugehörig, und *sacrum*, welches den oberen Göttern

---

<sup>304</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* # 223, KSA 5: S.157.

<sup>305</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 2, KSA 1: S.32f.

<sup>306</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.352.

<sup>307</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - November 1887: 11-31, KSA 13: S.18.

<sup>308</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - November 1887: 11-138, KSA 13: S.63.

<sup>309</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - Frühjahr 1888: 14-35, KSA 13: S.235.

geweiht ist, schreibt.<sup>310</sup> Zumindest lässt sich nachweisen, dass Nietzsche *Bachofens* ‘Versuch über die Gräbersymbolik der Alten’ genau zu jenem Zeitpunkt studierte, in der er seine Schrift ‘Die dionysische Weltanschauung’ verfasste.<sup>311</sup> Das Entscheidende dieses Gedankens ist, dass *Apollo* nicht mehr als ein eigenständiges, losgelöstes Wesen, eine transzendente Konstruktion verstanden wird, sondern als eine Sublimation von der chthonischen Erde.<sup>312</sup> Bei Nietzsche wird die Erdgestalt *Dionysos* nun auch zum Sonnengott. Nietzsche bindet das Apollinische an das Irdische. Nietzsche verneint nicht das Dasein *Apollos*, sondern seine losgelöste Eigenständigkeit von *Dionysos*: *Apollo* ist immer zugleich *Dionysos*. Es ist nicht das Wesen, sondern die Ausdrucksform, die sich verändert. Eine solche *Apollo*-Konzeption erklären Nietzsches Worte, "dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne":

“Es gibt einen uralten, besonders persiischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne: was wir uns, im Hinblick auf den räthselösen und seine Mutter freierenden Oedipus, sofort so zu interpretieren haben, dass dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation, und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit - wie dort der Incest - als Ursache vorausgegangen sein muss; denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche?”<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Johann Jacob Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel, 1954, S.192: Nach *Bachofen* werden in historischen Aufzeichnungen unter *res sacrae* immer besonders die Mauern hervorgehoben“, diese veranschaulichen “die Grundidee der *sanctitas*, also des dem Tellurischen Angehörigen, am klarsten” und verweist dabei auf eine Idee des Griechentums, in der es um die in der Erde schlafenden Mauern Spartas geht. *Bachofen* schreibt von der Auffassung, dass die aus der Erde emporsteigenden Mauern eine aus dem Mutterleibe hervorgehende Geburt sei, die in den finsternen Gründen so lange schlief, bis sie durch die Einwirkung der männlichen Kraft aus dem Schlummer aufwach und zum Licht hin zog. *Bachofen* (op.cit., S.178f) schreibt: “Aus dem finsternen Schoss des Stoffes geht *Protogonos* hervor, in welchem das Mysterium der männlichen Kraft zur körperlichen Darstellung gelangt. Was bisher unsichtbar in dem weiblichen Stoffe verborgen wirkte, das tritt jetzt ans Licht hervor. Ursprünglich gegeben ist nur das weibliche, gebärende Prinzip: das männlich aktive kommt mit der ersten Sohnesgeburt zur sichtbaren Darstellung ... Mit dem Erscheinen der männlichen Kraft beginnt die Bewegung des Lebens; mit der Einwirkung des Phallus auf den mütterlichen Stoff nimmt der Strom der Schöpfung seinen Anfang”. Dabei seien die Mauern eine Geburt der Mutter Erde und durch ihre Fundamente mit dem Mutterleibe auch nach der Geburt in fortdauernder fester Verbindung. Mit dem Mutterleibe der Erde in fester Verbindung, ist die Mauer unverrückbar. Diese Unverrückbarkeit bildet ihre eigentliche Grundbedingung. Die Mauer hat die Eigenschaft der Erde selbst, die unbewegliche Ruhe und die eingeborene Göttlichkeit.

<sup>311</sup> Vgl. Luca Crezenci, op.cit., S.432ff.

<sup>312</sup> Sublimation: der Ausdruck eines unakzeptablen Impulses in einer akzeptablen Form.

<sup>313</sup> Friedrich Nietzsche, *Sokrates und die griechische Tragödie*, KSA 1: S.614.

Diese Beschreibung als Sinnbild des schöpferischen Aktes ist original, zumindest im Zeitalter der Moderne.<sup>314</sup> Das wahre Kunstwerk hat in Nietzsches Sichtweise keinen *telos*, sondern ist etwas durchaus Gleichbleibendes, in dem Sinne, dass das Kunstwerk keinen vom Menschen erdachten magischen Zweck erfüllt: " ... **Die Umformung der Welt, u m e s i n i h r a u s h a l t e n z u k ö n n e n** - ist das Treibende"<sup>315</sup> Dieser Bruch mit der kosmologischen Tradition des philosophischen Idealismus bewirkt eine Umkehr des ästhetischen Grundverlangens von demjenigen des modernen Menschen:

"Um Classiker zu sein, muss man a l l e starken, anscheinend widerspruchsvollen Gaben und Begierden haben, aber so dass sie miteinander unter einem Joche gehen".<sup>316</sup>

Die Figur des wahren Kunstwerkes imitiert durchaus nicht die göttliche Natur, sondern ist etwas der Natur Entgegengesetztes:

"D i e K u n s t g e h ö r t n i c h t z u r N a t u r , s o n d e r n a l l e i n z u m M e n s c h e n".<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Nietzsche musste sich nach der Veröffentlichung seiner 'Die Geburt der Tragödie' - in der er das Dionysische und das Apollinische als wirksame Mächte des griechischen Lebens und Kunstschaffens bestimmt - weitverbreiteter Kritik unterziehen. Hauptanstoß war dabei die zuerst von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf in seiner *Zukunftsphilosophie! Eine [E]rwidern auf Friedrich Nietzsche* "[G]eburt der [T]ragödie" geäußerte Unterstellung, dass es sich bei Nietzsches Studie um keine philologische Arbeit handle: "... herr Nietzsche tritt ja nicht als wissenschaftlicher forscher auf: auf dem wege der intuition erlangte weisheit wird teils im kanzelstil, teils in einem raisonnement dargeboten, welches dem journalisten, dem 'papiernen slaven des tages' nur zu verwandt ist. [...] und der geschlechtsfluch der Atreiden u.s.w. soll homerisch, ja vorhomerisch sein! Welche schande, hr.N machen Sie der Mutter Pforte! [...] eins fordere ich: halte hr. N. wort, ergreife er den thyrsos, ziehe er von Indien nach Griechenland, aber steige er herab vom kathedr, auf welchem er wissenschaft lehren soll; sammle er tiger und panther zu seinen knieen, aber nicht Deutschlands philologische jugend, die in der askese selbstverläugnender arbeit lernen soll, überall allein die wahrheit zu suchen, durch williges ergeben ihr urteil zu befreien, auf dass ihr das classische altertum jedes einzig unvergängliche gewähre, welches die gunst der Musen verheißt, und in der fülle und reinheit allein das classische altertum gewähren kann den gehalt in ihrem busen und die form in ihrem geist." in: Raymond J. Benders / Stephan Oettermann: *Friedrich Nietzsche Chronik in Bildern und Texten*, S. 266.

<sup>315</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-94, KSA 11: S.32.

<sup>316</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 9-166, KSA 12: S.433.

<sup>317</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1876: 23-150, KSA 8, S.458.

Ausgehend von diesem Gedanken entsteht die Theorie, dass das ästhetische Grundverlangen des "klassischen Ideals" ein Widerstand gegenüber den Prinzipien des eigenen Weltverständnisses ist. Man zwingt die Natur durch das Unnatürliche zum Preisgeben ihrer Geheimnisse. Während in der Konzeption des philosophischen Idealismus die Gestalt *Apollo* eine frei erdachte Konstruktion des Geistes ist - Erd- und Lichtreich sind im Idealismus immer in einem dualistischen Verhältnis zweier auf sich beziehbarer Größen konzipiert - ist *Apollo* bei Nietzsche "der klassische Geschmack: das ist der Wille zur Vereinfachung ... zur Sichtbarmachung des Glücks ... der Muth zur psychologischen N a c k t h e i t",<sup>318</sup> die "Concentration unter Ein Gesetz".<sup>319</sup> Die Veränderung der Ausdrucksform ist die 'unnatürliche' "Sichtbarmachung" der natürlichen Urgestalt *Dionysos*.

Dies ist der Grund für die metaphysische Signifikanz des Bauens: "d e r g r o s s e S t i l Ausdruck des 'Willens zur Macht' selbst".<sup>320</sup> Der 'Grosse Stil' ist der Versuch der dionysischen Natur, die Natur, die *Heraklit* uns zeigt, eine kosmologische Gegenform, als ein Zeichen der Macht des Menschen, ein Zeichen seiner Präsenz, entgegenzuhalten. Der Mensch versucht, durch die Umformung seiner physischen Umgebung sein Leben zu ordnen, er versucht, Werte zu schaffen und dazu braucht der Mensch einen Generator. Dieser Generator kann das Kunstwerk sein. Und bei Nietzsche ist es eben die monumentalische unter den Künsten: die Baukunst. Sie bietet ihm die Möglichkeit, die volle, unmittelbare Konkretheit seiner Ziele zu erfahren. Die bauende Kunst ist hier Mittel zur selektiven Steigerung oder Erhöhung der Gattung des Menschen, eine Abbildung seiner selbst, welche der spröden fremden Umwelt ein **konkretes Werk des Menschen** entgegenhält, dass sein eigenes Wesen und seinen Platz im Kosmos definiert.

---

<sup>318</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - November 1887: 11-31, KSA 13: S.18.

<sup>319</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-409, KSA 11: S.119.

<sup>320</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - November 1887: 11-138, KSA 13: S.63.

Dieses ästhetische Verlangen reagiert aus tiefster Notwendigkeit völlig verschieden von den höchst dynamischen und immer temporalen Operationen des modernen Menschen.<sup>321</sup> Die ästhetische Grundkraft des klassischen Ideals ist damit beschäftigt, eine Begrenzung zu schaffen, da diese Wirklichkeitsichten keine 'metaphysischen Instanzen' kennen, welche die unendliche Bewegung der Natur begrenzt. Bei Nietzsche ist die Natur als etwas Dynamisches, Ungreifbares und Unfassbares vorgestellt. Wiederum auf die Theorie verweisend, dass das ästhetische Verlangen einer Kultur eine Gegenform der von ihr akzeptierten Wirklichkeitssicht ist, so reagiert dieses Verlangen mit der Produktion von etwas **Fertigem**. Diese Begrenzungen des Fertigen, die der Mensch verlangt, sind "das Bekannte":<sup>322</sup> "der Anblick von etwas, dessen man sich leicht zu b e m ä c h t i g e n hofft, thut wohl"<sup>323</sup> heisst es weiter. Jenes, was man sehen und verstehen kann, erweckt im Menschen das Gefühl der Sicherheit im endlosen Flux dieser unmenschlichen und spröden Natur. Die schöpferischen Kreationen des Menschen, wie die Inzest des *Oedipus*, sind eine Gegenform zum Flux der Natur.<sup>324</sup> Darum beschreibt Nietzsche "das k l a s s i s c h e Ideal - als Ausdruck eines Wohlgeratenseins aller Hauptinstinkte"<sup>325</sup> Der 'Grosse Stil' ist "der höchste Stil" des klassischen Ideals und der "logischen, arithmetischen und

---

<sup>321</sup> Das ideale Weltbild der Moderne ist durch seinen 'Beginn' und sein 'Ende' begrenzt. Diese Begrenzungen mögen im Abstrakten geboren sein, nichtsdestoweniger sind sie verantwortlich für die Entwicklung eines metaphysischen Komforts. Da das idealistische Verständnis der Natur einen 'Anfang' und ein 'Ende' der Welt kennt oder zumindest für erkennbar oder vorstellbar hält, entwickelte sie ein ästhetisches Verlangen, das keine Begrenzung in der phänomenalen Welt sucht, da ihr 'Ende' bereits metaphysisch etabliert ist. Jede dieser Vorstellungen ist, gerade weil sie nach einem Ideal streben, sehr konkret in ihrem Ziel, ihrem metaphysischen Ende. Diese idealistische Metaphysik ist, vergleicht man sie mit der vorsokratischen Weltauslegungen des dorischen Griechentums, statisch, während die von *Thales* oder *Heraklit* beschriebene Welt als dynamisch bezeichnet werden kann. Die Natur selbst, ist im Idealismus, weil im Abstrakten begründet, trotzdem etwas Vernünftiges, als etwas Greifbares und Fassbares begriffen. Innerhalb der etablierten Begrenzungen von 'Anfang' und 'Ende', ist jedoch alles Menschengeschaftene unbegrenzt und höchst dynamisch: alles, zum Beispiel ihre Ethik, Ästhetik und jüngst sogar ihre Logik, ist lebendig. Ihre ästhetische Grundkraft strebt hier nach dem Grenzenlosen, nicht nach einzelnen Konstruktionen, sondern verlaufenden Operationen als Ausdruck ihres spirituellen Verlangens, aus dem Einzelnen etwas Gemeinschaftliches zu machen: das Eins-sein mit Gott.

<sup>322</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - Juni 1885: 35-3 KSA 11: S.509.

<sup>323</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.509.

<sup>324</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sokrates und die griechische Tragödie*, KSA 1: S.613: "Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige *Oedipus* ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrthum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist, der aber am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübt, die noch über sein Verscheiden hinaus wirksam ist. Der edle Mensch sündigt nicht, will uns der tief sinnige Dichter sagen: durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natürliche Handlung, ja die sittliche Welt zu Grunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten gründen."

<sup>325</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - November 1887: 11-138, KSA 13: S.63.

geometrischen Wohlgefühle", die "den Grundstock der aesthetischen Werthschätzungen" bilden:

"der Widerspruch der Wirklichkeit gegen dieselben so häufig und gross, dass Lust entsteht beim Wahrnehmen solcher Formen".<sup>326</sup>

Der 'Grosse Stil', als der objektivierte und konkrete "Widerspruch der Wirklichkeit", gibt dem Menschen die Möglichkeit, sein Wesen und die Beziehung seines Wesens zu der Welt, in ein dauerhaftes und anschauliches Objekt zu transfigurieren. Der Mensch braucht dieses **Moment des Fertigen und Abgeschlossenen**, einen Zeitabschnitt, indem er die Wirklichkeit eines komplettierten Werkes erleben kann. Das geschaffene Objekt ist somit ein Abbild seiner Werte, und der Mensch erfährt das Vergnügen, dass seine Werte verwirklicht worden sind. Der visionäre Mensch braucht dieses **Moment der Selbstanschauung**, das Erleben eines Augenblickes von metaphysischem Vergnügen - eine Periode des erhöhten Vergnügens für sein Dasein.

---

<sup>326</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.510.

## 2.2 Der ‘Grosse Stil’: Ein Vergleich seiner Form

### 2.2.1 Die Verschiebung des Bauhauptsinnes nach Aussen

“Wie man versteinern soll. - Langsam, langsam hart werden wie ein Edelstein - und zuletzt still und zur Freude der Ewigkeit liegen bleiben.”<sup>327</sup>

Friedrich Nietzsche

Wenn *Jean-Nicolas-Louis Durand* im frühen 19. Jahrhundert die Architektur auf die Ökonomie bezieht und schreibt, dass die rationelle Erfüllung des Zweckes notwendigerweise zur adäquaten Form führt,<sup>328</sup> ist es nicht die Einsparung von Arbeitskräften, die *Durands* Gedanken zu einem moralischen Paradigma für die nachkommende moderne Architektur werden lässt, sondern es ist die moderne Kultur selbst, die auf Arbeit hin ausgelegt ist. Nicht volks- und betriebswirtschaftliche Gründe sind es, die so überzeugend sind, dass diese die gesamte Ethik und Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts formen, sondern das rationale Weltgefühl der Moderne, welche ihr ganzes Wesen - noch verstärkt seit der protestantischen Reformation - immer vom Arbeitsbegriff herleitet.

Beginnend mit der Gotik ist die Architektur ganz Ausdruck dieses wissenschaftlich agierenden, modernen Menschen. Aber bereits bei *Aristoteles* findet man den aus *Platons* idealistischer Gedankenwelt weiterentwickelten, systematisierten Arbeitsgedanken<sup>329</sup> als Hintergrund für sein Stoff- und Formkonzept, mit dem alle moderne Architektur des Okzidents sich abarbeitet. Es sind die Kernbegriffe Möglichkeit, Kraft und Widerstand, die

---

<sup>327</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* # 541, KSA 3, S.309.

<sup>328</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, "Precis des Lecons d'architecture donnees a l'Ecole royale polytechnique 1802-05" in: Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt, 1993, S.244.

<sup>329</sup> Vgl. Hans Joachim Stoerig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S.183.

den Arbeitsgedanken in der aristotelischen Metaphysik beschreiben. Es ist also in der aristotelischen Lehre von den vier Gründen des Seienden, in der eine Differenzierung in *causa materialis*, *causa formalis*, *causa efficiens* und *causa finalis* gemacht wird, wo wir erstmals eine systematische Erklärung für die Aufteilung des Bauens in *hyle* (Hülle) und *morphe* (Form) finden. *McEwen* schreibt, dass im vorsokratischen Zeitalter, vor *Platons* und *Aristoteles'* Formenlehre keine solche Aufteilung bekannt ist.<sup>330</sup> Die Lehre von *Aristoteles* ist die neue massgebende Formenlehre. Sie ist auch der Grund für den dynamischen Charakter der Ausdruckssprache von Denken und Schaffen des sich auf die aristotelische Tradition beziehenden christlichen Mittelalters und ist für die abendländische Ästhetik, auch für die Architektur der Moderne grundlegend. Die moderne Architektur und ihre Theorie empfand die Aufteilung nach Komponenten materieller Arbeitsvorstellung und deren Arbeitsteilung von Lasten, Tragen, Stützen, Streben und Abgrenzen bald als der Disziplin innewohnend. Es ist also die Errungenschaft der modernen Architektur, Ausdrucksform der menschlichen Werkstätigkeit zu sein, die sich in Leistungsformen definiert.

Die moderne Architektur drückt sich, immer in ihrer ureigensten Wesensform, derjenigen, vom idealistischen Weltbild ausgehenden wissenschaftlichen Dualismus, aus. Sie behandelt Struktur und Ornament als verschiedene, aufeinander beziehbare Funktionen, wobei sich hier von Beginn an eine klare Hierarchie zu Gunsten des Kernes, der architektonischen Seele, in architektonischer Terminologie also der Werkform, zeigt. Es ist die innere Struktur und nicht die stoffliche Aussenschicht, die in der modernen Architektur seit der Gotik alles entscheidet: die symbolische Erfüllung der Darstellung eines sich selbst entfleischenden Menschen durch seine dialektische Vernunft, eines Menschen, der ganz Licht und stofflos,

---

<sup>330</sup> Indra McEwen, *Socrates' Ancestor - An Essay on Architectural Beginnings*, S.49-50.

ganz Seele und befreit von einem Leibe ist. Die Abbildung der Entschlackungskur des modernen Menschen ist die notwendige Erscheinung seiner Architektur.<sup>331</sup>

Es ist dieser Dualismus von Werkform und Kunstform, von Aussen und Innen, also das dualistische Nebeneinander-Denken zweier verschiedener, aufeinander beziehbarer Grössen der modernen Architektur, die seit ihrem frühesten Ursprung diesem Funktionalismus verpflichtet ist, den Nietzsche als "Herrschaft des Mechanismus" verurteilt:

"Arbeitstheilung ist Princip des Barbarenthums, Herrschaft des Mechanismus. Im Organismus giebt es keine trennbaren Theile."<sup>332</sup>

Ein Ganzes in Teile zu trennen, "erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht".<sup>333</sup> Nietzsche setzt dieser "Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit"<sup>334</sup> die Behauptung entgegen, "dass Cultur noch etwas anderes sein kann als Dekoration des Lebens ... So entschleiert sich ihm der griechische Begriff der Cultur - im Gegensatze zu dem romanischen - der Begriff der Cultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention".<sup>335</sup>

"Die Athener wurden", ganz im Gegensatz zum modernen Menschen und seiner künstlerischen Ausdruckssprache "fertig, weil sie allseitig beansprucht wurden" schreibt Nietzsche bereits im Winter 1870, "die Grenze der Bedürfnisse war nicht so eng. Aber alle Bedürfnisse waren a l l g e m e i n e."<sup>336</sup> Der 'Grosse Stil' ist dann bei ihm auch Ausdruck

---

<sup>331</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, "Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne" in: Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*, S.14-31.

<sup>332</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Winter 1869-70: 3-44, KSA 7: S.73.

<sup>333</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124.

<sup>334</sup> Friedrich Nietzsche, "David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller" # 1 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen I*, KSA 1: S.163.

<sup>335</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 10 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.333.

<sup>336</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Winter 1869-70: 3-44, KSA 7: S.73.

dieser "delphischen Lehre", die sich "auf sich selbst, das heisst auf ihre echten Bedürfnisse" zurück besinnt "und die Schein-Bedürfnisse absterben" liess.<sup>337</sup> Später heisst es in diesem Sinne:

"der grosse Stil will Einen starken Grundwillen und verabscheut am meisten die Zerfahrenheit".<sup>338</sup>

Es ist auch keineswegs Nietzsche, der als erster eine Welt ohne diese Zerfahrenheit des Stils verlangt. Die Architekturtheorie des neunzehnten Jahrhunderts versucht, das dualistisch-dialektische Seelentum des modernen Funktionalismus in eine organische Bauweise aufgehen zu lassen, von der die Tektonik-Diskussion von *Schinkel*, *Boetticher* und *Semper* zeugt. Diese Auseinandersetzung versucht, durch den Begriff Tektonik eine neue Ornamentlehre, die den baulichen Schmuck als fürs Auge notwendige äussere Versinnlichung der inneren Konstruktionsformen legitimiert, zu formulieren.<sup>339</sup> *Schinkel* erprobt das Problem der Arbeitsteilung ästhetisch zu überwinden, indem die Werkform mit einer wesensverwandter Kunstform überhöht wird. Gesucht wird ein naturnotwendiges Ineinanderaufgehen von Konstruktionsform und Kunstform, so dass die formale Erscheinung die konstruktive Funktion vollständig versinnlicht und unauslösbar mit dem konstruktiven Aufbau verbunden ist. *Schinkel*, *Boetticher* und *Semper* machen Überlegungen, wie die Kunstform, die bei dieser Denkweise zuletzt trotzdem nur äusserlich angelegt ist, dennoch den zweckhaften Sinn der Konstruktion darstellen könnte. Das Ziel eines sogenannten organischen Baustils bedeutet für die Tektoniker "vor allem anderen, dass ein zweckhaftes, architektonisches Funktionssystem bestehe, dass seine innere Funktionalität auch nach Aussen durch Mittel sinnfälliger Gestaltung fürs Auge rein anschaulich macht".<sup>340</sup> Aber sowohl *Boettichers* Unterscheidung zwischen Werkform und

---

<sup>337</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 10 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.333.

<sup>338</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-332, KSA 11: S. 97.

<sup>339</sup> Vgl. Andreas Haus, "Konstruktion, Dekoration und Kunst in der Architekturauffassung des 19.Jahrhunderts" in: *Schweizer Ingenieur und Architekt 27/28-1996*, S.8.

<sup>340</sup> Andreas Haus, op.cit., S.9.

Kunstform in seiner 'Tektonik der Hellenen', in der die Kunstform die Aufgabe zugewiesen ist, die innere Konstruktionslogik erkennbar zu machen, wie auch *Sempers* 'Bekleidungslehre' sind nach wie vor dem Zweckmässigkeitspostulat des modernen dialektischen Geistes der soeben erlebten Aufklärung und deren neuen demokratischen Idealen verpflichtet. Dieser Baugedanke nach dem Paradigma des modernen Funktionsbegriffes, der zuletzt, ganz dem Wesen der Moderne entsprechend, eine sozialethische Idee zu verwirklichen versucht, hat sein oberstes Ziel noch immer im Streben nach Wahrheit. Das ist dann wiederum genau jenes, was Nietzsche in seinem Nachlass als "Das Sklaventhum der B a r b a r e n (d. h. von u n s). Arbeitstheilung ist Princip des Barbarenthums"<sup>341</sup> beschreibt:

"Individualismus der Neuzeit und der Gegensatz im Alterthum. Der vereinzelte Mensch <ist> zu schwach und fällt in Sklavenbände: z.B. einer Wissenschaft, eines Begriffs, eines Lasters."<sup>342</sup>

Nietzsche fügt dieser Feststellung den folgenden entscheidenden Gedanken an: "Nicht durch Steigerung der erkennenden Bildung" wird "ein Organismus stark, vielmehr schwach."<sup>343</sup> Die Dichotomie welche die Tektoniker zu überkommen versuchten scheiterte.<sup>344</sup> Zuletzt ist die Systematik des Baugedankens in der 'Tektonik-Diskussion' nach wie vor dichotomisch:

"der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äusseres, eines Äusseren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen."<sup>345</sup>

---

<sup>341</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassenen Fragmente - Winter 1869-70: 3-44, KSA 7: S.73.

<sup>342</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.73.

<sup>343</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.73.

<sup>344</sup> Vgl. Richard Streiter, *Karl Boettichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie*, S.37f & S.45f.

<sup>345</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.272.

Letztendlich ist diese Dichotomie innerhalb der idealistischen Tradition nicht zu überkommen, gerade weil diese Welt ihren Ursprung in einer magischen Intentionalität begründet und alle ihre Ausdrucksformen sich dualistisch nach dem Grundsatz von 'Gut und Böse' abbilden. Nietzsche behauptet, dass man den Organismus nicht durch Bildung und Wahrheit stärkt, "Sondern in fortwährender Bethätigung ohne Erkenntnis" und er beruft sich auf das Griechentum:

"Naivität der Alten in der Unterscheidung von Sklaven und Freien: wir sind prüde und eingebildet: Sklaventhum unser Charakter."<sup>346</sup>

Nietzsche propagandiert, gegen das "Sklaventum" des modernen Menschen und seinen mechanistischen Gestaltungswillen, den tragischen Weltgedanken, als Lösung gegen "die auflösenden Elemente ... der Wahrheit" und zur Erhaltung eines Ideals, das er als "Schönheitssinn" bezeichnet:

"Die t r a g i s c h e Weltansicht ist der Grenzpunkt: Schönheit und Wahrheit halten sich die Waage".<sup>347</sup>

Es scheint also, dass Nietzsche im Streben nach "Wahrheit" die Auflösung des starken Grundwillens sieht, der zu einer "Zerfahrenheit" des "Organismus" führt: das Deutlichmachen der inneren konstruktiven Logik an Bauwerken spricht dem gesunden Menschensinn entgegen. Dagegen gewinnt die Idee des 'Grossen Stil' ihre Grösse nicht notwendigerweise durch die wahrheitsgetreue Darstellung einer inneren Logik, sondern durch ein von Aussen eingebrachtes "Stil geben".<sup>348</sup> Die Kunst steht über dem idealistischen Mechanismus. Das Sinnliche emanzipiert sich gegenüber dem Inhaltlichen.

---

<sup>346</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassenen Fragmente - Winter 1869-70: 3-44, KSA 7: S.73.

<sup>347</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.73.

<sup>348</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, # 290, KSA 3: S.530: Das "Stil geben" bei Nietzsche ist ein Akt der unter dem Begriff 'Formsymbolik' die ästhetischen Theorien des späten neunzehnten Jahrhunderts beherrscht.

Mit dieser Emanzipation verschiebt sich im Baugedanken bei Nietzsche der Bauhauptsinn von Innen nach Aussen. Während in der neuen Ornamentlehre der Tektonik des neunzehnten Jahrhunderts das Entscheidende noch immer im Innern geschieht, ist es das die kosmologische Tradition des Idealismus brechende Gedankengebäude Nietzsches (Vgl. Kapitel 2.1.4), das diese Kardinalschiftung des Bauhauptsinnes nach Aussen möglich macht. Damit bezieht sich Nietzsche auf ein anthropomorphierendes Bau- und Körperverständnis, wie wir es seit den vorsokratischen Griechen nicht mehr kennen. Mit diesem Verständnis findet der Sinn des Bauwerks im 'Grossen Stil' seine Begrenzung an der Bauwerksoberfläche.

Obwohl *Boetticher* und *Semper* selbst dem Zweckmässigkeitspostulat der aristotelischen Lehre des *causa finalis* und der Sittlichkeitslehre der Aufklärung verpflichtet sind, kommen sie dieser veränderten Sichtweise der Baukunst nahe.<sup>349</sup> *Sempers* spätere 'Bekleidungslehre' spricht sich, wie *Burckhardts* Auffassung vom freien Gewand,<sup>350</sup> auch für die relative Eigenständigkeit der äusseren Kunstform von der inneren Werkform aus: "Der Karnevalskerzendunst die eigentliche Atmosphäre der Kunst."<sup>351</sup> *Semper* schreibt, dass das Maskieren der Realität in den Künsten innewohnend sei. Aber genau hier trennen sich *Sempers* und Nietzsches Verständnis. Während die Symbolik der Konstruktion bei *Semper* im "Maskieren der Konstruktion das ursprünglichste auf den Begriff Raum fassende formelle Prinzip"<sup>352</sup> sieht, schreibt Nietzsche:

---

<sup>349</sup> Vgl. Richard Streiter, *Karl Boettichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie*, S.33: "Schon in der allgemeinen Einleitung der "Tektonik" ['Die Tektonik der Hellenen' von Carl Boetticher, Bemerkung v.Verf.] ... ist eine ästhetische Betrachtungsweise der Architektur zu erkennen ... Böttichers tektonische Symbolik steht gewissermassen in der Mitte zwischen der konventionellen Symbolik der älteren metaphysischen Ästhetik und der allgemeinen Symbolik der neueren psychologischen Betrachtungsweise des Schönen."

<sup>350</sup> Vgl. Jacob Burckhardt, *Aesthetik der Bildenden Kunst*, S.50ff.

<sup>351</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Herbst 1869*: 1-21, KSA 7: S.16 zitiert Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, 4. Hauptstück zum Prinzip der Bekleidung in der Baukunst.

<sup>352</sup> Gottfried Semper, *Ibid.*, 4. Hauptstück, Paragraph 60.

"Das deutlichste Anzeichen dieser Geringschätzung des Scheins ist die M a s k e".<sup>353</sup>

Darin liegt die Kardinalschiftung. Die "Geringschätzung des Scheins" bedeutet den Schein nicht mehr unmittelbar als Schein zu geniessen, sondern als Allegorie zu **verstehen**. Dem Schein wird ein auf einer Wahrheitsskala bemessener Wert zugesprochen. Der Schein wird in der Moderne geringgeschätzt, weil der moderne Mensch ihm nicht zutraut 'wahr' zu sein. Die Maske ist nicht mehr Bekleidung: für den Modernen ist sie Verkleidung. Nietzsche schreibt dazu in seiner zweiten 'Unzeitgemässe Betrachtungen': "wir Deutschen empfinden mit Abstraction", echte "Empfindung", wie sie die Griechen kannten ist verloren gegangen.<sup>354</sup> "Der moderne Gotiker vollzieht die Einfühlung ins Mechanische" heisst es dazu bei Wyss in 'Der Wille zur Kunst' im Sinne Nietzsches.<sup>355</sup> Im äussersten und letzten Falle ist der Schein auch bei *Semper* eine Notwendigkeit in einem negativen mechanistischen Sinne. Bei *Semper* ist der Schein ästhetische, aber nicht zugleich ethische Notwendigkeit. Dagegen ist bei Nietzsche der Schein eine Notwendigkeit im Ästhetischen, Logischen und Ethischen. Der Schein ist metaphysische Notwendigkeit in Allem und im Ganzen und erhält in Nietzsches Gedankengebäude und seinem Baugedanken eine positive gestalterische Qualität und ist nicht mehr zumeist Abbild eines teleologischen Urgrundes. Bei Nietzsche ist der Schein nicht mehr nur ein Maskieren, wo die Maske als eine Bekleidung verstanden wird wie bei *Semper* oder eine Verkleidung wie bei den Architekten des Historismus, also trotzdem nach wie vor eine unabhängige und vorgesetzte Schicht, zuletzt also trotzdem etwas Unorganisches.<sup>356</sup> *Semper* hat mit seiner 'Bekleidungstheorie' den gewaltigen Schritt von Historismus her gemacht und die Verkleidung durch die

---

<sup>353</sup> Friedrich Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung* # 3, KSA 1: S.571.

<sup>354</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.272.

<sup>355</sup> Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, S.249.

<sup>356</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 10 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.333.

Bekleidung ersetzt. Dabei ist er mit seiner Symbolik der Konstruktion soweit fortgeschritten, wie es seine idealistische Erziehung und die Tradition seines Denkens zulässt.

Bei Nietzsche verliert die Metapher der Bekleidung ihre Bedeutung: das Bauwerk des 'Grossen Stils' gehört "zur monologischen Kunst"<sup>357</sup> und ist keine "Kunst vor Zeugen".<sup>358</sup> Der 'Grosse Stil' hat "die Welt vergessen".<sup>359</sup> Der 'Grosse Stil', der "fatalistisch" als "ein Gesetz unter Gesetzen ... in sich ruht", ist das einzige Recht, das es gibt<sup>360</sup> und steht in vollkommener Eintracht in der Welt. Da gibt es keine teleologische Intentionalität, in der die Essenz des Wesens entdeckt werden kann, keine Verkleidung oder Bekleidung eines absoluten Satzes vom Grunde, wie ihn das aus einem abstrakten Inneren hergeleitete Weltbild der magischen Kulturen und ihrer Architekturvorstellungen kennen. Im Innern gibt es nichts, was auch nicht schon von Aussen her erkennbar ist. Die unmittelbar von Aussen sichtbare Oberfläche ist bei Nietzsche nicht eine Bekleidung, sondern bereits Teil des organisch Ganzen:

“... Der klassische Geschmack: ... der Muth zur psychologischen Nacktheit”<sup>361</sup>

Darum ist vielleicht auch die Metapher der Bekleidung von *Semper* unzutreffend, um Nietzsches Idee des 'Grossen Stils' zu erklären. Nietzsche selbst zieht die Analogie zum Stein heran, wenn er von einer Art Versteinerung schreibt:

---

<sup>357</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 367, KSA 3: S.616.

<sup>358</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.616.

<sup>359</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.616.

<sup>360</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118f.

<sup>361</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – November 1887-März 1888: 11-31, KSA 13: S.17f: "Gesamt-Anblick des zukünftigen Europäers: derselbe als das intelligenteste Sklaventhier, sehr arbeitssam, in Grunde sehr bescheiden, bis zum Excess neugierig, vielfach, verzärtelt, willensschwach – ein kosmopolitisches Affekt- und Intelligenzen-Chaos. Wie möchte sich aus ihm ein stärkere Art herausheben? Eine solche mit klassischem Geschmack? Der klassische Geschmack: das ist der Wille zur Vereinfachung, Verstärkung, zur Sichtbarkeit des Glücks, zur Fruchtbarkeit, der Muth zur psychologischen Nacktheit ... Um sich aus jenem Chaos zu dieser Gestaltung emporzukämpfen – dazu bedarf es einer Nöthigung: ... es werden die Elemente sein, die der grössten Härte gegen sich selber fähig sind und den längsten Willen garantieren können..."

“Der Säule gleich sollst du in die Höhe wachsen, zarter und schlanker, aber innerlich härter und mit angehaltenem Athem”.<sup>362</sup>

Muss man sich das Bauwerk im "g r o s s e n S t i l" wie jene kryptische Notiz aus dem Nachlass des Sommers 1888 vorstellen? Da schreibt Nietzsche: “an dieser steinernen Schönheit kühlt sich mein heisses Herz”.<sup>363</sup> Da findet sich dann auch kein Problem des Inneren und Äusseren mehr. Man ist da wieder an einer natürlichen Ordnung angelangt, welche die Welt nicht mehr in Inneres und Äusseres zu trennen versucht,<sup>364</sup> wie alles idealistische Gedankengut seit *Plato*.<sup>365</sup> Damit kann man sich auch wieder der strahlenden Glorifizierung der Oberfläche zuwenden, die wir, nach Nietzsche, bei den Griechen in der

---

<sup>362</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1883: 13-1, KSA 10: S.443.

<sup>363</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1888: 20-105, KSA 13: S.567.

