

"Leere Form" und "grosser Stil" : Nietzsche und die italienische Baukunst

Autor(en): **Buddensteig, Tilmann**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **6 (1999)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720075>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

»Leere Form« und »grosser Stil« – Nietzsche und die italienische Baukunst

»Über bildende Kunst hat er sich kaum geäussert und offenbar keine seiner grossen Stunden mit ihr gefeiert«, so formuliert der profunde Nietzsche-Kenner Thomas Mann eine bis heute geltende Übereinkunft der Nietzsche-Forschung der Germanisten, Philosophen und Musikwissenschaftler. Der hochverdiente Biograph Nietzsches, der Schweizer Musikwissenschaftler Curt Paul Janz schreibt, »die stark visuell dominierte Kultur Italiens in Bau- und bildender Kunst interessierte Nietzsche überhaupt nicht.« In dem Buch des Tübinger Germanisten Theo Meyer, über Nietzsches Kunstauffassung und Lebensbegriff von 1991 steht das Gleiche: »Seine Hinweise zu Architektur, Malerei und Plastik sind rein okkasionaler, situativer Art. Grundsätzliches sagt er zu diesen Kunstarten kaum etwas.« Ein solcher Satz fällt massiv auf die 840 Seiten seines Autor zurück.

253

Der Versuch dieses Fehlurteil zu korrigieren, ist eine grosse quellenkritische Aufgabe, mit der ich seit einiger Zeit beschäftigt bin. Ursprünglich ging ich von der überwältigenden Macht Nietzsches auf die Architektengeneration der Reformer aus, wie van de Velde, Endell und Behrens, die bis in unsere Tage andauert. Ohne Nietzsches Gedanken zur Baukunst bleibt das Sendungsbewusstsein und der Erneuerungsanspruch dieser Künstler-Architekten schlechterdings unverständlich.

Auch Mazzino Montinari hat mich mit seinem Misstrauen gegen die Frage nach der Baukunst im Werk Nietzsches und seine Auswirkungen nicht entmutigen können und mir seine Hilfe und Sympathie geschenkt, weil mein Ur-Ur-Grossonkel Robert Buddensieg Nietzsches Religions-, Hebräisch- und Griechisch-Lehrer sowie sein Tutor in Schulpforta war und weil der junge Nietzsche an dessen Sohn Rudolf Buddensieg als Klassenkameraden den schönsten Brief über seine Musikleidenschaft geschrieben hat.

Die in Fragmenten erhaltene Bibliothek Nietzsches gibt noch ungenutzte Anhaltspunkte für sein Studium der Bild- und Baukünste, so sein Exemplar des »Cicerone« von Burckhardt (2. Aufl. 1869) und des Reiseführers von Gsell-Fels, »Italien in 60 Tagen« (2. Aufl. 1878), beide mit zahlreichen Anstreichungen. Als Bonner Student war Nietzsche 1864/65 Mitglied des kunsthistorischen Instituts und begeisterter Hörer des künstlerhaften Anton Springer. Nietzsches Mutter war besorgt, Friedrich könne

1 Zitiert bei Bertram, Ernst, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1921⁵, S. 251.

2 Nietzsche, Friedrich, *Briefe*, KSA 4 (Kritische Studienausgabe erschienen 1980), S. 60, 5. Oktober 1872 an seinen Naumburger Freund Gustav Krug aus Chiavenna.

3 Nietzsche, *Briefe*, KSB 4 (Kritische Studienausgabe der Briefe erschienen 1986), S. 67, Brief an die Mutter vom 18. Oktober 1872. Splügen ist ein Ort und Pass in Graubünden.

4 Nietzsche, *Briefe*, KSB 4, S. 80, an Malwida von Meysenbug in Florenz, 7. November 1872 aus Basel. Nietzsche hatte die Absicht, Malwida von Meysenbug in Florenz zu besuchen. Siehe Montinari,azzino, *Nietzsche mit Goethe in Italien*, in: *Italienische Reise – Reisen nach Italien*, hrsg. von Italo Michele Battafarano, Gardolo di Trento 1988, S. 303f. Den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Simon-Ritz, Weimar.

5 Nietzsche, *Briefe*, KSB 4, S. 196, Nr. 563 vom 22. 10. 1876 an E. Förster-Nietzsche.

6 Siehe Gilman, Sander L. (Hrsg.), *Begegnungen mit Nietzsche*, Bonn 1981, S. 302ff. Erstmals erschienen in: von Ungern-Sternberg, Isabella, *Nietzsche im Spiegelbild seiner Schrift*, Leipzig (C. G. Naumann) 1902, S. 25ff. Siehe insbesondere Janz, Curt Paul, *Friedrich Nietzsche: Biographie*, 3 Bde., München/Wien 1932, Bd. 1., S. 742ff. Ross, Werner, *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, Stuttgart 1980, DTV München 1984, S. 492. Janz verzichtet darauf, die Besichtigungen in Genua und Pisa anzugeben.