<sup>364</sup> Mit dem höhlenartigen Charakter des Kosmos bei *Plato*, hat sich dieses Bau- und Körperverständnis aber schon zur Zeit der Antike verschoben. Das idealistische Weltbild war Anlass, für eine völlige Umkehr aller Dinge der Welt: das anschaulich Sinnliche, ist seit *Platon* durch das Abstrakte begründet. In der Architektur zeigt sich dieses Weltbild, in dem ein völlig neuer Baugedanke entsteht, der sich bis zum Äussersten vom körperlichen, nur nach aussen wirkenden, dorischen Tempel unterscheidet: der Hauptsinn des Baugedankens ist nun ins Bauwerksinnere gerückt. Mit der Verlagerung des Bauhauptsinnes von Aussen nach Innen entwickelt sich auch ein völlig neuer Bautypus: der Dom. Die architektonische Figur des Domes ist die künstlerische Darstellung eines Dinges, dass aus einer imaginär-idealen Kraft geboren wird und dort erstmals räumlich dargestellt wurde. [Vgl. Altes Testament. Psalm 104: 1-3 in: *Altes und Neues Testament*. S.408: "Den Herrn will ich preisen: Herr, mein Gott, wie bist du so gross! Du kleidest dich in Hoheit und Pracht, du hüllst dich in Licht wie in einen Mantel. Du spannst den Himmel aus wie ein Zeltdach; über dem Himmelsozean hast du deine Wohnung gebaut." Vgl. Altes und Neues Testament, Sacherklärungen, S.1275: "**Gewölbe** Man dachte sich im Alten Orient den Himmel als eine riesige Kuppel oder Schale. Darüber befand sich nach dieser Anschauung der Himmelsozean, von dessen Wasser der Regen gespeist wird. Über diesem Ozean suchte man die Wohnung Gottes (Psalm 104, 1-3)."] Der Dom ist die Abbildung des Gedankens, wie das Sinnliche im Übersinnlichen (Abstrakten) begründet ist. Dies ist der zentrale Gedanke aller monotheistischen Vorstellungskraft und ihrer Kunst. Die zwei Bautypen des Tempels und des Domes, und von ihm ausgehend die Moschee, die Synagoge und die frühe römisch-christliche Kirche, sind Zeichen der beiden auf unterschiedlichen Grundaxiomen aufgebauten Mathematiken dieser zwei verschiedenen Weltkonzeptionen: diejenige *Euklids* und die vom arabischen Kulturkreis geborene Algebra. Die Anerkennung des nicht nur mathematisch zu verstehenden Wertes null im Algebraischen ist jener wissenschaftliche Ausdruck, der das alchemistische Denken dieser neuen Kultur und ihr religiöses Sentiment direkt manifestiert. Der kugelförmige Dom ist die sinnliche Manifestation der alchemistisch, aus einem konstanten Zentrum entspringende imaginären Kraft, die sich, wie das Schauspiel eines am Himmel explodierenden Feuerwerkes, in alle Richtungen ausdehnt. Die Ausdrucksform des magischen Domes beginnt im Innern, ist aber, im Gegensatz zum Typus der ihr nachfolgenden modernen Architektur des Okzidenten, im Innern geblieben. Die moderne abendländische Architektur beginnt auch im Innern, aber sie löst ihren Ausdruckswillen weit radikaler: der konstante Punkt, die Kraftmitte des arabisch-frühchristlichen-hebräischen Weltbildes, verlagert sich aus seinem statischen Zentrum und wird zu einem transformativen dynamischen Ort, der sich einer eigentlichen örtlichen Bestimmung, im Sinne der Alten, entzieht. Dieses dynamische Sich-Entziehen ist hier die künstlerische Artikulation einer abstrakten erhöhten Arbeitsvorstellung des neu interpretierten jüdisch-christlichen Weltwillens, der für alle moderne Baukunst massgebend wird. (Vgl. Theodore R. Schatzki, "Was Nietzsche A Modern?" in 'Ancient and Naturalistic Themes in Nietzsche's Ethics' in *Nietzsche-Studien* 23, Berlin, 1994, S.161f).

<sup>365</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Sommer 1872: 19-143, KSA 7: S.465: “Es giebt keine Form in der Natur, denn es giebt kein Inneres und kein Äusseres.”

"griechischen Helle, Durchsichtigkeit, Einfachheit und Ordnung, durch das Krystallhaft-Natürliche und zugleich Krystallhaft-Künstliche"<sup>366</sup> erfahren und die in der "Helle der Architektur, im Grossen und Einzelnen"<sup>367</sup> abgebildet ist.

Die Verschiebung des Bauhauptsinnes von Innen nach Aussen ist Abbild der Abwendung von einer dualistischen Metaphysik. Während *Semper* noch ganz typisch moderner Architekturtheoretiker einer dialektischen Ästhetik ist, der sich aus aufklärerisch-ethischen Gründen dem Problem der Tektonik annähert und dies am Verhältnis von Inhalt und Form abarbeitet, ist Inhalt und Form im 'Grossen Stil' nicht der Ort wo sich das Drama abspielt. Die Bauwerke werden 'seelenlos' in dem Sinne, dass die Baukörper zuerst mit 'entleerten' Formen gebildet werden die für sich selbst da sind und die Baukörper ihre Bedeutung durch ihre Aussen-Form zu anderen Objekten oder zur Natur gewinnen, gleich dem Unterschied Euklidischen Bestimmungsvermögens, wo Körper auf Körper reagieren.

Mit der Verschiebung des Bauhauptsinnes nach Aussen sind es die Proportionen, der Umriss, die geraden und rechtwinkligen Linien und Kanten, die Oberfläche, die Geschlossenheit des Körpers, die entscheidend sind. Es ist Nietzsches Gedankengebäude, dass in einen Baugedanken Ausdruck findet, bei dem dieser Vorgang von Aussen beginnt, ganz ähnlich des Erkalten flüssigem in erstarrte Masse. Dies bedingt gleich zu Beginn dieses Vorgangs eine vollendete äussere Gestalt, es bedingt eine "Gebundenheit des Stils".<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" # 219 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.471.

<sup>367</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*: S.472.

<sup>368</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, # 290, KSA 3: S.530f: "E i n s i s t N o t h. – Seinem Charakter "Stil geben" - ein grosse und seltene Kunst! Sie übt Der, welcher Alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet, und es dann einem künstlerischen Plane einfügt, bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt. Hier ist eine grosse Masse zweiter Natur hingetragen worden, dort ein Stück erster Natur abgetragen: ... Es werden die starken, herrschsüchtigen Naturen sein, welche in einem solchen Zwange, in einer solchen Gebundenheit und Vollendung unter dem eigenen Gesetz ihre feinste Freude geniessen; die Leidenschaft ihres gewaltigen Wollens erleichtert sich beim Anblick aller stilisierten Natur, aller besiegt und dienenden Natur; auch wenn sie Paläste bauen und Gärten anzulegen haben, widerstrebt es ihnen, die Natur frei zu geben. – Umgekehrt sind es die schwachen, ihrer selber nicht mächtigen Charaktere, welche die Gebundenheit des Stils h a s s e n".

Mitunter scheint Nietzsche in der Charakterisierung seines 'Grossen Stils' und der Metapher des Krystallhaften, das architektonische Gefüge erstmals als organische Oberfläche erklärt zu haben. Hier muss der Einfluss von *Burckhardt*, welcher der modernen Systematik erstmals eine kategorisch neue Auffassung entgegenhielt, erwähnt werden. *Burckhardts* Annäherungsweise an die Baukunst führt, wie bei *Semper*, über die Renaissance, ein Stil, der zwar einen Hauptmangel hat: das Unorganische - die Formen drücken nur oberflächlich und zufällig die Funktionen aus, denen die Bauteile dienen sollen. *Burckhardt* schreibt in seinem Werk 'Die Kultur der Renaissance in Italien': "Indes glaube ich, dass es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgendein Element der Schönheit. Die Formensprache der Römer ist für die Renaissance deshalb anziehend, weil sie ihre Details bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hat."<sup>369</sup> Aus dieser Handhabung des dekorativen Gewandes entwickelte die Renaissance, wie *Burckhardt* sagt, den "baulichen Schein-Organismus der Florentiner Palastfassade".<sup>370</sup>

Während für *Burckhardt* die Anforderung an die Oberfläche eines Bauwerkes nur diejenige einer "mehr oder weniger geistreich erdachten, mehr oder weniger harmonisch gestalteten Dekoration, welche die architektonische Masse bedeckt"<sup>371</sup> ist, geht Nietzsches Maximalanforderung von Aussen her durch das ganze Gefüge hindurch. *Burckhardts* neue Auffassung der Schaubarkeit, als einer für sich geltenden Schicht des schönen Scheins, ist aber eng mit der Ästhetik Nietzsches verwandt. Was uns bei *Burckhardt* sofort an Nietzsches Gedankenwelt erinnert, ist die Bevorzugung der Anschaulichkeit über den

---

<sup>369</sup> Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Paragraph 33.

<sup>370</sup> Jacob Burckhardt, *Ibid.*, Paragraph 38: "Das gotische System strebender Kräfte fordert nicht nur ein bloss geniessendes Auge, sondern einen nachrechnenden Verstand. Dieser Gliederungsweise stellt die italienische Architektur um 1500 eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt ... es ist hier der Rhythmus der Massen und eine Schönheit der Verhältnisse. Man mag diese Baukunst eine malerische nennen, insofern sie der Konstruktion nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken 'dem Gebiet der Schaubarkeit angehören'."

<sup>371</sup> Jacob Burckhardt, *Ibid.*, Paragraph 38.

nachrechnenden Verstand. *Burckhardt* bekennt sich in der Vorrede des ‘*Cicerone*’ zu eben dieser Seite der Auffassenden, dem empedoklischen Menschen, "denen das Recht des Auges zusteht".<sup>372</sup> Dies ist dieselbe Strategie die Nietzsche vorschlägt, wenn dieser schreibt:

“Was sich erst beweisen lassen muss, ist wenig werth.”<sup>373</sup>

Die Nietzschesche Maximalanforderung ist dann genau jene alt-griechische Konstruktionslogik, die wir bei *Homer* in seiner ‘*Odyssee*’ finden und die uns mit jener Welt konfrontiert, die noch nicht der platonischen und aristotelischen Formenlehre entspricht, in der wir erstmals eine systematische Erklärung für die Aufteilung des Bauens in Hülle und Form finden, mit der sich der Bauhauptsinn von Aussen nach Innen verschiebt, und die für die gesamte abendländische Architekturtradition grundlegend ist.<sup>374</sup> Die Nietzschesche Anforderung, das “Krystallhaft-Natürliche und Krystallhaft-Künstliche”, scheint dann viel mehr jener homerischen Konstruktionslogik zu entsprechen, in der der Bauhauptsinn sich an der Oberfläche befindet. Glaubt man den Beschreibungen *Homers* und archeologischem Gut, so ist klar, dass im alten Griechenland das Bauen mit der Konstruktion der Aussenform beginnt, der Hülle, dem griechischen *hyle*, und nicht im Innern oder mit der Tragstruktur. *McEwen* schreibt in ‘*Socrates*’ Ancestor – An Essay on Architectural Beginnings’, dass *Odysseus*, der Tektoniker, der Bootsbauer, im fünften Buch der ‘*Odyssee*’ sein Boot derart konstruiert, dass es grundsätzlich einer Hülle entspricht.

---

372 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart, 1964, S.3ff.

373 Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 5 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, S.70.

374 Das idealistische Weltbild hat sich unter der Ägide des Christentums nun derart verändert, dass aus dem aus einem Zentrum springenden arabischen Alchymismus nun eine Vorstellungsweise gültig wurde, die der Dominikaner *Meister Eckhart* in seinem Grundgedanken der Einheit Gottes und der Menschenseele so umschrieb, dass "Gott in allem ist, dass alles Gott ist und das Gott in uns geboren werde" (Vgl. Hans-Joachim Störig, op.cit., S.288). *Oswald Spengler*, *Der Untergang des Abendlandes*, S.257 hat beschrieben, dass das moderne Seelentum nun eines Bautypus bedurfte, "der durch die Mauern in den grenzlosen Weltraum dringt und Innen- und Aussenseite zu entsprechenden Bildern ein und desselben Weltgefühls macht." Die moderne Baukunst beginnt auch 'Innen', weil der Urgrund des idealistischen Weltbildes, immer in der Idee, und nicht im Stoff begründet ist. Aber anders als die frühere alchymistische Welt, die ein Zentrum kennt von dem die Kraft in alle Richtungen ausströmt, will die reformatorische und später carthesische Moderne den unendlichen Tiefen-Sinn des spirituellen Raumes dadurch erobern, dass das Zentrum gleichzeitig und überall sein kann, und die Kräfte in n-Dimensionen in den Raum strömen.

Archeologischer Beweis zur homerischen Baukonstruktionslogik scheint klarzumachen, dass die Vorsokraten im Sinnbild des homerischen Körpers von *chros* als organische Oberfläche bauten. Erst als die Oberfläche gebaut war und zusätzliche Verstärkung benötigte, wurde eine innere Struktur konstruiert.<sup>375</sup>

Der nachsokratische Architekturmoralismus verlangte dagegen, ganz im Sinne des idealistischen, ethischen Weltverständnisses, ein vernünftiges Geschmacksurteil auf der Basis eines werkgerechten Verständnisses, das sich in der Baukonstruktion vordemonstrieren liess.<sup>376</sup> Bei Nietzsche, nicht unweit von *Sempers* Idee der Symbolik der Konstruktion und *Burckhardts* Verständnis des dekorativen Gewandes der Florentiner Palastfassade, ist nicht mehr rational-kollektiver Geschmack, sondern ein individueller Genuss das Ziel. Nietzsche versuchte, die idealistische gesellschaftsmechanistische Basis des Kunstdenkens, also jenen Versuch, Kunst in Form einer Erfüllung von direkten Zwecken zu beurteilen, zu annullieren, wobei die Verschiebung des Bauhauptsinnes in der Architektur nach Aussen, eines der Zeichen der von Nietzsche auf *physis* aufgebauten Welt ist.

---

<sup>375</sup> Vgl. Indra McEwen, op.cit., S.49-50: "When Odysseus, the tecton, the boat builder, builds his boat in Book V of the Odyssey, ... the timber he cuts and fits together would originally have been *hyle* [griechisch: Hülle, Anmerkung v. Verf.]. Archaeological evidence about how ancient boats were actually put together strongly suggests that when Odysseus build his boat, he build it in the image of the Homeric body of *chros* as organic surface: *epiphaneia*. Only afterward, if the shell so constructed appeared to need additional reinforcement, would he have added an internal structure."

<sup>376</sup> Die Voraussetzung für die moderne Architektur mit ihrem systematisierten Arbeitsgedanken ist also spätestens seit *Aristoteles* begründet, aber erst im zehnten Jahrhundert erleben wir die eigentliche Geburtsstunde der modernen Architektur. Das funktionale Verständnis der modernen Architektur beginnt in einer Verlagerung im schematischen Grundriss der Benediktiner-Klosteranlagen. Der Grundriss des St.Galler Klosterplans, der noch ganz im alchemistischen Sinne des Frühchristentums ausgelegt ist, wird in *Cluny II* nun einem funktionalen Verständnis der Arbeitsaufteilung der modernen Weltordnung angeglichen. In der Reform von *Cluny* trennen sich die Stände. Das heisst hier soviel, dass die gesellschaftliche Organisation des Benediktinerordens sich funktionalisiert. Diese Reform widerspiegelt sich sofort im nun streng gerichteten Grundriss, wo sich die kreisförmig-zentralisierte Anordnung aufzulösen beginnt. Nur wenig später, sind wir Zeugen der aus dem selben neuen Geiste erfundenen gerichteten Bauteilen des Strebepfeilers, des Kreuzrippengewölbes und der Erfindung des Fensters. Der gerichtete Grundriss und die neue Artikulationen der Wand, des Daches und der Öffnungen sind alles Bauteile die das neue Arbeitsverhältnis der Stände und ihrer Weltvorstellung räumlich in ihrer Baukunst artikulieren.

## 2.2.2 Der freistehende Baukörper als Zeitlos-Gewordenes

“G e n u a . - Ich habe mir diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muss ich sagen: ich sehe G e s i c h t e r aus vergangenen Geschlechtern, - diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbstherrlicher Menschen übersät. Sie haben g e l e b t und haben fortleben wollen - das sagen sie mir mit ihren Häusern, gebaut und geschmückt für Jahrhunderte und nicht für die flüchtige Stunde: sie waren dem Leben gut, so böse sie oft gegen sich gewesen sein mögen. Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allen fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt: Alles diess will er s e i n e m Plane einfügen und zuletzt zu seinem E i g e n t h u m machen, dadurch dass es ein Stück desselben wird. Diese ganze Gegend ist mit dieser prachtvollen unersättlichen Selbstsucht der Besitz- und Beutelust überwachsen; und wie diese Menschen in der Ferne keine Grenze anerkannten und in ihrem Durste nach Neuem eine neue Welt neben die alte hinstellten, so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder erobert sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. Im Norden imponiert das Gesetz und die allgemeine Lust an Gesetzlichkeit und Gehorsam, wenn man die Bauweise der Städte ansieht: man erräth dabei jenes innerliche Sich-Gleichsetzen, Sich-Einordnen, welches die Seele aller Bauenden beherrscht haben muss. Hier aber findest du, um jede Ecke biegender, einen Menschen für sich, der das Meer, das Abenteuer und den Orient kennt, einen Menschen, welcher dem Gesetze und dem Nachbar wie einer Art von Langerweile abhold ist und der alles schon Begründete, Alte mit neidischen Blicken misst: er möchte, mit einer wundervollen Verschminztheit der Phantasie, diess Alles mindestens im Gedanken noch einmal neu gründen, seine Hand darauf-, seinen Sinn hineinlegen - sei es auch nur für den Augenblick eines sonnigen Nachmittags, wo seine unersättliche und melancholische Seele einmal Satttheit fühlt, und seinem Auge nur Eigenes und nichts Fremdes mehr sich zeigen darf.”<sup>377</sup>

Friedrich Nietzsche

---

<sup>377</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.531f.

Während eines dreimonatigen Besuchs in der Lagunenstadt notiert Nietzsche folgenden Gedanken zur Charakteristik von Venedigs Bauwerken und ihrer Beziehung zu benachbarten Häusern und der Stadt:

“100 tiefe Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig – dies ihr Zauber. Ein Bild für die Menschen der Zukunft.”<sup>378</sup>

Mit den Italienbesuchen und der Betrachtung der italienischen Kunst ist Nietzsche “zu einer Bestätigung seines ethisch-aesthetischen Ideals einer 'stilisierten Individualität', die er dem kollektiven Geist und der formlosen und diffusen Musik Wagners entgegenstellte,”<sup>379</sup> gelangt, die ausschlaggebend für die Ausarbeitung seines architektonischen Ideals von freistehenden Baukörpern, von individuellen "Einsamkeiten" waren.<sup>380</sup> Das autonome Für-sich-sein, das Nietzsche auch in seiner Stadtbeschreibung von Genua ausmacht, ist jene Ordnung, mit der er der abstrakten nordischen Lust “an Gesetzlichkeit und Gehorsam”<sup>381</sup> entgegentritt. Nietzsches Baukünstler ist jener, der “mit einer wundervollen Verschmitztheit der Phantasie, diess Alles mindestens im Gedanken noch einmal neu gründen, ... und seinem Auge nur Eigenes und nichts Fremdes mehr sich zeigen darf”.<sup>382</sup>

Wenn Nietzsche "die Seele aller Bauenden" der Häuser und Paläste in Venedig oder Genua beschreibt, findet er, "um jede Ecke biegend, einen Menschen für sich":<sup>383</sup>

"Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allem fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt: Alles diess will er s e i n e m Plane einfügen und zuletzt zu seinem

---

<sup>378</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1880: 2-29, KSA 9: S.38.

<sup>379</sup> Vivetta Vivarelli, op.cit., S.151.

<sup>380</sup> Vgl. Vivetta Vivarelli, Ibid., S.151.

<sup>381</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.532.

<sup>382</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 3: S.532.

<sup>383</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 3: S.532.

E i g e n t h u m machen ... Jeder erobert sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigt und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf."<sup>384</sup>

Dieses "E i g e n t h u m" das Nietzsche beschreibt, hat in der italienischen Stadt die distinkte Eigenart, sich als unabhängiges Objekt zu positionieren:

“... so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen.”<sup>385</sup>

Nietzsche beschreibt das Ideal des Hauses und seine Beziehung zum Haus des Nachbarn als eine "persönliche Unendlichkeit" die "dazwischen" liegt, ganz ähnlich dem gebauten Ausdruck der alten griechischen Seele. Der Ausdruck beim Bauenden in Genua und seiner "prachtvollen unersättlichen Selbstsucht" ist ähnlich erreicht wie beim dorischen Menschen mit seinem *Kouros*: seine Seele findet im korporeal-gegenwärtigen individuellen Objekt seine Form. Wie der Doriker mit dem *Kouros*, der Darstellung des individuellen, freistehenden, nackten Leibes, verwirklicht der Norditaliener eine Architektur des leiblichen, nahen und greifbaren Einzeldinges: das Abbild ihrer Wesensvorstellung nicht ungleich des dorischen Tempels mit seinem nur nach Aussen reagierenden Bausinn, als massives Abbild in die Landschaft gesetzt. Nietzsche sieht in den Städten Italiens ein Bild, das seinen Idealvorstellungen des alten Griechenlands am nächsten entspricht.

In diesen Beschreibungen der norditalienischen Städte von 1882 ist bereits die Anatomie seines 'Grossen Stils' formuliert: die individuellen Bauwerke von Venedig und Genua stellen sich auf ein freies Podium, wo sie als Körper unter Körpern allseitig betrachtet

---

<sup>384</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 3: S.531f.

<sup>385</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 291, KSA 3: S.532.

werden können. Bauwerke sind hier "ein Gesetz unter Gesetzen".<sup>386</sup> Das Haus ist Ausdruck einer Macht "die in s i c h ruht".<sup>387</sup> Hier gibt es keine magischen Hintergründe und Geheimnisse: alles ist unmittelbar, anschaulich, abgeschlossen und oberflächlich.

Mit dem 'Grossen Stil' versucht Nietzsche den heraklitischen Sinn des Gewordenen durch das Prinzip der übersehbaren Grenze zu bannen; der Sinn des 'Grossen Stils' richtet sich exklusive auf die unmittelbare Gegenwart. Was weit fort, was nicht sichtbar, ist für den neuen Menschen Nietzsches auch nicht da, wie für ihn auch das nordische Landschaftsgefühl, die Liebe für Horizonte, Ausblicke, Fernen, Wolken, Nation, Reich, auch der Begriff des Vaterlandes, dass sich weithin erstreckt, fehlt. Wirklichkeit ist für den neuen Menschen was er von seinem Haus aus übersehen kann, nicht mehr und konsequenterweise ist der 'Grosse Stil', mit einem Blick zu umfassen: der neue, schöne Mensch Nietzsches beschränkt seine "Aussichten und Ansichten".<sup>388</sup>

So selbstverständlich für ihn die ausschliessliche Betrachtung des Nahen, Sichtbaren und Greifbaren, so selbstverständlich ist dem Modernen die des Unendlichen, die Grenze des Sehannes und des Haptischen Überschreitenden. Was wir hier bei Nietzsche in den Stadtbeschreibungen von Venedig und Genua lesen, beschreibt einen räumlichen Tiefen-Sinn, der abgeschnitten ist, ganz ähnlich dem vollendeten Sein des Apollo-Tempels in *Delphi* oder dem Grabmal des *Cheops* in *Gizeh*. Der räumliche Tiefen-Sinn, der dem Spaziergänger der *Cent Marches* im *Parc-de-Versailles*, dem Bewohner des *Robie-House* in *Chicago*, dem Betrachter eines Bildnisses von *Rembrandt* oder dem Zuhörer des *Tannhäuser* gemeinsam ist, wird bei Nietzsche in raumverneinende Figuren umgewandelt. Die Raumtiefe, die in den nordischen und barocken Städten vorherrscht und die einzelnen Bauwerke zu einem Verband schliesst, ist hier durch die Positionierung des einzelnen und

---

<sup>386</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118f.

<sup>387</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 6: S.118f.

<sup>388</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 541, KSA 3: S.298.

unabhängigen Baukörpers abgeschnitten: der 'Grosse Stil' erreicht seine individuell-freistehende Objekthaftigkeit durch die überzeugende Behandlung seiner Grenzflächen. Durch die Darstellung des unabhängigen und freistehenden Bauwerks wird die Nietzschesche Weltanschauung bis zum Äussersten getrieben.

In der modernen cartesianischen Weltvorstellung und ihrer Formgebung gibt es keine eigentlichen anschauliche oder haptisch erfahrbare Grenzen, höchstens theoretische Grenzwerte. Der Grenzwert stellt die Annäherung, den Prozess, die Operation selbst dar. Er ist kein Zustand, keine Haltung, sondern ein Verhalten. Hier, im entscheidenden Problem der modernen Formgebung, verrät sich plötzlich wieder, dass das moderne Seelentum ein historisch angelegtes ist. So wurde die euklidische, somatisch begründete Form der Alten zur veränderlichen Abstrakt-Unleiblichen aufgelöst. Dieser Drang hin zum Zerebralen ist bereits mit der arabischen Mathematik der Analysis dokumentiert, die lange bevor der der Moderne zugehörigen Infinitesimal-Mathematik die individuelle Körperlichkeit manifestierende Wert 1 auflöste. Mit nichts wird dies mehr verdeutlicht, als dass die Araber der Zahl 0 einen Wert zuwiesen. Bald löste das analytische Denken alle gegenständlichen Figuren auf. Die euklidische Geometrie dagegen ist eine Mathematik des Messens an einem konkreten Gegenstand, wo bereits der Dezimalbruch eine Vernichtung der individuellen Körperlichkeit und leiblichen Ordnung ist. Sie ist der eindeutige, wissenschaftliche Ausdruck einer Wesensvorstellung die ihren Grundanlass, wie bei Nietzsche, im zeugenden, leiblichen Menschen hat.<sup>389</sup> Die menschliche Leiblichkeit ist der Urstoff aller Grösse, allen Massen, aller Dinglichkeit: sie findet Ausdruck im einzelnen, unabhängigen Objekt, dem leibhaften, nahen und greifbaren Einzelding - etwas was mathematisch der Zahl 1 gleichkommt. Die mathematische Grösse 1 scheint bei Nietzsche als der erste und letzte gültige Ursprung aller Grössen verstanden.<sup>390</sup> Dagegen ist das moderne räumliche

---

<sup>389</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124.

<sup>390</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.124.

Tiefenerlebnis ein Werden, dass das Zeitliche bedeutet und den weiten Raum hervorruft. Nur ist es nicht korporeale, dreidimensionale, architektonische Ausdehnung, es ist ein Raum im Sinne grenzenloser n-dimensionaler Spiritualität und er ist historisch zugleich. Dieser Raum ist unendlich in jedem Sinne, wie der arbeitende, beweglich wirkende Stein der Strebepfeiler der gotischen Kathedrale oder das Gesicht, das bei *Rembrandt* die unendliche Tiefe der individuellen menschlichen Seele zeigt. Diese Spiritualität der hier Form gegeben wird, fasst den Menschen nicht mehr nur als ein Mittelpunkt des natürlichen Weltalls, dessen Erscheinung von seinem Sein Gestalt und Bedeutung empfängt, es fasst ihn vor allem als Mittelpunkt der **Welt als Geschichte**. Das natürliche Wesen und sein dazugehöriger Raum werden ganz als Zeit begriffen. Die moderne Seele und ihre Kunst zelebriert das Motiv der Bewegung, des Vergehenden, des Werdenden. Nietzsches italienische Stadtbilder dagegen zeichnen das Nahe, das Betastbare, das Raumlose, das Zeitlose. Nietzsches Städte sind gebaute Haltungen von Menschen, die gleichweit von Herkunft und Richtung entfernt sind, abgesetzt gegen die Zukunft und Vergangenheit.

Das Bauwerk im 'Grossen Stil' ist der Ausdruck des Zeitlos-Gewordenen. Nietzsche setzte es den gerichteten, vergehenden und einmaligen Motiven der Moderne entgegen. Dabei wird alles Seiende zu zeitlosen Grössen, wie der Tod eine zeitlose Grösse ist. Der Tote strebt nicht mehr. Er ist nicht mehr Zeit, sondern nur noch Körper, etwas das verweilt, keinesfalls aber einer Zukunft entgegenreift; und deshalb das Verweilende im strengsten Sinne. Nietzsche beschreibt in 'Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen' die Eigenart eines solchen zeitlosen Bauwerkes, dass der Welt des "'historischen' Menschen" entgegentritt:

“Aber auch die Menschen mit fühlenden Brüsten weichen einer solchen wie aus Erz gegossenen Larve aus; in einem abgelegenen Heiligthum, unter Götterbildern, neben kalter ruhig-erhabener

Architektur mag so ein Wesen begreiflicher erscheinen. Unter Menschen war Heraklit, als Mensch unglaublich ...”<sup>391</sup>

Mit "einem abgelegenen Heiligthum" organisiert man das Chaos des heraklitischen Schauspiels der Welt. "Auch ein Pythagoras, ein Empedokles behandelten sich selbst mit einer übermenschlichen Schätzung," entgegnet Nietzsche der "Lehre vom Gesetz im Werden und vom Spiel in der Nothwendigkeit".<sup>392</sup> Dem "historischen Menschen" wird genau dieses "Spiel" entgegengesetzt. *Heraklit* hat "diesem grössten Schauspiel den Vorhang aufgezogen": in "ruhig-erhabener Architektur" spiegelt sich das Ewige im Wachsein des Lebenden und werdenden.<sup>393</sup>

Das Bauwerk im 'Grossen Stil' das Nietzsche in Italien konzipiert ist ein solches "Spiel", wie "das Spiel des grossen Weltenkindes Zeus."<sup>394</sup> Der Weltbaumeister *Zeus*, genau wie das Bauwerk des 'Grossen Stils', "brauchte die Menschen nicht, auch nicht für seine Erkenntnisse“:

“... an allem, was man etwa von ihnen erfragen konnte und was die anderen Weisen vor ihm zu erfragen bemüht gewesen waren, lag ihm nicht. Er sprach mit Geringschätzung von solchen fragenden, sammelnden, kurz 'historischen' Menschen.”<sup>395</sup>

Das ist dieselbe Haltung, die Nietzsche dem 'Grossen Stil' zuschreibt, "die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie gibt".<sup>396</sup> Die Haltung des 'Grossen Stils' ist ein Abbild dieses Weltbaumeisters: "Mich selbst suchte und erforschte ich" sagt *Zeus* "von sich".<sup>397</sup>

---

<sup>391</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* # 8, KSA 1: S.834.

<sup>392</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.834.

<sup>393</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.834.

<sup>394</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.834.

<sup>395</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 1: S.834.

<sup>396</sup> Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118.

<sup>397</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen* # 8, KSA 1: S.834.

Nietzsche wünscht dann auch, dass alle Kunst den Gedanken an das Werden abweist und augenblickliches Wunder sein will: der Tempel als Götterwerk.<sup>398</sup> In 'Menschliches, Allzumenschliches' schreibt Nietzsche dazu: "Das Vollkommene soll nicht geworden sein."<sup>399</sup> Wir sollen uns nur des Gegenwärtigen erfreuen, als ob es auf einem Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei. Es sei uns "so zu Mute", wie zum Beispiel in *Paestum*, "als ob eines Morgens ein Gott spielend aus solchen ungeheuren Lasten sein Wohnhaus gebaut habe".<sup>400</sup> Im zweiten Band des gleichen Werkes wird er noch deutlicher, wenn er schreibt:

"Moral für Häuserbauer: Man muss die Gerüste wegnehmen, wenn das Haus gebaut ist."<sup>401</sup>

Diese ahistorische Auffassung Nietzsches erinnert uns natürlich sofort an das Baugesühl der Griechen und ihr Verlangen nach einem gleichmässig formbaren Material. Das Bauwerk aus einem einzigen Stück zu machen, wie an den altertümlichen Tempeln oft die Säulenschafte (*terminus*), das entspricht dem Bedürfnis am besten. In der Antike, wo die Säulen erst nach deren Aufrichtung kanneliert wurden, wurde eine Art der Quaderfügung geschaffen, bei der die zusammenhängenden Flächen erst nach dem Zusammenbau fertig bearbeitet wurden. Bei den alten Griechen wurden die einzelnen Quader und Säulentrommeln mit glattgeschliffenen Berührungsflächen aneinandergereiht und aufeinandergeschichtet, ohne ein Bindemittel zwischen den Steinen zu verwenden. Das geschah nicht etwa aus Unvermögen, denn die hohe Qualität des Stuckes zeigt, dass die Griechen sehr wohl in der Lage gewesen wären allerbesten Mörtel herzustellen. Aber jede Mörtelfuge führt zu einer Unterbrechung der plastischen Wirkung eines ganzen Einzigens.

---

<sup>398</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühling 1877: 22-36, KSA 8: S.385.

<sup>399</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, # 145, KSA 2: S.141.

<sup>400</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.141.

<sup>401</sup> Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten" # 335 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.698.

Weiter führt der Erhärtungsvorgang des Mörtels zu Setzungen, d.h. zu Verschiebungen der Bauteile, und diese würden die genauen Fluchten von Kanten und Flächen merklich stören, das Ganze würde durch seine Ungenauigkeiten 'in Bewegung geraten' und es würde seinen Entstehungsprozess veranschaulichen.

Mit Nietzsches 'Grossem Stil' begegnen wir einem der Moderne entgegengesetzten Verlangen, nämlich der Metamorphose von lebendiger Zeit in sofortige, fertig realisierte Ausdehnung. Ausdehnung ist hier die Verneinung desjenigen spirituellen Räumlichen, dass sich in der Moderne aus der Ordnung der Zeit und des dazugehörigen Tiefensinnes entwickelt. Bei Nietzsche tritt der Raum der Zeit gegenüber: Raum und Zeit sind verschiedene Ordnungen und Zeit hat mit Raum gar nichts zu tun, während für den modernen historischen Menschen der Raum eine Extension der Zeit ist: Raum und Zeit bilden gemeinsam ein Axiom, wobei die Zeit zuletzt immer die dem Raum vorangehende Substanz ist. In Nietzsches Zeitbegriff wird nicht versucht, durch einen Prozess und durch einen ständig neuarbeiteten Zeitgeist zur Zukunft zu sprechen, er "hat sich nur zurückgezogen, um zu seinem Sprunge genügenden Raum zu haben" heisst es bei ihm dazu.<sup>402</sup> Bei ihm wird mit "einem Zauberschlag", durch "eine wundergleiche Plötzlichkeit" die "aus dem Boden aufgestiegen sei" nach der Dauerhaftigkeit des Einmaligen gesucht.<sup>403</sup> Da ist etwas Monumentales im Konzept des dauerhaft Einmaligen. Mit dieser "Plötzlichkeit" gibt es kein Wachsen nach einem 'Ende' (*telos*) hin und ein mögliches spätes Erreichen der inneren Möglichkeiten: in anderen Worten kein abendländisches Wollen, kein

---

<sup>402</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 273, KSA 2: S.225: "Zurückgegangen, nicht zurückgeblieben. – Wer gegenwärtig seine Entwicklung noch aus religiösen Empfindungen heraus anhebt und vielleicht längere Zeit nachher in Metaphysik und Kunst weiterlebt, der hat sich allerdings ein gutes Stück zurückgeben und beginnt sein Wettrennen mit anderen modernen Menschen unter ungünstigen Voraussetzungen: er verliert scheinbar Raum und Zeit. Aber dadurch, dass er sich in jenen Bereichen aufhielt, wo Gluth und Energie entfesselt werden und fortwährend Macht als vulcanischer Strom aus unversiegbarer Quelle strömt, kommt er dann, sobald er sich nur zur rechten Zeit von jenen Gebieten getrennt hat, um so schneller vorwärts, sein Fuss ist beflügelt, seine Brust hat ruhiger, länger, ausdauernder athmen gelernt. – Er hat sich nur zurückgezogen, um zu seinem Sprunge genügenden Raum zu haben: so kann selbst etwas Fürchterliches, Drohendes in diesem Rückgange liegen."

<sup>403</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 145, KSA 2: S.141.

Arbeitsprinzip, kein strebendes Manövrieren, wie dies in der Moderne immer zum bewussten Ausdrucksmittel erhoben wird.<sup>404</sup> Die Wesensart der beschriebenen Stadtbilder von Venedig und Genua bei Nietzsche macht deutlich, dass diese italienische Welt nicht historisch angelegt ist. Sie kennen das dialektische *procedere* zwischen Vergangenheitbewusstsein und Zukunftsdenken nicht, das wir in den nordischen Stadtanlagen sehen. Die Bilder, die Nietzsche hervorruft, sind den Haltungen der alten Ägypter oder bei *Homer* ähnlich: gleich zu Beginn bringen sie alle Haltungen und Lagen in denkbar strengster Fassung ohne Laborieren zum Ausdruck. Gleich zu Beginn wird das Schwerste versucht und in den Fassungen dieser Schöpfungen ändert sich im kardinalen Sinne nichts mehr. Hier begegnen wir einer Gestalt die nicht vom Erfindergeist getrieben ist. Der "gefundene Stil" gestaltet hier:

"das Kunstwerk als ein Zeugnis unserer Lust an der Vereinfachung, an ein Fort-Schaffen durch Concentration unter Ein Gesetz".<sup>405</sup>

Der Modernist schöpft seine Bauwerke durch den Prozess und – für uns Architekten viel wichtiger - er stellt diesen Prozess dar, während das Bild, das Nietzsche von den Bauwerken und Städten im Sinne hat, ein freistehendes Objekt zeigt, welches 'plötzlich' da ist. Die moderne Baukunst operiert historisch und dieser historische Sinn wurde in der modernen Baukunst immer zum bewussten Ausdruck ihrer Figur. Die Bauwerke dringen jedesmal von Neuem in die Tiefe des Geschichtlichen und das historische Kontinuum ist das Hauptthema der Ausdruckssprache moderner Architektur, denn moderne Baukunst spricht immer von Vergangenheit und Zukunft. Sie veranschaulicht das Historische wie ein Lebenslauf: als Etappen einem Lebenspfad entlang gebaut. Welche Meisterschaft hat der von *Hegels* Geschichtsphilosophie beeinflusste *Schinkel* darin gezeigt. Man besuche das Alte Museum in Berlin. In der Aussenansicht finden wir die antikisierende Front, sobald wir

---

<sup>404</sup> Georg G. Iggers, *The German Conception of History*, S.31 zitiert Friedrich Meinecke aus "Die Entstehung des Historismus", Werke Band 3, S.49.

<sup>405</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - Frühjahr 1884: 25-409, KSA 11: S.119.

ins Innere treten den arabischen Dom, umgeben von der modernen Anordnung der klassizistischen Ausstellungshallen. *Schinkel* verwendet dabei eine Vielzahl von Säulenordnungen. Diese Vielfalt hat ein einziges grosses Ziel: den geschichtlichen Verlauf zu porträtieren. Man besuche auch *Schinkels* Park in Glienicke und verfolge die Entwicklung der Brücken und der Säulen.

Nichts scheint Nietzsches Bausinn fremder. Kunstwerke sind nicht im Sinne eines Zeitablaufes gedacht, sondern immer als punktförmige, in sich geschlossene Gebilde, die das Zeitlose manifestieren und nicht auf ihre Herkunft oder ihre zukünftigen Möglichkeiten verweisen. In einer einzigen Figur, die sich kaum in Gross- und Kleinform unterteilen lässt, muss alles ausgedrückt werden. *Schinkels* Architektur ist aus Teilen zusammengesetzt. *Schinkel* schafft eine Architektur die einem additiven Gedankentum folgt und auch additiv zu einem Ganzen wird und durch diese Gestaltungsweise Bedeutung erhält. *Schinkel* hat dann auch geschrieben, dass die Leben andeutenden Erfordernisse der Architektur "ein Streben, ein Sprossen, ein Crystallisieren, ein Aufschliessen, ein Drängen, ein Spalten, ein Fügen, ein Drücken, Biegen, Tragen, Setzen, Schmiegen, Verbinden, Halten, ein Liegen und Ruhn" ist, wobei das letztere hier im Gegensatz mit den bewegenden Eigenschaften absichtlich angeordnet wird und so fern auch als lebendiges Handeln gedacht werden müsse.<sup>406</sup>

Nietzsche stellt die historische Seele der Modernen mit dem Ausdruck des Beweglichen in Zusammenhang. Das Bewegliche, also alles Unfertige oder Nie-fertig-werdende, ist immer eine direkte Referenz zum Temporalen. Die moderne Tradition von *Meister Eckhart* bis auf *Kant* will die 'Welt der Erscheinung' den Machtansprüchen des erkennenden Ichs unterwerfen, und das taten von *Otto dem Grossen* bis auf *Napoleon* all ihre Führer. "[D]ie Identität im Wesen des Eroberers, Gesetzgebers und

---

<sup>406</sup> Karl Friedrich Schinkel, *Architektonisches Lehrbuch*, S.32.

K ü n s t l e r s" bei Nietzsche kennt keinen solchen gigantischen Expansionstrieb. Seine Machtansprüche sind, wie "bei den Künstlern", bereits mit dem geradezu bescheidenen "B i l d e r n und Abbildern" befriedigt.<sup>407</sup> Das Meer, das Gebirge, die Stadt sind alles Bestandteile seiner Heimat, aber nicht auf das Gefühl der Ferne hin, sondern auf deren Abgrenzung, an dessen Linien entlang er sich orientieren kann, Mass halten kann.<sup>408</sup> Nie findet man bei Nietzsches 'Grossen Stil' ein Interesse an der Eroberung des Hinterlandes. So empfindet Nietzsche dann auch panoramatische Gegenden als unschön.<sup>409</sup> Und wenn sich der Mensch schon einmal etwas Neues erbaut, so tut er dies dem Kinde gleich, "der spielend Steine hin und her setzt".<sup>410</sup> Darum gibt es in Nietzsches Architekturbeschreibungen keinerlei Bezüge zu historischen Tiefensinn: nichts erinnert uns an das Pittoreske, es gibt auch kein Interesse an Ruinen in Nietzsches Schriften. Nietzsche schreibt zu diesem modernen Interesse an Figuren die das Zeitgefühl im modernen Menschen veranschaulichen:

“Das **Beschreibende**, das **Pittoreske** als S y m p t o m e des N i h i l i m ... Ein Mosaik besten Falls, etwas Z u s a m m e n a d d i r t e s, Farbenschreiendes, Unruhiges”.<sup>411</sup>

In der Welt des 'Grossen Stils' würden im Krieg halbwegs zerstörte Bauwerke niederreißen und von Neuem erbaut, so dass sie in perfekter Figur vor ihm stehen würden. Für den

---

<sup>407</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-94, KSA 11: S.32.

<sup>408</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt des tragischen Gedankens*, KSA 1: S.593.

<sup>409</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 513, KSA 3: S.298.

<sup>410</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 24, KSA 1: S.153.

<sup>411</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 9-110, KSA 12: S.398f : “Das **Beschreibende**, das **Pittoreske** als S y m p t o m e des N i h i l i m ... Nie beobachten, um zu beobachten! Das giebt eine falsche Optik, ein Schielen, etwas Erzwungenes und Übertriebenes. E r l e b e n als Erlebniswollen; es geräth nicht, wenn man nach sich selbst dabei hinblickt; der geborene Psycholog hütet sich, wie der geborene Maler, zu sehn, um zu sehn; er arbeitet nie “nach der Natur” – er überlässt das Durchsieben und Ausdrücken des Erlebten, des “Falls”, der “Natur” seinem Instinkt, - das A l l g e m e i n e kommt ihm als solches zum Bewusstsein, n i c h t das willkürliche Abstrahieren von bestimmten Fällen. Wer es anders macht, wie die beutegierigen Romanciers in Paris, welche gleichsam der Wirklichkeit auflauern und jeden Tag eine Handvoll Kuriositäten nach Hause bringen: was wird schliesslich daraus? Ein Mosaik besten Falls, etwas Z u s a m m e n a d d i r t e s, Farbenschreiendes, Unruhiges ... – Die “Natur”, im künstlerischen Sinne gesprochen, ist niemals “wahr”; sie übertreibt, sie verzerrt, sie lässt Lücken. Das “Studium nach der Natur” ist ein Zeichen von Unterwerfung, von Schwäche, eine Art Fatalism, die eines Künstlers unwürdig ist. S e h e n, was i s t – das gehört einer spezifisch anderen Art von Geistern zu, den Thatsächlichen, den Feststellern: hat man diesen Sinn in aller Stärke entwickelt, so ist er a n t i - k ü n s t l e r i s c h a n s i c h .”

Modernen ist der Umgang mit Ruinen eine Darstellung seines Konzeptes seines historischen Zeitgefühls: dieser Sinn für das Pittoreske in den Gesichtern *Rembrandts*, in den Landschaften *Friedrichs*, all die braun-goldenen Darstellungen des unendlichen Himmels in der europäischen Malerei, all die Freude an halb niedergerissenen Artefakten in den Parkanlagen und Museen, der Sinn für Patina und jede Art von Alterserscheinung ist einer ahistorischen und punktförmigen Seele, wie sie bei Nietzsche wiederholt dargestellt wird, völlig fremd. Nietzsche kritisiert diese modernen Vorlieben mit einem Zitat von *Burckhardt*:

“der Geschmack der englischen Gartenkunst – 'die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten nachzuahmen' J.B. – ist der ganze moderne Geschmack.”<sup>412</sup>

Die bereits beschriebene Oberflächenform eines dorischen Tempels konnte nur derart überzeugend als ein Ganzes dargestellt werden, weil die ihn erschaffene Phantasie nicht in zusammengesetzten Teilen, wie in der modern-historischen Denkweise *Rembrandts*, *Schinkels* und *Friedrichs*, sondern in ganzen Körpern denken konnte. Es ist also die Phantasie, dass ein Bauwerk aus einem einzigen Ganzen gebaut werden muss, die entscheidend ist für “grosse Verhältnisse der Rhythmik”,<sup>413</sup> die sich von einer Architektur aus zusammengeführten Teilen unterscheidet. Während das Zusammengeführte immer irgendwie auf das Prinzip der Bewegung verweist, “die Rhythmik der Bewegung im Einzelnen und Kleinsten”,<sup>414</sup> ist es das als Einzelding erschaffene, das so überzeugend auf unser Wohlgefallen “des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden”<sup>415</sup> wirkt und uns nicht an die “Degenereszenz”<sup>416</sup> erinnert. Nietzsche mahnt dazu in einem nachgelassenen Fragment *Richard Wagner* zu dessen "Stil-Tradition" und wirft ihm vor, "hier will er

---

<sup>412</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1880: 6-222, KSA 9: S.255.

<sup>413</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Herbst 1869: 1-46, KSA 7: S.23.

<sup>414</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 7: S.23.

<sup>415</sup> Friedrich Nietzsche, “Vermischte Meinungen und Sprüche” in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.456.

<sup>416</sup> Friedrich Nietzsche, “Streifzüge eines Unzeitgemässen” # 20 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.124.

monumentalisieren - wo es am wenigsten erlaubt ist - im tempo".<sup>417</sup> Das Bilden in grossen Verhältnissen, das Nietzsche vorschlägt, ist eines der Hauptmerkmale des 'Grossen Stils':

"wenige Hauptsätze, diese im strengsten Zusammenhang, kein esprit und keine Rhetorik".<sup>418</sup>

Das ist die Monumentalität im Zusammenhang mit dem 'Grossen Stil':

"Der grosse Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes".<sup>419</sup>

Dieses Vokabular, der "Sinn für Weniges und Langes" ist diese "g r o s s e F o r m e i n e s K u n s t w e r k e s",<sup>420</sup> dieses Einmalige und Dauerhafte zugleich und erinnert an *Cesars* berühmten Spruch *veni – vidi – vici*. Da verdeutlicht sich Nietzsches Haltung. Den vergehenden und einmaligen Motiven unseres modernen Zeitgefühls hält *Cesar* etwas Gegenwärtiges entgegen, dass keinen Raum beansprucht um sich zu entfalten. Nietzsches Konzept des 'Grossen Stil' und *Cesars* Spruch nehmen eine monumentale Haltung an, beide sind absolut zeitlos und ahistorisch. Der kausale Zusammenhang deutet ohne Einbezug der Ordnung des Zeitlichen auf das Momentane im Grossformat. Bei *Cesar* ist es der Kausalzusammenhang der seinem Spruch den monumentalen Charakter gibt. Beim 'Grossen Stil' ergibt sich diese Monumentalität aus der Komposition seiner gebauten Grenzflächen, wobei das Entscheidende ist, dass sich die Baufigur "selbst suchte"<sup>421</sup> und "augenblickliches Wunder",<sup>422</sup> gleich einer Metamorphose **plötzlich** da ist.

---

417 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühling 1878: 27 - 83, KSA 8: S.501.

418 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1886: 7-23, KSA 12: S.303.

419 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühling 1884: 25-321, KSA 11: S.95.

420 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1881: 11-198, KSA 9: S.520.

421 Friedrich Nietzsche, *Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen* # 8, KSA 1: S.834.

422 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühling 1877: 22-36, KSA 8: S.385.

### 2.2.3 Die Oberfläche als Umkehrung der modernen Leidenschaft

“... Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu l e b e n : dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich - a u s T i e f e !”<sup>423</sup>

Friedrich Nietzsche

“D a s G r i e c h i s c h e u n s s e h r f r e m d . - ... wie einfach waren in Griechenland die Menschen sich selber i n i h r e r V o r s t e l l u n g ! Wie weit übertreffen wir sie in der Menschenkenntnis! wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und unsre Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus! Wollten und wagten wir eine Architektur nach u n s e r e r Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) - so müsste des Labyrinth unser Vorbild sein!”<sup>424</sup>

Friedrich Nietzsche

Spätestens seit *Schlegel* kann künstlerische Aktivität für den Modernen durch das Interessante definiert sein.<sup>425</sup> Nietzsche beschreibt solche moderne Kunst des Interessanten als "Der Sinn und die Lust an der Nüance" und bezeichnet diese Eigenschaften als "die eigentliche M o d e r n i t ä t".<sup>426</sup> Die Modernität ist jenes, "was n i c h t generell ist" und ihre Eigenart "läuft dem Triebe entgegen, welcher seine Lust und Kraft im Erfassen des T y p i s c h e n hat: gleich dem griechischen Geschmacke der besten Zeit ."<sup>427</sup>

Auch in einem Aphorismus aus dem folgenden Jahr kritisiert Nietzsche die "Charakteristik der 'Modernität'" als die "ü b e r r e i c h l i c h e E n t w i c k l u n g d e r

---

<sup>423</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Vorwort # 4, KSA 3: S.352.

<sup>424</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* # 169, KSA 3: S.151f.

<sup>425</sup> Vgl. Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art*, S.59: "Friedrich Schlegel was perhaps the first to use the concept of the interesting to interpret the meaning of the 'modern' in 'modern art' and 'modern poetry'."

<sup>426</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Ende 1886: 7-7*, KSA 12: S.289f.

<sup>427</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 12: S.289f.

Z w i s c h e n g e b i l d e".<sup>428</sup> Bereits einige Jahre zuvor schreibt Nietzsche in einem Aphorismus den er mit "Z u d e u t l i c h r e d e n"<sup>429</sup> betitelt, dass sich der moderne Künstler überdeutlich ausdrückt, weil ihn niemand versteht: die Modernität ist ein esotherischer Weltgedanke, esotherisch wie alles Unsinnliche, rein Denkerische und Temporale. Es liegt in der Eigenart dieser auf einen prozesshaften Verlauf und Variabilität angelegten Moderne, dass es die "vollkommene Zuhörerschaft"<sup>430</sup> nicht gibt: die künstlerische Ausdruckssprache der Moderne ist nie vollkommen und leicht.

Die "Ü b e r h e r r s c h a f t d e r I n s t i n k t e" die Nietzsche als Eigenart der Moderne ausmacht,<sup>431</sup> erkennt er erstmals bei *Sokrates*:

"Anarchie in den Instinkten ... die Superfötation des Logischen ... alles ist übertrieben ... Karikatur ... Alles ist zugleich versteckt, hintergedanklich, unterirdisch."<sup>432</sup>

Für Nietzsche ist *Sokrates* jene geschichtliche Figur, welche die Vornehmheit des Stils "besiegt":

"Mit Sokrates schlägt der griechische Geschmack zu Gunsten der Dialektik um ... Vor Allem wird damit ein v o r n e h m e r Geschmack besiegt ... Es ist unanständig, alle fünf Finger zeigen. Was sich erst beweisen lassen muss, ist wenig werth."<sup>433</sup>

Dagegen ist für Nietzsche aber alles Sinnlich-nahe allgemeinverständlich. Gemeinverständlich ist das Merkmal einer Schöpfung, die sich dem Betrachter auf den ersten Blick mit all ihren Geheimnissen preisgibt; einer Schöpfung, deren Sinn durch ihr äusseres Erscheinungsbild verkörpert ist: "Leib bin ich ganz und gar, und Nichts

---

<sup>428</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 9-168, KSA 12: S.435.

<sup>429</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* # 375, KSA 3: S.245.

<sup>430</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.245 .

<sup>431</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887: 9-168, KSA 12: S.435.

<sup>432</sup> Friedrich Nietzsche , "Das Problem des Sokrates" # 5 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.69.

<sup>433</sup> Friedrich Nietzsche , *Ibid.*, KSA 6: S.69f.

ausserdem" heisst es dazu in 'Also sprach Zarathustra'.<sup>434</sup> Gemeinverständlich ist in der Natur das, was von urmenschlichen Zuständen und Bildungen her unverändert geblieben ist, was der Mann und die Frau von den Tagen der Kindheit an fortschreitend begreifen, ohne eine ganz neue Betrachtungsweise 'erkämpfen' zu müssen, überhaupt das, was nicht erkämpft werden muss, was sich im Empedoklischen Sinne von selbst gibt, was im sinnlich Gegebenen unmittelbar zutage liegt, nicht durch dasselbe nur angedeutet ist und nur - von wenigen, unter Umständen von ganz Vereinzelt - gefunden wird.<sup>435</sup> In diesem Sinne schreibt Nietzsche über die moderne Ausdruckssprache:

“Man kann aus verschiedenen Gründen zu deutlich articulirt sprechen: einmal, aus Misstrauen gegen sich, in einer neuen ungeübten Sprache, sodann aber auch aus Misstrauen gegen die Anderen, wegen ihrer Dummheit oder Langsamkeit des Verständnisses. Und so auch im Geistigen: unsere Mitteilungen ist mitunter zu deutlich, zu peinlich, weil Die, welchen wir uns mittheilen, uns sonst nicht verstehen.”<sup>436</sup>

Nietzsche stellt sich auf die Seite jener die "nicht verstehen", denn er bezeichnet "die grossen Weisen" als "N i e d e r g a n g - T y p e n": "ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome",<sup>437</sup> "Sokrates war Pöbel. Man weiss, man sieht es selbst noch, wie hässlich er war."<sup>438</sup> Die Seelen des modernen Menschen sind, noch viel stärker als jene von *Sokrates*, eine "N o t h w e h r":

"Man wählt die Dialektik nur, wenn man kein andres Mittel hat ... Überall, wo noch die Autorität zur guten Sitte gehört, wo man nicht 'begründet', sondern befiehlt, ist der Dialektiker eine Art Hanswurst: man lacht über ihn, man nimmt ihn nicht ernst."<sup>439</sup>

---

<sup>434</sup> Friedrich Nietzsche, "Von den Verächtern des Leibes" in: *Also Sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.39.

<sup>435</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 5 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.69.

<sup>436</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, S.245.

<sup>437</sup> Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 2 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.67.

<sup>438</sup> Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 3 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.68.

<sup>439</sup> Friedrich Nietzsche, "Das Problem des Sokrates" # 5 & 6 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.70.

Nietzsches 'Grosser Stil' ist natürlich genau solch ein Ausdruck einer "Autorität" die nicht "begründet". Er ist eine Architektur die befiehlt,<sup>440</sup> "die Ausnahme" zur "Seite" stellt und "die Nuance" wegwischt, eine "R u h e der starken Seele":

“Ein Überwältigen der Fülle des Lebendigen ist darin, das Maass wird Herr, jene R u h e der starken Seele liegt zu Grunde, welche sich langsam bewegt und einen Widerwillen vor dem Allzu-Lebendigen hat. Der allgemeine Fall, das Gesetz wird v e r e h r t und heraus g e h o b e n; die Ausnahme wird umgekehrt bei Seite gestellt, die Nuance weggewischt. Die Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht und seine Kraft birgt - das "g e f ä l l t": d.h. das correspondirt mit dem, was man von sich hält.”<sup>441</sup>

Mit diesem 'Grossen Stil' wendet sich Nietzsche gegen die Abbildungen der unendlich-labyrinthischen Verlaufsfunktionen der modernen Kultur mit der Herrschaft des Raum-Zeit-Axioms als Ergebnis der ausgesprochen esotherischen Beziehung zwischen wissenschaftlich-verkausalisierten Kulturschöpfungen und den zugehörigen Kulturmenschen. Nietzsche bezeichnet die Architektur der Moderne dann auch als "labyrinthisch":

"Wollten und wagten wir eine Architektur nach u n s e r e r Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) – so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein!"<sup>442</sup>

So ist es überhaupt schwer verständlich, wie die Architekturezeption der neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderte immer wieder von Einfachheit in ihren Architekturkompositionen spricht und schreibt,<sup>443</sup> gibt es doch nichts Komplizierteres und Verborgeneres als moderne Architektur. Wie "labyrinthisch" diese Qualitäten der modernen Architektur sich gebären, wird dann im Bauen der Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in einem ihrer Paradestücke auch verwirklicht. *Le Corbusiers Ville Savoie* ist jenes moderne

---

<sup>440</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen" # 11 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.118f.

<sup>441</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Ende 1886: 7-7*, KSA 12: S.290.

<sup>442</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* # 169, KSA 3: S.152.

<sup>443</sup> Vgl. Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, S.206ff.

Meisterstück, das von *Siegfried Giedion* als bewundernswertes Beispiel einer, durch das gesamte Gebilde durchgehende Aushöhlung des Hauses präsentiert wird.<sup>444</sup> Die *promenade architecturale* zu konzipieren und zu bauen ist ein eloquenter Ausdruck des modernen Menschen und seinen vom "labyrinthisch"-transzendenten Tiefensinn geleiteten Raumgefühl, das sich nun, zum Zeitpunkt *Le Corbusiers*, noch verstärkt durch den Glauben an die neuen Konzepte der Psychoanalyse einseitig im zerebralen Bereiche des Besuchers abspielen. Mit der *promenade architecturale* gewann *Le Corbusier* seine Meisterschaft in der Welt der modernen Architektur. Die ausgehöhlten und durchlöchernten, ganz der Zeit gewidmeten Bauwerke *Le Corbusiers* sind hervorragende Beispiele, man betrachte die Raumabfolge des *Maison La Roche-Jeanneret*,<sup>445</sup> der modernen "Vergeistigung"<sup>446</sup> des höchst lebendigen Bedeutunggebens und der gleichzeitigen Entmaterialisierung in der Baukunst: der Ausdruck der Vorherrschaft der Dimension Zeit im Weltbild des modernen Menschen. All die distinkten Ausblicke in die Ferne, das konstante Hinauf und Hinunter mit Rampen und Treppen, all die kleinen Nischen und Ecken sind der Ausdruck dieser "Vergeistigung": anders gesagt, die Entkörperlichung des Ganzen. In letzter Instanz ist *Le Corbusiers* räumliche Komposition genau der angesprochene Ausdruck des "Allzu-Lebendigen"<sup>447</sup> der Modernität in der Kritik Nietzsches: "Die Vergeistigung als Z i e l" ohne Verlangen auf eine "Versinnlichung".<sup>448</sup> Wo doch diese "kleine Vernunft, mein Bruder, die du 'Geist' nennst" nur "Werkzeug deines Leibes ist": Das Spezielle, die Ausnahme und die Nuance überkommen in der architektonischen Ausdruckssprache der Moderne das Typische.<sup>449</sup>

---

<sup>444</sup> Siegfried Giedion, op.cit., S.331: "Es ist unmöglich, die Villa Savoie von einem einzigen Blickpunkt aus zu erfassen. Sie ist ein Bau in raum-zeitlicher Auffassung. Der Körper des Hauses wurde in jeder Weise ausgehöhlt, von oben und unten, innerhalb und ausserhalb. Jeder Querschnitt zeigt, wie untrennbar Innen-und Aussenraum einander durchdringen."

<sup>445</sup> Vgl. Elisabeth Blum, *Le Corbusiers Wege*, S.40 & S. 46-47.

<sup>446</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-398, KSA 11: S.255.

<sup>447</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Ende 1886: 7-7, KSA 12: S.290.

<sup>448</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-398, KSA 11: S.255.

<sup>449</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, "Von den Verächtern des Leibes" in: *Also sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.39.

In der modernen Baukunst beweist sich dieses Streben durch das mehr oder weniger kunstvolle Auflösen all ihrer korporealen Materialität, oder wie wir bei *Giedion* nachlesen können, durch Bauwerke wie der Eiffelturm in Paris oder das Turmprojekt für Moskau von *Tatlin*, als “moderne Verwirklichung des Dranges zur Durchdringung von Innen- und Aussenräumen”.<sup>450</sup> Auch hier beschreibt *Giedion* das Grund-Thema der modernen Architektur: die Auflösung der Materialität. Für den modernen Architekten mit seinem dynamischen, temporalen, sich stets neu orientierenden Geiste ist die Präsenz korporealer Materialität grundsätzlich zu autoritär, weil das Konzept Form in der Moderne nicht nur der räumlichen Ausdehnung, sondern auch der Zeit angehört und es sich selbst im Temporalen Behaupten muss.<sup>451</sup> Dieses Drama der Auflösung des Materials, der Abschwächung aller Begrenzungsvorgänge und der Entkörperlichung der Figur ist Ausdruck des Verinnerlichen und Vergeistigen in der Moderne, “d e r a u f g e b l a s e n e S t i l”<sup>452</sup> der “das Gefühl der Schwellung mitteilen will”<sup>453</sup>, auch der “Stil der Ueberladung”,<sup>454</sup> als “die Folge einer Verarmung der organisierenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten”.<sup>455</sup>

Auch in dieser Beziehung wird deutlich, dass Nietzsches Baugedanke und seine Idee des auf korporeale Leiblichkeit angelegten ‘Grossen Stils’ sich nicht zum Advokaten der von

---

<sup>450</sup> Siegfried Giedion, op.cit., S. 97.

<sup>451</sup> Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S.118: *Spengler* hat diese Umwandlung der statischen euklidischen Figürlichkeit in eine körperlose Kunst – in der Harmonie und Polyphonie zu Bildungen von höchster Jenseitigkeit führen, die weitab von allen Möglichkeiten optischer Bestimmung liegen - beschrieben: Die moderne Ausdruckssprache “ersetzt den mathematischen Körper, an dessen starrem Bilde sinnlich-erfahrbare Werte gefunden werden, durch abstrakt-räumliche Beziehungen, die zuletzt auf Tatsachen der sinnlich-gegenwärtigen Anschauung überhaupt nicht mehr anwendbar sind. Sie ersetzt zunächst die optischen Gebilde *Euklids* durch abstrakt-theoretische Örter in Bezug auf ein Koordinatensystem, dessen Anfangspunkt willkürlich gewählt werden kann, und reduziert das gegenständliche Dasein des geometrischen Objekts auf die Forderung, dass während der Operation, die sich nicht mehr auf Messungen, sondern auf Gleichungen richtet, das gewählte System nicht verändert werden darf ... Die Zahl, die Grenze des Gewordenen, wird nicht mehr durch das Bild einer Figur, sondern durch das Bild einer Gleichung abstrakt dargestellt.”

<sup>452</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* IV # 332, KSA 3: S.234.

<sup>453</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.234.

<sup>454</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" #117 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.427.

<sup>455</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 2: S.427.

*Giedion* apologierten, entmaterialisierten Tradition der modernen Architektur einsetzen lässt, er aber dem Gedanken *Sempers* von der tektonischen Symbolik und seiner Transzendenz der Materialität viel näher liegt. In diesem Zusammenhang finden wir in einem nachgelassenen Fragment die Notiz: “Lebendige S t e i n f o r m die H o l z f o r m nachahmend”,<sup>456</sup> die wahrscheinlich in einer Vorlesung bei *Burckhardt* aufgezeichnet wurde.<sup>457</sup> Im Text der Vorlesung *Burckhardts* äussert sich dieser, dass das Bauwerk einen “echten Stoff” verlange, “wenn es seine Phantasiewirkung machen soll. Theilweise weil wiederum im Aufwand des echten Materials der monumentale Wille steckt, hauptsächlich aber weil die Stylformen in strenger Beziehung zu echten Stoffen erfunden (und entstanden) sind und daher laut nach diesen verlangen.”<sup>458</sup> *Burckhardt* erklärt weiter, dass der “Tuffstein und Travertin ganz eigentlich für den dorischen Tempelbau wie gemacht” seien, während Kalksteine und Trachyte “wieder völlig für das Gotische” passen.<sup>459</sup> Es darf hier spekuliert werden, dass sich Nietzsche, bei dem nirgends in seinem Werk ein positives Wort zu den gotischen Bauprinzipien gefunden werden kann, unter dem Einfluss *Burckhardts*, auf *Sempers* Ablehnung der gotischen Bauweise bezieht: der Monumentalbau – und damit auch der ‘Grosse Stil’ - ist von der Formenbegrenzung der Bauwerksoberfläche abhängig und ist das Gegenteil des Vorgangs der Entkörperlichung.<sup>460</sup> Wenn *Semper* die Gotik wegen ihres Funktionalismus ablehnt,<sup>461</sup> so scheint die unterliegende Kritik *Sempers* - und vielleicht auch *Burckhardts*, der beim Gotischen von der “Steinersparniss” schreibt, die “höchste Vergeistigung der (möglichst

---

<sup>456</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühling 1878: 27-15, KSA 8: S.489.

<sup>457</sup> Vgl. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, *Friedrich Nietzsche - Kritischen Studienausgabe*, KSA 14: S.608.

<sup>458</sup> Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Künste*, S.61.

<sup>459</sup> Jacob Burckhardt, *Ibid.*, S.61.

<sup>460</sup> Vgl. Gottfried Semper, “Ueber Wintergärten“ in: *Kleine Schriften*. S.485: “ ... mit diesem gleichsam unsichtbaren Stoffe nicht einlassen, wenn es sich um Massenwirkung und nicht bloss um leichtes Beiwerk handelt.” und Gottfried Semper, ‘Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik’ S.551. in: Hanno-Walter Kruft, op.cit., S.361: “Semper bezeichnet die Versuche in eisener Gotik als völlig verunglückt, lobt hingegen den sichtbaren einfachen eisernen Dachstuhl des Eisenbahn-Ingenieurs bei Einsteighallen und sonstigen Schuppen als Wahrzeichen ihres Provisoriums.”

<sup>461</sup> Gottfried Semper, op.cit., S.XIX: “Eben so war der gothische Bau die lapidare Uebertragung der scholastischen Philosophie des 12. und 13. Jahrhunderts”.

wenigen) Materie welche je vorgekommen” ist<sup>462</sup> - jene zu sein, dass die moderne Baukunst, - wie die gotische Tradition, seit ihrem Ursprung grundsätzlich nicht der Formenwirkung dient, sondern die Entkörperlichung der Form dokumentiert, ganz ihrem inneren Seelentum entsprechend. Und so muss Nietzsches kritische Notiz von der steinernen Nachahmung der Holzform, im Zusammenhang mit seinen eigenen Zielen für seinen ‘Grossen Stil’, wie folgend verstanden werden: während der ideale Formgedanke antiker Baukunst - die monumentale Formenwirkung - seit frühestem Beginn immer in Stein gedacht worden ist,<sup>463</sup> ist das Holz und der Stahl das ideale Material des modernen Architekten. Wie der Stein das Leblose im Wachsein der Lebenden suggeriert, das ewige Gleiche, dass keiner Erlösung entgegenreift, so suggeriert das Material Holz und seine modernen Abkömmlinge Eisen und Stahl Bewegung, Vergänglichkeit und Zukunft und sind nach *Semper* “Wahrzeichen des Provisoriums”<sup>464</sup>: letztlich all jene temporalen Raumgefühle des modernen historischen Menschen. Wenn Nietzsche also schreibt, "der Stein wird mürbe",<sup>465</sup> so ist zu verstehen, dass die Charakteristiken der verwendeten, idealen Materialien einer Baukunst höchste Entscheidungen des Bagedankens einer Kultur sind: sie sprechen über Raum und Zeit. Die Verwendung vom härtesten Granit bis zum weichsten Holz bei ihren Bauwerken entscheidet, ob die Zeit bejaht und das Materielle entkörperlicht wird (das Musische, der Takt ist hier das eigentümliche) oder die Zeit verneint und das Korporeale hervorbringt (das Gebaute, das Reich des Auges ist hier herrschend):

“Wodurch unterscheidet sich die Rhythmik der Bewegung und die Rhythmik der Ruhe (d.h. Anschauung)? Grosse Verhältnisse der Rhythmik können nur von der Anschauung gefasst werden.

---

<sup>462</sup> Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Künste*, S.45.

<sup>463</sup> Vgl. Herbert Langford Warren, "The Origin of the Doric Style" in: *The Foundations of Classic Architecture*, New York, 1919, S.175: "The Doric column in its earliest period is so distinctly and characteristically a stone form, is so absolutely expressive of that material, that it is difficult to imagine that it can have had its direct origin in any other material."

<sup>464</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, S.551.

<sup>465</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* - Ende 1883: 22-1, KSA 10: S.615.

Dagegen ist die Rhythmik der Bewegung im Einzelnen und Kleinsten viel exakter und mathematischer. Der T a k t ist ihr eigenthümlich.“<sup>466</sup>

Auch hier wird deutlich, wie sehr sich der Baugedanke Nietzsches vom modernen Gedankentum entfernt. Die Steine des ‘Grossen Stils’ bilden eine Figur, so dass jedem Bürger die unterliegende Idee des Bauwerkes bekannt ist. In der Modernität herrscht der individuelle Geist einer Persönlichkeit mit einem unendlich fernen Tiefensinn ihrer Seele, die der unmittelbaren und permanenten Perzeption entzogen ist. Darum schreibt Nietzsche über den modernen Menschen:

“Ein ganz moderner Mensch, der sich zum Beispiel ein Haus bauen will, hat dabei ein Gefühl, als ob er bei lebendigem Leibe sich in ein Mausoleum vermauern wolle.“<sup>467</sup>

Dem modernen Menschen ist die Materialität eines Bauwerkes zu autoritär für seine seelischen Weltgefühle. Bald ist es die Idee der korporealen Extension im Raume selbst, die sich diesem Geiste - im Drang nach Ausdruck seiner inneren Möglichkeiten - als Hindernis darstellt. Nietzsche versucht mit seiner Hinwendung zur Oberfläche nichts weiter als die Oberfläche und die Form als Umkehrung der modernen Leidenschaft zu konzipieren.

Das Raum-Zeit Labyrinth der *promenade architecturale* der *Ville Savoie*, die Heiligengeschichte in den Fenstern der *Sainte-Chapelle* in Paris oder die geschwungenen, flutenden Bauteile, Voluten und Kartuschen der Kirchen- und Palastfassaden *Borrominis*

---

<sup>466</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Herbst 1869: 1-46, KSA 7: S.23.

<sup>467</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* # 22, KSA 2: S.43: “U n g l a u b e a n d a s "m o n u m e n t u m a e r e p e r e n n i u s". - Ein wesentlicher Nachteil, welchen das Aufhören metaphysischer Ansichten mit sich bringt, liegt darin, dass das Individuum zu streng seine kurze Lebenszeit in's Auge fasst und keine stärkeren Antriebe empfängt, an dauerhaften, für Jahrhunderte angelegten Institutionen zu bauen; es will die Frucht selbst vom Baume pflücken, den es pflanzt, und deshalb mag es jene Bäume nicht mehr pflanzen, welche eine jahrhundertlange gleichmässige Pflege erfordern und welche lange Reihenfolgen von Geschlechtern zu überschatten bestimmt sind. ... Ein ganz moderner Mensch, der sich zum Beispiel ein Haus bauen will, hat dabei ein Gefühl, als ob er bei lebendigem Leibe sich in ein Mausoleum vermauern wolle.“

entsprechen nicht Nietzsches "vollen und rechtwinkligen Menschen".<sup>468</sup> Sich auf seine "grosse Vernunft" beziehend schreibt er, dass "eine so bedingte und verkausalisirte Welt ... ein Greuel"<sup>469</sup> sei und dass der volle und rechtwinklige Mensch "ein Bedürfnis nach einer g r o b e n Wahrheit"<sup>470</sup> habe und vergleicht diese Unterschiede im Aphorismus "A e l t e r e K u n s t u n d d i e S e e l e d e r G e g e n w a r t"<sup>471</sup>:

"Weil jede Kunst zum Ausdruck seelischer Zustände, der bewegteren, zarteren, drastischeren, leidenschaftlicheren, immer befähigter wird, so empfinden die späteren Meister, durch diese Ausdrucks-Mittel verwöhnt, ein Unbehagen bei den Kunstwerken der älteren Zeit, wie als ob es den Alten eben nur an den Mitteln gefehlt habe, ihre Seele deutlich reden zu lassen, vielleicht gar an einigen technischen Vorbedingungen; und sie meinen hier nachhelfen zu müssen, - denn sie glauben an die Gleichheit, ja Einheit aller Seelen. In Wahrheit ist aber die Seele jener Meister selber noch eine andere gewesen, g r ö s s e r vielleicht, aber kälter und dem Reizvoll-Lebendigen noch abhold: das Maass, die Symmetrie, die Geringachtung des Holden und Wonnigen, eine unbewusste Herbe und Morgenkühle, ein Ausweichen vor der Leidenschaft, als ob an ihr die Kunst zu Grunde gehen werde, - diess macht die Gesinnung und Moralität aller älteren Meister aus, welche ihre Ausdrucks-Mittel nicht zufällig, sondern nothwendig mit der gleichen Moralität wählten und durchgeisteten."<sup>472</sup>

Das "Ausweichen vor der Leidenschaft", das den alten Meistern gemäss Nietzsche bewusst gewesen sein muss, "weil an ihr die Kunst zu Grunde gehen werde", findet in der Baukunst allerdings viel früher statt als dessen intellektuelle Vollendung im neunzehnten Jahrhundert. Die "Gothik" versteht sich schon "auf das Berauschen" und nimmt jenes Thema vorweg, an dem sich die gesamte moderne Architektur abarbeiten wird.<sup>473</sup> Die Auflösung der Baumaterie an einer gotischen Kathedrale ist das frühe Symbol für die Krafrichtung der Kultur der modernen Welt: "historischer Sinn" ist jenes Verlangen mit dem der moderne

---

<sup>468</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-337, KSA 11: S.100.

<sup>469</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.100.

<sup>470</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.100.

<sup>471</sup> Friedrich Nietzsche, "Vermischte Meinungen und Sprüche" # 126 in: *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2: S.431.

<sup>472</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.431.

<sup>473</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-399, KSA 11: S.255.

Architekt die Transformation der korporealen Dinglichkeit in ein abstraktes Raumgefüge begründet.<sup>474</sup> In ihrer Sehnsucht nach der totalen Auflösung des Körperlichen in ein entmaterialisiertes Raumgefüge, entsprechen dann auch die Themen gotischer Baukunst: Bewegung, Richtungsverläufe und Funktionsgedanken werden idealerweise im entstofflichten Material Licht zelebriert. Nicht das Bauen von Lichtwiderständen, sondern das genaue Gegenteil, diese Widerstände aufzulösen, ist das Ziel gotischer und aller moderner Baukunst.

Nirgends ist dieses Schauspiel der modernen Architektur besser dargestellt als in den riesigen Fenstern gotischer Kathedralen. Das Bauelement des Fensters ist jenes geworden, welches das innerste Wesen dieser Moderne symbolisiert: das räumliche Tiefenerlebnis.<sup>475</sup> Mit dem Element des Fensters wird, wie in keiner anderen Architektur, der Wille des modernen Menschen fühlbar: aus dem Innern in den grenzenlosen Raum zu dringen. Mit diesem Verlangen erhielt das Fenster erstmals eine metaphysische Bedeutung in der Baugeschichte.

Das räumliche Verlangen der gotischen Baukunst ist kein Einzelfall, sondern der Prototyp der abendländischen Wesensbestimmung und ihrer modernen Baukunst. Die barocke Baukunst folgt der Gotik in ihrem Verlangen der Entkörperlichung und grenzenloser, räumlicher Ausbreitung. Eine der grössten Errungenschaften des modernen Bauens ist dann

---

<sup>474</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 11: S.255.