7 Gilman (wie Anm. 6), S. 304. Siehe auch Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Friedrich Nietzsche und die Frauen seiner Zeit*, München 1935, S. 149ff.

sich »in den schönen geistreichen Kunstgeschichtsprofessor zu sehr verlieben« und einmal »Belletrist« werden. Nietzsches Nachschriften zweier Vorlesungen von Springer über Michelangelo und über die deutsche Kunst des Mittelalters mit köstlich wind-schiefen Grundrisszeichnungen vom Aachener Münster und anderen Bauten, sind un-ediert. Sein angesehener Lehrer, der Altphilologe Friedrich Wilhelm Rietschl empfahl den un-promovierten 25-Jährigen auf den Lehrstuhl für klassische Philologie nach Basel. Er wird berufen und lernt den lebenslang geliebten und verehrten Jacob Burckhardt kennen, unter dessen Einfluss Italien in sein Blickfeld tritt.

Die »Berührung mit dem Süden«¹ gelingt Nietzsche aber keineswegs auf Anhieb. Die eigentliche Intention seiner ersten Italienreise waren »zwei edle italienische Städte, mit herrlichen venetianischen Schildereien und deshalb von mir ausgewählt, Bergamo und Brescia, Brescia und Bergamo!«² Der erste »Versuch« im Oktober 1872 »nach Italien zu reisen misslang – ekelhafte weichliche Luft [...] Ich kam bis Bergamo und reiste von dort ... Hals über Kopf, zurück nach dem Splügen.«³ Es war ein »plötzlich ausbrechender Widerwille gegen Italien (namentlich Gemälde!)«, der Nietzsche »schnell wieder zurücktrieb«⁴.

Es dauerte vier Jahre, bis Nietzsche eine zweite, nunmehr halbjährige »Berührung mit dem Süden«, in Sorrent und Neapel, versucht. Am 19. Oktober 1876 bricht er von Genf aus mit dem Zug nach Italien auf. Am Nachmittag des 20. Oktober kommt er in Genua an und schildert seiner Schwester den gesundheitlichen Zustand: »mit heftigstem Kopfschmerz: sofort zu Bett, [...] Dauer des Zustandes 44 Stunden. Heute Sonntag [22. 10.] besser [...] Schönste Abendruhe und -Farbe.«⁵ Nach acht Tagen trifft er in Sorrent ein, wo er über ein halbes Jahr bleiben wird. Das scheint also eine normale, beschwerliche, von Krankheit gezeichnete Reise gewesen zu sein, mit einer flüchtigen Bekanntschaft zweier adliger Damen.

Eine der beiden, die baltische Baronin Isabella von der Pahlen, hat die gleiche Reise aus ihrer Sicht in den lebhaftesten Farben geschildert. Hier die wesentlichen Episoden:⁶ Isabella bestieg am 19. Oktober um 9.00 Uhr abends in Genf, mit dem Fräulein Claudine von Bevern, den gleichen Zug und das gleiche Abteil, in dem »eine männliche Gestalt [...] regungslos in der Ecke«, sass: Nietzsche. Nachdem es dem »Grossen Unbekannten« nicht gelungen war, der »schlappen Hülle« eines Gummikissens der Baronesse »seinen Geist einzublasen«, verbrachte man »die Nacht in lebhaftestem Gespräch: «eine Orgie des Gedankens fürwahr«, die der Chronistin dieser Begegnung zeit ihres Lebens »in leuchtender Erinnerung geblieben ist«. In Genua verbrachten die beiden Damen mit Nietzsche »einige Tage in regem Verkehr«. Kopfschmerzen halber musste ein »Ausflug nach der Villa Pallavicini« abgesagt werden. Baronesse Isabella schildert sodann »einen langen nächtlichen Spaziergang durch Genuas malerische Gassen« als »Lichtpunkt« in ihrer Erinnerung: »Farbenreich und plastisch zugleich liess Nietzsches Wort Genuas Vergangenheit vor unsrem geistigen Auge wieder erstehn. Es erschloss uns das Verständniss für die Kunst der Renaissance und des Barocks, die der Stadt der Paläste, »Genova, la superba«, [...] ihren Stempel aufgeprägt hatte. [...] Wie unbeschreiblich steigerte sich der Genuss an der malerischen Umgebung, wo Nietzsches Beredsamkeit zum Zauber der Gegenwart noch die Schatten der mächtigen Vorzeit heraufbeschwor.«⁷ Die beiden Damen fuhren am 23. Oktober mit dem Zug nach Pisa, Nietzsche unterbrach die Schiffsreise in Livorno und machte einen Ausflug gleichfalls nach Pisa. Isabella »jauchzte auf, da [sie] Nietzsche,

schwermütig seines Weges ziehend, erblickte: So sahen wir zu dritt Dom, Baptisterium und Campo Santo an [...].⁸

In »Menschliches, Allzumenschliches«, geschrieben in Teilen in Sorrent, formuliert Nietzsche erste Gedanken zur Baukunst, so den berühmten Aphorismus »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. [...] An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles Etwas«: Die »Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier [...]. Schönheit milderte höchstens das Grauen [...] der Götternähe und Magie. [...] Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.«⁹

1878 hat diese Analyse den Charakter eines schmerzlichen Verlustes. Nietzsche kleidet den Aphorismus in das Bild vom Wachstum des Menschen »vom ersten Augenblick unseres Lebens«, über die »Entwöhnung« bis zum »Herauswachsen«, aus einer »Muttermilch der Bildung«, aus einem unbewussten Verständnis der »ursprünglichen, unausschöpflichen Bedeutsamkeit« der alten Gebäude. Dieser Verlust reisst den »zauberhaften Schleier« weg, und verwandelt die »griechischen oder christlichen Gebäude« in den bedeutungsleeren Stein purer Form.