<sup>475</sup> Das Durchleuchten des Lichtes bei den riesigen Glasfenstern, bei gotischen Kathedralen mit Farbe verstärkt, wird zu einer eigenen völlig stofflosen Kunst: reines Licht und durch dieses zur Idee des Tiefen-Sinnes. Durch das gewaltige erreichte Spektrum des Beleuchtungsunterschiedes zwischen einfallendem Licht und den dastehenden korporealen Steinmassen, lösen sich diese Steinmassen in ein dunkles 'Nichts' auf, da das menschliche Auge nicht fähig ist, gleichzeitig auf derartige Lichtspektrumsunterschiede zu reagieren. Der gewünschte Ausdruck ist erreicht: der gewaltige Lichteinstrahl im Innenraum einer gotischen Kathedrale löst die gesamte Baumasse in etwas Unanschaulbares auf. Die einzig für das Auge erfassbaren Bauelemente - die riesigen Glasfenster - schweben und das ganze Geschehen verlagert sich zu einer wundervollen Darstellung der Heiligengeschichte im gänzlich stofflosen und endlosen spirituellen Raum. Neben dem leuchtenden Glas verschwindet der Stein beinahe. Die Farben des Lichtes bilden eine Kunst völlig losgelöst von einem Medium einer tragenden Fläche. Hier erreicht die Architektur eine räumliche Freiheit gleich dem Klang einer Sonate von *Johann Sebastian Bach*. Das gestaltete Element, das Licht, schwebt frei im Raum. Damit hat aber die moderne Architektur auf allen Ebenen das plastische Wesen verlassen.

auch eine Gestalt, in der die Figur ideal mit dem weiten Raum verwächst: der Park. Das 16. Jahrhundert erlebt die Erweckung des artistischen Mittels des Hintergrundes und des Horizontes: der Sinn verlagert sich vom Vordergrund zum Hintergrund.<sup>476</sup> Auch diese Wandlung ist Ausdruck einer verstärkten Wiedergabe der modernen Seele: ihr Ausdruck ist pittoresk<sup>477</sup> und polyphon.<sup>478</sup> Im barocken Park entdecken wir das Abbild dieser völligen

---

<sup>476</sup> Vgl. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, S.27-70: Mit *Rembrandts* Portrait Malerei erreicht diese Kunst ihren Höhepunkt, gelingt es ihm doch durch das Gesicht eines individuellen Menschen den unendlich tiefen individuellen Seelengedanken darzustellen. In Italien ist es *Caravaggio* der mit dem Mittel des *chiaroscuro* [chiaroscuro: italienisch, hell-dunkel]; eine Disposition von Licht und Schatten in einer Composition um den Effekt von Raum, Volumen und Masse zu erhöhen. Es kam zur Anwendung, wenn ein malerischer und dramatischer Gebrauch des tonalen Kontrastes zentral ist, um Bewegung zu representieren. *Chiaroscuro* erhöht die Representation der korporealen und der geistigen Bewegung (Intellekt, Seele, Vorstellung). *Caravaggio* und *Rembrandt* werden als die hervorragendsten Künstler des *chiaroscuro* betrachtet. Mit dem Mittel des *chiaroscuro* rückt die Malerei von der exakten Wiedergabe in einem zeichnerischen Stil weg. Der Künstler konzentriert sich nun auf die Wiedergabe des Licht an einem Objekt. Frederick Hartt, *A History of Painting, Sculpture, Architecture*, New York, 1989, S.694: "Nevertheless, it is to this unruly genius that we must look for a style that was to revolutionize European art, less on account of its visual realism – the Netherlanders had already carried that as far as it could go – than its psychological realism, which plumbed the depths of human feeling in a manner comparable in some respects to the insights of his slightly older contemporary, William Shakespeare, and its extraordinary sense of solid reality projected in actual space." Mit der Auflösung der Linie, können wir auch die Auflösung der Farben in Töne feststellen. Diese neuartige Malerei ist dann auch das Abbild des wichtigsten Seelengedankens des modernen Menschen: die völlige Umkehrung des räumlichen Verständnisses in der malerischen Representation, in der der Hintergrund den Vordergrund des Bildes überwindet. Endlich gelingt es der modernen Kunst das Tiefenerlebnis, durch das Mittel des Hintergrundes, als Zeichen des ins unendlich Schweifenden, in das Bild zu bringen. Der sinnlich nahe Vordergrund verschwindet. *Rembrandts* Gesichter sprechen von der Unentlichkeit des individuellen menschlichen Seelentums, neben dem das Leibliche als nicht signifikante Hülle beiwohnt. Man schaue sich einen Romantiker wie *Friedrich* oder *Turner*, oder einen Impressionisten wie *Monet* an. Das Objekt ist hier immer mehr oder weniger durch dasjenige begründet, was sich entweder in der Vorstellungskraft des wahrnehmenden Subjektes oder dessen was sich scheinbar zwischen diesem Subjekt und dem wahrzunehmenden Objekt abspielt. Das Objekt selbst ist nur noch Referenz der Befragung, nicht mehr die Darstellung eines Stückes Gegenwärtigkeit. Das Ganze ist hier ein immer stärker werdendes Interesse der direkten Naturbefragung nach ihrer inneren Möglichkeiten und zwar hinsichtlich des subjektives Gehaltes des individuellen Tiefenerlebnis. Die Verschiebung vom Vordergrund zum Hintergrund hin, ist der Ausdruck dessen, wie sich der Mensch selbst zerebral begründet. In der modernen Wesensvorstellung ist das Einzelding, der sichtbare und greifbare individuelle Körper, als ein Zufall in einem riesigen Ganzen begriffen. Es ist seine Seele und seine transzendente Vorstellungskraft, die nun alleine in das Zentrum rückt: das Zentrum ist ein Gedanke, der in alle Fernen schießt und der von nun an die Welt bedeutet. Gibt es ein einziges grosses Symbol dieser neuen Weltvorstellung, so ist es der Horizont, diese unwirklichste und unfasslichste Linie aller Begrenzungen. Man findet ihn in jedem Portrait und natürlich in jedem Landschaftsgemälde, was zugleich auch den Gedanken der Landschaft überhaupt in das *Repertoire* der modernen Kunst einführt. Der Horizont, der unbegreifliche und ungreifbare abstrakte Punkt, wo Himmel und Erde verschwimmen, ist der künstlerische Inbegriff und das stärkste Symbol der transzendenten Vorstellungskraft. Im sublimen Horizont siegt die Musik über die Plastik, die spirituelle Ausdehnung über ihre Substanz, die Geistigkeit über die optische Wahrnehmungsfähigkeit. (Vgl. Anthony Vidler, op.cit., S. 74: "Wölfflin's message is clear: the sublime in architecture, which necessitates the "half-closed eyes" that see lines more vaguely in favor of unlimited space and the "elusive magic of light", signals the end of bodily projection in its formed and bounded character, and perhaps the end of architecture itself.")

<sup>477</sup> pittoresk: [engl. picturesque] jenes ästhetische Gefühl, dass die Imagination der Träumerei und Bewunderung stimuliert; ästhetisches Konzept des 18.Jahrhunderts; als Übergangskonzept zum ästhetischen Konzept des Sublimen beachtet, speziell hin zur sublimen Landschaftsmalerei des Romantizismus.

<sup>478</sup> polyphon: vielstimmig; abendländische Musik differenzierte sich klar von Arten der Musik aller anderen Zivilisationen, als im neunten Jahrhundert zwei oder mehrere Melodien rational miteinander kombiniert wurden um simultan zu erklingen. Die polyphone Qualität der simultan erklingenden Stimmen produziert ein völlig verschiedenes Resultat als das Spiel von Noten, die nacheinander ertönen. Es wird zwischen Homophonie und Polyphonie unterschieden. Homophonie ist eine Harmonie, in der ein Kord eine Melodie unterstützt und sich

Umkehrung des räumlichen Verständnisses. Was von nun an komponiert, gebaut, gemalt, gemeisselt, gehauen und geschrieben wird, hat keine signifikante Vordergründigkeit mehr, die Oberfläche wird von nun an 'nur noch als Form', im abgewerterter Wichtigkeit, verstanden,<sup>479</sup> alles strebt nun nach dem Prinzip des Infinitesimalen in die Räumlich- und Zeitlichkeit.

In der Baukunst war dann genau dies die kommende Ambition. Was der moderne Baukünstler in den gotischen Kathedralen versucht hat, wiederholt er nun von neuem, indem er die Mauern und Wände gar nicht mehr baut, die sich ihm als beinahe unüberwindbares Hindernis bewiesen haben. Er wendet sich nun den freien, landschaftlichen Weiten selbst hin: der Gartenkunst als Ausdruck des strahlenförmigen, später des n-dimensionalen Ausdehnungsgedankens der modernen Welt. Jede irgendwie bedeutende Leistung, gebaut oder gezeichnet, sei es jene von *Fischer von Erlach* oder jene von *Bernini*, schliesst nun den weiten Raum des Parks in die architektonische Konzeption ein oder der Park, zum Beispiel bei *Le Notres* Entwurf für *Vaux-le-Vicomte*, wird das Zentrum des gesamten Projektes selbst. Die Gartenbaukunst erreicht dies mit denselben Mitteln, die sie schon in der Gotik verwendet hat. Im Unendlichen liegt der Punkt, in der die perspektivischen Linien der langgestreckten Teiche, der Buchengänge, Alleen, Durchblicke und Galerien zusammentreffen. Der barocke Park ist die bewusste Gestaltung der Natur im Sinne der räumlichen Fernenwirkung, wie schon das Fenster der gotischen Kathedrale die bewusste Gestaltung dieser räumlichen Fernenwirkung ist. Der barocke, später auch der pittoreske Ausblick sind immer das bewusste Streben in den spirituellen Raum und das Erlebnis des Temporalen - einmal als unendliche Allee, im anderen Falle als halbniedergerissene Ruine - welche für den modernen Menschen die Erschliessung seiner Natur sind. Nur wenig später,

---

gleichzeitig mit der Melodie bewegt. Eine polyphonische Harmonie entsteht, wenn die zwei oder mehreren Melodien ihren eigenen unabhängigen Rhythmus haben. Das resultierende Textur einer polyphonischen Melodie ist animierter und komplexer als die einer homophonischen Melodie. Die Kompositionen von Johann Sebastian Bach werden als die Höhepunkte polyphoner Kontrapunkt Kompositionen beurteilt.

<sup>479</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - November 1887: 11-3, KSA 13: S.9.

in der Romantik, wird diese Sehnsucht nach dem weiten Horizont mit der Hinwendung zum Konzept des bis anhin für furchterregend gehaltenen Panoramas verstärkt und auch diese Fernwirkung schätzen gelernt.<sup>480</sup> Nietzsches eigene Einschätzung des Panoramas führt ihn, wahrscheinlich unter dem Eindruck von *Burckhardt*, zu einer ganz anderen Stellung in Bezug zum Haus und seinem Garten.

*Burckhardt* vergleicht in seiner Studie 'Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens' die französischen und englischen Pärke mit den Gärten der medicischen Zeit und stellt die enge Übersichtlichkeit, die heitere Nähe, das Komensurable seiner Linien dar.<sup>481</sup> *Vivarelli* beschreibt "jene Spannung zwischen unkultivierter Natur und formalem Zwang",<sup>482</sup> die *Burckhardt* in Italien findet, und "die für Nietzsche so wichtig ist".<sup>483</sup> *Burckhardt* kritisiert den französischen Park, weil dieser ohne die "Miteinwirkung des Irrationellen", "die Begrenzung durch Meeres- oder bergige Landschaft", mit seiner "Regelmässigkeit des Ganzen vielleicht einen zu bedrückenden Eindruck macht, ... wie es zum Beispiel im Garten von Versailles geschieht, dessen Perspektiven in einer unbedeutenden Umgebung verlaufen",<sup>484</sup> und den englischen Park, als "Ausdruck eines morbiden und schwermütigen Naturgefühls ... einer falschen Natürlichkeit".<sup>485</sup> Nietzsche überträgt diese Kritik *Burckhardts* in seine Notizen.<sup>486</sup>

Für Nietzsche ist jede Kunst, in der die Mittel selbst zum Zwecke werden, eine Kunst der Auflösung. Nietzsche behandelt dieses Problem unter dem Aspekt "Der Pessimismus in der ästhetischen Theorie" in welcher "der Künstler ... die Mittel um ihrer selber willen" liebt, "die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die Nuance des

---

<sup>480</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Morgenröte* # 513, KSA 3: S.298.

<sup>481</sup> Vgl. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, S.379.

<sup>482</sup> Vivetta Vivarelli, op.cit., S.147.

<sup>483</sup> Vivetta Vivarelli, Ibid., S.147.

<sup>484</sup> Vivetta Vivarelli, Ibid., S.148.

<sup>485</sup> Vivetta Vivarelli, Ibid., S.148.

<sup>486</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente – Herbst 1880*: 6-222, KSA 9: S.255.

T o n s : das D i s t i n k t e".<sup>487</sup> Nietzsche schreibt in der selben Notiz, dass der Reiz des italienischen Gartens gerade aus dem Kontrast mit der freien Natur und der Architektur entstehe.<sup>488</sup> Wenn er in der Vorrede zum 'Zarathustra' von der Zeit "als die Sonne am Mittag stand"<sup>489</sup> schreibt, meint er dabei, wie *Burckhardt*, den Zustand des Zeitlosen, ist doch der Schattenwurf gering, das Licht am hellsten und klarsten. Auch auf dieser Ebene zeigen *Burckhardts* und Nietzsches Observationen - der Renaissance Park ist für den Sommer und nicht, wie der barocke Park, für die Herbstlichkeit konzipiert - dass ihr Weltbild das Zeitlose, das konkret Gegenständliche, das Greifbare manifestiert, jenes also das im strahlenden Licht – wie der dorische Tempel - sich präsentiert. *Vivarelli* schreibt dazu: "Dem Italiener, so wie Nietzsche, aber auch Burckhardt und Stendhal ihn sehen, geht es nicht darum, die Natur zu imitieren", sondern "sie in harmonischen Formen zu organisieren."<sup>490</sup> Man zwingt der Landschaft ihre Form auf. Um diesen Kontrast zwischen Kunst und Natur zu erreichen, wie der auf einer Hügelkuppel gesetzte dorische Tempel, muss "eine grosse Masse zweiter Natur hinzugetragen, ... dort ein Stück erster Natur abgetragen"<sup>491</sup> werden. Diese "grosse Masse zweiter Natur"<sup>492</sup> muss wie das Licht der "Sonne im Mittag"<sup>493</sup> eine Gestalt sein, die ruhend, klar, greifbar, korporeal, geordnet, konkret, gegenständlich und allgemein verständlich ist, niemals "wild, willkürlich, phantastisch, unordentlich, überraschend".<sup>494</sup>

Während Nietzsche ein architektonisches Ideal verfolgt, "in dem der Charakter sich als harmonische Komposition innerhalb rigider stilistischer Vorgaben formt",<sup>495</sup> in der "auch

---

<sup>487</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Ende 1886: 7-7, KSA 12: S.284.

<sup>488</sup> Vivetta Vivarelli, *Ibid.*, S.147 zitiert Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Herbst 1880: 6-222, KSA 9: S.255.

<sup>489</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede 10, KSA 4: S.27.

<sup>490</sup> Vivetta Vivarelli, *op.cit.*, S.148.

<sup>491</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 290, KSA 3: S.530.

<sup>492</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 3: S.530.

<sup>493</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede 10, KSA 4: S.27.

<sup>494</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 290, KSA 3: S.531.

<sup>495</sup> Vivetta Vivarelli, *op.cit.*, S.151.

die minutiöseste und genaueste Ausführung der Details und des Schmucks ... nicht vom Sinn des Ganzen ablenken“<sup>496</sup> darf, sondern “dem sie streng untergeordnet werden muss”,<sup>497</sup> ist die moderne Formgebung die künstlerische Interpretation der cartesianischen Theorie,<sup>498</sup> das grenzenlose Ausschweifen nach Erkennen, das mit der Art des Begrenzens durch sinnlich erfahrbare Grenzen nichts mehr zu tun hat:<sup>499</sup>

“... sie denken mit einer Hast und Ausschliesslichkeit an sich, wie noch nie Menschen an sich gedacht haben, sie bauen und pflanzen für ihren Tag ... Wir leben in der Periode der Atome, des atomistischen Chaos.”<sup>500</sup>

Wo die begrenzte Sichtbarkeit, das Thema seiner Gedankengänge, aufhört, findet Nietzsches Wissenschaft eine Ende. Er verlangt im ‘Zarathustra’ genau eine derartige Ausdruckssprache für unsere Formenwelt: Figuren sollen kommensurabel sein.<sup>501</sup> Damit definiert Nietzsche das klassische Grenzproblem: der künstlerische Ausdruck des Formgefühls sucht in den Flächen und Konturen ein Maximum von Sinn und Mass. Wenn Nietzsche dann schreibt, "wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln"<sup>502</sup> und “i n u n s spazieren gehen”,<sup>503</sup> handelt es sich nicht um ein labyrinthisch durchdrungenes Bauwerk “für Seiden-Puppen” in dem “man sich bücken” muss:

---

<sup>496</sup> Vivetta Vivarelli, Ibid., S.151.

<sup>497</sup> Vivetta Vivarelli, Ibid., S.151.

<sup>498</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III* # 3, KSA 1, S.356: “Nun ist aber die ganze Zunft aller Wissenschaften darauf aus, jene Leinwand und jene Farben, aber nicht das Bild zu verstehen; ja man kann sagen, dass nur der, welcher das allgemeine Gemälde das Lebens und Daseins fest in's Auge gefasst hat, sich der einzelnen Wissenschaften ohne eigene Schädigung bedienen wird, denn ohne ein solches regulatives Gesamtbild sind sie Stricke, die nirgends an's Ende führen und unseren Lebenslauf nur noch verwirrter und labyrinthischer machen.”

<sup>499</sup> Oswald, Spengler, op.cit., S.111: “Der antike Mensch beginnt und schliesst seine Erwägungen mit dem einzelnen Körper und seinen Grenzflächen ... *Wir* [in der Moderne, Anmerkung v. Verf.] kennen im Grunde nur das abstrakte Raumelement des Punktes, das ohne Anschaulichkeit, ohne die Möglichkeit einer Messung und Benennung, lediglich ein Beziehungszentrum darstellt. Die Gerade ist für den Dorier eine messbare Kante, für uns ein unbegrenztes Punktekontinuum ... Für den Griechen ist der Kreis ein *Fläche*, und das Problem besteht darin, diese Fläche in eine kommensurable Gestalt zu bringen ... krummlinig begrenzte Flächen bei unveränderter Grösse in Rechtecke zu verwandeln und dadurch *messbar* zu machen.”

<sup>500</sup> Friedrich Nietzsche, “Schopenhauer als Erzieher“ # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen III*, KSA 1, S.367.

<sup>501</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, “Von den Hinterweltlern” in: *Also sprach Zarathustra I*, KSA 4: S.38.

<sup>502</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* # 280, KSA 3: S.524.

<sup>503</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., KSA 3: S.524.

“Denn er wollte in Erfahrung bringen, was sich inzwischen mit dem Menschen zugetragen habe: ob er grösser oder kleiner geworden sei. Und ein Mal sah er eine Reihe neuer Häuser; da wunderte er sich und sagte: Was bedeuten diese Häuser? Wahrlich, keine grosse Seele stellte sie hin, sich zum Gleichnisse! Nahm wohl ein blödes Kind sie aus seiner Spielschachtel? Dass doch ein anderes Kind sie wieder in seine Schachtel thäte! Und diese Stuben und Kammern: können Männer da ein-und ausgehen? Gemacht dünken sie mich für Seiden-Puppen; oder für Naschkatzen, die auch wohl an sich naschen lassen. Und Zarathustra blieb stehn und dachte nach. Endlich sagte er betrübt: "Es ist Alles kleiner geworden!" Überall sehe ich niedrigere Thore: wer meiner Art ist, geht da wohl noch hindurch, aber - er muss sich bücken! Oh wann komme ich wieder in meine Heimat, wo ich mich nicht mehr bücken muss - nicht mehr bücken muss vor den Kleinen!" - Und Zarathustra seufzte und blickte in die Ferne. -”<sup>504</sup>

Das Bauwerk des ‘Grossen Stils’ ist ein Objekt der “Sonne im Mittag”,<sup>505</sup> im Ausdruck klar, scharf und kommensurabel, in seiner räumlichen Organisation übersichtlich, einfach, statisch. Im ‘Zarathustra’ schreibt er – mit dem Regenbogen auf das Verschwinden von Ungewitter und Wolken hinweisend, welche die typischen, abgebildeten Stimmungen sublimier Kunst sind (vgl. Malerei, Musik) – von der kristallinen und hellen Qualität des ‘Grossen Stils’:

“Lange schlief Zarathustra, und nicht nur die Morgenröthe gieng über sein Anlitz, sondern auch der Vormittag. Endlich aber that sein Auge sich auf ... Dann erhob er sich schnell ... Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen: den Regenbogen will ich ihnen zeigen und alle die Treppen des Übermenschen.”<sup>506</sup>

Damit ist die von *Giedion* in Frankreich wurzelnde, propagierte Vorstellung des Neuen Bauens das genaue Gegenteil von dem was Nietzsche als einfach bezeichnet. Einfachheit sieht er in der Seelenart der alten Griechen und nicht in “u n s e r e r Seelen-Art”.<sup>507</sup>

---

<sup>504</sup> Friedrich Nietzsche, “Von der verkleinernden Tugend” # 1 in: *Also sprach Zarathustra III*, KSA 4: S.211.

<sup>505</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede # 10, KSA 4: S.27.

<sup>506</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vorrede # 9, KSA 4: S.25f.

<sup>507</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* # 169, KSA 3: S.151f.

Nietzsche wendet sich wiederum den antiken Griechen zu und beschreibt deren Erscheinung als die strahlende Traum-Geburt der Olympier:

"...Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu l e b e n : dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheines zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – a u s T i e f e !"<sup>508</sup>

Die griechischen Künstler haben eine bessere Weisheit entdeckt. Und wie diese alten Griechen muss der moderne Baukünstler lernen zu vergessen. Er braucht ein 'ästhetisches Nicht-Wissen'. Der 'Grosse Stil' überzeugt durch seine äussere Formenwirkung und nicht durch komplexe Raumdurchdringungen als Metapher einer transparenten Darstellung des wissenschaftlichen Wahrheitsstrebens. Auf ästhetischer Ebene muss der Künstler des 'Grossen Stils' lernen - als Gegenteil zu dem Verlangen des sokratischen theoretischen Menschen unseres Zeitalter - nicht die Tiefe zu lieben, sondern die Oberfläche, die Haut und Formen der Erscheinung. Die bildende Kunst erreicht ihre metaphysische Aufgabe, durch "die Erregung d e s G e f a l l e n s a n s c h ö n e n F o r m e n"<sup>509</sup> Das ist im deutlichen Gegensatz zum modernen Künstler, wo keiner einfach Maler ist:

"alle sind Archäologen, Psychologen, In-Scene-Setzer irgendwelcher Erinnerung oder Theorie ... Sie lieben eine Form nicht um das, was sie ist, sondern um das, was sie a u s d r ü c k t."<sup>510</sup>

Im Gegensatz zu den Architekten des 'Grossen Stils' sind sie "Söhne einer gelehrten, gequälten und reflektierten Generation - Tausend Meilen weit von den alten Meistern, welche nicht lasen, und nur dran dachten, ihren Augen ein Fest zu geben."<sup>511</sup>

---

<sup>508</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Vorwort, KSA 3: S.352.

<sup>509</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* # 16, KSA 1: S.104.

<sup>510</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 12: S.284.

Der 'Grosse Stils' ist charakterisiert durch Äusserlichkeit, durch Oberflächlichkeit, aber es ist eine profunde Oberflächlichkeit, eben weil sie als notwendige Reaktion zur dionysischen Natur entsteht. Wir sind berauscht von der Schönheit der Figuren des 'Grossen Stil'. Wie in der antiken Behandlung des nackten *Kouros* wird bei Nietzsche in der Haltung des Bauens **ein Wesen zur Schau gestellt**.<sup>512</sup> Oberflächen und Form sprechen für sich selbst. Als Nietzsche "Die Ägypter als eigentliches Bauvolk"<sup>513</sup> beschrieb, muss er die Kulmination der mathematischen Einfachheit ihrer Bauwerke im Sinne gehabt haben, die für ihn "den Grundstock der ästhetischen Wertschätzungen"<sup>514</sup> ausmachen. Überall nur rechte Winkel, quadratische und rechteckige Säulen, keine Verzierung und Inschriften. Irgendwie hat es die "majestätisch-ablehnende Haltung"<sup>515</sup> geschafft den ganzen Sinn ihrer Welt mit Wucht und Würde in eine Linie, eine Säule oder eine Wand zu legen. Die Steine des 'Grossen Stils', wie jene eines dorischen Tempels, scheinen derart komponiert und in eine Figur gesetzt, dass die unterliegende Idee des Bauwerkes jedem Bürger bekannt war. Das ist genau das Gegenteil vom "d r a m a t i s c h e n S t i l",<sup>516</sup> der es, wie die *promenade architecturale*, die Fenster in der *Sainte Chapelle*, der Turm von *Tatlin* oder die Kirchen von *Borromini*, nicht auf Kunstwirkung, sondern Nervenwirkung absieht:

---

<sup>511</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, KSA 12: S.284.

<sup>512</sup> Dem *Kouros* gleich, wirkt der dorische Tempel auch nur nach aussen, als massives Gebilde in der Landschaft gelegen, und der künstlerisch überhaupt unbeachteten 'Raum-in-sich', als jenes das gar nicht da sein sollte, verleugnet. Der stehende, sitzende, liegende, jedenfalls in sich gefestigte Leib der Antike besitzt ebenso, wie der griechische Tempel, kein Innen, das heisst keine Seele, ist ganz *soma*. Die ringsum geschlossene Säulenstellung eines griechischen Tempels bedeutet dasselbe, wie das allseitig durchgebildete Muskelrelief einer Skulptur: beide enthalten die **ganze** Formensprache des Werkes. Was dem antiken Baukünstler die vollkommene Durchbildung der körperlichen Oberfläche bedeutete - denn das ist der letzte Sinn allen formalen Ehrgeizes der griechischen Künstler: das Wesen der lebendigen Erscheinung durch die Gestaltung ihrer Grenzflächen zu erschöpfen - das wurde für den modernen Architekten folgerichtig das 'Portrait des Bauwerkes', der komplexe Raumdispositionen als Metapher des Bekennen und der Selbstkritik.

<sup>513</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Sommer 1871: 16-12*, KSA 7: 397.

<sup>514</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Mai 1885: 35-3*, KSA 11: S.509.

<sup>515</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie # 2*, KSA 1: S.32.

<sup>516</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888: 15-6*, KSA 13: S.405.

“An unkünstlerische Menschen sich wendend, mit a l l e n Hilfsmitteln soll **gewirkt** werden, nicht auf K u n s t wirkung, sondern auf N e r v e n w i r k u n g ganz allgemein ist es abgesehen.”<sup>517</sup>

Man beschaue die Fassade in *Chartres*, am *San Ivo* oder am *Zwinger* und man fühlt die Wirkung des aus dem Zusammenhang springenden Allegorischen der modernen Architektur. Nietzsche wirft dem deutschen Barockstil ein verschwenderische Lust “von Zauber und Verführungen” vor.<sup>518</sup> Der Barock und die Gotik scheinen nicht als Möglichkeiten aufzutreten, in denen sich die schöpferische Kraft des Gegensätze-Bindens und des Synthetisierens manifestiert.<sup>519</sup> Dabei ist vorallem gemeint, dass in der modernen Baukunst das Ziel die Vergeistigung ist und die Versinnlichung bereits ein Kompromiss mit ihren eigenen Idealen darstellt. Oder wie Nietzsche selbst schreibt: “Die Vergeistigung als Z i e l gesetzt”<sup>520</sup> und warnt sogleich, “Aber wenn nicht Versinnlichung dabei ist, so wird der Geist sehr dünn.”<sup>521</sup> Nietzsches Hinwendung zur Oberfläche, der Versuch seines Baugedankens und seines Gedankengebäudes, die reine Form als eine Umkehrung der modernen Leidenschaft zu konzipieren ist "zuletzt eine Frage der Kraft":

"diese ganze romantische Kunst könnte von einem Überreichen und willensmächtigen Künstler ganz ins Antirromantische oder - um meine Formel zu brauchen - ins Dionysische umgebogen werden, ebenso wie jede Art Pessimismus und Nihilismus in der Hand des Stärksten nur ein Hammer und Werkzeug mehr wird, mit dem man sich ein neues Paar Flügel zusetzt.”<sup>522</sup>

---

<sup>517</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühling 1878: 27-30, KSA 8: 492.

<sup>518</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1885-Herbst 1886: 2-6, KSA 12: S.69.

<sup>519</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-204, KSA 11: 203.

<sup>520</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Sommer 1884: 26-398, KSA 11: S.255.

<sup>521</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.255.

<sup>522</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Herbst 1885-Herbst 1886: 2-111, KSA 12: S.111.

### 3 ZUSAMMENFASSUNG

Der Bagedanke im engeren Sinne ist bei Nietzsche nicht ohne seinen Gedanken des Bauens im weiteren Sinne, sein Gedankengebäude, zu verstehen. Dieses Verhältnis von Bagedanken und Gedankengebäude ist in dieser Studie auf einer grundlegenden Ebene erörtert.

Bei Nietzsche ist das Bauen eine menschliche Notwendigkeit. Es ist bei ihm Fundamentalvorgang. Für ihn geht die ästhetisierende bauende Tätigkeit der Moral voraus: “unsere Lust an Einfachheit, Übersichtlichkeit, Regelmässigkeit, Helligkeit” ist nicht nur als ein kategorischer “Imperativ der Logik und des Schönen” vorhanden, diese Lust ist für ihn “I n s t i n k t”.<sup>523</sup> Wenn der Mensch im engeren Sinne baut, baut er sein Leben – “d e n b a u e n d e n G e i s t”.<sup>524</sup> Nietzsche versteht das “künstlerische Grundphänomen” als diesen “bauenden Geist“. Deshalb kennzeichnet er das Künstlerische als ursprünglich-produktiv (*poiesis*): Bauen schöpft Welten. Wir bauen uns selbst und eine Welt: die Welt, “nicht im Sinne der fehlenden Notwendigkeit”, ist eine Welt “der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit”, die wir Menschen, um sie lebbar zu machen, mit “ästhetischen Menschlichkeiten“ ordnen.<sup>525</sup> Die Wirklichkeit der Welt besteht also in ihrer Formhaftigkeit: “Nothwendigkeit werden in Form”.<sup>526</sup> Dieses “Über das Chaos Herr werden ... Form zu werden” ist eine ästhetische Objektivation, die Nietzsche mit “Wille zur Macht”<sup>527</sup> bezeichnet. Dieser “Wille zur Macht” ist hinsichtlich allen Weltverständnis die des Bauens: der Mensch baut “u m H e r r ü b e r e t w a s z u w e r d e n”.<sup>528</sup>

---

<sup>523</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – April-Juni 1885: 34-49, KSA 11: S.435.

<sup>524</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1884: 25-438: KSA 11: S.129.

<sup>525</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft III* # 109, KSA 3: S.468.

<sup>526</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1888: 14-61, KSA 13: S.246.

<sup>527</sup> Friedrich Nietzsche, “Von der Selbst-Ueberwindung“ in: *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4: S.149.

<sup>528</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Herbst 1885-Herbst 1886: 2-148, KSA 12: S.140.

Nietzsche verneint die Möglichkeit, dass die Suche nach Wahrheit in Wissenschaft und Psychologie zum Sinn der Welt führt. Bei ihm ist der Sinn der Welt nicht nur eine Angelegenheiten der Ästhetik, es ist der "Formensinn"<sup>529</sup> der ein ursprünglich-einheitliches Weltverständnis selbst baut. Dieser "Formensinn", der nun im Zentrum steht,<sup>530</sup> bevorzugt den Akt des Bauens über den Akt des Selbstdenkens. Damit wird bei Nietzsche die künstlerische und zugleich metaphysische Tätigkeit zu einem eigentlichen 'Zeichen-Bauen'. Mit diesem ist der Ort der Kunst ihr Ausdruck der diesseitigen Gegenwärtigkeit und der Bejahung des Daseins in dieser Welt und nicht jene metaphysische Tätigkeit die irgend einen hintergründigen Letztgegründeten zum Sprung in die Erscheinung verholfen werden soll. Die erste Aufgabe des Bauens ist vielmehr die Form des Lebensvollzuges selbst zur Präsentation zu bringen.

Ein Ganzes ist überhaupt nur als das a-teleologische Zusammenspiel seiner Teile möglich. Eben dies macht die Form eines Gebildes aus. Gerade darum ist es durch und durch Kunst. Nachdem der vorgegebene Sinn – durch die mechanischen Prinzipien der Teleologie und Zweckmässigkeit – nicht mehr zur Erklärung beitragen, zeigt sich in und an der Form eines Bauwerkes kein verborgener Sinn, kein hintergründiges Sein oder irgend eine magische Intentionalität, sondern die heimisch bedingte Form (Endogenität) des neuen Menschen.

Diese Emphase des zeigen des Daseins über das rein Gedachte im engeren Bereich der Kunst, bedingt bei Nietzsche in seiner späten Kunstphilosophie den Vorrang der Baukunst über die musischen und gesprochenen Künste. Nietzsche wendet sich an die Baukunst, weil sie etwas zeigt das sie unmittelbar besitzt und was sich nicht sagen lässt: Nietzsches Idee

---

<sup>529</sup> Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" # 4 in: *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, KSA 1: S.276.

<sup>530</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Frühjahr 1884: 25-469: KSA 11: S.138: "Wir können nur eine Welt b e g r e i f e n, die wir selber gemacht haben."

der “P h y s i o l o g i e d e r K u n s t”.<sup>531</sup> Diese “Physiologie der Kunst” ist keine Ästhetik im herkömmlichen Sinne mehr, wo man aus verschiedenen Möglichkeiten ausliest, sie ist fundamentale Kraft:

“Erfassen des T y p i s c h e n ... Überwältigen der Fülle des Lebendigen ... das Maass wird Herr, jene R u h e der starken Seele ... welche sich langsam bewegt und einen Widerwillen vor dem Allzu-Lebendigen hat. Der allgemeine Fall, das Gesetz wird v e r e h r t u n d h e r a u s - g e h o b e n ; ... die Nuance weggewischt. Das Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht und seine Kraft birgt - das "g e f ä l l t": d.h. das correspondirt mit dem, was man von sich hält.”<sup>532</sup>

Das ist “d e r g r o s s e S t y l” den Nietzsches mit der monumentalischen unter den Künsten verdeutlichen will – der Baukunst. Die Unfähigkeit der Formenbildung, die Nietzsche in der modernen historischen Kunst erkennt, ist eine überbordende Fülle von ‘Innerlichkeit’, welche zu einer Dissoziation führt. Dagegen ist die Kunst des ‘Grossen Stils’ genau dann erreicht, wenn ein Höchstmass “widerspruchsvollen Gaben und Begierden” durch die bauende Kraft des Künstlers “unter Einem Joche” geht.<sup>533</sup> Entsprechend bemisst sich die Bedeutsamkeit eines Kunstwerkes, seine Grösse, nicht nach der Emotivität, die es besitzt und ausdrückt oder beim Betrachter bewirkt. Nietzsche verwirft das Sublime. Der ‘Grosse Stil’ kann weder als Psychologismus noch als Emotivismus bestimmt werden. Die Grösse zeigt sich an dem Grad der organisierenden Kraft in bezug der a-teleologisch vorhandenen Teile zu einem Ganzen:

“‘Schönheit’ ist deshalb für den Künstler etwas ausser aller Rangordnung, weil in der Schönheit Gegensätze gebändigt sind, das höchste Zeichen von Macht, nämlich über Entgegengesetztes; ausserdem ohne Spannung: das keine Gewalt mehr noth thut, dass alles so leicht f o l g t , g e h o r c h t “<sup>534</sup>

---

<sup>531</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Ende 1886-Frühjahr 1887: 7-7, KSA 12: S.289.

<sup>532</sup> Friedrich Nietzsche, Ibid., S.289.

<sup>533</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Herbst 1887: 9-166, KSA 12: S.433.

<sup>534</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente – Ende 1886-Frühjahr 1887: 7-3, KSA 12: S.258.

‘Grossen Stil’ hervorzubringen, ist das in anschauende Korporealität tretende Dasein der Grenzflächen zum Ganzen. Dieser Vorgang hat etwas aus der Mineralogie und ist eine Art Versteinerung und Fossilisation:

"Das Idealisieren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so das die anderen darüber verschwinden".<sup>535</sup>

Der ‘Grosse Stil’ sublimiert die vorhandenen inakzeptablen natürlichen Impulse vollständig in eine akzeptable Form, so dass die Bauwerksform durch die Grenzen der Oberfläche existiert. Der ‘Grosse Stil’ ist durch einen Baukörper gegenwärtig, welcher die Formlosigkeit der emotiven Qualitäten der ‘Innerlichkeit’ **gegenständlich** macht und kein Verlangen mehr ausdrückt: alle Impulse sind nicht nur objektiviert, sie sind **fertig**.

Nietzsches Ideal des 'Grossen Stils' hat also mit der Organisationskraft der Formgebung gegensätzlicher Verlangen in anschauliche korporeale Ausdehnung zu tun, nicht jedoch mit der Auflösung von Form ins Nichts. Mit der Phantasie dieses Vorgangs wurde der ‘Grosse Stil’ zum Auslöser einer Architektur, die 1) durch ‘entleerte’ elementare Formen von ‘seelenloser’ Inhaltsfreiheit den Weg von einer zumeist religiös inspirierten Symbolik zu einer Baukunst einer vermeintlich ‘neuen Welt’ ohne magische Intentionen ebnete, die 2) den Beginn einer physiologischen und psychologischen Ästhetik für die Architektur eröffnet und die 3) mit freistehenden, geometrisch-stilisierten Objekten eine neue Monumentalität in der architektonischen Ausdruckssprache formuliert: “logisch, einfach, unzweideutig”<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> Friedrich Nietzsche, “Steifzüge eines Unzeitgemässen“ # 6 in: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6: S.116.

<sup>536</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente - Frühjahr 1888*: 14-61, KSA 13: S.246.