Seit Herbst 1880, bei seinem ersten Aufenthalt in Genua, entdeckt Nietzsche die profane italienische Stadt- und Palastarchitektur.¹⁰ Er hatte sich auf Italien nach eingehendem Studium von Burckhardts »Cicerone«, in Zustimmung und Ablehnung, vorbereitet. Seine Schriften und sein erhaltenes Exemplar des »Cicerone« mit zahlreichen Anstreichungen sind dafür ein eindrucksvoller Beleg.¹¹ Nun empfindet er im Angesicht der Arkaden-Hallen der Strassen, der Plätze und Paläste diesen Verlust der symbolischen Bedeutsamkeiten des »Steines« als Gewinn, ja als eine Befreiung. Nietzsche stellt die profanen Bauten der Mächtigen der Renaissance und des Barock gegen die Dekadenz der Musik Richard Wagners, gegen die deutsche Kirchenkunst und gegen »die plattgedrückte und feige Welt,¹² der Städte des Nordens mit ihrer »allgemeinen Lust an Gesetzmäßigkeit und Gehorsam [...] man erräth dabei jenes innerliche Sich-Gleichsetzen, Sich-Einordnen, welches die Seele aller Bauenden beherrscht haben muss.«¹³ Die glanzvolle Beschreibung der Genueser Paläste in der »Fröhlichen Wissenschaft« von 1882 ist pointiert als Kontrast zu dieser »feigen Welt« der deutschen Städte gestellt: »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 Gesichter aus vergangenen Geschlechtern, – diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbstherrlicher Menschen übersät [...] 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 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 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, [...] zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder eroberte sich seine

255

8 Vermutlich ist der Campo Santo in Pisa auch in der Aufzeichnung Ende 1876 bis Sommer 1877 erwähnt, KSA 8, S. 474.

9 KSA 2, S. 178f., KGA IV (Kritische Gesamtausgabe, erschienen 1967ff.), 2: 180f. Siehe schon den Aphorismus 3, KSA 2, MAM (Menschliches, Allzumenschliches), S. 26: »Ehemals war der Geist nicht durch strenges Denken in Anspruch genommen, da lag sein Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen [...]«.

10 Siehe hierzu den wichtigen Aufsatz von Bacqué, Dominique, *Le détour apollinien de Nietzsche en Italie: ou la question des arts plastiques dans la philosophie nietzschéenne*, in: *Revue d'esthétique*. N. S. 10, 1986, S. 177ff.

11 Zu Nietzsches Bibliothek siehe Anm. 14.

12 Nietzsche, *Ecce homo*, KSA 6, S. 292.

13 Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, S. 531f.

14 Ebenda. Nietzsche strich sich einen verwandten Gedanken in seinem Exemplar von Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris 1854, S. 64, an: «L'Italien [...] se moque fort de l'approbation du voisin. Il ne songe à ce voisin que pour s'en méfier ou le haïr. Depuis le moyen âge chaque ville exécra la ville voisine; l'habitude de ce sentiment fortifiée la défiance d'individu à individu. L'Italie doit tout à son moyen âge [von Nietzsche unterstrichen] [...] et ce beau pays est autant la patrie de la haine que celle de l'amour.» Siehe auch eine verwandte, von Nietzsche angestrichene Bemerkung S. 382f.: «Les Vénitiens et les Milanais se détestent ... les haines générales et réciproques sont le trait marquant des villes d'Italie.» Stendhal berichtet, wie im opulenten neuen Theater in Como die Mailänder Sänger ausgepiffen wurden, wie heute die Mailänder Fußballspieler in Bergamo oder Turin. – Siehe *Bibliothek Nietzsches*, Verzeichnis in systematischer Anordnung nach Oehler, Weimar 1997, C 496. – In einer verworfenen Fassung des Aphorismus Nr. 291 ist es schon Zarathustra/Nietzsche, der «die Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und die Höhen und bebüschten Hänge ringsherum gesehen hatte». Er sagte, «diese Gegend ist mit den Abbildern vieler kühner Menschen übersät, ihre Häuser blicken uns wie Gesichter an [...] Mit diesem unermesslichen prachtvollen Egoismus ist hier alles überwachsen, um jede Ecke biegender findest du den ausbeutenden Aneigner.» (KSA 14, S. 265). Zur Verwendung dieser Stelle durch Mussolini siehe meine Einleitung in: *Nietzsche and «An Architecture of Our Minds»*, hrsg. von Alexandre Kostka, Irving Wohlfarth, *Issues & Debates*, hrsg. von Julia Bloomfield, Michael S. Roth, Salvatore Settis, The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, Los Angeles 1999.

15 Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, S. 524. Eine Annäherung an diesen Gedanken Nietzsches einer Autonomie purer Bauformen findet sich in Burckhardts Bemerkung zu Alessis S. Maria di Carignano in Genua: « – Das Ganze im Grunde ein Bau der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung eben so geeignet als für den Gottesdienst.» Burckhardt, *Jacob, Cicerone*, S. 332.

16 Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, S. 524f. Siehe auch Vivarelli, Vivetta, *Vorschule des Sehens und stilisierte Natur*, in: Nietzsche-Studien 1991, S. 142 mit einem Text des Aphorismus 280, der offenbar aus der italienischen Übersetzung adaptiert ist. Hier auch der Hinweis auf die Lektüre von Burckhardts *Cicerone*, der Schriften von Stendhal und der *Italienischen Reise* von Goethe.

17 Nietzsche, KSA 14, S. 263.

18 Siehe Anm. 24.

Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. [...] Hier aber findest du, um jede Ecke biegender, einen Menschen, welcher dem Gesetze und dem Nachbar wie einer Art von Langeweile abhold ist und [...] seine Hand darauf-, seinen Sinn« hineinlegt.¹⁴

Nietzsche feiert die Vielfalt der grossen Individuen, die sich in den Genueser Palästen »unterscheiden« wollten, nicht die von Kunsthistorikern gar zu gern gepriesene ästhetische »Einheit des Ganzen« eines Platzes oder eines ganzen Stadtbildes.

An einer anderen Stelle der »Fröhlichen Wissenschaft« verschärft Nietzsche den Gedanken einer »redenden Architektur«. Eine »Architektur der Erkennenden« im Empfinden und Denken nennt Nietzsche die Tempel, Kirchen und Schlösser, die Paläste und die alten Städte. Deren Macht der Unterwerfung unter religiöse und höfische Zeremonien, Botschaften und Kulte erlischt, »fällt ab«, zugunsten der Selbsterfahrung des betrachtenden Besuchers: »Die Zeit ist vorbei, wo die Kirche das Monopol des Nachdenkens besass.« Nietzsche benennt, »was vor Allem unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen [...] Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken.«¹⁵ Die sakrale Architektur rede »eine viel zu pathetische und befangene Sprache [...] als 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.«¹⁶ Nietzsche beschreibt hier unter der Erfahrung der Profanarchitektur italienischer Städte nicht mehr den Verlust der Symbole und Bedeutsamkeiten der Sakralarchitektur als beklagenswert, wie noch in »Menschliches Allzumenschliches«, sondern als notwendig für eine Selbstbesinnung abseits von Ritualen »eines überweltlichen Verkehrs«. Nietzsche findet eine ausserordentliche Metapher für die physische und psychische Aneignung der Baukunst: Das »Wandeln« in »diesen Hallen« wird zum »Spaziergang« in uns selbst.

Abbau, Umbau, Neubau

In einer Vorstudie dieses Textes¹⁷ findet sich eine erstaunliche Variante: Nietzsche verlangt darin den Neubau »stillen Stätten zum Nachdenken« und er will »die Kirchen umbauen dazu. Die Erhabenheit des Denkens und sich Besinnens soll im Bau liegen [...] es ist der Menschheit theuer zu stehen gekommen, dass die vita contemplativa immer religiosa sein sollte! Vielleicht aber könnten wir viele ihrer Bauwerke neben uns in unserem Sinn, zu unserem Sinn umbauen, umschmücken. Einstweilen ist in einer reichen katholischen Kirche das Gefühl des Denkens befangen – ich wenigstens bin nicht grob genug dazu, m e i n e Gedanken an solchen Stätten denken zu können.« Nietzsche formuliert und verwirft sogleich einen protestantisch-ikonoklastischen Gedanken des materiellen »Wegthuns«¹⁸ der rituellen »Ausschmückung«, eines »Umbauens« der Sakralarchitektur. Hier klingt erstmals ein zerstörerischer Impuls der Avantgarde an, der zum Futurismus und Dadaismus und zu den Pariser Abrissvisionen Le Corbusiers führt, der »seine Gedanken« nicht in der alten historischen Stadt »denken« wollte.