## **4 ANHANG**

### **ANTHOLOGIE: SCHRIFTTUM ZUM BAUGEDANKEN BEI FRIEDRICH NIETZSCHE**

EINE SAMMLUNG AUS DEN VERÖFFENTLICHTEN,  
UNVERÖFFENTLICHTEN UND NACHGELASSENEN  
WERKEN UND FRAGMENTEN

Gesammelt von Markus Breitschmid aus der Kritischen  
Studienausgabe (KSA) von Giorgio Colli undazzino Montinari

Organisation der Anthologie:

Das Schrifttum zum Baugedanken bei Friedrich Nietzsche ist in dieser Sammlung chronologisch gegliedert, wobei die veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften und die nachgelassenen Fragmente als ganze Schriftkörper zusammengehalten werden. Bei den veröffentlichten Schriften gilt das Publikationsdatum, bei nachgelassenen Schriften das Verfassungsdatum, bei nachgelassenen Fragmenten die von Nietzsche selbst eingesetzten Erstellungsdaten. Durch diese Organisation werden die von Nietzsche zur Publikation bestimmten Werke als kompakte Einheiten zusammengehalten und die nicht zur Publikation bestimmten nachgelassenen Fragmente mit den Schriften in chronologische Beziehung gesetzt.

## **1869: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

HERBST 1869: 1-18, KSA 7: S.16

Die Autorität eines Kunstwerkes hieng bei den Alten sehr von der Magnificenz der Erbauung, den Kosten des dazugenommenen Stoffes und der Schwierigkeit der Bearbeitung ab.

Theure, Schwierigkeit der Bearbeitung, Seltenheit des Stoffs.

Der Tempel zu Delphi ungefähr 520 v.Chr vollendet.

HERBST 1869: 1-21, KSA 7: S.16

“Der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst.” Semper, p.231.

HERBST 1869: 1-25, KSA 7: S.17

Trivialität des Prozesses: ausserordentlich naiver Stand des Sokrates, des fanatischen Dialektikers.

Die Vernichtung der Form durch den Inhalt: richtiger der künstlerischen Arabeske durch die gerade Linie.

Der Sokratismus vernichtete bei Plato bereits die Form, noch mehr die Stilgattungen bei den Cynikern.

HERBST 1869: 1-41, KSA 7: S.20 (Ausschnitt)

Die Formen des künstlichen Satzes haben aufgehört Selbstzweck zu sein: sie sind Mittel zum Ausdruck. ...

Wichtig ob ein Werk fuer eine einmalige Aufführung geschaffen ist oder für eine wiederholte: die Dramen

der Griechen waren durchaus für einmaliges Hören gedichtet und componirt: und wurden unmittelbar darauf auch beurtheilt.

HERBST 1869: 1-46, KSA 7: S.23

Wodurch unterscheidet sich die Rhythmik der Bewegung und die Rhythmik der Ruhe (d.h. Anschauung)? Grosse Verhältnisse der Rhythmik können nur von der Anschauung gefasst werden. Dagegen ist die Rhythmik der Bewegung im Einzelnen und Kleinsten viel exakter und mathematischer. Der T a k t ist ihr eigenthümlich.

HERBST 1869: 1-47, KSA 7: S.23

Was ist Kunst? Die Fähigkeit die Welt des Willens zu erzeugen ohne Willen? Nein. Die Welt des Willens wieder zu erzeugen, ohne dass das Produkt wieder w i l l. Also es gilt Erzeugung des Willenlosen durch Willen und i n s t i n k t i v. Mit Bewusstsein nennt man dies Handwerk. Dagegen leuchtet die Verwandtschaft mit der Zeugung ein, nur dass hier das Willensvolle wieder entsteht.

HERBST 1869: 1-54, KSA 7: S.27 (Ausschnitt)

Die Griechen kennen aber auch die a b s o l u t e S t a t u e nicht: sie ist eben so mit der Architektur in Parallelismus gesetzt, wie die Bühne mit dem Chor.

HERBST 1869: 1-62, KSA 7: S.29

“Die Kunst nicht für den privaten Genuss, nach antiker Auffassung: sie hat ihre Stelle in den Agonen und in der Ergötzung von vielen da. Das richtende Publikum zieht den Künstler herab.” Euripides ist der ungewöhnliche Versuch, gegen den Strom zu schwimmen und seinen Lauf umzuändern. Der Philosoph konnte seine Werke der Zeit widmen: der Dichter des Musikdrama's musste auf die Gegenwart rechnen.

HERBST 1869: 1-82, KSA 7: S.36

Winkelmann sagt, die Schönheit sei bei den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen.

WINTER 1869-70: 3-1, KSA 7: S.57 (Ausschnitt)

So ein antikes Drama ist ein grosses Musikwerk; man genoss aber die Musik nie absolut, sondern immer hineingestellt in die Verbindung mit Cultus, Architectonik, Plastik und Poesie.

WINTER 1869-70: 3-20, KSA 7: S.66 (Ausschnitt)

Steigerung zum Genuss: Schönheitstrieb: Lust am Dasein in einer bestimmten Form.

WINTER 1869-70: 3-44, KSA 7: S.73 (Ausschnitt)

Arbeitstheilung ist Princip des Barbarenthums, Herrschaft des Mechanismus. Im Organismus giebt es keine trennbaren Theile.

WINTER 1869-70: 3-45, KSA 7: S.73 (Ausschnitt)

Der ungeheure Schönheitssinn, der die Idee der Wahrheit in sich aufsaugte, liess sie allmählich frei. Die t r a g i s c h e Weltansicht ist der Grenzpunkt: Schönheit und Wahrheit halten sich die Waage.

WINTER 1869-70: 3-47, KSA 7: S.74

Plato's Feindseligkeit gegen die Kunst ist etwas sehr Bedeutendes. Seine Lehrtendenz, der Weg zum Wahren durch das Wissen, hat keinen grösseren Feind als den schönen Schein.

WINTER 1869-70: 3-49, KSA 7: S.74

Der Mensch erst mensch, wenn er spielt, sagt Schiller: die olympische Götterwelt (und das Griechenthum) sind Repräsentanten.

## **1870: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SEPTEMBER 1870: 5-73, KSA 7: S.109

Wirkung der Kunst gegen die Erkenntniss.

In der Architektur: die Ewigkeit und Grösse des Menschen.

In der Malerei: die Welt des Auges.

In der Poesie: der ganze Mensch.

In der Musik: sein Gefühl

bewundert, geliebt, begehrt.

ENDE 1870 – APRIL 1871: 7-1, KSA 7: S.137 (Ausschnitt)

Das Schöne in jeder Kunst beginnt erst, wo das rein Logische überwunden wird. Z.B. zeigt die Entwicklung der Harmonie eine solche Durchbrechung des physiologisch-Schönen zu einem höheren Schönen, eine immer e n t f l e i s c h t e r e Form des Schönen.

ENDE 1870 – APRIL 1871: 7-2, KSA 7: S.137

Der geniale Sinn für Proportion, der in der griechischen Sprache und Musik und Plastik ausgebildet ist, offenbart sich in den Sittengesetz des Maasses. Der dionysische Kult bringt die *alogia* [griech.: die Absenz der Logik, irrational, Übersetzung v. Verf., im Original in griechischer Schrift] hinzu.

ENDE 1870 – APRIL 1871: 7-11, KSA 7: S.139

Nach Catull (Westph<al> 120) wird bei den Persern aus I n c e s t ein M a g i e r geboren.

ENDE 1870 – APRIL 1871: 7-16, KSA 7: S.140 (Ausschnitt)

Die "Würde der Arbeit" ist eine moderne Wahnvorstellung der dümmsten Art. Sie ist ein Traum von Sklaven. ... Nur die Arbeit, die vom willkürlichen Subjekt gethan wird, ist würdevoll. Somit gehört zu wahrer Kulturarbeit ein begründetes sorgenbefreites Dasein. Umgekehrt: zum Wesen einer Kultur gehört das Sklaventhum.

ENDE 1870: 7-17, KSA 7: S.140 (Ausschnitt)

Aber der Irrthum liegt nur im sokratischen Begriff eines Denkerstaates: das philosophische Denken kann nicht bauen, sondern nur zerstören.

ENDE 1870: 7-18, KSA 7: S.140

Die Verherrlichung des Willens durch die Kunst Ziel des hellenischen Willens. Somit musste dafür gesorgt werden, dass Kunstschöpfungen möglich waren. Die Kunst ist die freie überschüssige Kraft eines Volkes, die nicht im Existenzkampf vergeudet wird. Hier ergibt sich die *g r a u s a m e* Wirklichkeit einer *K u l t u r* - insofern sie auf Knechtung und Vernichtung ihre Triumphtore baut.

ENDE 1870 – APRIL 1871: 7-27, KSA 7: S.143 (Ausschnitt)

Was ist das *S c h ö n e*? – eine Lustempfindung, die uns die eigentlichen Absichten, die der Wille in einer Erscheinung hat, verbirgt.

ENDE 1870: 7-121, KSA 7: S.168 (Ausschnitt)

Der griechische Kuenstler richtet sich mit seinem Kunstwerk nicht an den Einzelnen, sondern an den Staat: und wiederum war die Erziehung des Staates nichts als die Erziehung Aller zum Genuss des Kunstwerks. Alle grossen Schöpfungen, der Plastik und Architektur sowohl als der musischen Künste, haben grosse, vom Staate gepflegte, Volksempfindungen im Auge. ... Damit der Künstler entstehen kann, brauchen wir jenen drohnenartigen, der Sklavenarbeit enthobenen Stand: damit das grosse Kunstwerk entstehen könne, brauchen wir den concentrirten Willen jenes Standes, den Staat. Denn nur dieser, als *m a g i s c h e* *K r a f t*, kann die egoistischen Einzelnen zu den Opfern und Vorbereitungen zwingen, die eine Verwirklichung grosser Kunstpläne voraussetzt: wozu fast zu allererst die Erziehung des Volkes gehört, deren Ziel die Einsicht in die Exemption jener Einzelnen ist, zusammen mit der Wahnvorstellung, als ob die Menge selbst durch ihre Theilnahme, ihr Urtheil, ihre Bildung die Entfaltung jener Genien zu fördern habe.

ENDE 1870: 7-139, KSA 7: S.195 (Ausschnitt)

Das Kunstwerk ist nicht Ziel des Ur-Einen, sondern die geniale Verzueckung des Einzelnen. Das Kunstwerk historisch. Es ist ein Mittel zur Perpetuierung des Genius.

## **1870: NACHGELASSENE SCHRIFTEN**

### **ZWEI ÖFFENTLICHE VORTRÄGE ÜBER DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE: DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA**

DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA # 1 KSA 1: S.518 (Ausschnitt)

Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes vor einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst.

DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA # 1 KSA 1: S.522 (Ausschnitt)

In diesem Sinne will ich das Wort des bedeutensten lebenden Architekten anführen, der für die Deckengemälde und ausgemalten Kuppeln sein Votum abgibt. "Nichts ist vorteilhafter, sagt er, für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie des Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der Sehnerv so abgestumpft, dass er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt."

### **DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG**

DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 1 KSA 1: S.554 (Ausschnitt)

Während also der Traum das Spiel des einzelnen Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weitern Sinne) das *Spiel mit dem Traum*. Die Statue als Marmorblock ist ein sehr Wirkliches, das Wirkliche aber der Statue als Traumgestalt ist die lebendige Person des Gottes. So lange noch die Statue als Phantasiebild vor den Augen des Künstlers schwebt, spielt er noch mit dem wirklichen: wenn er dies Bild in den Marmor übersetzt, spielt er mit dem Traum.

DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 1 KSA 1: S.557 (Ausschnitt)

Wenn die Musik auch apollinische Kunst ist, so ist es genau genommen nur der Rhythmus, dessen *bildnerische Kraft* zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde: die Musik des Apollo ist Architektur in Tönen, noch dazu in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara eigen sind.

#### DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 1 KSA 1: S.558 (Ausschnitt)

Der Gesang und die Mimik derartig erregter Massen, in denen die Natur Stimme und Bewegung bekam, war für die homerisch-griechische Welt etwas ganz Neues und Unerhörtes; es war ihr etwas Orientalisches, das sie mit ihrer ungeheuren rhythmischen und bildnerischen Kraft erst bezwingen musste und auch, wie gleichzeitig den ägyptischen Tempelstil, bezwungen hat.

#### DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 2 KSA 1: S.564 (Ausschnitt)

Der Bilderdienst der apollinischen Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äusserte, hatte ihr erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des Maasses, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft. Das Maass als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maass, die Grenze als erkennbar gilt. Um seine Grenzen einhalten zu können, muss man sie kennen: daher die apollinische Mahnung *gnothi seauton* [griech.: erkenne dich selbst, Übersetzung v. Verf., im Original in griechischer Schrift]. Der Spiegel aber, in dem sich der apollinische Grieche allein sehen d.h. erkennen konnte, war die olympische Götterwelt: hier aber erkannte er sein eigenstes Wesen wieder, umhüllt vom schönen Scheine des Traumes. Das Maass, unter dessen Joch sich die neue Götterwelt (gegenüber einer gestürzten Titanenwelt) bewegte, war das der Schönheit: die Grenze, die der Grieche innezuhalten hatte, war die des schönen Scheins. Der innerste Zweck einer auf den Schein und das Maass hingewendeten Kultur kann ja nur die Verschleierung der Wahrheit sein: dem unermüdlichen Forscher in ihrem Dienste wurde eben so wie dem uebermächtigen Titanen das warnende *meden agan* [griech.: nicht im Übermass, Übersetzung v. Verf., im Original in griechischer Schrift] angerufen. In Prometheus wird dem Griechenthum ein Beispiel gezeigt, wie die übergrosse Förderung menschlicher Erkenntnis für den Förderer und den Geförderten gleich verderblich wirkt. Wer mit seiner Weisheit vor dem Gotte bestehen will, der muss wie Hesiod *metron echein sophies* [griech.: Mass der Weisheit, Übersetzung v. Verf., im Original in griechischer Schrift].

#### DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 3 KSA 1: S.571 (Ausschnitt)

Die Wahrheit wird jetzt symbolisiert, sie bedient sich des Scheines, sie kann und muss darum auch die Künste des Scheins gebrauchen. Schon aber zeigt sich ein grosser Unterschied gegen die frühere Kunst, dass jetzt alle Kunstmittel des Scheines gem einsam zu Hilfe gezogen werden, sodann die Statue wandelt, die Gemälde der Periakten sich verschieben, bald der Tempel bald der Palast dem Auge durch dieselbe Hinterwand vorgeführt wird. Wir bemerken also zugleich, eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den Schein, der seine ewigen Ansprüche, seine souveränen Forderungen hier aufgeben

muss. Durch aus nicht wird mehr der Schein als *S c h e i n* genossen, sondern als *S y m b o l*, als Zeichen der Wahrheit. Daher die - an sich anstössige - Verschmelzung der Kunstmittel. Das deutlichste Anzeichen dieser Geringschätzung der Scheins ist die *M a s k e*.

DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG # 4 KSA 1: S.577 (Ausschnitt)

Je nachdem nun das Wort vorwiegend als Symbol der begleitenden Vorstellung oder als Symbol der ursprünglichen Willensregung wirken soll, je nachdem also Bilder oder Gefühle symbolisiert werden sollen, scheiden sich zwei Wege der Poesie ab, das Epos und die Lyrik. Der erste führt zu der bildnerischen Kunst, der andre zur Musik: die Lust an der Erscheinung beherrscht das Epos, der Wille offenbart sich in der Lyrik. Jenes löst sich von der Musik los, diese bleibt mit ihr im Bunde.

## **1871: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SOMMER 1871 – FRÜHJAHR 1872: 16-12, KSA 7: S.397 (Ausschnitt)

Die Ägypter als eigentliches Bauvolk.

## **1871: NACHGELASSENE SCHRIFTEN**

### **DIE GEBURT DES TRAGISCHEN GEDANKENS**

DIE GEBURT DES TRAGISCHEN GEDANKENS KSA 1: S.593

Der Bilderdienst der *a p o l l i n i s c h e n* Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äusserte, hatte ihr erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des *M a a s s e s*, welche der ästhetischen Forderung der Schönheit parallel läuft. Das Maass als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maass, die Grenze als *e r k e n n b a r* gilt. Um seine Grenzen einhalten zu können, muss man sie kennen: daher die apollinische Ur-mahnung "Erkenne dich selbst." Der Spiegel aber, in dem sich der apollinische Grieche allein sehen d.h. erkennen konnte, war die olympische Götterwelt: hier aber erkannte er sein eigenes Wesen wieder, umhüllt vom schönen Scheine des Traumes. Das Maass, unter dessen Joch sich die neue Götterwelt des Zeus – im gegensatz zu einer gestürzten Titanenwelt - beugte, war das der Schönheit: die *G r e n z e*, die der Grieche innezuhalten hatte, war die des *s c h ö n e n S c h e i n s*. Der innerste Zweck einer auf den Schein und das Maass hingewendeten Kultur kann ja nur die

Verschleierung der Wahrheit sein: dem unermüdeten Forscher im Dienste der Wahrheit wurde ebenso wie dem übermächtigen Titanen das warnende *meden agan* [griech.: nicht im Übermass, Übersetzung v.Verf., im Original in griechischer Schrift] zugerufen. In Prometheus wird dem Griechen gezeigt, wie die übergrosse Förderung menschlicher Cultur für den Förderer und den Geförderten gleich verderblich wirkt. Wer mit seiner Weisheit vor dem Gotte bestehen will, der muss wie Hesiod "das Maass der Weisheit" haben (*metron echein sophies*) [im Original in griechischer Schrift, v. Verf.].

## **SOKRATES UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE**

SOKRATES UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE KSA 1: S.609 (Ausschnitt)

Bevor wir diesen anderen Zuschauer bei Namen nennen, verharren wir hier einen Augenblick, um uns jenen Eindruck des Zwiespältigen und Incommensurablen im Wesen der aeschyleischen Tragoedie selbst in's Gedächtnis zurückzurufen. Denken wir an unsere eigene Befremdung dem Chöre und dem tragischen Helden jener Tragoedie gegenüber die wir mit unseren Gewohnheiten ebenso wenig als mit der Ueberlieferung zu reimen wussten - bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung und Wesen der griechischen Tragoedie wiederfanden, als den Ausdruck zweier in einander gewobenen Kunsttriebe, des Apollinischen und des Dionysischen.

Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet.

SOKRATES UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE KSA 1: S.614 (Ausschnitt)

Es gibt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne: was wir uns, im Hinblick auf den räthsellosenden und seine Mutter freunden Oedipus, sofort so zu interpretieren haben, dass dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation, und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit - wie dort der Incest - als Ursache vorausgegangen sein muss; denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche?

SOKRATES UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE KSA 1: S.618 (Ausschnitt)

... denn Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, dass er Grenzlinien zwischen ihnen zieht und dass er immer wieder an diese als an die heiligsten Weltgesetze mit seinen Forderungen der Selbsterkenntnis und des Maasses erinnert. Damit aber bei dieser apollinischen Tendenz die Form nicht zu

aegyptischer Steifigkeit und Kälte erstarre, damit nicht unter dem Bemühen, der einzelnen Welle ihre Bahn und ihr Bereich vorzuschreiben, die Bewegung des ganzen See's ersterbe, zerstört von Zeit zur Zeit wieder die hohe Flut des Dionysischen alle jene kleinen Zirkel, in die der einseitig apollinische "Wille" des Hellenenthum zu bannen sucht. Jene plötzliche anschwellende Fluth des Dionysischen nimmt dann die einzelenen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Rücken, wie der Bruder des Prometheus, der Titan Atlas die Erde. Dieser titanische Drang, gleichsam der Atlas aller Einzelnen zu werden und sie mit breitem Rücken höher und höher, weiter und weiter zu tragen, ist das Gemeinsame zwischen dem Prometheischen und dem Dionysischem.

SOKRATES UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE KSA 1: S.629 (Ausschnitt)

Während doch bei allen produktiven Menschen der Instinkt gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich geberdet: wird bei Sokrates der Instinkt zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer - eine wahre Monstrosität per defectum!

## **1872: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-10, KSA 7: S.419 (Ausschnitt)

In der Welt der Kunst und der Philosophie baut der Mensch an einer "Unsterblichkeit des Intellekts".

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-66, KSA 7: S.440

Unser Verstand ist eine Flächenkraft, ist o b e r f l ä c h l i c h. Das nennt man auch "Subjektiv". Er erkennt durch B e g r i f f e: das heisst unser Denken ist ein Rubriziren, ein benamsen. Also etwas, was auf eine Willkür des Menschen hinausläuft und nicht das Ding selbst trifft. Nur r e c h n e n < d > und nur in den Formen des Raumes hat der Mensch absolute Erkenntniss d.h. die letzte Grenze alles Erkennbaren sind Q u a l i t ä t e n, er v e r s t e h t keine Qualität, sondern nur eine Quantität.

Was kann der Zweck einer solchen Flächenkraft sein?

Dem Begriff entspricht zuerst das Bild, Bilder sind Urdenken d.h. die Oberflächen der Dinge im Spiegel des Auges zusammengefasst.

Das B i l d ist das eine, das R e c h e n e x e m p e l das andre.

Bilder in menschlichen Augen! Das beherrscht alles menschliche Wesen: vom A u g e aus! Subjekt! das O h r hört den Klang! Eine ganz andre wunderbare Conception derselben Welt.

Auf die U n g e n a u i g k e i t des S e h e n s beruht die K u n s t. Auch beim Ohr Ungenauigkeit in Rhythmus, Temperatur usw. Daraus beruht wiederum die K u n s t.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-67, KSA 7: S.440

Es ist eine Kraft in uns, die die g r o s s e n Züge des Spiegelbildes intensiver wahrnehmen lässt, und wieder eine Kraft, die den gleichen Rhythmus auch über die wirkliche Ungenauigkeit hinweg betont. Dies muss eine K u n s t k r a f t sein. Denn sie s c h a f f t. Ihr Hauptmittel ist w e g l a s s e n und ü b e r s e h e n und ü b e r h ö r e n. Also antiwissenschaftlich: denn die hat nicht für alles Wahrgenommene ein gleiches Interesse.

Das Wort enthält nur ein Bild, daraus der Begriff. Das Denken rechnet also mit künstlerischen Grössen.

Alles Rubrizieren ist ein Versuch zum Bilde zu kommen.

Zu jedem wahren S e i n verhalten wir uns oberflächlich, wir reden die Sprache des Symbols, des Bildes: sodann thun wir etwas hinzu, mit künstlerischer Kraft, indem wir die Hauptzüge verstärken, die Nebenzüge vergessen.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-68, KSA 7: S.441

A p o l o g i e d e r K u n s t.

Thales längst vorbei – aber ein Bildner, am Wasserfall stehend, wird ihm doch noch Recht geben.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-76, KSA 7: S.444

Es giebt keine a p a r t e Philosophie, getrennt von der Wissenschaft: dort wie hier wird gleich gedacht. Dass ein u n b e w e i s b a r e s Philosophiren noch einen Werth hat, mehr als meistens ein wissenschaftlicher Satz, hat seinen Grund in dem aesthetischen W e r t h e eines solchen Philosophirens, d.h. durch Schönheit und Erhabenheit. Es ist als K u n s t w e r k noch vorhanden, wenn es sich als wissenschaftlicher Bau nicht erweisen kann. Ist das aber bei wissenschaftlichen Dingen nicht ebenso? –

Mit anderen Worten: es entscheidet nicht der reine E r k e n n t n i s s t r i e b, sondern der a e s t h e t i s c h e: die wenig erwiesene Philosophie des Heraklit hat einen grösseren Kunstwerth als alle Sätze des Aritoteles.

Der Erkenntnistrieb wird also gebändigt durch die Phantasie in der Kultur eines Volkes. Dabei ist der Philosoph vom höchsten W a h r h e i t s p a t h o s erfüllt: der W e r t h seiner Erkenntniss verbürgt ihm die W a h r h e i t. Alle F r u c h t b a r k e i t, und alle treibende Kraft liegt in diesen v o r a u s g e w o r f e n e n Blicken.

SOMMER 1872 – Anfang 1873: 19-80, KSA 7: S.446

Resultat: es kommt nur auf die *G r a d e* und *Q u a n t i t ä t e n* an: alle Menschen sind Künstlerisch philosophisch wissenschaftlich usw.

Unsre Werthschätzung bezieht sich auf Quantitäten, nicht Qualitäten. Wir verehren das *G r o s s e*. Das ist freilich das *U n n o r m a l e*.

Denn die Verehrung der grossartigen Wirkungen des Kleinen ist nur ein Staunen vor dem Resultat und dem Missverhältniss der kleinsten Ursache. Nur indem wir sehr viele Wirkungen zusammenaddiren und als *E i n h e i t* anschauen, haben wir den Eindruck der Grösse: d.h. wir *e r z e u g e n*, durch diese Einheit, die Grösse.

Die Menschheit wächst aber nur durch die Verehrung des *S e l t e n e n* *G r o s s e n*. Selbst das als selten Gross Gewähnte, z.B. das *W u n d e r*, übt diese Wirkung. Das Erschrecken ist der Menschheit bestes Theil.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-104, KSA 7: S.453

Ganz wahrhaftig zu sein – herrliche heroische Lust des Menschen, in einer lügenhaften Natur! *A b e r n u r s e h r r e l a t i v m ö g l i c h!* Das ist tragisch. *D a s i s t d a s t r a g i s c h e P r o b l e m K a n t s!* Jetzt bekommt die Kunst eine ganz *n e u e* Würde. Die Wissenschaften dagegen sind einen Grad *d e g r a d i r t*.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-137, KSA 7: S.463

*A u f g a b e n:*

Die sogenannten Abstraktionen.

Formen als Oberflächen.

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-139, KSA 7: S.464 (Ausschnitt)

Die *U n e n d l i c h k e i t* ist die uranfängliche Thatsache ... In der unendlichen Zeit und dem unendlichen Raume gibt es keine Ziele: *w a s d a i s t, i s t e w i g d a* in irdend welchen Formen. Was für eine metaphysischen Welt es geben soll, ist gar nicht abzusehn.

Ohne jede derartige Anlehnung muss die Menschheit *s t e h e n* können – ungeheure Aufgabe der Künstler!

SOMMER 1872 – ANFANG 1873: 19-140, KSA 7: S. 464 (Ausschnitt)

Zeit an sich ist Unsinn: nur für ein empfindendes Wesen giebt es Zeit. Ebenso Raum.

SOMMER 1872: 19-143, KSA 7: S.465 (Ausschnitt)

Es giebt keine F o r m in der Natur, denn es giebt kein Inneres und kein Äusseres.

SOMMER 1872: 19-145, KSA 7: S.465

Die menschliche S i n n e s e r k e n n t n i s s ist sicherlich auf S c h ö n h e i t aus, sie verklärt die Welt. Was haschen wir nach einer anderen? Was wollen wir ueber unsere Sinne hinaus? Die rastlose Erkenntniss geht in's Oede und Hässliche. - Z u f r i e d e n s e i n mit der künstlerisch angeschauten Welt!

SOMMER 1872: 19-146, KSA 7: S.465

Sobald man das Ding an sich e r k e n n e n will, s o i s t e s e b e n d i e s e W e l t - erkennen ist nur möglich, als ein Widerspiegeln und Sichmessen an e i n e m Masse (Empfindung). Wir w i s s e n, was die Welt ist: absolute und unbedingte Erkenntniss ist Erkennenwollen ohne Erkenntniss.

SOMMER 1872: 19-252, KSA 7: S.498

Das Kunstwerk verhält sich ähnlich zur Natur, wie sich der mathematische Kreis zum natürlichen Kreis verhält.

## **1872: NACHGELASSENE SCHRIFTEN**

### **FÜNF VORREDEN ZU FÜNF UNGESCHRIEBENEN BÜCHER: ÜBER DAS PATHOS DER WAHRHEIT**

5 VORREDEN: ÜBER DAS PATHOS DER WAHRHEIT KSA 1: S.758 (Ausschnitt)

Aber auch die Menschen mit fühlenden Brüsten weichen einer solchen tragischen Larve aus; in einem abgelegenen Heiligthum, unter Götterbildern, neben kalter grossartiger Architektur mag so ein Wesen begreiflicher erscheinen. Unter Menschen war Heraklit, als Mensch, unglaublich ...

### **FÜNF VORREDEN ZU FÜNF UNGESCHRIEBENEN BÜCHER: HOMER'S WETTKAMPF**

5 VORREDEN: HOMER'S WETTKAMPF KSA 1: S.790 (Ausschnitt)

Und der moderne Mensch fürchtet nichts so sehr an einem Künstler als die persönliche Kampfbegung, während der Grieche den Künstler nur im persönlichen Kampfe kennt.

## **1872: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK**

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 2 KSA 1: S.32f (Ausschnitt)

Gegen die fieberhaften Regungen jener Feste, deren Kenntnis auf allen Land- und Seewegen zu den Griechen drang, waren sie, scheint es, eine Zeit lang völlig gesichert und geschützt durch die hier in seinem ganzen Stolz sich aufrichtende Gestalt des Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefährlicheren macht entgegenhaten konnte als dieser fratzenhaft ungeschlachten dionysischen. Er ist die dorische Kunst, in der sich jene majestätisch-ablehnende Haltung des Apollo verewigt hat. Bedenklicher und sogar unmöglich wurde dieser Widerstand, als endlich aus tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen: jetzt beschränkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versöhnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen. Diese Versöhnung ist der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus: wohin man blickt, sind die Umwälzungen dieses Ereignisses sichtbar. Es war die Versöhnung zweier Gegner, mit scharfer Bestimmung ihrer von jetzt

ab einzuhaltenen Grenzlinien und mit periodischer Uebersendung von Ehrengeschenken; im Grunde war die Kluft nicht überbrückt.

#### DIE GEBURT DER TRAGOEDIE # 4 KSA 1: S.41 (Ausschnitt)

Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet. Aber eben so gewiss ist, dass dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äusserte. Ich vermag nämlich den *d o r i s c h e n* Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzig-spröde, mit Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsgemässe und herbe Erziehung, ein so grausames und rücksichtsloses Staatswesen von längerer Dauer sein.

#### DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 8 KSA 1: S.60 (Ausschnitt)

Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vison dieses Satyrchor ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der "Realität", gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen. Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgethal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in der Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.

#### DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 12 KSA 1: S.85 (Ausschnitt)

Haben wir demnach so viel erkannt, dass es Euripides überhaupt nicht gelungen ist, das Drama allein auf das Apollinische zu gründen, dass sich vielmehr seine undionysische Tendenz in naturalistische und unkünstlerische verirrt hat, so werden wir jetzt dem Wesen des *a e s t h e t i s c h e n S o k r a t i s m u s* schon näher treten dürfen; dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: "alles muss verständig sein, um schön zu sein"; als Parallelsatz zu dem sokratischen "nur der Wissende ist tugendhaft".

#### DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 16 KSA 1: S.104 (Ausschnitt)

Auf diese wichtigste Erkenntnis aller Aesthetik, mit der, in einem ernsteren Sinne genommen die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im "Beethoven" feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als all bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrig

Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenen in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie in den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 16 KSA 1: S.106 (Ausschnitt)

Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objectivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 24 KSA 1: S.150 (Ausschnitt)

Freilich erreichte das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleutung durch die Musik nicht die eigenthümliche Wirkung der schwächeren Grade apollinischer Kunst; was das Epos oder der beseelte Stein vermögen, das anschauliche Auge zu jenem ruhigen Entzücken an der Welt der individuatio zu zwingen, das wollte sich hier, trotz einer höheren Beseeltheit und Deutlichkeit, nicht erreichen lassen.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 24 KSA 1: S.151 (Ausschnitt)

Denn dass es im Leben wirklich so tragische zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Ueberwindung neben sie gestellt.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 24 KSA 1: S.153 (Ausschnitt)

Jenes Streben in's Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipierten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE # 25 KSA 1: S.155f (Ausschnitt)

Dass diese Wirkung aber nöthig sei, dies würde jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurückversetzt fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache - würde er nicht, bei diesem fortwährenden Einstroemen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: "Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muss unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nöthig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!"

## **1873: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SOMMER – HERBST 1873: 29-17, KSA 7: S.632 (Ausschnitt)

Wie ist nur die Kunst als Lüge möglich!

Mein Auge, geschlossen, sieht in sich zahllose wechselnde Bilder - diese producirt die Phantasie und ich weiss dass sie der Realität nicht entsprechen. Also ich glaube ihnen nur als Bilder, nicht als Realitäten.

Oberflächen Formen.

Kunst enthält die Freude, durch Oberflächen Glauben zu erwecken: aber man wird ja nicht getäuscht? Dann hörte ja die Kunst auf!

Die Kunst legt es doch auf eine Täuschung ab - aber wir werden nicht getäuscht? ...

Kunst behandelt also den S c h e i n a l s S c h e i n , will also gerade n i c h t täuschen, i s t w a h r.

SOMMER – HERBST 1873: 29-34, KSA 7: S.639

Das M o n u m e n t a l e sieht von den Ursachen ab. "Effect an sich" "das, was zu allen Zeiten Effect macht" (oder das zu allen Zeiten entstehen kann, zu dem die Ursachen immer da sind).

SOMMER – HERBST 1873: 29-38, KSA 7: S.640 (Ausschnitt)

#### Die historische Krankheit.

2. Vergleichung setzt ein Gleichsetzen voraus. Gedächtniss-Begriff. Das Klassische und Monumentale, der "Effect an sich" idealisierende Entstellung und Verallgemeinerung, das "Allgemein-menschliche" als Wahn. Der Wahn des Monumentalen befördert die Fortsetzung des Grossen.

3. Kampf gegen das Grosse und Seltne und gegen das Monumentale durch die Antiquare. Alles Gewesene interessant, vernünftig: lähmender Einfluss der Antiquare auf die historische Thatkraft.

4. Der moderne Historiker als Amalgam von beiden Trieben, Hermaphrodit. Seine Mythologie. Seine negative Praxis. Einwirkung auf Kunst Religion. Gefährlich für eine werdende Cultur. Die Vivisection. Man soll nicht Beides sein, Classiker und Antiquar, sondern Eins, aber ganz. Wirkungslosigkeit der modernen Historiker: ihr Niederschlag in der nörgelnden Kritik und der amerikanisirenden Presse. Es fehlt dem modernen Historiker das Fundament: er ist im Monumentalen willkürlich, im Antiquarischen tödtend und wurzelt nicht in einer Cultur.

SOMMER - HERBST 1873: 29-57, KSA 7: S.652 (Ausschnitt)

Die "gediegene Mittelmässigkeit" wird immer mittelmässiger, der Mensch ist weiser als irgend ein Mensch in einem Punkt und in allen anderen dümmer als irgend ein ehemaliger Gelehrter: in summa aber unendlich dünkelfahter. System der Kärner, die das Genie als überflüssig dekretiren: man wird es euren Bauten ansehen, dass sie zusammengekart, nicht zusammengebaut sind.

SOMMER - HERBST 1873: 29-233, KSA 7: S.719 (Ausschnitt)

Für wen baut ein Baumeister? Sollte der mannichfache ungleiche Reflex, diese Repercussion in vielen Seelen die Absicht der Natur sein? Ich glaube er baut für den nächsten grossen Baumeister. Jedes Kunstwerk sucht weiter zu zeugen und sucht nach empfänglichen und zeugenden Seelen umher.

HERBST 1873 – WINTER 1873-74: 30-10, KSA 7: S.735 (Ausschnitt)

Aber der Zweck ist doch kein künstlerischer?

Nur das Mittel? Zu erinnern an die Baukunst.

HERBST 1873 – WINTER 1873-74: 31-7, KSA 7: S.750

Wenn sich jetzt Philosophen eine Polis träumen wollten, so würde es gewiss keine Platonopolis, sondern eine Apragopolis (Stadt der Müssiggänger).

## **1873: NACHGELASSENE SCHRIFTEN**

### **DIE PHILOSOPHIE IM TRAGISCHEN ZEITALTER DER GRIECHEN**

DIE PHILOSOPHIE IM TRAGISCHEN ZEITALTER DER GRIECHEN # 8 KSA 1: S.834 (Ausschnitt)

Aber auch die Menschen mit fühlenden Brüsten weichen einer solchen wie aus Erz gegossenen Larve aus; in einem abgelegenen Heiligthum, unter Götterbildern, neben kalter ruhig-erhabener Architektur mag so ein Wesen begreiflicher erscheinen. Unter Menschen war Heraklit, als Mensch, unglaublich ...

DIE PHILOSOPHIE IM TRAGISCHEN ZEITALTER DER GRIECHEN # 19 KSA 1: S.869

Das scheint immer die den Griechen auf der Lippe schwebende letzte Lösung oder Auskunft gewesen zu sein. Der Anaxagorische Geist ist ein Künstler, und zwar das gewaltigste Genie der Mechanik und Baukunst, mit den einfachsten Mitteln die grossartigsten Formen und Bahnen und gleichsam eine bewegliche Architektur schaffend, aber immerhin aus jener irrationalen Willkür, die in der Tiefe des Künstler liegt. Es ist als ob Anaxogoras auf Phidias deutete und angesichts des ungeheuren Künstlerwerks, des Kosmos, ebenso wie vor dem Parthenon uns zurief: das Werden ist kein moralisches, sondern ein künstlerisches Phänomen.

### **ÜBER WAHRHEIT UND LÜGE IM AUSSERMORALISCHEN SINNE**

ÜBER WAHRHEIT UND LÜGE IM AUSSERMORALISCHEN SINNE # 1 KSA 1: S.882

Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihres Gleichen ist und deshalb allen Rubriciren immer zu entfliehen weiss, zeigt der grosse Bau der Begriffe die starre Regelmässigkeit eines römischen Columbariums und athmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik eigen ist.

## **1873: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN I:**

#### **DAVID STRAUSS DER BEKENNER UND DER SCHRIFTSTELLER**

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN I # 1 KSA 1: S.163 (Ausschnitt)

Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.

In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage: und es bleibt ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein kann, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken und sich noch dazu seiner gegenwärtigen "Bildung" recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihm doch belehren: ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein jeder Gang durch die Strassen seiner Städte, eine jede Einkehr in den Magazinen der Kunstmodehändler; inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten unserer Kunstanstalten, Concert-, Theater- und Museenfreuden sich des grotesken Neben- und Uebereinander aller möglichen Stile bewusst werden. Die Formen, Farben, Producte und Curiositäten aller Zeiten und aller Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als das "Moderne an sich" zu betrachten und zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumult aller Stile sitzen.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN I # 9 KSA 1: S.209 (Ausschnitt)

"Aber ein klassischer Schriftsteller bleibt er doch!" Nun wir werden sehen.