Es scheint mir möglich, diese seltsame Hoffnung eines Umbaus der Kirchen »in unserem Sinn« auf die in Frankreich, Deutschland, aber auch in Italien in diesen Jahren einsetzende »Reinigung«, insbesondere der mittelalterlichen Kirchen, von ihren zumeist barocken Überformungen zu beziehen. Vielleicht hat Nietzsche die in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnende radikale Entfernung aller Einbauten und Ausschmückungen aus dem Naumburger Dom wahrgenommen, mit dem illusionären Ziel, ihn »in seinen mittelalterlichen Zustand zurückzusetzen«. Der »Umbau« des Inneren und der faktische Neubau der Westtürme griff tief in die alte Erscheinung des Baues ein. Mit »viel Gold und Ölfarbe war das gesamte Mittelschiff überstrichen.«¹⁹ Die Freilegung der Wände führte exakt zu jenem in »Menschliches Allzumenschliches« beschriebenen Zustand, der die Steine »zu mehr Stein als früher.«²⁰ machte. Nietzsche war in Naumburg genau zur Zeit dieser Reinigungsarbeiten im Dom, vom 5. bis 24. April 1878, um die Korrektur von »Menschliches Allzumenschliches« abzuschliessen. Darin findet sich jener schon ausführlich besprochene Aphorismus über das »Herauswachsen« der »christlichen Gebäude« aus Symbolik, Linien und Figuren und einer Reinigung des Steines »als Stein«. Selbst die gewollte Künstlichkeit der Rückgewinnung eines fiktiven Mittelalters lässt sich mit Nietzsches Vorstellung der sinnentleerten Form als »etwas Maskenhaftes« beschreiben. Umbauarbeiten im Münster von Basel 1852–1857 »führten dazu [...], die Steinoberfläche zu überarbeiten.«²¹ Man darf diesen Gedanken noch weiter führen: Die Freilegung der bemalten mittelalterlichen Kirchenwände bis auf die steinernen Mauern, wie sie als europäisches Phänomen von Speyer und Bari über Chartres nach Königsutter zu beobachten war, die ästhetische Wiederentdeckung des nackten Steines im Gefolge eines puristischen Mittelalterbildes, wie sie dann in Werkbund- und Bauhausideen zum tragen kam, alles das gehört in diesen geschichtlichen Zusammenhang.

257

Nietzsches Sicht einer sinnentleerten Baukunst als ornamentloser Formenkunst, – das ist im Kern schon eine Theorie der modernen Architektur als geometrischer Urform. Architektur wird bei Nietzsche fast schon, wie eine Generation später bei Wilhelm Worringer, »eine reine Instinktivschöpfung« architektonischer Urformen.²² Wilhelm Niemeyer sieht die Entwicklung der Architektur zu »reinen Elementarwerten des Architektonischen«.²³

Es vollzieht sich hier ein bedeutsamer kunsthistorischer Prozess. Nietzsche »reingt« die historische Architektur von ihrer vergangenen, ihn »befangen« machenden Sprache religiöser Symbolik. Dieser Prozess des »Wegthuns« scheint ihm zunächst als Sinnverlust, dann aber lohnend und hoffnungsvoll. Die zeitgenössische Architektur verachtet er wegen ihrer bloss geborgten, »erschlichenen« Formensprache in Grund und Boden. Eine ihm angemessene Architektur, in der er seine Gedanken denken kann, ist eine Sakral-Architektur, deren Entleerung er mental vollziehen muss, aber kurz auch als »Umbau« erwogen hat. Nietzsche leistet diese Reduktion der Baukunst auf die Elementarformen jedoch nicht vor der Erfahrung einer architektonischen Moderne, sondern im Angesicht einer verworfenen historischen Architektur.

Es dauerte nahezu ein Vierteljahrhundert, bis zum Tode Nietzsches, ehe die Architektur und die Architekturhistoriker unter seiner Inspiration, seinem strengen Sehen des »Wegthuns« nachzufolgen vermochten. Nietzsche formt als Künstler die historische Architektur zur Gegenwart der Baukunst um. »Der hinwegthut ist ein Künstler.«²⁴ So kann dieser Künstler auch »keinem Dinge einen Werth zugestehen, es

19 Siehe Schubert, Ernst, *Der Naumburger Dom*, Halle (Saale) 1997, S. 206f. Nietzsche hat mit grosser Sicherheit ähnliche steinsichtige Purifikationen im Basler und im Strassburger Münster gesehen. Er wird nicht nur im Kreuzgang des ersteren mit Jacob Burckhardt eine »3/4 Stunde im [Münster] Kreuzgang auf und ab« gegangen sein, wo ihm Burckhardt »neulich sein Herz einmal ausschüttete«. Siehe *Briefe*, KSB 5, S. 72, Brief an Gersdorff, 12.7.1875, gleichlautend an die Schwester, 8.7.75; *Briefe*, KSB 5, S. 70f.

20 Wie Anm. 9.

21 *Kunstführer durch die Schweiz*, hrsg. von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 3. Bern 1982⁵, S. 40.

22 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1913 (1. Auflage 1908), S. 21. Worringer bezieht sich auf Stern, Paul, *Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik*, München 1897.

23 Niemeyer, Wilhelm, *Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst*, in: *Dekorative Kunst* 10, Januar 1907, S. 137ff. In diesem wichtigen Aufsatz ist von »Urform«, »kubischer Grundform« die Rede. Nietzsche wird auf S. 142f. zitiert.

24 *Nachgelassene Fragmente, 1875–1879*, KSA 8, S. 291 (1876): »Der hinwegthut ist ein Künstler: der hinzuthut ein Verläumder. — Siehe hierzu Hofmann, Werner, *Die Kunst, die Kunst zu verlernen*, Wien 1993.

sei denn, dass es Form zu werden weiss.«²⁵ »Der Künstler empfindet das, was Nichtkünstler ›Form‹ nennen, als Inhalt.«²⁶ Das Abfallen, das »Wegthun« des Inhalts machen die Form zum Inhalt.

Auf einer anderen Ebene der Rezeption Nietzsches malt Giorgio de Chirico diese von Nietzsche gewünschte »Leere« der Architektur in seinen Bildern mit einem künstlerischen Ziel, das Nietzsches Gedanken des »Wegthuns« und des »Abfallens« der Inhalte aufgreift: »Was vor allem nottut: Die Kunst von allem zu säubern was bisher ihr Inhalt war. Jeden Gegenstand, jede Idee, jedes Denken und Symbol beiseite schieben.«²⁷

Nietzsches Baukunst purer Formqualitäten und deren Wirkung auf Geist und Körper des Betrachters wirkt in die Anfänge einer neuzeitlichen Architekturge-schichte durch Wölfflin hinein. Wölfflins Dissertation »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« von 1886 ist dafür ein eindrucksvolles Zeugnis: »Den ganzen Bau in funktionierende Glieder aufzulösen, wie in der Gotik, heisst: jeden Muskel seines Körpers fühlen wollen.« Das ist wörtlich im Sinne Nietzsches gedacht und lag gewiss nicht dem Kunstwollen der gotischen Baumeister zugrunde. Wenn Wölfflin die Frage stellt: »Wie ist es möglich, dass architektonische Formen ... Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können«, so beantwortet Wölfflin sie mit Nietzsche: es sei »die Analogie zum eigenen Körper«. Formen würden uns »bedeutend dadurch allein, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen – unwillkürlich beseelen wir jedes Ding.«²⁸ Das ist das wörtliche Zitat von Burckhardt und Nietzsche über »die Seele« der Tempel in Paestum und variiert den Gedanken vom Wandeln in einem Bauwerk als Spazierengehen »in uns selbst«.²⁹

Michelangelo: der Barock und die »neuen Werte«

Von grosser historiographischer Bedeutung ist Nietzsches Entdeckung des Barockstils. Wer wie er die Steine reden hörte, in ihnen »spazieren« ging, um sich selbst zu finden, der verstand notwendig Michelangelo und den Barockstil anders als die Kunstgelehrten seiner Zeit, die in der Nachfolge der Winckelmann'schen Kritik der nach-Raffaelischen Kunst verharreten.

Wieder ist die Musik die Brücke zur Baukunst. Nietzsche beschreibt »die Beredsamkeit der starken Affekte 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 Dämmungs- Verklärungs- oder Feuerbrunstlichter auf so starkgebildete Formen: dazu fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten, vom Künstler für die Künstler kräftig unterstrichen [...] solche Köstlichkeiten hängen lange als verbotene Früchte am Baume. [...] Es hat von den griechischen Zeiten ab schon oftmals einen Barockstil gegeben, ebensowohl 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.«³⁰ Apologetisch klingt diese Würdigung gegen jene »Schlechtunterrichteten und Anmassenden«, die den Barockstil »abschätzig beurtheilen«.³¹

Nietzsche dürfte hier Jacob Burckhardt und dessen Reserve gegen Michelangelo und den Barockstil gemeint haben. Burckhardt beklagt, dass in italienischen Städten

25 *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1887 bis März 1888, KSA 12, S. 475.

26 *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1887 bis März 1888, KSA 13, S. 9.

27 Schmied, Wieland (Hrsg.), *Giorgio de Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, Berlin 1973.

28 Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1986 S. 36.

29 Wie Anm. 16.

30 KSA 2, MAM, S. 437.

31 Am 6. August 1878 schreibt Nietzsche eine Postkarte an die Musikerin und Freundin Mathilde Maier in Mainz und fügt ein PS hinzu: »(Um Himmels Willen) lesen sie über Barockstil J. Burckhardts Cicerone!!! (KSB 5, S. 345, Nr. 74), ein wohl ambivalentes Lob!

wie Rom, Neapel und Turin neben den Meisterwerken der Gotik und der Renaissance, der Barockstil ganz unverhältnismässig vorherrschend. Burckhardt begreift Michelangelo vor allem unter dem Gesichtspunkt der »verwerflichsten« Regelverletzung und Masslosigkeit.³² Seine Baukunst trage den allerpersönlichsten Charakter bis hin zur absichtlichen Verhöhnung der Architekturgesetze in der Treppe der Bibliotheca Laurenziana in Florenz. Er habe das Grosse dem Bizarren geopfert,³³ »Gesetze« schaffe »der Meister sich selber«, so an der Porta Pia in Rom, die Burckhardt »ein verrufenes Gebäude« nennt.³⁴