Es wäre jetzt vielleicht erlaubt, sofort von dem Stilisten und Sprachkünstler Strauss zu reden, aber zuvor lasst uns doch einmal in Erwägung ziehen, ob er im Stande ist, sein Haus als Schriftsteller zu bauen und ob er wirklich die Architektur des Buches versteht. ... Gewöhnlich lässt sich schon nach dem ersten schriftlichen Entwurf erkennen, ob der Verfasser ein Ganzes geschaut und diesem Geschauten gemäss den allgemeinen Gang und die richtigen Maasse gefunden hat. Ist diese wichtigste Aufgabe gelöst und das Gebäude selbst in glücklichen Proportionen aufgerichtet, so bleibt doch noch genug zu thun übrig: wie viel kleinere Fehler sind zu berichtigen, wie viel Lücken auszufüllen, hier und da musste bisher ein vorläufiger Bretterverschlag oder ein Fehlboden genügen, überall liegt Staub und Schutt, und wohin du blickst, gewahrst du die Spuren der Noth und Arbeit; das Haus ist immer noch als Ganzes unwohnlich und unheimlich: alle Wände sich nackt und der Wind saust durch die offenen Fenster. Ob nun die jetzt noch nöthige, grosse und mühsame Arbeit von Strauss gethan ist, geht uns so lange nichts an, als wir fragen, ob

er das Gebäude selbst in guten Proportionen und überall als Ganzes hingestellt hat. Das Gegentheile hiervon ist bekanntlich, ein Buch als Stücken zusammensetzen, wie dies die Art der Gelehrten ist. Sie vertrauen darauf, dass diese Stücke einen Zusammenhang unter sich haben und verwechseln hierbei den logischen Zusammenhang und den künstlerischen.

## **1874: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

ANFANG 1874 – FRÜHJAHR 1874: 32-2, KSA 7: S.754 (Ausschnitt)

Für die römische Cultur wesentlich die Separation der "Form"; der "Inhalt" wird durch sie versteckt oder übertüncht. Das Nachmachen einer fremden fertigen Cultur ist deutlich zu beobachten. Aber das haben die Griechen auch gethan. Ein neues Gebilde ist das Resultat. Die römische Beredsamkeit war da in grösster Kraft und vermochte deshalb sich das Fremde zu assimiliren. Das Prachtvolle, Brutale und Verführerische der asiatischen Rhetorik zuerst, dann der rhodischen, dann der attischen Kunst: also rückwärts, in's immer Einfachere.

## **1874: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN II: VOM NUTZEN UND NACHTHEIL DER HISTORIE FÜR DAS LEBEN**

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN II # 9 KSA 1: S.317 (Ausschnitt)

Nein, das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN II # 10 KSA 1: S.333 (Ausschnitt)

Niemals haben sie in stolzer Unberührbarkeit gelebt: ihre "Bildung" war vielmehr lange Zeit ein Chaos von ausländischen, semitischen, babylonischen, lydischen aegyptischen Formen und Begriffen und ihre Religion ein wahrer Götterkampf des ganzen Orients: ähnlich etwa wie jetzt die "deutsche Bildung" und Religion ein in sich kämpfendes Chaos des gesammten Auslandes, der gesammten Vorzeit ist. Und trotzdem wurde die hellenische Cultur kein Aggregat, Dank jenem apollinischen Spruche. Die Griechen lernten allmählich das Chaos zu organisieren, dadurch dass sie sich, nach der delphischen Lehre, auf sich selbst, das heisst auf ihre ächten Bedürfnisse zurück besannen und die Schein-Bedürfnisse absterben liessen.

... Dies ist ein Gleichniss für jeden Einzelnen von uns: er muss das Chaos organisiren, dadurch dass er sich auf seine ächten Bedürfnisse zurückbesinnt. ... er beginnt dann zu begreifen, dass Cultur noch etwas Andres sein kann als *D e k o r a t i o n d e s L e b e n s*, das heisst im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte. So entschleiert sich ihm der griechische Begriff der Cultur - im Gegensatze zu dem romanischen - der Begriff der Cultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention, der Cultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen.

### **UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III: SCHOPENHAUER ALS ERZIEHER**

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 1 KSA 1: S.339 (Ausschnitt)

Ich gehe durch die neuen Strassen unserer Städte und denke wie von allen diesen greulichen Häusern, welche das Geschlecht der öffentlichen Meinenden sich erbaut hat, in einem Jahrhundert nichts mehr steht und wie dann auch wohl die Meinungen dieser Häusererbauer umgefallen sein werden.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 2 KSA 1: S.349 (Ausschnitt)

Im Grunde nämlich giebt es nur Heiterkeit, wo es Sieg giebt; und dies gilt von den Werken wahrer Denker ebensowohl als von jedem Kunstwerk. Mag der Inhalt immer so schrecklich und ernst sein als das Problem des Daseins eben ist: bedrückend und quälend wird das Werk nur dann wirken, wenn der Halbdenker und der Halbkünstler den Dunst ihres Ungenügens darüber ausgebreitet haben; während dem Menschen nichts Fröhlicheres und Besseres zu Theil werden kann, als einem jener Siegreichen nahe zu sein, die, weil sie das Tiefste gedacht, gerade das Lebendigste lieben müssen und als Weise am Ende sich zum Schönen neigen.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 3 KSA 1: S.356 (Ausschnitt)

Nun ist aber die ganze Zunft aller Wissenschaften darauf aus, jene Leinwand und jene Farben, aber nicht das Bild zu verstehen; ja man kann sagen, dass nur der, welcher das allgemeine Gemälde das Lebens und Daseins fest in's Auge gefasst hat, sich der einzelnen Wissenschaften ohne eigene Schädigung bedienen wird, denn ohne ein solches regulatives Gesamtbild sind sie Stricke, die nirgends an's Ende führen und unseren Lebenslauf nur noch verwirrter und labyrinthischer machen.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 4 KSA 1: S.367 (Ausschnitt)

Seit einem Jahrhundert sind wir auf lauter fundamentale Erschütterungen vorbereitet; und wenn neuerdings versucht wird, diesem tiefsten modernen Hange, einzustürzen oder zu explodieren, die constitutive Kraft des sogenannten nationalen Staates entgegenzustellen, so ist doch für lange Zeiten hinaus auch er nur eine Vermehrung der allgemeinen Unsicherheit und Bedrohlichkeit. Dass die Einzelnen sich so gebärden, als ob sie von allen diesen Besorgnissen nichts wüssten, macht uns nicht irre: ihre Unruhe zeigt es, wie gut sie davon wissen; sie denken mit einer Hast und Ausschliesslichkeit an sich, wie noch nie Menschen an sich gedacht haben, sie bauen und pflanzen für ihren Tag, und die Jagd nach Glück wird nie grösser sein als wenn es zwischen heute und morgen erhascht werden muss: weil übermorgen vielleicht überhaupt alle Jagdzeit zu Ende ist. Wir leben in die Periode der Atome, des atomistischen Chaos.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 5 KSA 1: S.381 (Ausschnitt)

Hier bin ich bei der Beantwortung der Frage angelangt, ob es möglich ist, sich mit dem grossen Ideale des Schopenhauerischen Menschen durch eine regelmässige Selbstthätigkeit zu verbinden. Vor allen Dingen steht dies fest: jene neuen Pflichten sind nicht die Pflichten eines Vereinsamten, man gehört vielmehr mit ihnen in eine mächtige Gemeinsamkeit hinein, welche zwar nicht durch äusserliche Formen und Gesetze, aber wohl durch einen Grundgedanken zusammengehalten wird. Es ist dies der Grundgedanke der **K u l t u r**, in sofern diese jedem Einzelnen von uns nur Eine Aufgabe zu stellen weiss: **d i e E r z e u g u n g d e s P h i l o s o p h e n , d e s K ü n s t l e r s u n d d e s H e i l i g e n i n u n s u n d a u s s e r u n s z u f ö r d e r n u n d d a d u r c h a n d e r V o l l e n d u n g d e r N a t u r z u a r b e i t e n**. Denn wie die Natur des Philosophen bedarf, so bedarf sie des Künstlers, zu einem metaphysischen Zwecke, nämlich zu ihrer eigenen Aufklärung über sich selbst, damit ihr endlich einmal als reines und fertiges Gebilde entgegengestellt werde, was sie in der Unruhe ihres Werdens nie deutlich zu sehen bekommt - also zu ihrer Selbsterkenntnis.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III # 7 KSA 1: S.405 (Ausschnitt)

Der Künstler und der Philosoph sind Beweise gegen die Zweckmässigkeit der Natur in ihren Mitteln, ob sie schon den vortrefflichsten Beweis für die Weisheit ihrer Zwecke abgeben.

... Der Künstler macht sein Werk nach dem Willen der Natur zum Wohle der anderen Menschen, darüber ist kein Zweifel: trotzdem weiss er dass niemals wieder jemand von diesen anderen Menschen sein Werk so verstehen und lieben wird wie er es selbst versteht und liebt.

## **1875: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

FRÜHLING – SOMMER 1875 : 5-60, KSA 8: S.58

Es ist wahr, der Humanismus und die Aufklärung haben das Alterthum als Bundesgenossen in's Feld geführt: und so ist es natürlich, dass die Gegner des Humanismus das Alterthum anfeinden. Nur war das Alterthum des Humanismus ein schlecht erkanntes und ganz gefälschtes: reiner gesehn ist es ein Beweis gegen den Humanismus, gegen die grundgütige Menschen-Natur usw. Die Bekämpfer des Humanismus sind im Irrthum, wenn sie das Alterthum mit bekämpfen: sie haben da einen starken Bundesgenossen.

FRÜHLING - SOMMER 1875: 5-86, KSA 8 S. 63

Die unmathematische Schwingung der Säule in Pästum z.B. ist ein Analogon zur Modifikation des Tempos: Belebtheit an Stelle eines maschinenhaften Bewegtseins.

## **1876: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SOMMER 1876: 17-26, KSA 8: S.301

R u h e E i n f a c h h e i t u n d G r ö s s e !

Auch im Styl ein Abbild dieses Strebens, als Resultat der concentrirtesten Kraft meiner Natur.

" D e r W e g z u d i r s e l b e r . "

SOMMER 1876: 17-32, KSA 8: S.303

Der Künstler hat Untreue des Gedächtnisses nöthig, um nicht die Natur abzuschreiben, sondern umzubilden.

SOMMER 1876: 17-68, KSA 8: S.308

Dass die Kunst das W a h r e d e r N a t u r darstelle ist die Illusion welche sie erregt, nicht die philosophische Wirklichkeit.

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-7, KSA 8: S.405

E p i k u r ' s S t e l l u n g z u m S t i l l ist typisch für viele Verhältnisse. Er glaubte zur Natur zurückzukehren, weil er schrieb, wie es ihm einfiel. In Wahrheit war so viel Sorge um den Ausdruck in ihm

vererbt und an ihm grossgezogen, dass er nur sich gehen liess und doch nicht völlig frei und ungebunden war. Die "Natur", die er erreichte, war der durch Gewohnheit angezogene Instinkt für den Stil. Man nennt dies Naturalisiren; man spannt den Bogen etwas schlaffer z.B. Wagner im Verhalten zur Musik, zur Gesangskunst. Die Stoiker und Rousseau sind im gleichen Sinne Naturalisten: Mythologie der Natur!

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-58, KSA 8: S.423

Der Genuss an der Kunst hängt von Kenntnissen (Übung) ab; auch bei der volksthümlichsten Kunst. Es giebt keine unmittelbare Wirkung auf den Hörer, ein Hinausgreifen ueber die Schranken des Intellects. Viele geniessen Wagnerische Musik nicht, weil sie nicht genussfähig durch höchst musikalische Bildung geworden ist.

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-105, KSA 8: S.441 (Ausschnitt)

D a s P a t h o s g e h ö r t i n d i e K u n s t . - ... Wir vertragen das Pathetische nur in der Kunst; der lebende Mensch soll schlicht und nicht zu laut sein.

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-112, KSA 8: S.443

Das Erhabene wirkt als Reizmittel und Pfeffer auf Ermüdete, das Schöne bringt Beruhigung für die Erregten - das ist ein Hauptunterschied. Das Erregte scheut sich vor dem Erhabenen, der Ermüdete langweilt sich bei dem Schönen. Übrigens ist das Erhabene, wenn es vom Schönen disjungirt wird, identisch mit dem Hässlichen (d.h. allem Nicht-Schönen); und wie es eine Kunst der schönen Seele giebt, so auch eine Kunst der hässlichen Seele.

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-150, KSA 8: S.458 (Ausschnitt)

D i e K u n s t g e h ö r t n i c h t z u r N a t u r , s o n d e r n a l l e i n z u m M e n s c h e n .

ENDE 1876 – SOMMER 1877: 23-167, KSA 8: S.465

Wenn die Menschen nicht für Götter Häuser gebaut hätten, so läge die Architektur noch in der Wiege. Die Aufgaben, welche der Mensch sich auf Grund falscher Annahmen stellte (z.B. Seele loslösbar vom Leibe), haben zu den höchsten Culturformen Anlass gegeben. Die "Wahrheiten" vermögen

## **1876: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN IV: WAGNER IN BAYREUTH**

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN IV # 4, KSA 1: S.448 (Ausschnitt)

Nun, damit wäre der moderne Mensch verändert und reformirt: so nothwendig hängt in unserer neueren Welt eins an dem andern, dass, wer nur einen Nagel herauszieht, das Gebäude wanken und fallen macht. ... Schon um zu begreifen, inwiefern die Stellung unserer Künste zum Leben ein Symbol der Entartung dieses Lebens ist, inwiefern unsere Theater für Die, welche sie bauen und besuchen, eine Schmach sind, muss man völlig umlernen und das Gewohnte und Alltägliche einmal als etwas sehr Ungewöhnliches und Verwickeltes ansehen können.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN IV # 4, KSA 1: S.452 (Ausschnitt)

... der Künstler ist nie in diesem Vstande ein Erzieher und Rathgeber; die Objecte, welche die tragischen Helden erstreben, sind nicht ohne Weiteres die erstrebenswerthen Dinge an sich. Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, so lange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert: was wir während dem für so erstrebenswerth halten, dass wir dem tragischen Helden beistimmen, wenn er lieber den Tod erwählt, als dass er darauf verzichtete - das ist für das wirkliche Leben selten von gleichem Werthe und gleicher Thatkraft würdig: dafür ist eben die Kunst die Thätigkeit des Ausruhenden. Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den S c h e i n einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN IV # 5, KSA 1: S.457 (Ausschnitt)

Die Erscheinung des modernen Menschen ist ganz und gar Schein geworden: er wird in dem, was er jetzt vorstellt, nicht selber sichtbar, viel eher versteckt: und der Rest erfinderischer Kunstthätigkeit, der sich noch bei einem Volke, etwa bei den Franzosen und Italienern, erhalten hat, wird auf die Kunst dieses Versteckenspiels verwendet. Ueberall, wo man jetzt "Form" verlangt, in der Gesellschaft und der Unterhaltung, im schriftstellerischen Ausdruck, im Verkehr der Staaten miteinander, versteht man darunter unwillkürlich einen gefälligen Anschein, den Gegensatz des wahren Begriffs von Form als von einer nothwendigen Gestaltung, die mit "gefällig" und "ungefällig" nichts zu thun hat, weil sie eben nothwendig

und nicht beliebig ist. Aber auch dort, wo man jetzt unter Völkern der Civilisation nicht Form ausdrücklich verlangt, besitzt man ebenso wenig jene notwendige Gestaltung, sondern ist in dem Streben nach dem gefälligen Anschein nur nicht so glücklich, wenn auch mindestens so eifrig.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN IV # 9, KSA 1: S.489 (Ausschnitt)

Der ganze Haushalt des Drama's durfte einfacher sein, der rhythmische Sinn des Baumeisters konnte es wieder wagen, sich in den grossen Gesamtverhältnissen des Baues zu zeigen; denn es fehlte zu jener absichtlichen Verwicklung und verwirrenden Vielgestaltigkeit des Baustyls jetzt jede Veranlassung, durch welche der Wortdichter zu Gunsten seines Werkes das Gefühl der Verwunderung und des angespannten Interesses zu erreichen strebt, um diess dann zu dem Gefühl des beglückten Staunens zu steigen. Der Eindruck der idealisirenden Ferne und Höhe war nicht erst durch Kunstgriffe herbeigeschaffen.

## **1877: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

FRÜHLING 1877 – SOMMER 1877: 22-36, KSA 8: S.385

Alle Kunst weist den Gedanken an Werden ab. Alle will *I m p r o v i s a t i o n* scheinen, augenblickliches Wunder (Tempel als Götterwerk, Statue als Verzauberung einer Seele in Stein). So alle Musik. In gewisser Musik wird dieser beabsichtigte Effect durch Kunstmittel (Unordnung) nahe gelegt.

FRÜHLING 1877 – SOMMER 1877: 22-67, KSA 8: S.390

Wie es für den Menschen keine absolut menschlichen Gebärden giebt, sondern sie immer der Symbolik einer bestimmten Culturstufe, eines Volkstums, eines Standes eignen müssen, so giebt es bei keiner Kunst eine absolute Form. "Formen sprengen" bedeutet nur eine neue Symbolik zur Herrschaft bringen. Alle Form aber ist Convention oder Zwang.

FRÜHLING 1877 – SOMMER 1877: 22-82, KSA 8: S.393

Die Form eines Kunstwerks hat immer etwas Lässliches. Der Bildhauer kann viele kleine Zuege hinzuthun oder weglassen - ebenso der Klavierspieler. Man muss es so stellen, dass es wirkt: d.h. dass Leben auf Leben wirkt. Als ob jemand eine Geschichte aus seinem Leben erzählt. Einschlafen -

Zur Kunstlehre

- 1 Die wirklichen und angeblichen Leiden des Genius
- 2 Die Güte eines Kunstwerks bewiesen, wenn es ergreift?
- 3 Ehemals der Ernst im Ausspinnen von Formen und Symbolen; jetzt in anderen
- 4 Ablehnung der Inspiration; die wählende Urtheilskraft
- 5 Drastiker, nicht Dramatiker
- 6 Anstauung der produktiven Kraft: Erklärung der Improvisation
- 7 das Unvollständige verwendet
- 8 der denkende Geist der Musiker frisch, aber unausgebildet.
- 9 schwächere Moralität der Künstler in Hinsicht des Erkennens der Wahrheit
- 10 die Kunst conservirt, verknüpft frühere und jetzige Anschauungen
- 11 Künstler dürfen den Fortschritt leugnen.
- 12 die seelenvolle Musik im wiederhergestellten Katholicismus
- 13 wie konnte Shakespeare zu so charakteristischen Reden aller Figuren ohne Wunder?
- 14 unsere Eitelkeit fördert den Cultus des Genius und der Inspiration
- 15 der Ehrgeiz beschwingt die griechischen Künstler
- 16 schlechte Schriftsteller immer nöthig - Bedürfniss des unreifen Alters
- 17 die Kunst geht von der natürlichen Unwissenheit über den Menschen aus, sie ist nicht für Physiker  
und Philosophen. Die "Charaktere" nicht geschaffen
- 18 die Kunst übernimmt die durch die Religion erhöhten Gefühle.
- 19 die Kunst immer seelenvoller, falscher Schluss auf ältere Kunst
- 20 die Dichter verherrlichen das dem K ü n s t l e r Interessante z.B. Cervantes.
- 21 Werth der nicht fertig gewordenen Gedanken.
- 22 die Kunst, an Auge und Ohr angeknüpft, hat nichts mit dem Wesen der Dinge zu thun
- 23 das Verschwinden guter Manieren und die Aussicht
- 24 die Kunst zieht den Künstler zu älteren Anschauungen zurück.
- 25 die Musik ist als Erbin der Poesie so bedeutungsvoll, symbolisch
- 26 Überschätzung der Improvisation
- 27 die Kirche bereitet alle Stimmungen der Kunst vor.
- 28 die Künstler als Advokaten der Leidenschaften
- 29 leidenschaftliche Völker haben Lust an der Kunst der Leidenschaft.
- 30 das Hervorstechende Grösse überschätzt
- 31 Häuser für Götter - sonst Architektur in der Wiege; also der Irrthum
- 32 Um in der Kunst erfahren zu werden, soll man produziren

- 33 Plato hat Recht mit der unmoralischen Wirkung der Tragödie  
 34 Schopenhauer als Denker ü b e r die Leidenschaften  
 35 der Genieschauder vor sich. Das Stück Wahnsinn im Genie  
 36 die edelste Art der Schönheit  
 37 Musik als Austönen einer Cultur. Wagner  
 38 die Alten heben langsam das Gefühl, die Neueren versuchen einen Überfall  
 39 die orginellen Künstler können ganz leeres Zeug machen  
 40 vielleicht steht man bald zur Kunst im Verhältniss der Erinnerung  
 41 Ursprung der Kunst  
 42 unter metaphysischen Voraussetzungen hat die Kunst höheren Werth  
 43 Freude am Unsinn

## 1878: NACHGELASSENE FRAGMENTE

FRÜHLING 1878: 27-15, KSA 8: S.489

Lebendige Steinform die Holzform nachahmend - als Gleichniss für Rede- und Schreibstil (Lesestil).

Die assyrischen Säulen mit den Voluten des ionischen Capitells - nach den Abbildungen.

Die aegyptische Säule proto d o r i s c h.

T h r o n von Amyklä und des Zeus in Olympia in T h i e r e a u f g e l ö s t - a s s y r i s c h.

Behandlung des Haares in der älteren griechischen Kunst ist assyrisch.

Trefflich wo die Ceremonie aufhört, wie man sich gehen lassen darf.

Thierbildung bei den Assyrern.

Gegensatz der Handhabung der riesigen Massen und Roheit des Materials bei den C y c l o p e n b a u e n.

"Aesthetisch zu uns sprechen" können.

Widerwillen gegen Runde und Wölbung.

Alt-Gr<iechenland> voll Wälder - die H a l l e u r a l t um die Oblonge, ist das prius.

FRÜHLING 1878: 27-30, KSA 8: S.492

An unkünstlerische Menschen sich wendend, mit a l l e n Hilfsmitteln soll **gewirkt** werden, nicht auf

FRÜHLING 1878: 27-83, KSA 8: S.501 (Ausschnitt)

Stil-Tradition - hier will er monumentalisieren - wo es am wenigsten erlaubt ist - im tempo! -

SOMMER 1878: 29-32, KSA 8: S.517

Die Barockkunst trägt die Kunst der Höhe mit sich herum und verbreitet sie - ein Verdienst!

SOMMER 1878: 30-6, KSA 8: S.523

Die Mitte das Beste (in der Wahl der Probleme, des Ausdrucks, in der Kunst). Kräftige Ästhetik. Kein Barockstil.

SOMMER 1878: 30-21, KSA 8: S.525

Ewige Baukunst der Römer. Brücke im spanischen Alcantara.

SOMMER 1878: 30-88, KSA 8: S.537

Der **reiche** Stil folgt auf den **grossen**.  
Städte Künstler und Schulen wetteifern.  
Körper lange vor Seelenausdruck ausgebildet.  
Schenkel viel früher als Brust.

SOMMER 1878: 30-89, KSA 8: S.537

Das Nützliche steht höher als das Angenehme (Schöne), weil es indirekt und auf die Dauer Angenehmes erstrebt, und nicht Augenblickliches, oder auch die Basis für das Angenehme (z.B. als Gesundheit) zu schaffen sucht. Die Kunst des Schönen ist entweder nur auf den Augenblick berechnet oder fällt mit dem Nützlichen zusammen; das Nützliche ist **nie** sich selber Zweck, sondern das Wohlgefühl des Angenehmen ist es.

SOMMER 1878: 30-178, KSA 8: S.554

Der Gewölbekonstruktion wahrscheinlich von den Diadochen auf die Römer übergegangen, wahrscheinlich.

SOMMER 1878: 30-181, KSA 8: S.555

Römer **Schöpfer** aller Rundformen, nicht nur Ausbildner mit Genialität.

SOMMER 1878: 31-8, KSA 8: S.559

Freude am Romantischen aufgeben, dazu am Elementarischen.

HERBST 1878: 32-3, KSA 8: S.560

Den *S t i l e n* in der Kunst entsprechen *S e e l e n* : Barockseele zu zeichnen. Die hohe Seele, die feinere Seele, die vornehme Seele.

## **1878: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I: EIN BUCH FÜR FREIE GEISTER**

MENSCHLICHES ALLZU MENSCHLICHES I # 3, KSA 2: S.25f

*Schätzung der unscheinbaren Wahrheiten* . - Es ist das Merkmal einer höhern Cultur, die kleinen unscheinbaren Wahrheiten, welche mit strenger Methode gefunden wurden, höher zu schätzen als die beglückenden und blendenden Irrthümer, welche metaphysischen und künstlerischen Zeitaltern und Menschen entstammen. Zunächst hat man gegen erstere den Hohn auf den Lippen, als könne hier gar nichts Gleichberechtigtes gegeneinander stehen: so bescheiden, schlicht, nüchtern, ja scheinbar entmuthigend stehen diese, so schön, prunkend, berauschend, ja vielleicht beseligend stehen jene da. Aber das Mühsam-Errungene, Gewisse, Dauernde und deshalb für jede weitere Erkenntniss noch Folgenreiche ist doch das Höhere, zu ihm sich zu halten ist männlich und zeigt Tapferkeit, Schlichtheit, Enthaltbarkeit an. Allmählich wird nicht nur der Einzelne, sondern sie gesammte Menschheit zu dieser Männlichkeit emporgehoben werden, wenn sie sich endlich an die höhere Schätzung der haltbaren, dauerhaften Erkenntnisse gewöhnt und allen Glauben an Inspiration und wundergleiche Mitteilung von Wahrheiten verloren hat. - Die Verehrer der *F o r m e n* freilich, mit ihrem Maassstabe des Schönen und Erhabenen, werden zunächst gute Gründe zu spotten haben, sobald die Schätzung der unscheinbaren Wahrheiten und der wissenschaftliche Geist anfängt zur Herrschaft zu kommen: aber nur weil entweder ihr Auge sich noch nicht dem Reiz der *s c h l i c h t e s t e n* Form erschlossen hat oder weil die in jenem Geiste erzeugten

Menschen noch lange nicht völlig und innerlich von ihm durchdrungen sind, so dass sie immer noch gedankenlos alte Formen nachmachen (und diess schlecht genug, wie es jemand thut, dem nicht mehr viel an einer Sache liegt). Ehemals war der Geist nicht durch strenges Denken in Anspruch genommen, da lag sein Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen. Das hat sich verändert; jener Ernst des Symbolischen ist zum Kennzeichen der niederen Cultur geworden. Wie unsere Künste selber immer intellectualer, unsre Sinne geistiger werden, und wie man zum Beispiel jetzt ganz anders darüber urteilt, was sinnlich wohltonend ist, als vor hundert Jahren: so werden auch die Formen unseres Lebens immer g e i s t i g e r , für das Auge älterer Zeiten vielleicht h ä s s l i c h e r , aber nur weil es nicht zu sehen vermag, wie das Reich der inneren, geistigen Schönheit sich fortwährend vertieft und erweitert und inwiefern uns allen der geistreiche Blick jetzt mehr gelten darf als der schönste Gliederbau und das erhabenste Bauwerk.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 6, KSA 2: S.27 (Ausschnitt)

Der Geist der Wissenschaft im Theil, nicht im Ganzen mächtig.  
- ... Hier ist der Antagonismus zwischen den wissenschaftlichen Einzelgebieten und der Philosophie. Letztere will was Kunst will, dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung geben; in ersteren sucht man Erkenntniss und Nichts weiter, - was dabei auch herauskomme.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 22, KSA 2: S.43 (Ausschnitt)

Unglaube an das "monumentum aere perennius". - Ein wesentlicher Nachtheil, welchen das Aufhören metaphysischer Ansichten mit sich bringt, liegt darin, dass das Individuum zu streng seine kurze Lebenszeit in's Auge fasst und keine stärkeren Antriebe empfängt, an dauerhaften, für Jahrhunderte angelegten Institutionen zu bauen; es will die Frucht selbst vom Baume pflücken, den es pflanzt, und desshalb mag es jene Bäume nicht mehr pflanzen, welche eine jahrhundertlange gleichmässige Pflege erfordern und welche lange Reihenfolgen von Geschlechtern zu überschatten bestimmt sind. ... Ein ganz moderner Mensch, der sich zum Beispiel ein Haus bauen will, hat dabei ein Gefühl, als ob er bei lebendigem Leibe sich in ein Mausoleum vermauern wolle.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 130, KSA 2: S.123 (Ausschnitt)

Fortleben des religiösen Cultus' im Gemüth. - Die katholische Kirche, und vor ihr aller antike Cultus, beherrschte das ganze Bereich von Mitteln, durch welche der Mensch in ungewöhnliche Stimmungen versetzt wird und der kalten Berechnung des Vortheils oder dem reinen Vernunft-Denken entrissen wird. Eine durch tiefe Toene erzitternde Kirche, dumpfe, regelmässige, zurückhaltende Anrufe einer pristerlichen Schaar, welche ihre Spannung unwillkürlich auf die Gemeinde überträgt und sie

fast angstvoll lauschen lässt, wie als wenn eben ein Wunder sich vorbereitete, der Anhauch der Architektur, welche als Wohnung einer Gottheit sich in's Unbestimmte ausreckt und in allen dunklen Räumen das Sich-Regen derselben fürchten lässt, - ...

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 145, KSA 2: S.141

Das Vollkommene soll nicht geworden sein. - Wir sind gewöhnt, bei allem Vollkommenen die Frage nach dem Werden zu unterlassen: sondern uns des Gegenwärtigen zu freuen, wie als ob es auf einen Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei. Wahrscheinlich stehen wir hier noch unter der Nachwirkung einer uralten mythologischen Empfindung. Es ist uns beinahe noch so zu Muthe (zum Beispiel in einem griechischen Tempel wie der von Pästum), als ob eines Morgens ein Gott spielend aus solchen ungeheuren Lasten sein Wohnhaus gebaut habe: anderemale als ob seine Seele urplötzlich in einen Stein hineingezaubert sei und nun durch ihn reden wolle.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 146, KSA 2: S.142 (Ausschnitt)

Der Wahrheitsinn des Künstlers. - ... in Wahrheit will er die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben, also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius: ...

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 215, KSA 2: S.175

Musik. - Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als unmittlere Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, dass wir jetzt wä h n e n , sie spräche direct z u m Inneren und käme a u s dem Inneren. Die dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erobert hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei. Die "absolute Musik" ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo des Erklängen in Zeitmass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musicalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist. Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können dasselbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen alles symbolisch verstehen. An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom "Willen", vom "Dinge an sich"; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wä h n e n , welches den ganzen Umfang des inneren

Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt: wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 218, KSA 2: S.178f

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

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 219, KSA 2: S.179

Religiöse Herkunft der neueren Musik. - Die seelenvolle Musik entsteht in dem wiederhergestellten Katholicismus nach dem tridentinischen Conzil, durch Palestrina, welcher dem neu erwachten innigen und tief bewegten Geiste zum Klange verhalf; später, mit Bach, auch im Protestantismus, soweit dieser durch die Pietisten vertieft und von seinem ursprünglich dogmatischen Grundcharakter losgebunden worden war. Voraussetzung und nothwendige Vorstufe für beide Entstehungen ist die Befassung mit Musik, wie sie dem Zeitalter der Renaissance und Vor-Renaissance zu eigen war, namentlich jene gelehrte Beschäftigung mit Musik, jene im Grunde wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung. Andererseits musste auch die Oper vorhergegangen sein: in welcher der Laie seinen Protest gegen eine zu gelehrt gewordene kalte Musik zu erkennen gab und der Polyhymnia wieder eine Seele schenken wollte. - Ohne jene tief religioese Umstimmung, ohne das Ausklingen des innerlichst-erregten Gemüthes wäre die Musik gelehrt oder opernhaft geblieben; der Geist der Gegenreformation ist der Geist der modernen Musik (den jener Pietismus in Bach's Musik ist auch eine Art Gegenreformation). So tief sind wir dem religiösen Leben verschuldet. - Die Musik war die Gegenrenaissance im Gebiete der Kunst; zu ihr gehört die spätere Malerei des Murillo, zu ihr vielleicht auch der Barockstil: mehr jedenfalls als die Architektur der Renaissance oder des Alterthums. Und noch jetzt dürfte man fragen: wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer

antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr. Denn Das, was in der Musik regiert, der Affect, die Lust an erhöhtem, weitgespannten Stimmungen, das Lebendig-werden-wollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindungen, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven, - das hat alles schon einmal in den bildenen Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen: - es war aber weder im Alterthum noch in der Zeit der Renaissance.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 221, KSA 2: S.180 (Ausschnitt)

Die Revolution in der Poesie. - ... Seitdem ist der moderne Geist mit seiner Unruhe, seinem Hass gegen Maass und Schranke, auf allen Gebieten zur Herrschaft gekommen, zuerst entzügelt durch das Fieber der Revolution und dann wieder sich Zügel anlegend, wenn ihn Angst und Grauen vor sich selber anwandelte, - aber die Zügel der Logik, nicht mehr des künstlerischen Maasses ... Ja, man hat die "unvernünftigen" Fesseln der französisch-griechischen Kunst abgeworfen, aber unvermerkt sich daran gewöhnt, alle Fesseln, alle Beschränkung unvernünftig zu finden; - und so bewegt sich die Kunst ihrer Auflösung entgegen und streift dabei - was freilich höchst belehrend ist - alle Phasen ihrer Anfänge, ihrer Kindheit, Ihrer Unvollkommenheit, ihrer einstmaligen Wagnisse und Ausschreitungen: sie interpretiert, im Zugrunde-gehen, ihre Entstehung, ihr Werden.

MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES I # 273, KSA 2: S.225

Zurückgegangen, nicht zurückgeblieben. - Wer gegenwärtig seine Entwicklung noch aus religiösen Empfindungen heraus anhebt und vielleicht längere Zeit nachher in Metaphysik und Kunst weiterlebt, der hat sich allerdings ein gutes Stueck zurückbegeben und beginnt sein Wettrennen mit anderen modernen Menschen unter ungünstigen Voraussetzungen: er verliert scheinbar Raum und Zeit. Aber dadurch, dass er sich in jenen Bereichen aufhielt, wo Gluth und Energie entfesselt werden und fortwährend Macht als vulcanischer Strom aus unversiegarer Quelle strömt, kommt er dann, sobald er sich nur nur rechten Zeit von jenen Gebieten getrennt hat, um so schneller vorwärts, sein Fuss ist beflügelt, seine Brust hat ruhiger, länger, ausdauernder athmen gelernt. - Er hat sich nur zurückgezogen, um zu seinem Sprunge genügenden Raum zu haben: so kann selbst etwas Fürchterliches, Drohendes in seinem Rückgange liegen.

## **1879: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES II: VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE**

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 107, KSA 2: S.422

**Dreiviertelskraft.** - Ein Werk, das den Eindruck des Gesunden machen soll, darf höchstens mit dreiviertel der Kraft seines Urhebers hervorgebracht sein. Ist er dagegen bis an seine äussersten Grenze gegangen, so regt das Werk den Betrachtenden auf und ängstigt ihn durch seine Spannung. Alle guten Dinge haben etwas Lässiges und liegen wie Kühe auf der Wiese.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 111, KSA 2: S.423

**An die Dichter der grossen Städte.** - Den Gärten der heutigen Poesie merkt man an, dass die grossstädtischen Kloaken zu nahe dabei sind: mitten in den Blüthengeruch mischt sich etwas, das Ekel und Fäulniss verräth. - Mit Schmerz frage ich: habt ihr es so nöthig, ihr Dichter, den Witz und den Schmutz immer zu Gevatter zu bitten, wenn irgend eine unschuldige und schöne Empfindung von euch getauft werden soll? Müsst ihr durchaus eurer edlen Göttin eine Fratzen- und Teufelskappe aufsetzen? Woher aber diese Noth, dieses Müssen? - Eben daher, dass ihr der Kloake zu nahe wohnt.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 115, KSA 2: S.427

**Abarten der Kunst.** - Neben den ächten Gattungen der Kunst, der der grossen Ruhe und der der grossen Bewegung, giebt es Abarten, die ruhesüchtige, blasirte Kunst und die aufgeregte Kunst: beide wünschen, dass man ihre Schwäche für Stärke nehme und sie mit den ächten Gattungen verwechsle.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 117, KSA 2: S.427

**Stil der Ueberladung.** - Der überladene Stil in der Kunst ist die Folge einer Verarmung der organisirenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten. - In den Anfängen der Kunst findet sich mitunter das gerade Gegenstück dazu.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 119, KSA 2: S.428f (Ausschnitt)

Ursprünge des Geschmacks an Kunstwerken. - Denkt man an die anfänglichen Keime des künstlerischen Sinnes und fragt sich, welche verschiedentlichen Arten der Freude durch die Erstlinge der Kunst, zum Beispiel bei wilden Völkerschaften, hervorgebracht werden, so findet man zuerst die Freude, zu verstehen, was ein Anderer meint; ... Feinerer Art ist schon jene Freude, welche beim Anblick alles Regelmässigen und Symmetrischen, in Linien, Puncten, Rhythmen, entsteht; denn durch eine gewisse Aehnlichkeit wird die Empfindung für alles Geordnete und Regelmässige im Leben, dem man ja ganz allein Wohlbefinden zu danken hat, wachgerufen: im Cultus des Symmetrischen verehrt man also unbewusst die Regel und das Gleichmaass als Quelle seines bisherigen Glücks; diese Freude ist eine Art Dankgebet. Erst bei einer gewissen Uebersättigung an dieser letzterwähnten Freude entsteht das noch feinere Gefühl, dass auch im Durchbrechen des Symmetrischen und geregelten Genuss liegen könne; wenn es zum Beispiel anreizt, Vernunft in der scheinbaren Unvernunft zu suchen, wodurch es dann, als eine Art ästhetischen Räthselrathens, wie eine höhere Gattung der zuert erwähnten Kunstfreude dasteht. - Wer dieser Betrachtung weiter nachhängt, wird wissen, auf welche Art von Hypothesen hier zur Erklärung der ästhetischen Erscheinungen grundsätzlich verzichtet wird.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 134, KSA 2: S.434f

Wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll. - Die künstlerische Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark aber undeutlich, als "unendliche Melodie" bezeichnet wird, kann man sich dadurch klar machen, dass man in's Meer geht, allmählich den sichern Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der bisherigen älteren Musik musste man, im zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wieder, Schneller und Langsamer, tanzen: wobei das hierzu nöthige Maass, das Einhalten bestimmter gleichwiegender Zeit- und Kraftgrade von der Seele des Zuhöreres eine fortwährende Besonnenheit erzwang: auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Athems musikalischer Begeisterung ruhte der Zauber jener Musik. - Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche, wie gesagt, dem Schwimmen und Schweben verwandt ist. Vielleicht ist diess das Wesentlichste aller seiner Neuerungen. Sein berühmtes Kunstmittel, diesem Wollen entsprungen und angepasst - die "unendliche Melodie" - bestrebt sich alle mathematischen Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit zu brechen, mitunter selbst zu verwöhnen, und er ist überreich in der Erfindung solcher Wirkungen, welche dem älteren Ohre wie rhythmische Paradoxien und Lächerreden klingen. Er fürchtet die Versteinerung, die Krystallisation, den Uebergang der Musik in das Architektonische, - und so stellt er dem zweitactigen Rhythmus einen dreitactigen entgegen, führt nicht selten den Fünf- und Siebentact ein, wiederholt die selbe Phrase sofort,

aber mit einer Dehnung, dass sie die doppelte und dreifache Zeitdauer bekommt. Aus einer bequemen Nachahmung solcher Kunst kann eine grosse Gefahr für die Musik entstehen: immer hat neben der Ueberreife des rhythmischen Gefühls die Verwilderung, der Verfall der Rhythmik im Versteck gelauert. Sehr gross wird zumal diese Gefahr, wenn eine solche Musik sich immer enger an eine ganz naturalistische, durch keine höhere Plastik erzogene und beherrschte Schauspielerkunst und Gebärdensprache anlehnt, welche in sich kein Maass hat und dem sich ihr anschmiegenden Elemente, dem *a l l z u w e i b l i c h e n* Wesen der Musik, auch kein Maass mitzutheilen vermag.

#### VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 144, KSA 2: S.437f

V o m B a r o c k s t i l e . - Wer sich als Denker und Schriftsteller zur Dialektik und Auseinanderfaltung der Gedanken nicht geboren oder erzogen weiss, wird unwillkürlich nach dem *R h e t o r i s c h e n* und *D r a m a t i s c h e n* greifen: denn zuletzt kommt es ihm darauf an, sich *v e r s t ä n d l i c h* zu machen und dadurch Gewalt zu gewinnen, gleichgültig ob er das Gefühl auf ebenem Pfade zu sich leitet, oder unversehens überfällt - als Hirt oder als Räuber. Diess gilt auch in den bildenden wie musischen Künsten; wo das Gefühl mangelnder Dialektik oder des Ungenügens in Ausdruck und Erzählung, zusammen mit einem überreichen, drängenden Formentriebe, jene Gattung des Stiles zu Tage fördert, welche man *B a r o c k s t i l* nennt. - Nur die Schlechtunterrichteten und Anmaassenden werden übrigens bei diesem Worte sogleich eine abschätzige Empfindung haben. Der Barockstil entsteht jedesmal beim Abkühlen jeder grossen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des classischen Ausdrucks allzugross geworden sind, als ein Natur-Ereigniss, dem man wohl mit Schwermuth - weil es der Nacht voranläuft - zusehen wird, aber zugleich mit Bewunderung für die ihm eigenthümlichen Ersatzkünste des Ausdrucks und der Erzählung. Dahin gehört schon die Wahl von Stoffen und Vorwürfen höchster dramatischer Spannung, bei denen auch ohne Kunst das Herz zittert, weil Himmel und Hölle der Empfindung allzunah sind: dann die Beredsamkeit der starken Affecte und Gebärden, des Hässlich-Erhabenen, der grossen Massen, überhaupt der Quantität an sich - wie diess sich schon bei Michelangelo, dem Vater oder Grossvater der italiänischen Barockkünstler, ankündigt -: die Dämmerungs-, Verklärungs- oder Feuerbrunstlichter auf so starkgebildeten Formen: dazu fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten, vom Künstler für die Künstler kräftig unterstrichen, während der Laie wähen muss, das beständige unfreiwillige Ueberströmen aller Füllhörner einer ursprünglichen Natur-Kunst zu sehen: diese Eigenschaften alle, in denen jener Stil seine Grösse hat, sind in den früheren, vorclassischen und classischen Epochen einer Kunstart nicht möglich, nicht erlaubt: solche Köstlichkeiten hängen lange als verbotene Früchte am Baume. - Gerade jetzt, wo die *M u s i k* in diese letzte Epoche übergeht, kann man das Phänomen des Barockstils in einer besonderen Pracht kennen lernen und Vieles durch Vergleichung daraus fuer frühere Zeiten lernen: denn es hat von den griechischen Zeiten ab schon oftmals einen Barockstil gegeben, in der Poesie, Beredsamkeit, im Prosastile, in der Sculptur eben so wohl als bekanntermassen in der Architektur - und jedesmal hat dieser Stil, ob es ihm gleich am

höchsten Adel, an dem einer unschuldigen, unbewussten, sieghaften Vollkommenheit, gebricht, auch Vielen von den Besten und Ernstesten seiner Zeit wohl gethan: - wesshalb es, wie gesagt, anmaassend ist, ohne Weiteres ihn abschätzig zu beurtheilen, so sehr sich Jeder glücklich preisen darf, dessen Empfindung durch ihn nicht für den reineren und grösseren Stil unempfindlich gemacht wird.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 172, KSA 2: S.452

Die Dichter keine Lehrer mehr. - So fremd es unserer Zeit klingen mag: es gab Dichter und Künstler, deren Seele über die Leidenschaften und deren Kämpfe und Entzückungen hinaus war und dessalb an reinlicheren Stoffen, würdigeren Menschen, zarteren Verknüpfungen und Lösungen ihre Freude hatte. Sind die jetzigen grossen Künstler meistens Entfessler des Willens und unter Umständen eben dadurch Befreier des Lebens, so waren jene - Willens-Bändiger, Thier-Verwandler, Menschen-Schöpfer und überhaupt Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens: während der Ruhm der Jetzigen im Abschirren, Kettenloesen, Zertrümmern liegen mag. - Die älteren Griechen verlangten vom Dichter, er solle der Lehrer der Erwachsenen sein: aber wie müsste sich jetzt ein Dichter schämen, wenn man diess von ihm verlangte - er, der selber sich kein guter Lehrer war und daher selber kein gutes Gedicht, kein schönes Gebilde wurde, sondern im günstigsten Falle gleichsam der scheue, anziehende Trümmerhaufen eines Tempels, aber zugleich eine Höhle der Begierden, mit Blumen, Stechpflanzen, Giftkräutern ruinenhaft überwachsen, von Schlangen, Gewürm, Spinnen und Vögeln bewohnt und besucht, - ein Gegenstand zum trauernden Nachsinnen darüber, warum jetzt das Edelste und Köstlichste sogleich als Ruine, ohne die Vergangenheit und Zukunft des Vollkommenseins, emporwachsen muss? -

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 177, KSA 2: S.456 (Ausschnitt)

Was alle Kunst will und nicht kann. - Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden; desshalb werden die höchsten Gestaltungen sittlicher Vollkommenheit von den schwächeren Künstlern selbst als unkünstlerische Vorwürfe abgelehnt und in Verruf gebracht, weil ihrem Ehrgeize der Anblick dieser Früchte gar zu peinlich ist ... Der Darstellung des letzten Menschen, das heisst des einfachsten und zugleich vollsten, war bis jetzt kein Künstler gewachsen; vielleicht aber haben die Griechen, im Ideal der Athene, am weitesten von allen bisherigen Menschen den Blick geworfen.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 180, KSA 2: S.458

E i n e V i s i o n . - Lehr- und Betrachtungsstunden für Erwachsene, Reife und Reifste, und diese täglich, ohne Zwang, aber nach dem Gebot der Sitte von Jedermann besucht: die Kirchen als die würdigsten und erinnerungsreichsten Stätten dazu: gleichsam alltägliche Festfeiern der erreichten und erreichbaren menschlichen Vernunftwürde: ein neueres und volleres Auf- und Ausblühen des Lehrer-Ideals, in welches der Geistliche, der Künstler und Arzt, der Wissende und der Weise hineinverschmelzen, wie deren Einzel-Tugenden als Gesamt-Tugend auch in der Lehre selber, in ihrem Vortrag, ihrer Methode zum Vorschein kommen müssten, - dies ist meine Vision, die mir immer wiederkehrt und von der ich fest glaube, dass sie einen Zipfel des Zukunfts-Schleiers gehoben hat.

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 219, KSA 2: S.471f (Ausschnitt)

V o m e r w o r b e n e n C h a r a k t e r d e r G r i e c h e n . - Wir lassen uns leicht durch die berühmte griechische Helle, Durchsichtigkeit, Einfachheit und Ordnung, durch das Krystallhaft-Natürliche und zugleich Krystallhaft-Künstliche griechischer Werke verführen, zu glauben, das sei alles den Griechen geschenkt: sie hätten zum Beispiel gar nicht anders gekonnt als gut schreiben, wie diess Lichtenberg einmal ausspricht. Aber Nichts ist voreiliger und unhaltbarer. Die Geschichte der Prosa von Gorgias bis Demosthenes zeigt ein Arbeiten und Ringen aus dem Dunklen, Ueberladnen, Geschmacklosen heraus zum Lichte hin, dass man an die Mühsal der Heroen erinnert wird, welche die ersten Wege durch Wald und Sümpfe zu bahnen hatten. Der Dialog der Tragödie ist die eigentliche T h a t der Dramatiker, wegen seiner ungemeinen Helle und Bestimmtheit, bei einer Volkslage, welche im Symbolischen und Andeutenden schwelgte, und durch die grosse chorische Lyrik dazu noch eigens erzogen war: wie es die That Homer's ist, die Griechen von dem asiatischen Pomp und dem dumpfen Wesen befreit und die Helle der Architektur, im Grossen und Einzelnen, errungen zu haben ...

VERMISCHTE MEINUNGEN UND SPRÜCHE # 221, KSA 2: S.474 (Ausschnitt)

A u s n a h m e – G r i e c h e n . - ... Die Formen aus der Fremde entlehnen, nicht schaffen, aber zum schönsten Schein umbilden - das ist griechisch: nachahmen, nicht zum Gebrauch, sondern zu künstlerischer Täuschung, über den aufgezwungenen Ernst immer wieder Herr werden, ordnen, verschönern, verflachen - so geht es fort von Homer bis zu den Sophisten des dritten und vierten Jahrhunderts ...

## 1880: NACHGELASSENE FRAGMENTE

FRÜHJAHR 1880: 2-29, KSA 9: S.38

100 tiefe Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig - dies ihr Zauber. Ein Bild für die Menschen der Zukunft.

SOMMER 1880: 4-31, KSA 9: S.108

Die Rhetorik eine Kunst wie die Architektur - Nutzen ist die erste Norm (und sobald sie als Kunst bewusst wirkt, hebt sie die Wirkung ihres Nutzens auf oder stellt ihn in Frage. Oder umgekehrt?) Wir sollen dabei nicht an den Nutzen denken, aber unvermerkt dazu geführt werden, dass uns genutzt werde.

Nein! Der Rhetoriker und der Schauspieler sind zu vergleichen: 1) geht auf seine Wirkung aus 2) stellt eine Wirkung dar.

SOMMER 1880: 4-95, KSA 9: S.123

"Das Auge kann nie durch das Sehen hervorgerufen worden sein" Semper. NB. "Nie wird ein Farbe durch Zuchtwahl oder Anpassung hervorgebracht, sondern immer nur eine Färbung, Anordnung der Farben" Semper

HERBST 1880: 6-222, KSA 9: S.255 (Ausschnitt)

der Geschmack der englischen Gartenkunst - "die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten nachahmen" J.B. - ist der ganze moderne Geschmack.

HERBST 1880: 6-326, KSA 9: S.280

"Die Alten haben nichts gethan, um zu schmücken, und das Schöne ist bei ihnen nur la saille de l'utile."

HERBST 1880: 6-331, KSA 9: S.281

Das Schöne scheint uns zuletzt nur ein Zustand, den das allseitig Nützliche hervorbringt: ein tiefes Wohlergehen, welches aus allen Linien und Bewegungen unserer Handlungen Worte hervorbringt: eine Harmonie vieler Nützlichkeiten, die zum Klingen kommt.

ENDE 1880: 7-10, KSA 9: S.318

Die Abneigung der griechischen Kunst gegen das Schreckliche: man hatte wirkliche Übel genug.

ENDE 1880: 7-62, KSA 9: S.330

Wie verhält sich das Muster zu unserer Entwicklung? zu dem, was wir nothwendig erreichen müssen? Ist das Muster günstigsten Falls ein Vorwegnehmen? Aber wozu dann nöthig?

Es ist eine *sicher und lange* ausgeführte Vorstellung vom "Ich", die uns am *lustvollsten* ist und als *Motiv* wirkt zu thun und zu lassen (Die Meisten haben keines!) Wenn es nicht ausführbar ist, *ja wenn es nicht ausgeführt wird*, so ist es fehlerhaft entworfen, aus Unkenntniss von uns. Jedenfalls ist es ein nothwendiges Produkt aller unserer Fähigkeiten: bei dem einen eine leere Phantasterei, bei dem anderen eine schöne Dichtung, bei dem dritten ein architektonischer Entwurf - und hier giebt es wieder alle Arten von Geschmack der Architektur. Ein Versuch, *unser unendlich* complicirtes Wesen in einer *Simplifikation* zu sehen und zu begreifen. Ein Bild für ein "Ding".

## **1880: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES II: DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN**

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 96, KSA 2: S.596

*Der grosse Stil.* - Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 116, KSA 2: S.602

*Der dramatische Sinn.* - Wer die feineren vier Sinne der Kunst nicht hat, sucht Alles mit dem gröbsten, dem fünften zu verstehen: diess ist der dramatische Sinn.

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 120, KSA 2: S.604

*Der gesuchte Stil.* - Der gefundene Stil ist eine Beleidigung für den Freund des gesuchten Stils.

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 158, KSA 2: S.618

E i n e M u t t e r d e r K ü n s t e . - In unserem skeptischen Zeitalter gehört zur eigentlichen D e v o t i o n fast ein brutaler Heroismus des E h r g e i z e s ; das fanatische Augenschliessen und Kniebeugen genügt nicht mehr. Wäre es nicht möglich, dass der Ehrgeiz, in der Devotion der letzte für alle Zeiten zu sein, der Vater einer letzten katholischen Kirchenmusik würde, wie er schon der Vater des letzten kirchlichen Baustils gewesen ist? (Man nennt ihn Jesuitenstil.)

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 205, KSA 2: S.642

N e u t r a l i t ä t d e r g r o s s e n N a t u r . - Die Neutralität der grossen Natur ( in Berg, Meer, Wald und Wueste) gefällt, aber nur eine kurze Zeit: nachher werden wir ungeduldig. "Wollen denn diese Dinge gar nichts zu u n s sagen? Sind wir für sie nicht da?" Es entsteht das Gefühl eines crimen laesae majestatis humanae.

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 217, KSA 2: S.652

C l a s s i s c h u n d r o m a n t i s c h . - Sowohl die classisch als auch sie romantisch gesinnten Geister - wie es diese beiden Gattungen immer giebt - tragen sich mit einer Vision der Zukunft: aber die ersteren aus einer S t ä r k e ihrer Zeit heraus, die letzteren aus deren S c h w ä c h e.

DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN # 335, KSA 2: S.698

M o r a l f ü r H ä u s e r b a u e r . - Man muss die Gerüste wegnehmen, wenn das Haus gebaut ist.

## **1881: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

FRÜHJAHR 1881: 11-51, KSA 9: S.459

Zwei Ursprünge der Kunst 1) auf ein unschädliche Weise getäuscht zu werden (Taschenspieler Schauspieler Erzähler usw.) auch Architektur a l s o b d e r S t e i n r e d e t e (von dem Haus-oder Tempelbewohner) 2) auf eine unschädliche Weise ü b e r w ä l t i g t werden: Rausch, Musik, Lyrik usw. Zuerst Besorgniss Verwunderung, dass nichts Böses erfolgt, keine Gefahr da ist - bei beiden. So werden die Zustände, die am meisten **gefürchtet** werden und den höchsten Reiz ausüben, e r s t r e b e n s w e r t h : Täuschung und Überwältigung. So von Seiten der G e n i e s s e n d e n aus betrachtet.

FRÜHJAHR 1881: 11-198, KSA 9: S.520 (Ausschnitt)

Die g r o s s e F o r m e i n e s K u n s t w e r k s wird an's Licht treten, wenn der Künstler die grosse Form in s e i n e m Wesen hat!

FRÜHJAHR 1881: 11-199, KSA 9: S.521 (Ausschnitt)

Gehorsam Funktionsgefühl Schwächegefühl haben den Werth "des **Unegoistischen**" aufgebracht ...

HERBST 1881: 12-105, KSA 9: S.595

Der Bauende fragt: wer g i l t dafür, den besten Geschmack als Baumeister zu haben? Dessen Geschmack w i l l ich haben - und er gewöhnt sich daran, es wird sein B e d ü r f n i s s. So bekommen Städte endlich einen Geschmack.

## **1881: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **MORGENRÖTHE.**

### **GEDANKEN ÜBER DIE MORALISCHEN VORURTHEILE**

MORGENRÖTHE # 141, KSA 3: S.132

S c h ö n e r , a b e r w e n i g e r w e r t h . - Malerische Moralität: das ist die Moralität der steil aufschliessenden Affecte, der schroffen Übergänge, der pathetischen, eindringlichen, furchtbaren, feierlichen Gebärden und Töne. Es ist die h a l b w i l d e Stufe der Moralität: man lasse sich durch ihren ästhetischen Reiz nicht verlocken, ihr einen höheren Rang anzuweisen.

MORGENRÖTHE # 169, KSA 3: S.151f

D a s G r i e c h i s c h e u n s s e h r f r e m d . - Orientalisch oder Modern, Asiatisch oder Europäisch: im Verhältnis zum Griechischen ist diesem allen die Massenhaftigkeit und der Genuss an der grossen Quantität als der Sprache des Erhabenen zu eigen, während man in Paestum, Pompeji und Athen und der ganzen griechischen Architektur so erstaunt darüber wird, m i t w i e k l e i n e n M a s s e n die Griechen etwas Erhabenes auszusprechen wissen und auszusprechen l i e b e n . - Ebenfalls: wie einfach

waren in Griechenland die Menschen sich selber in ihrer Vorstellung! Wie weit übertreffen wir sie in der Menschenkenntnis! wie labyrinthisch aber auch nehmen sich unsere Seelen und unsre Vorstellungen von den Seelen gegen die ihrigen aus! Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) - so müsste des Labyrinth unser Vorbild sein! Die uns eigene und uns wirklich aussprechende Musik lässt es schon erraten! (In der Musik nämlich lassen sich die Menschen gehen, weil sie wähnen, es sei niemand da, der sie selber unter ihrer Musik zu sehen vermöge.)

MORGENRÖTHE # 332, KSA 3: S.234

Der aufgeblasene Stil. - Ein Künstler, der sein hochwollendes Gefühl nicht im Werke entladen und sich so erleichtern, sondern vielmehr gerade das Gefühl der Schwellung mitteilen will, ist schwülstig und sein Stil ist der aufgeblasene Stil.

MORGENRÖTHE # 375, KSA 3: S.245f

Zu deutlich reden. - Man kann aus verschiedenen Gründen zu deutlich artikuliert sprechen: einmal aus Misstrauen gegen sich, in einer neuen ungeübten Sprache, sodann aber auch aus Misstrauen gegen die anderen, wegen Ihrer Dummheit oder Langsamkeit des Verständnisses. Und so auch im Geistigen: unsere Mittheilung ist mitunter zu deutlich, zu peinlich, weil Die, welchen wir uns mittheilen, uns sonst nicht verstehen. Folglich ist der vollkommene und leichte Stil nur vor einer vollkommenen Zuhörerschaft erlaubt.

MORGENRÖTHE # 473, KSA 3: S.283

Wo man sein Haus bauen soll. - Wenn du in der Einsamkeit dich gross und fruchtbar fühlst, so wird dich die Geselligkeit verkleinern und veröden: und umgekehrt. Machtvolle Milde, wie die eines Vaters: - wo diese Stimmung dich ergreift, da gründe dein Haus, sei es nun im Gewühl oder in der Stille. Ubi pater sum, ibi patria.

MORGENRÖTHE # 513, KSA 3: S.298

Schranke und Schönheit. - Suchst du Menschen mit schöner Cultur? Aber dann musst du dir, wie wenn du schöne Gegenden suchst, auch beschränkte Aussichten und Ansichten gefallen lassen. - Gewiss gibt es auch panoramatische Menschen, gewiss sind sie, wie die panoramatischen Gegenden, lehrreich und erstaunlich: aber nicht schön.

MORGENRÖTHE # 541, KSA 3: S.309

Wie man versteinern soll. - Langsam, langsam hart werden wie ein Edelstein - und zuletzt still und zur Freude der Ewigkeit liegen bleiben.

## **1882: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT**

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT - VORWORT # 4, KSA 3: S.352 (Ausschnitt)

... Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu l e b e n : dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich - a u s T i e f e !

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 80, KSA 3: S.435 (Ausschnitt)

Kunst und Natur. - ... Diese Art Abweichung von der Natur ist vielleicht die angenehmste Mahlzeit für den Stolz des Menschen; ihretwegen überhaupt liebt er die Kunst, als den Ausdruck einer hohen, heldenhaften Unnatürlichkeit und Convention.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 109, KSA 3: S.468 (Ausschnitt)

Die astrale Ordnung, in der wir leben, ist eine Ausnahme; diese Ordnung und die ziemliche Dauer, welche durch sie bedingt ist, hat wieder die Ausnahme der Ausnahmen ermöglicht: die Bildung des Organischen. Der Gesamt-Charakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Nothwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heissen.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 121, KSA 3: S.477f

Das Leben kein Argument. - Wir haben uns eine Welt zurecht gemacht, in der wir leben können - mit der Annahme von Körpern, Linien, Flächen, Ursachen und Wirkungen, Bewegung und Ruhe,

Gestalt und Inhalt: ohne diese Glaubenartikel hielte es jetzt Keiner aus zu leben! Aber damit sind sie noch nicht bewiesen. Das Leben ist kein Argmunt; unter den Bedingungen des Lebens koennte der Irrthum sein.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 226, KSA 3: S.511

Die Misstrauischen und der Stil. - Wir sagen die stärksten Dinge schlicht, vorausgesetzt, dass Menschen um uns sind, die an unsere Stärke glauben: - eine solche Umgebung erzieht zur "Einfachheit des Stils". Die Misstrauischen reden emphatisch; die Misstrauischen machen emphatisch.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 241, KSA 3: S.514

Werk und Künstler. - Dieser Künstler ist ehrgeizig und Nichts weiter: zuletzt ist sein Werk nur ein Vergrößerungsglas, welches er Jedermann anbietet, der nach ihm hinblickt.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 245, KSA 3: S.514

Lob in der Wahl. - Der Künstler wählt seine Stoffe aus: das ist seine Art zu loben.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 280, KSA 3: S.524f

Architektur der Erkennenden. - Es bedarf einmal, und wahrscheinlich bald einmal, der Einsicht, was vor allem unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedente Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen, langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feiner Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seite-Gehens ausdrücken. Die Zeit ist vorbei, wo die Kirche das Monopol des Nachdenkens besass, wo die vita contemplativa immer zuerst vita religiosa sein musste: und Alles, was die Kirche gebaut hat, drückt diesen Gedanken aus. Ich wüsste nicht, wie wir uns mit ihren Bauwerken, selbst wenn sie ihrer kirchlichen Bestimmung entkleidet würden, genügen lassen könnten; diese Bauwerke reden eine viel zu pathetische und befangene Sprache als Hauser Gottes und Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs, als dass wir Gottlosen hier unsere Gedanken denken könnten. Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 290, KSA 3: S.530f (Ausschnitt)

Eins ist Noth. - Seinem Charakter "Stil geben" - eine grosse und seltene Kunst! Sie übt Der, welcher Alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet, und es dann einem

künstlerischen Plane einfügt, bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt. Hier ist eine grosse Masse zweiter Natur hingetragen worden, dort ein Stück erster Natur abgetragen: - beidemale mit langer Uebung und täglicher Arbeit daran. ... Es werden die starken, herrschsüchtigen Naturen sein, welche in einem solchen Zwange, in einer solchen Gebundenheit und Vollendung unter dem eigenen Gesetz ihre feinste Freude geniessen; die Leidenschaft ihres gewaltigen Wollens erleichtert sich beim Anblick aller stilisierten Natur, aller besiegten und dienenden Natur; auch wenn sie Paläste zu bauen und Gärten anzulegen haben, widerstrebt es ihnen, die Natur frei zu geben. - Umgekehrt sind es die schwachen, ihrer selber nicht mächtigen Charaktere, welche die Gebundenheit des Stils h a s s e n ...

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 291, KSA 3: S.531f

G e n u a . - Ich habe mir diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muss ich sagen: ich sehe G e s i c h t e r aus vergangenen Geschlechtern, - diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbtherrlicher Menschen übersät. Sie haben g e l e b t und haben fortleben wollen - das sagen sie mir mit ihren Häusern, gebaut und geschmückt für Jahrhunderte und nicht für die flüchtige Stunde: sie waren dem Leben gut, so böse sie oft gegen sich gewesen sein mögen. Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allen fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt: Alles diess will er s e i n e m Plane einfügen und zuletzt zu seinem E i g e n t h u m machen, dadurch dass es ein Stück desselben wird. Diese ganze Gegend ist mit dieser prachtvollen unersättlichen Selbstsucht der Besitz- und Beutelust überwachsen; und wie diese Menschen in der Ferne keine Grenze anerkannten und in ihrem Durste nach Neuem eine neue Welt neben die alte hinstellten, so empörte sich auch in der Heimat immer noch Jeder gegen Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder erobert sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. Im Norden imponiert das Gesetz und die allgemeine Lust an Gesetzlichkeit und Gehorsam, wenn man die Bauweise der Städte ansieht: man erräth dabei jenes innerliche Sich-Gleichsetzen, Sich-Einordnen, welches die Seele aller Bauenden beherrscht haben muss. Hier aber findest du, um jede Ecke biegend, einen Menschen für sich, der das Meer, das Abenteuer und den Orient kennt, einen Menschen, welcher dem Gesetze und dem Nachbar wie einer Art von Langerweile abhold ist und der alles schon Begründete, Alte mit neidischen Blicken misst: er möchte, mit einer wundervollen Verschminztheit der Phantasie, diess Alles mindestens im Gedanken noch einmal neu gründen, seine Hand darauf-, seinen Sinn hineinlegen - sei es auch nur für den Augenblick eines sonnigen Nachmittags, wo seine unersättliche und melancholische Seele einmal Satttheit fühlt, und seinem Auge nur Eigenes und nichts Fremdes mehr sich zeigen darf.

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT # 367, KSA 3: S.616

Wie man zuerst bei Kunstwerken zu unterscheiden hat. - Alles, was gedacht, gedichtet, gemalt, componiert, selbst gebaut und gebildet wird, gehört entweder zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen. Unter letztere ist auch noch jene scheinbare Monolog-Kunst einzurechnen, welche den Glauben an Gott in sich schliesst, die ganze Lyrik des Gebets: denn für einen Frommen giebt es noch keine Einsamkeit, - diese Erfindung haben erst wir gemacht, wir Gottlosen. Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesammten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach "sich" -) hinblickt oder aber "die Welt vergessen hat": wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist, - sie ruht auf dem Vergessen, sie ist die Musik des Vergessens.

## 1883: NACHGELASSENE FRAGMENTE

FRÜHJAHR 1883: 7-7, KSA 10: S.238f (Ausschnitt)

... die Kunst als die "eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen"

... die tragische Erkenntniss **braucht** die Kunst, "die in's Unaufhellbare starrt"

... Ich meinte, ein neues Zeitalter für die Kunst sei gekommen. Ich empfand das Resultat der Philosophie als ein tragisches Ereigniss: **wie aushalten!**

FRÜHJAHR 1883: 7-8, KSA 10: S.240

Das ganze 18te Jahrhundert hatte die tiefste Verachtung gegen die **gotische Baukunst** Lecky I 199.

Dieses Jahrhundert hatte seinen Geschmack. Der Mailänder Dom als Gegenstand des Spottes.

Unser Jahrhundert muss viele jener Empfindungen wieder gewonnen haben, aus denen jene Kirchen entstanden sind.

Die Verkennung Homers. bei - - -

Die Beurtheilung des Laokoon bei Winkelmann.

FRÜHJAHR 1883: 7-13, KSA 10: S.242

Die Architektur: das Ferne nahe zu bringen (Peterskirche)

anderes Princip: möglichstes Streben in die Ferne.

JUNI - JULI 1883: 11-20, KSA 10: S.382

Sieg über den Geist der Schwere

JUNI - JULI 1883: 11-20, KSA 10: S.382

ein Baustil für diese Seele

SOMMER 1883: 12-1, KSA 10: S.388f (Ausschnitt)

57. Man soll die Gerüste wegnehmen, wenn das Haus gebaut ist.

176. Den Stil verbessern - das heisst den Gedanken verbessern - und gar nichts weiter!

SOMMER 1883: 13-1, KSA 10: S.443 (Ausschnitt)

Der Säule gleich sollst du in die Höhe wachsen, zarter und schlanker, aber innerlich härter und mit angehaltne[m] Athem: also strebt die Säule aufwärts.

SOMMER 1883: 13-3, KSA 10: S.454 (Ausschnitt)

Gern wohl baut ihr an der Stadt der Zukunft: aber dazu bestellt ihr die Grabmäler und Würden vergangener Welten.

ENDE 1883: 22-1, KSA 10: S.615 (Ausschnitt)

der Stein wird mürbe

WINTER 1883/1884: 24-13, KSA 10: S.649f

Es musste in der Ausbildung des Denkens der Punkt eintreten, wo es zum Bewusstsein kam, dass das, was man als Eigenschaften der Dinge bezeichnete, Empfindungen des empfindenden Subjektes seien: damit hörten die Eigenschaften auf, dem Dinge anzugehören. Es blieb "das Ding an sich" übrig.

## **1883: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **ALSO SPRACH ZARATHUSTRA I & II**

#### **EIN BUCH FÜR ALLE UND KEINEN**

VORREDE # 9, KSA 4: S.26 (Ausschnitt)

Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen: den Regenbogen will ich ihnen zeigen und alle die Treppen des Übermenschen.

ERSTER TEIL: VON DEN HINTERWELTLERN, KSA 4: S.38 (Ausschnitt)

Hört mir lieber, meine Brüder, auf die Stimme des gesunden Leibes: eine redlichere und reinere Stimme ist diess.

Redlicher redet und reiner der gesunde Leib, der vollkommene und rechtwinklige: und er redet vom Sinn der Erde.

ERSTER TEIL: VOM LESEN UND SCHREIBEN, KSA 4: S.49 (Ausschnitt)

Ihr seht nach Oben, wenn ihr nach Erhebung verlangt. Und ich sehe hinab, weil ich erhoben bin.

Wer von euch kann zugleich lachen und erhoben sein?

Wer auf dem höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauer-Spiele und Trauer-Ernste.

ERSTER TEIL: VOM WEGE DES SCHAFFENDEN, KSA 4: S.80 (Ausschnitt)

Bist du eine neue Kraft und ein neues Recht? Eine erste Bewegung? Ein aus sich rollendes Rad? Kannst du auch Sterne zwingen, dass sie um dich sich drehen?

ZWEITER TEIL: VON DEN GLÜCKSELIGEN INSELN, KSA 4: S.111 (Ausschnitt)

Wollen befreit: das ist die wahre Lehre von Wille und Freiheit - so lehrt sie euch Zarathustra.

Nicht-mehr-wollen und Nicht-mehr-schätzen und Nicht-mehr-schaffen! ach, dass diese grosse Müdigkeit mir stets ferne bleibe!

Auch im Erkennen fühle ich nur meines Willen Zeuge- und Werde-Lust; und wenn Unschuld in meiner Erkenntniss ist, so geschieht diess, weil Wille zur Zeugung in ihr ist.

Hinweg von Gott und Göttern lockte mich dieser Wille; was wäre denn zu schaffen, wenn Götter - da wären!  
Aber zum Menschen treibt er mich stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den  
Hammer hin zum Steine.

Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, dass es im härtesten,  
hässlichsten Steine schlafen muss!

Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängiss. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich  
das?

Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir - aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir!  
Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch - die  
Götter an!

ZWEITER TEIL: VON DEN TARANTELN S.130 (Ausschnitt)

In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen, das Leben selber: in weite fernen will es blicken  
und hinaus nach seligen Schönheiten, - d a r u m braucht es Höhe!

Und weil des Höhe braucht, braucht es Stufen und Widerspruch der Stufen und Steigenden! Steigen will das  
Leben und steigend sich überwinden.

## **1884: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

FRÜHJAHR 1884: 25-94, KSA 11: S.32

Die I d e n t i t ä t im Wesen des E r o b e r e r s , G e s e t z g e b e r s und K ü n s t l e r s - das  
S i c h - hinein-bilden in den Stoff, höchste Willenskraft, ehemals sich als "Werkzeug Gottes" fühlend, so  
unwiderstehlich sich selber erscheinend. Höchste Form des Zeugung-Triebes und z u g l e i c h der  
mütterlichen Kräfte. **Die Umformung der Welt**, u m e s i n i h r a u s h a l t e n z u  
k ö n n e n - ist das Treibende: folglich als Voraussetzung ein ungeheures Gefühl des W i d e r s p r u c h  
s. Bei den Künstlern genügt schon sich mit B i l d e r n und Abbildern davon zu umgeben z.B. Homer  
unter den "Erbärmlichen Sterblichen". Das "Los-sein-von-Interesse und ego" ist Unsinn und ungenaue  
Beobachtung: es ist vielmehr das Entzücken, jetzt in u n s r e r W e l t zu sein, die Angst vor dem Fremden  
loszusein!

FRÜHJAHR 1884: 25-319, KSA 11: S.94

Formend - das ist der Trieb des Sittlichen: Typen zu bilden: dazu Gegensätze der Schätzung nöthig.

Formen sehen oder ausrechnen ist unser grösstes Glück - es ist auch unsere längste Übung.

FRÜHJAHR 1884: 25-321, KSA 11: S.95

Der grosse Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes.

FRÜHJAHR 1884: 25-332, KSA 11: S.97

Zusammenhang des Aesthetischen und Sittlichen: der grosse Stil will Einen starken Grundwillen und verabscheut am meisten die Zerfahrenheit.

FRÜHJAHR 1884: 25-337, KSA 11: S.100 (Ausschnitt)

Für einen vollen und rechtwinkligen Menschen ist eine so bedingte und verklausulirte Welt, wie jene Kants, ein Greuel. Wir haben ein Bedürfniss nach einer groben Wahrheit; und wenn es diese nicht giebt, nun, so lieben wir das Abenteuer und gehen aufs Meer

FRÜHJAHR 1884: 25-386, KSA 11: S.113 (Ausschnitt)

Vom Ursprung der Kunst. Die Fähigkeit zu lügen und sich zu verstellen am längsten entwickelt: Gefühl der Sicherheit und der geistigen Überlegenheit dabei beim Täuschenden. Bewunderung des Zuhörers: beim Erzähler, wie als ob er dabei gewesen wäre.

FRÜHJAHR 1884: 25-409, KSA 11: S.119 (Ausschnitt)

- das Kunstwerk als ein Zeugnis unserer Lust an der Vereinfachung, an dem Fort-Schaffen durch Concentration unter Ein Gesetz

FRÜHJAHR 1884: 25-438, KSA 11: S.129 (Ausschnitt)

man muss das künstlerische Grundphänomen verstehen, welches Leben heisst - d e n b a u e n d e n  
G e i s t, der unter den ungünstigsten Umständen baut: auf die langsamste Weise --- der Beweis für alle seine  
Combinations muss erst neu gegeben werden: e s e r h ä l t s i c h.

SOMMER - HERBST 1884: 26-30, KSA 11: S.156 (Ausschnitt)

Man soll nicht bauen, wo es keine Zeit mehr ist.

SOMMER - HERBST 1884: 26-204, KSA 11: S.203

Die schöpferische Kraft (Gegensätze bindend, synthetisch)

SOMMER 1884: 26-399, KSA 11: S.255

Die Deutschen sind ein gefährliches Volk: sie verstehen sich auf das Berauschen. Gothik, vielleicht auch  
Rococo (nach Semper), der historische Sinn und Exotismus, Hegel, Richard Wagner - Leibnitz auch heute  
noch gefährlich - die Bedientenseele (i d e a l i s i e r t als Gelehrten- und Soldatentugend) auch als  
historischer Sinn. Die Deutschen mögen wohl das g e m i s c h t e s t e Volk sein.

"das Volk der Mitte", die Erfinder des Porzellans und einer chinesenhaften Art von Geheimräthen.

## **1884: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **ALSO SPRACH ZARATHUSTRA III EIN BUCH FÜR ALLE UND KEINEN**

DRITTER TEIL: VON DEN VERKLEINERNDEN TUGEND # 1 KSA 4: S.211 (Ausschnitt)

Denn er wollte in Erfahrung bringen, wa sich inzwischen m i t d e m M e n s c h e n zugetragen habe:  
ob er grösser oder kleiner geworden sei. Und ein Mal sah er eine Reihe neuer Häuser; da wunderte er sich  
und sagte:

Was bedeuten diese Häuser? Wahrlich, keine grosse Seele stellte sie hin, sich zum Gleichnisse!