Burckhardt hält vor Grenzen, jenseits derer Nietzsche das eigentliche Wesen des architektonischen Ausdrucks als Selbstdarstellung einer »grosse[n] Seele [...] sich zum Gleichnisse«³⁵ sieht: »die Lust an erhöhten, weitgespannten Stimmungen, das Lebendig-werden-Wollen, die starke Relieffwirkung in Licht und Schatten.«³⁶ Das ist ein wörtlicher Bezug auf Burckhardts Kritik an Michelangelo, »die Baukunst dem Ausdruck seiner Stimmungen dienstbar gemacht« zu haben. Burckhardt beschreibt »das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen.«³⁷ Welche Wärme der Selbstbeschreibung bei Nietzsche, der in Michelangelos Hallen eine »grosse Seele« »sich selbst zum Gleichnisse« erkennt. Er scheut sich nicht, im Widerspruch zu Burckhardt, Michelangelo »höher« als den gleichwohl bewunderten Raffael »zu ehren«. Sah Burckhardt in Michelangelo abwehrend und abwertend den Regelverletzer und Gesetzesbrecher, so bewundert Nietzsche den »Divino«, denn »Michelangelo aber sah und empfand das Problem des Gesetzgebers von neuen Werten.«³⁸

Burckhardts Basler Schüler Heinrich Wölfflin folgt in seiner Habilitationsschrift von 1888 über »Renaissance und Barock« ganz Nietzsches Neubewertung des Barock. Dessen »starke Relieffwirkung in Licht und Schatten, das bruske Nebeneinander der Ekstase und des Naiven« werden bei Wölfflin zu den Grundkategorien des Barockstiles. Er zitiert Wagners »Tristan«: »Ertrinken, Versinken, unbewusst, höchste Lust« und Nietzsches Barock-Hymnus für sein im Fach der Kunstgeschichte epochemachendes Bild des Barock.³⁹

Zum ersten Mal war Nietzsche Ende April 1882 in Rom, wo er Lou Salomé kennenlernt. Sie überliefert einen denkwürdigen Satz beim ersten Treffen in St. Peter: »Von welchen Sternen müssen wir gefallen sein, um uns hier zu treffen.« Zum zweiten Mal war Nietzsche in Rom vom 3. Mai bis 12. Juni 1883. »Die ruhig, in plötzlicher Unterhaltung dahinfließenden Tage hinterlassen indessen keine bedeutenden Spuren.«⁴⁰ Das scheinen die Äusserungen Nietzsches an seine Freunde zu bestätigen: »Die ewige Stadt! Ich bin ihr nicht gut gesinnt und komme nicht ihretwegen nach Rom.«⁴¹ Er wohnt an der Piazza Barberini 56, ultimo piano: »Niemals habe ich so gut gewohnt«, bei einer Schweizer Familie, dem Maler Max Müller (vgl. Abb. 2). An Franz Overbeck in Basel beschreibt er sich »zu wenig vorbereitet, oder vielmehr: ich bin zu sehr schon mit Vorbereitungen zu andern Dingen überladen, als dass ich noch genug freien Willen hätte, mich auf so viel Fremdes und Neues einzulassen.« Er hat zwei antike Porträtköpfe, Epikur und den bronzenen Brutus, »ebenso drei Landschaften von Claude Lorrain« besichtigt. Das lässt sich aus seinem Gsell-Fels belegen, wo er sich die Öffnungszeiten der römischen Privatsammlungen notiert. Ist also das antiquarisch-touristische Interesse Nietzsches wie immer äusserst gering, so hat er auf seinen täglichen Wanderungen durch Rom Wahrnehmungen gemacht, die als »persönliches Erlebniss« in seinen zweiten Teil des Zarathustra eingehen, den er unmittelbar nach seinem

32 Burckhardt, *Cicerone*, S. 312.

33 Burckhardt, *Cicerone*, S. 310, 312.

34 Burckhardt, *Cicerone*, S. 313.

35 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, S. 21f.

36 Nietzsche, KSA 2, MAM, S. 179f.

37 Burckhardt, *Cicerone*, S. 312. Nietzsche hat sich zahlreiche Stellen über Michelangelo und den Barock in seinem Exemplar des *Cicerone*, München 1869 angestrichen. Zu diesem Zusammenhang siehe Pfothner, Helmut, *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985, S. 133f.

38 *Nachgelassene Fragmente*, April bis Juni 1885, KSA II, S. 470f., KGA VII, 3:190. von Martin, Alfred, *Nietzsche und Burckhardt*, München 1941, S. 141.

39 Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Basel 1888. Siehe Wölfflin, Heinrich, *Kleine Schriften*, Basel 1946. Zu anderen Quellen Wölfflins siehe Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996, S. 103ff. Zum Kontakt Wölfflins mit der Moderne siehe auch die Geschichte des Besuches Wölfflins und Fritz Wicherts der von Behrens eingerichteten Kunstaussstellung Mannheim 1907 und den Zeichenunterricht, den Behrens den Hörern von Wölfflin nach dessen Vorlesung erteilte, in meiner *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, Berlin 1979, S. D292 und D304.

40 Janz (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 193.

41 *Briefe*, KSB 6, S. 368.