Nahm wohl ein blödes Kind sie aus seiner Spielschachtel? Dass doch ein anderes Kind sie wieder in seine  
Schachtel thäte!

Und diese Stuben und Kammern: können M ä n n e r da ein-und ausgehen? Gemacht dünken sie mich für Seiden-Puppen; oder für Naschkatzen, die auch wohl an sich naschen lassen.

Und Zarathustra blieb stehn und dachte nach. Endlich sagte er betrübt: "Es ist A l l e s kleiner geworden!" Überall sehe ich niedrigere Thore: wer m e i n e r Art ist, geht da wohl noch hindurch, aber - er muss sich bücken!

Oh wann komme ich wieder in meine Heimat, wo ich mich nicht mehr bücken muss - nicht mehr bücken muss v o r d e n K l e i n e n ! " - Und Zarathustra seufzte und blickte in die Ferne. -

DRITTER THEIL: DER GENESENDE # 2, KSA 4: S.272 (Ausschnitt)

Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins.

Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.

## **1885: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

MAI - JULI 1885: 35-3, KSA 11: S.509

Manche der aesthetischen Werthschätzungen sind fundamentaler als die moralischen z.B. das Wohlgefallen am Geordneten, Übersichtlichen, Begrenzten, an der Wiederholung -, es sind die Wohlgefühle aller organischen Wesen im Verhältniss zur Gefährlichkeit ihrer Lage, oder zur Schwierigkeit ihrer Ernährung. Das Bekannte thut wohl, der Anblick von etwas, dessen man sich leicht zu b e m ä c h t i g e n hofft, thut wohl usw. Die logischen, arithmetischen und geometrischen Wohlgefühle bilden den Grundstock der aesthetischen Werthschätzungen: gewisse Lebens-Bedingungen werden als so wichtig gefühlt, und der Widerspruch der Wirklichkeit gegen dieselben so häufig und gross, dass Lust entsteht beim Wahrnehmen solcher Formen.

JUNI - JULI 1885: 38-10, KSA 11: S.608 (Ausschnitt)

Der Mensch ist ein Formen-und Rhythmen-bildendes Geschöpf; er ist in nichts besser geübt und es scheint dass er an nichts m e h r Lust hat als am E r f i n d e n von Gestalten.

AUGUST - SEPTEMBER 1885: 39-13, KSA 11: S.624 (Ausschnitt)

"Wille zur Schönheit"

AUGUST - SEPTEMBER 1885: 40-57, KSA 11: S.656

NB! Ist aber etwas Ruhendes wirklich glücklicher als alles Bewegte? Ist das Unveränderliche wirklich und nothwendig werthvoller als ein Ding, das wechselt? Und wenn sich Einer tausend Male widerspricht und viele Wege geht und viele Masken trägt und in sich selber kein Ende und <keine> letzte Horizontlinie findet: ist es wahrscheinlich, dass ein Solcher weniger von der "Wahrheit" erfährt als ein tugendhafter Stoiker, welcher sich ein für alle Mal wie eine Säule und mit der harten Haut einer Säule an seine Stelle gestellt hat? Aber dergleichen Vorurtheile sitzen an der Schwelle zu allen bisherigen Philosophien: und sonderlich das, dass Gewissheit besser sei als Ungewissheit und offene Meere, und dass der Schein es sei, den ein Philosoph als seinen eigentlichen Feind zu bekämpfen habe.

AUGUST - SEPTEMBER 1885: 41-2, KSA 11: S.673 (Ausschnitt)

Für drei gute Dinge in der Kunst haben "Massen" niemals Sinn gehabt, für die Vornehmheit, für Logik und für Schönheit - pulchrum est paucorum hominum -: um nicht von einem noch bessern Dinge, vom grossen Stile zu reden, zu welchem bisher auch die höchstgearteten Künstler der neueren Zeit weder Ja noch Nein sagen durften ... Vom grossen Stile steht Wagner am Fernsten: das Ausschweifende und Heroisch-Prahlerische seiner Kunstmittel steht geradezu im Gegensatz zum grossen Stile; und ebenso das Zärtlich-Verführerische, das Vielfältig-Reizende, das Unruhige, Ungewisse, Spannende, Augenblickliche, Heimlich-Überschwengliche, die ganze "übersinnliche" Maskerade kranker Sinne, und was nur Alles im typischen Sinne "Wagnerisch" heissen darf.

HERBST 1885 - FRÜHJAHR 1886: 1-29, KSA 12: S.17

- die Vermenschlichung der Natur - die Auslegung nach uns.

HERBST 1885 - FRÜHJAHR 1886 : 1-194, KSA 12: S.54

Der moderne Pessimismus ist ein Ausdruck von der Nutzlosigkeit der modernen Welt - nicht der Welt und des Daseins.

HERBST 1885 – FRÜHJAHR 1886: 1-202, KSA 12: S.56 (Ausschnitt)

Stil, der mittheilt: und Stil, der nur Zeichen ist, "in memoriam". Der todte Stil eine Maskerade; bei anderen der lebendige Stil. Die Entpersönlichung.

HERBST 1885 – HERBST 1886: 2-6, KSA 12: S.69 (Ausschnitt)

... wenn er die deutsche Musik des neunzehnten Jahrhunderts auch nur als eine glänzende vielfache und gelehrte Form des Verfalls zu erkennen vermag. Es hat in demselben vielverlästerten Jahrhundert ebenfalls in den bildenden Künsten eine verschwenderische Lust und Kraft gezeigt: der deutsche Barockstil in Kirche und Pallast gehört als Nächstverwandter zu unserer Musik - er bildet im Reiche der Augen dieselbe Gattung von Zaubern und Verführungen, welche unsere Musik fuur einen anderen Sinn ist.

HERBST 1885 – HERBST 1886: 2-106, KSA 12: S.113 (Ausschnitt)

Die Täuschung A p o l l o s : die E w i g k e i t der schönen Form; die aristokratische Gesetzgebung "so soll es immer sein!"

D i o n y s o s : Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als Genuss der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung.

HERBST 1885 – HERBST 1886: 2-112, KSA 12: S.117

ein Romantiker ist ein Künstler, den das grosse Missvergnügen an sich schöpferisch macht - der von sich und seiner Mitwelt wegblickt, zurückblickt

## **1886: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

SOMMER 1886 – HERBST 1887: 5-81, KSA 12: S.220 (Ausschnitt)

a) Der g r o s s e S t i l

Das N a c k t e: psychologische Reinigung des Geschmacks.

SOMMER 1886 – HERBST 1887: 5-99, KSA 12: S.226 (Ausschnitt)

NB

1) Versuch, die Aesthetik durch die Elimination des "Ich" der unegoistischen Ethik anzunähern (als deren Vorbereitung)

SOMMER 1886 – FRÜHJAHR 1887: 6-26, KSA 12: S.245 (Ausschnitt)

was ist Schönheit? Ausdruck des Siegreichen und Herrgewordenen.

ENDE 1886 - FRÜHJAHR 1887: 7-3, KSA 12: S.258 (Ausschnitt)

"Schönheit" ist deshalb für den Künstler etwas ausser aller Rangordnung, weil in der Schönheit Gegensätze gedündigt sind, das höchste Zeichen der Macht, nämlich über Entgegengesetztes; ausserdem ohne Spannung: - dass keine Gewalt mehr noth thut, dass alles so leicht folgt, gehorcht, und zum Gehorsam die liebenswürdigste Miene macht - das ergötzt den Machtwillen des Künstlers.

ENDE 1886 - FRÜHJAHR 1887: 7-7, S.284f (Ausschnitt)

Der Pessimismus in der aesthetischen Theorie ("interesseloses Anschauen" "les Parnassiens").

... Keiner ist einfach Maler; alle sind Archäologen, Psychologen, In-Scene-Setzer irgendwelcher Erinnerung oder Theorie. Sie gefallen sich an unsrer Erudition, an unsrer Philosophie. Sie sind, wie wir, voll und übervoll von allgemeinen Ideen. Sie lieben ein Form nicht um das, was sie ist, sondern um das, was sie ausdrückt. Sie sind Söhne einer gelehrten, gequälten und reflektierten Generation - Tausend Meilen weit von den alten Meistern, welche nicht lasen, und nur dran dachten, ihren Augen ein Fest zu geben.

#### Physiologie der Kunst

Der Sinn und die Lust an der Nueance (die eigentliche Modernität), an dem, was nicht generell ist, läuft dem Triebe entgegen, welcher seine Lust und Kraft im Erfassen des Typischen hat: gleich dem griechischen Geschmacke der besten Zeit. Ein Überwältigen der Fülle des Lebendigen ist darin, das Maass wird Herr, jene Ruhe der starken Seele liegt zu Grunde, welche sich langsam bewegt und einen Widerwillen vor dem Allzu-Lebendigen hat. Der allgemeine Fall, das Gesetz wird verehrt und herausgehoben; die Ausnahme wird umgekehrt bei Seite gestellt, die Nuance weggewischt. Die Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht und seine Kraft birgt - das "gefällt": d.h. das correspondirt mit dem, was man von von sich hält.

ENDE 1886: 7-23, KSA 12: S.303

NB. In psychologischer Hinsicht habe ich **zwei Sinne**:

einmal: **den Sinn für das Nackte**

sodann: **den Willen zum grossen Stil** (wenige Hauptsätze, diese im strengsten Zusammenhang; kein esprit, keine Rhetorik).

## **1886: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **JENSEITS VON GUT UND BÖSE.**

#### **VORSPIEL EINER PHILOSOPHIE DER ZUKUNFT**

JENSEITS VON GUT UND BÖSE # 223, KSA 5: S.157 (Ausschnitt)

Der europäische Mischmensch - ein leidlich hässlicher Plebejer, Alles in Allem - braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, - er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns "nichts steht" -. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder "national" vorzuführen, in mortibus et artibus: es "kleidet nicht"!

JENSEITS VON GUT UND BÖSE # 256, KSA 5: S.202f (Ausschnitt)

Allesammt beherrscht von der Litteratur bis in ihre Augen und Ohren - die ersten Künstler von weltlitterarischer Bildung - meistens sogar selber Schreibenede, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne (Wagner gehört als Muiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler); allesammt Fanatiker des **A u s d r u c k s** "um jeden Preis" - ich hebe Delacroix hervor, den Nächstverwandten Wagner's -, allesammt grosse Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Hässlichen und Grässlichen, noch grösserer Entdecker im Effekte, in der Schaustellung, in der Kunst der Schauläden, allesammt Talente weit über ihr Genie hinaus -, Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu Allem, was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linien, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krumpfen, dem Sich-Widersprechenden; als Menschen Tantalusse des Willens, heraufgekommene Plebejer, welche sich im Leben und Schaffen eines vornehmen tempo, eines lento unfähig wussten, - man denke zum Beispiel an

Balzac - zügellose Arbeiter, beinahe Selbst-Zerstörer durch Arbeit; Antinomisten und Auführer in den Sitten, Ehrgeizige und Unersättliche ohne Gleichgewicht und Genuss; ...

JENSEITS VON GUT UND BÖSE # 269, KSA 5: S.224 (Ausschnitt)

... der grosse Staatmann, der Eroberer, der Entdecker ist in seine Schöpfungen verkleidet, bis in's Unerkennbare; das "Werk", das des Künstler, des Philosophen, erfindet erst Den, welcher es geschaffen hat.

JENSEITS VON GUT UND BÖSE # 277, KSA 5: S.228f

- Schlimm genug! Wieder die alte Geschichte! Wenn man sein Bau fertig gebaut hat, merkt man, unversehens Etwas dabei gelernt zu haben, das man schlechterdings hätte wissen m ü s s e n, bevor man zu bauen - anfieng. Das ewige leidige "Zu spät!" - Die Melancholie alles F e r t i g e n ! . . .

## **1887: NACHGELASSENE FRAGMENTE**

HERBST 1887: 9-110, KSA 12: S.398 (Ausschnitt)

Das **Beschreibende**, das **Pittoreske** als S y m p t o m e des N i h i l i s m (in Künsten und in der Psychologie)

HERBST 1887: 9-112, KSA 12: S.400

Ob nicht der Gegensatz der A k t i v e n und R e a k t i v e n hinter jenem Gegensatz von C l a s s i s c h und R o m a n t i s c h verborgen liegt? . . .

HERBST 1887: 9-118, KSA 12: S.404 (Ausschnitt)

Derselbe Irrthum in arte: als ob Alles s c h ö n wäre, sobald es ohne Willen angeschaut wird.

Der Kampf gegen den "Zweck" in der K u n s t ist immer der Kampf gegen die m o r a l i s i r e n d e Tendenz der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die M o r a l : l'art pour l'art heisst: "der Teufel hole die Moral!"

HERBST 1887: 9-144, KSA 12: S.417 (Ausschnitt)

Zur "logischen Scheinbarkeit".

... Die Form gilt als etwas Dauerndes und deshalb Werthvolleres; aber die Form ist bloss von uns erfunden; und wenn noch so oft "dieselbe Form erreicht wird", so bedeutet das nicht, dass es dieselbe Form ist, - sondern es erscheint immer etwas Neues - und nur wir, die wir vergleichen, rechnen dies Neue, insofern es Altem gleicht, zusammen in die Einheit der "Form". Als ob ein Typus erreicht werden solle und gleichsam der Bildung vorschwebe und innewohne.

Die Form, die Gattung, das Gesetz, die Idee, der Zweck - hier wird überall der gleiche Fehler gemacht, dass einer Fiktion eine falsche Realität untergeschoben wird: wie als ob das Geschehen irgendwelchen Gehorsam in sich trage, ...

HERBST 1887: 9-166, KSA 12: S.433 (Ausschnitt)

Um **Classiker** zu sein, muss man

alle starken, anscheinend widerspruchsvollen Gaben und Begierden haben: aber so dass sie mit einander unter Einem Joche gehn ...

HERBST 1887: 9-168, KSA 12: S.435

Zur Charakteristik der "Modernität".

überreichliche Entwicklung der Zwischengebilde

Verkümmerung der Typen

Abbruch der Traditionen, Schulen, die Überherrschaft der Instinkte (nach eingetretener Schwächung der Willenskraft, des Wollens von Zweck und Mittel...) (philosophisch vorbereitet: das Unbewusste mehr werth)

HERBST 1887: 9-183, KSA 12: S.446 (Ausschnitt)

Das 17.Jahrhundert sucht in der Kunst Kunst, ein Stück Cultur; das 18. treibt mit der Kunst Propaganda für Reformen socialer und politischer Natur.

... der Hass gegen das Burleske (Würdelose), der Mangel an Natursinn gehört zum 17.Jahrhundert.

HERBST 1887: 10-2, KSA 12: S.454 (Ausschnitt)

ein Nachmachen der expressivsten Formen, fuore espressivo nicht aus der Fülle, sondern dem Mangel

HERBST 1887: 10-167, KSA 12: S.554 (Ausschnitt)

### **Aesthetica.**

Zur Entstehung des Schönen und des Hässlichen. Was uns instinktiv widersteht, aesthetisch, ist aus allerlängster Erfahrung dem Menschen als schädlich, gefährlich, misstrauen-verdienend bewiesen: der plötzlich redende aesthetische Instinkt (im Ekel z.B.) enthält ein Urtheil. Insofern steht das Schöne innerhalb der allgemeinen Kategorie der biologischen Werthe des Nützlichen, Wohlthätigen, Lebenssteigernden: doch so, dass eine Menge Reize, die ganz von Ferne an nützliche Dinge und Zustände erinnern und anknüpfen, uns des Gefühl des Schönen d.h. der Vermehrung von Machtgefühl geben ...

HERBST 1887: 10-170, KSA 12: S.558 (Ausschnitt)

NB Verstecktere Formen des Cultus **des christlichen Moral-Ideals.** -  
Der weichliche und feige Begriff "Natur" ...

NOVEMBER 1887: 11-3, KSA 13: S.9

Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler "Form" nennen, als Inhalt, als "die Sache selbst" empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloss Formalem, - unser Leben eingerechnet.

NOVEMBER 1887: 11-31, KSA 13: S.18 (Ausschnitt)

Der klassische Geschmack: das ist der Wille zur Vereinfachung, Verstärkung, zur Sichtbarkeit des Glücks, zur Fruchtbarkeit, der Muth zur psychologischen Nacktheit ...

NOVEMBER 1887: 11-110, KSA 13: S.52

Auch wir glauben an die Tugend: aber an die Tugend im Renaissancestile, virtù, moralinfreie Tugend.

NOVEMBER 1887: 11-138, KSA 13: S.63 (Ausschnitt)

Die Herkunft des Ideals. Untersuchung des Bodens, auf dem es wächst.

A. Von den "aesthetischen" Zuständen ausgehn, wo die Welt voller runder, vollkommener  
gesehen wird -

das heidnische Ideal: darin die Selbstbejahung vorherrschend vom Buffo an

- der höchste Typus: das klassische Ideal - als Ausdruck eines Wohlgerathenseins  
aller Hauptinstinkte

- darin wieder der höchste Stil: der grosse Stil Ausdruck des "Willens zur Macht"  
selbst ...

NOVEMBER 1887: 11-312, KSA 13: S.132 (Ausschnitt)

Man soll nicht mit künstlerischen Formeln spielen: man soll das Leben umschaffen, dass es sich nachher  
formuliren muss ...

Die Romantiker in Deutschland protestirten nicht gegen den Classicismus, sondern gegen Vernunft,  
Aufklärung, Geschmack, 18.Jahrhundert ...

der Wille zur Einheit (weil die Einheit tyrannisirt: nämlich die Zuhörer, Zuschauer) aber Unfähigkeit, sie in  
der Hauptsache zu tyrannisiren zu lassen: nämlich in Hinsicht auf das Werk selbst (auf Verzichtleisten,  
Kürzen, Klären, Vereinfachen.

## **1887: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **ZUR GENEALOGIE DER MORAL. EINE STREITSCHRIFT**

ZWEITE ABHANDLUNG # 17, KSA 5: S.325 (Ausschnitt)

... diese geborenen Organisatoren; in ihnen waltet jener furchtbare Künstler-Egoismus, der wie Erz blickt  
und sich im "Werke", wie die Mutter in ihrem Kinde, in alle Ewigkeit voraus gerechtfertigt weiss ...

## 1888: NACHGELASSENE FRAGMENTE

FRÜHJAHR 1888: 14-7, KSA 13: S.221

Zur Modernität.

Die Feigheit vor der Consequenz - das moderne Laster.

Romantik: die Feindschaft

gegen die Renaissance (Chateaubriand, R.Wagner)

gegen das antike Werthideal

gegen die dominirende Geistigkeit

gegen den klassischen Geschmack, den einfachen, den strengen, den grossen Stil

gegen die "Glücklichen"

gegen die "Kriegerischen"

FRÜHJAHR 1888: 14-14, KSA 13: S.224 (Ausschnitt)

Diese beiden Kunst-Naturgewalten: werden von Nietzsche als das Dionysische und das Apollinische einander entgegengesetzt: er behauptet, dass - - - Mit dem Wort "dionysisch" ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessen, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere vollere schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die grosse pantheistische Mitfreudigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheisst und heiligt, aus einem ewigen Willen zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Ewigkeit heraus: als Einheitsgefühl von der Nothwendigkeit des Schaffens und Vernichtens ... Mit dem Wort apollinisch ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen "Individuum", zu Allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz.

FRÜHJAHR 1888: 14-17, KSA 13: S.225 (Ausschnitt)

Die Kunst gilt hier als einzige überlegene Gegenkraft gegen den Willen zur Verneinung des Lebens: als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence ...

FRÜHJAHR 1888: 14-21, KSA 13: S.227 (Ausschnitt)

Dieses Buch [Die Geburt der Tragödie, Einsatz v. Verf.] ist dargestellt sogar antipessimistisch: nämlich in dem Sinn, dass es etwas lehrt, das stärker ist als der Pessimismus, das göttlicher ist als "Wahrheit": die Kunst ... das Artisten-Evangelium: "die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als metaphysische Thätigkeit" ...

FRÜHJAHR 1888: 14-35, KSA 13: S.235 (Ausschnitt)

Das orgiastische Element in der Kunst der Griechen war bisher unterschätzt worden; ...

Man möchte sagen, dass der Begriff "klassisch" -, wie ihn Winkelmann und Goethe gebildet hatten, jenes dionysische Element nicht nur nicht erklärte, sondern von sich ausschloss: und - - -

FRÜHJAHR 1888: 14-36, KSA 13: S.235 (Ausschnitt)

A p o l l i n i s c h , d i o n y s i s c h

### III

Es giebt zwei Zustände, in denen die Kunst selbst wie eine Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht: einmal als Zwang zur Vision, andererseits als Zwang zum Orgiasmus.

FRÜHJAHR 1888: 14-47, KSA 13: S.241 (Ausschnitt)

P e s s i m i s m u s i n d e r K u n s t ? -

der Künstler liebt allmählich die Mittel um ihrer selber willen, in denen sich der Rauschzustand zu erkennen giebt: die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die Nuance des T o n s : das D i s t i n k t e , wo sonst, im Normalen, alle Distinktion fehlt

FRÜHJAHR 1888: 14-61, KSA 13: S.246 (Ausschnitt)

Wille zur Macht als Kunst

"M u s i k" - u n d d e r g r o s s e S t y l

Die Grösse des Künstlers bemisst sich nicht nach den "schönen Gefühlen" die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem grossen Stile nähert, in dem er fähig ist des grossen Stils. Dieser Stil hat das mit der grossen Leidenschaft gemein, dass er es verschmähzt zu gefallen; dass er es vergisst zu überreden; dass er befiehlt; dass er w i l l . . . Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig,

Mathematik werden; G e s e t z werden -: das ist hier die grosse Ambition. Mit ihr stösst man zurück; nichts reizt mehr die Liebe zu solchen Gewaltmenschen - eine Einöde legt sich um sie, ein Schweigen, eine Furcht wie vor einem grossen Frevel . . .

Alle Künste kennen solche Ambitiöse des grossen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf? . . Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff grosser Stil schon der Seele der Musik, - dem "Weibe" in unserer Musik? ... Die Musik ist Gegenrenaissance in der Kunst: sie ist auch *décadence* als Gesellschafts-Ausdruck ... ob sie nicht die Nächstverwandte des Barockstils ist?

FRÜHJAHR 1888: 14-62, KSA 13: S.248 (Ausschnitt)

Modernität

die deutsche r o m a n t i s c h e Musik, ihre U n g e i s t i g k e i t, ihr Hass g e g e n d i e "A u f k l ä r u n g" u n d "V e r n u n f t"

FRÜHJAHR 1888: 14-119, KSA 13: S.296 (Ausschnitt)

Alle Kunst wirkt t o n i s c h , mehrt die Kraft, entzündet die Lust (d.h. das Gefühl der Kraft)

FRÜHJAHR 1888: 15-6, KSA 13: S.405 (Ausschnitt)

... Wagner habe den d r a m a t i s c h e n S t i l der Musik geschaffen. Dieser "dramatische Stil" ist, ohne Umschweife geredet, die Stil-losigkeit, Stil-widrigkeit, Stil-Impotenz zum Prinzip gemacht: dramatische Musik, so verstanden, ist nur ein Synonym für die 'schlechteste aller möglichen Musiken"

JULI 1888: 18-6, KSA 13: S.533

Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als die Sache selbst empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt.

SOMMER 1888: 20-105, KSA 13: S.567

an dieser steineren Schoenheit  
kühlt sich mein heises Herz

OKTOBER 1888: 24-1, KSA 13: S.626 (Ausschnitt)

In den Griechen "schöne Seelen", "harmonische Bildwerke" und Winckelmannsche "hohe Einfalt" wiederzuerkennen - vor solcher naïserie Allemande war ich durch den Psychologen behütet, den ich in mir trug.

## **1888: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN**

### **DER FALL WAGNER. EIN MUSIKANTEN-PROBLEM**

DER FALL WAGNER # 7, KSA 6: S.27f (Ausschnitt)

Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, "Freiheit des Individuums", moralisch geredet, - zu einer politischen Theorie erweitert "g l e i c h e Rechte für Alle". Das Leben, die g l e i c h e Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest a r m an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung o d e r Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.- ... Dass Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Princip verkleidet hat, dass er einen "dramatischen Stil" statuiert, wo wir bloss sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagnern durch's ganze Leben begleitet hat: er setzt ein Princip an, wo ihm ein Vermögen fehlt (- sehr verschieden hierin, anbei gesagt, vom alten Kant, der eine a n d e r e Kühnheit liebte: nämlich überall, wo ihm ein Princip fehlte, ein "Vermögen" dafür im Menschen anzusetzen ...). Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des *Détails*, - man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren grössten M i n i a t u r i s t e n der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt.

## 1889: VERÖFFENTLICHTE SCHRIFTEN

### GÖTZEN-DÄMMRUNG ODER WIE MAN MIT DEM HAMMER PHILOSOPHIRT.

STREIFZÜGE EINES UNZEITGEMÄSSEN # 8, KSA 6: S.116

Zur Psychologie des Künstler. - Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle noch so verschiedenen bedingten Arten des Rausches haben dazu die Kraft: vor Allem der Rausch der Geschlechterregung, diese älteste und ursprünglichste Form des Rausches. Ingleichen der Rausch, der im Gefolge aller grossen Begierden, aller starken Affekte kommt; der Rausch des Festes, des Wettkampfs, des Bravourstücks, des Siegs, aller extremen Bewegung; der Rausch der Grausamkeit; der Rausch in der Zerstörung; der Rausch unter gewissen meteorologischen Einflüssen, zum Beispiel der Frühlingsrausch; oder unter dem Einfluss der Narcotica; endlich der Rausch des Willens, der Rausch eines überhäuften und geschwellten Willens. - Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle gibt man an die Dinge ab, man zwingt sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, - man heisst diesen Vorgang Idealisieren. Machen wir uns hier von einem Vorurtheil los: das Idealisieren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures Herausstreiben der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so dass die anderen darüber verschwinden.

STREIFZÜGE EINES UNZEITGEMÄSSEN # 9, KSA 6: S.116f (Ausschnitt)

Man bereichert in diesem Zustande Alles aus seiner eignen Fülle: was man sieht, was man will, man sieht es geschwellt, gedrängt, stark, überladen mit Kraft. Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht widerspiegeln, - bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. Dies Verwandeln-müssen in's Vollkommene ist - Kunst. Alles selbst, was er nicht ist, wird trotzdem ihm zur Lust an sich; in der Kunst geniesst sich der Mensch als Vollkommenheit.

STREIFZÜGE EINES UNZEITGEMÄSSEN # 11, KSA 6: S.118f

Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich Eins, aber allmählich spezialisiert und voneinander abgetrennt - bis selbst zum Widerspruch. Der Lyriker blieb am längsten mit dem Musiker geeint; der Schauspieler mit dem Tänzer. - Der Architekt

stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar; hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeicheld, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was *g r o s s e n S t i l* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie gibt; die in *s i c h* ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: *D a s* redet als grosser Stil von sich.

STREIFZÜGE EIES UNZEITGEMÄSSEN # 20, KSA 6: S.124

Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Aesthetik, sie ist deren *e r s t e* Wahrheit. Fügen wir sofort noch deren zweite hinzu: nichts ist hässlich als der *e n t a r t e n d e* Mensch - damit ist das Reich des ästhetischen Urteils umgrenzt. - Physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt alles Hässliche den Menschen. Es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht; er büsst thatsächlich dabei Kraft ein. Man kann die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer messen. Wo der Mensch überhaupt niedergedrückt wird, da wittert er die Nähe von etwas "Hässlichem". Sein Gefühl der Macht, sein Wille zur Macht, sein Muth, sein Stolz - das fällt mit dem Hässlichen, das steigt mit dem Schönen . . . Im einen wie im andern Falle *m a c h e n w i r e i n e n S c h l u s s* : die Prämissen dazu sind in ungeheurer Fülle im Instinkte aufgehäuft. Das Hässliche wird verstanden als ein Wink und Symptom der Degenerescenz: was im Entferntesten an Degenerescenz erinnert, das wirkt in uns das Urtheil "hässlich". Jedes Anzeichen von Erschöpfung, von Schwere, von Alter, von Müdigkeit, jede Art Unfreiheit, als Krampf, als Lähmung, vor allem der Geruch, die Farbe, die Form der Auflösung, der Verwesung, und sei es auch in der letzten Verdünnung zum Symbol - das alles ruft die gleiche Reaktion hervor, das Werturteil "hässlich". Ein *H a s s* springt da hervor: wen hasst da der Mensch? Aber es ist kein Zweifel: den *N i e d e r g a n g s e i n e s T y p u s*. Er hasst da aus dem tiefsten Instinkte der Gattung heraus; im diesem Hass ist Schauder, Vorsicht, Tiefe, Fernblick, - es ist der tiefste Hass, den es gibt. Um seinetwillen ist die Kunst *t i e f . . .*

## 5 LITERATURVERZEICHNIS

ABEL , GÜNTER: *Logik und Ästhetik*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 16) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987

AKIYAMA, HIDEO: *Nietzsches Idee des "Grossen Stils"*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 3) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1974

ALTES UND NEUES TESTAMENT. Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung Stuttgart 1978

ANSELL-PEARSON, KEITH J: *Nietzsche's Overcoming of Kant and Metaphysics*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.) Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 16). Berlin, New York: Walter de Gruyter 1986

BACHOFEN, JOHANN JAKOB: *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Basel: Benno Schwabe & Co. 1954

BALDACCI, PAOLO: *The Function of Nietzsche's Thought in de Chirico's Art*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

BENDERS, RAYMOND J./OETTERMANN, STEPHAN: *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2000

BERGIUS, HANNE: *Architecture as the Dionysian-Apollinian Process of Dada*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

BLUM, ELISABETH: *Le Corbusiers Wege*. Berlin: Ullstein Bauwelt Fundamente 1984

BRADBURY, RONALD: *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century, in Germany, England and France*. New York: AMS Press 1976

BRODSKY LACOUR, CLAUDIA: *Architecture in the Discourse of Modern Philosophy: Descartes to Nietzsche*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

BUDDENSIEG, TILMANN: *Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

BURCKHARDT, JACOB: *Asthetik der bildenden Kunst: der Text der Vorlesung; zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst*. Siebert, Irmgard (Hrsg.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992

BURCKHARDT, JACOB: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig: A.Kröner 1928

BURCKHARDT, JACOB: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag 1964

COHEN, JEAN-LOUIS: *Le Corbusier's Nietzschean Metaphors*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

COLLI, GIORGIO/MONTINARI, MAZZINO (Hrsg.) : *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Briefe*. Berlin: Walter de Gruyter 1986

COLLI, GIORGIO/MONTINARI, MAZZINO: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1988

CRESCENZI, LUCA: *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher 1869-1879*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 23) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994

DELEUZE, GILLES: *Nomaden-Denken*. In: DELEUZE, GILLES: Nietzsche: eine Lesebuch. In: LANGE, WOLFGANG: Tode ist bei Götter immer nur eine Vorteil: Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche. In: BOHRER, KARL HEINZ (Hrsg.): Mythos und Moderne. München: 1983

DE SOLA-MORALES RUBIO, IGNASI: *From Contrast to Analogy: Developments in the Concept of Architectural Intervention*. In: NESBITT, KATE (Bearb.): Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press 1996

DURAND, JEAN-NICOLAS-LOUIS: *Precis des Lecons d'architecture donnees a l'Ecole royale polytechnique*. In: GERMANN, GEORG (Bearb.): Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993

EISENMAN, PETER: *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. In: NESBITT, KATE (Bearb.): Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press 1996

FISCHER VON ERLACH, JOHANN BERNHARD: *Entwurf einer historischen Architectur*. In: KRUF, HANNO-WALTER: Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart. München: Verlag C.H. Beck 1991

GERMANN, GEORG: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993

GIEDION, SIEGFRIED: *Raum, Zeit, Architektur*. München: Verlag für Architektur Artemis 1989

GRÄTZEL, STEFAN: *Physiologie der Kunst. Eine Grundlegung der Vernunft des Leibes*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 13) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1984

HARRIES, KARSTEN: *Nietzsche's Labyrinths: Variations on the Ancient Theme*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

HARRIES, KARSTEN: *The Meaning of Modern Art. A Philosophical Interpretation*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1991

HARRIES, KARSTEN: *Theatricality and Re-presentation*. In: PERSTECTA 26 – The Yale Architecture Journal: Theater, Theatricality, and Architecture. New York: Rizzoli International Publications 1990

HARTT, FREDRICK: *A History of Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Prentice – Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey & Harry N. Abrams, Inc. 1989

HAUS, ANDREAS: *Konstruktion, Dekoration und Kunst in der Architekturauffassung des 19. Jahrhunderts*. In: SCHWEIZERISCHE BAUZEITUNG - Schweizer Ingenieur und Architekt Nr. 27/28 1996.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Josef Hoffmeister 1952

HOFMANN, WERNER: *Poets are Always Producing Chaos: Nietzsche, Klimt, and Turn-of-the Century Vienna*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

IGGERS, GEORG G.: *The German Conception of History*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 1968

KOSTKA, ALEXANDRE: *Appendix: Metamorphoses of a Concept*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

KOSTKA, ALEXANDRE: *Architecture of the "New Man": Nietzsche, Kessler, Beuys*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

KRUFT, HANNO-WALTER: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck 1991

LYPP, BERNHARD: *Dionysisch - Apollinisch: Ein unhaltbarer Gegensatz. Nietzsches Physiologie' der Kunst als Version 'dionysischen' Philosophierens*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 13) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1984

MALLGRAVE, HARRY FRANCIS: *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press 1996

McEWAN, INDRA KAGIS: *Socrates'Ancestor. An Essay on Architectural Beginnings*. Cambridge, Mass., London: Massachusetts Institute of Technology Press 1993

MEYER, THEO: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1993

MUGERAUER, ROBERT: *Derrida and Beyond*. In: NESBITT, KATE (Bearb.): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press 1996

MÜLLER-BUCK, RENATE: *"Oktober-Sonne bis ins Geistige hinauf" Anfängliches zur Bedeutung von Goethes 'Novelle' und Stifters 'Nachsommer' für Nietzsches Kunstauffassung*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 18) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1989

NEUMEYER, FRITZ: *Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne*. In: LAMUGNANI, VITTORIO MAGNO/SCHNEIDER ROMANA (Bearb.) *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1994

NEUMEYER, FRITZ: *Nietzsche and Modern Architecture*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

NEUMEYER, FRITZ: *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass., London: Massachusetts Institute of Technology Press 1991

NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. In: COLLI, GIORGIO/MONTINARI MAZZINO (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1988

PLOEGAERTS, LÉON: *Van de Velde and Nietzsche; or, The Search for a New Architectural Style for the Man of the Future*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

SCHATZKI, THEODORE R.: *Ancient and Naturalistic Themes in Nietzsche's Ethics*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. (Band 23) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994

SCHINKEL, KARL FRIEDRICH: *Architektonisches Lehrbuch*. München: Berlin 1979

SCHLECHTA, KARL: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. München 1966

SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Die moderne Poesie*. In: HARRIES, KARSTEN: *The Meaning of Modern Art. A Philosophical Interpretation*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1991

SCHOPENHAUER, ARTHUR: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: 1844

SCHULZ, WALTER: *Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. (Band 12) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1983

SCHUMANN, ULRICH MAXIMILLIAN: *Nietzsche e l'architettura*. In: DOMUS Maggio'95 (771) Milano: 1995

SEMPER, GOTTFRIED: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Frankfurt am Main: 1860

SEMPER, GOTTFRIED: *Kleine Schriften*. In: SEMPER HANS/SEMPER MANFRED (Hrsg.): *Kleine Schriften*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1979

SPENGLER, OSWALD: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Verlag C.H. Beck 1923

STEGMEIER, WERNER: *Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. (Band 14) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1985

STÖRIG, HANS JOACHIM: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1992

STREITER, RICHARD: *Karl Boettichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie*. Hamburg, Leipzig: Verlag von Leopold Voss 1896

VOGT, ADOLF MAX: *The Influence of Paestum in the German and Scandinavian speaking Countries*. In: PAESTUM AND THE DORIC REVIVAL 1750 -1830. Firenze: Centro Di 1986

VIDLER, ANTHONY: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass., London: The Massachusetts Institute of Technology Press 1994

VIDLER, ANTHONY: *The Mask and the Labyrinth: Nietzsche and the (Uncanny) Space of Decadence*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

VIVARELLI, VIVETTA: *"Vorschule des Sehens" und "stilisierte Natur"*. In: BEHLER, ERNST/HEFTRICH, ECKHARD/MÜLLER-LAUTER, WOLFGANG (Hrsg.): Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. (Band 20) Berlin, New York: Walter de Gruyter 1991

WARREN, HERBERT LANGFORD: *The Foundations of Classic Architecture*. New York: The MacMillan Company Publishers 1919

WINKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. In: KRUF, HANNO-WALTER: Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart., München: Verlag C.H. Beck 1991

WINKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Geschichte der Kunst des Altertums*. In: KRUF, HANNO-WALTER: Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart., München: Verlag C.H. Beck 1991

WOHLFAHRT, IRVING: *"Construction has the Role of the Subconscious": Phantasmagorias of the Master Builder (with Constant Reference to Giedion, Weber, Nietzsche, Ibsen, and Benjamin)*. In: KOSTKA, ALEXANDRE/WOHLFARTH, IRVING: Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". Los Angeles, Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities 1999

WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock*. Basel: Benno Schwabe & Co. 1961

WYSS, BEAT: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: Dumont 1997

YOUNG, JULIAN: *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press 1992

## **LEBENS LAUF**

- geboren am 20. April 1966 in Luzern (Schweiz)
- Architekturstudium, Abschlüsse als Diplom-Architekt und Master of Architecture
- Tätigkeit als Architekt in verschiedenen Architekturbüros
- Assistent bei Prof. Ron Daniel, Virginia Polytechnic Institute & State University
- Aufnahme in das Register A der Schweizerischen Architekten
- Mitglied des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten Vereins (S.I.A.)
- Lehrauftrag an der University of Louisiana
- Lehrauftrag an der Catholic University of America, Washington, D.C.
- Lehrauftrag am Virginia Polytechnic Institute & State University
- Ausserordentliche Professur an der University of North Carolina