Romaufenthalt in Sils-Maria niedergeschrieben hat. Die nachgelassenen Fragmente der Zeit von Frühjahr bis Sommer 1883, in die auch sein Romaufenthalt fällt, umfassen bei Colli-Montinari über 250 Seiten. Deren aufmerksame Lektüre und des Zarathustra II legen umfängliche Spuren seines Rom-Aufenthaltes frei. Elisabeth Förster-Nietzsche berichtet in ihrem »Leben Friedrich Nietzsches«, es sei »viel von unserem römischen Aufenthalt, trotz seiner Abneigung gegen Rom, in diesem zweiten Zarathustra-Theil«.42 Einiges sei »doch schon in Rom entstanden«.

Das ganze Kapitel »Von den Priestern«43 ist aus der Rom-Erfahrung geschrieben, mit seinen Bildern von blutenden Märtyrern und Kreuzen44, von »vermummter Trübsal«. Der römische Weihrauchgeruch verfolgt ihn die ganzen vier Wochen und bis an das Ende seiner bewussten Tage. Und noch ein Schreckbild protestantischen Abscheus packte den Pfarrerssohn, der im profanen Licht der Dorfkirche in Rücken aufwuchs: »Oh über dies verfälschte Licht, diese versüsste dumpfe Luft! Hier wo die Seele nicht fliegen darf, sondern nur hinauf zur Höhe – knien soll.«45 Eine frühere Fassung umschreibt die gleichen Eindrücke: »K i r c h e: verfälschtes Licht, versüsster Ernst des Weihrauchs, Verführung zu falschen Ängsten, ich mag die Seele nicht, die zu ihrem Gotte hinauf – kniet«.46 Das unmittelbare Erlebnis solcher religiöser Formen und Rituale schildert Nietzsche in seinem Brief an Overbeck: »Und gestern sah ich gar Menschen die heilige Treppe hinauf knien!«47

Tempeltrümmer feiert er in dem Kapitel »Von den Taranteln«, wiederum im »römischen« zweiten Teil des »Zarathustra«: »Hier, wo der Tarantel Höhle ist, heben sich eines alten Tempels Trümmer aufwärts, – seht mir doch mit erleuchteten Augen hin! Wahrlich, wer hier einst seine Gedanken in Stein nach Oben thürmte, um das Geheimniss alles Lebens wusste er gleich dem Weisesten!« Das Aufrichten, das »nach oben thürmen« des »alten Tempels« ist Nietzsche ein Gleichnis für »das Leben«, von dessen »Geheimnis« der antike Baumeister ein »Wissen« gestaltet, gleich den antiken Philosophen, den »Weisesten«. Dieses Aufbauen »in die Höhe«, mit »Pfeilern und Stufen«, baut »das Leben selber« und ist deshalb heute vor diesen Trümmern als Botschaft des Lebens erfahrbar. Es braucht diese Höhe, weil es »in weite Fernen« und hinaus nach »seeligen Schönheiten« blicken will. Diese Höhe muss über »Stufen« erreicht werden und den »Widerspruch der Stufen und Steigenden«, also über den Widerstand und die Mühsal des Aufstiegs. Das wird zur Metapher des steigend sich überwindenden Lebens.

Sodann führt Nietzsche hier ein Gleichnis aus der Physis der Baukunst ein, den »Kampf« von Stütze und Last. »Kampf« sei auch noch in der »Schönheit«, als Ausgrenzung aus dem »Hässlichen« und »Krieg um Macht«. Nietzsche wählt die Metapher des »Ringkampfes«, um den Gegensatz der Kräfte eines Gewölbes zu benennen: »Wie sich göttlich hier Gewölbe und Bogen brechen ... wie mit Licht und Schatten sie wider einander streben, die göttlich-Strebenden – Also sicher und schön«, wie diese Tempeltrümmer »wollen wir wider einander streben«. Die Schwester berichtet, Nietzsche habe diese Worte im »Zarathustra« an »einem unvergleichlichen Morgen, den wir in der Basilica des Constantin verbrachten, schon ausgesprochen« (Abb. 1).48

Die Pathetik der »Trümmer« eines »alten Tempels« stellt Nietzsche dem Bild der christlichen Kirche gegenüber, der er erst sein »Herz zuwenden« wolle, wenn diese »Gräber ihres Gottes« in Trümmern lägen, wie die antiken Tempel, diese »Gräber alter Götter«: »Und erst wenn Gras und rother Mohn auf den Mauern wuchert und der Himmel durch zerbrochne Decken blickt, will ich diesen Stätten eures Gottes mein

42 Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Bd. 2, Leipzig 1904, S. 458. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Fritz Neumeyer.

43 KSA 4, S. 117ff.

44 Dazu KSA 10, S. 424.

45 *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1883, KSA 10, S. 425.

46 KSA 10, S. 347.

47 KSB 6, S. 379, 20. Mai 1883.

48 Förster-Nietzsche (wie Anm. 42), S. 458.



Abb. 1: »Konstantins-Basilika« (Maxentius Basilika), Rom, Foto um 1880.

Herz zuwenden.«⁴⁹ In der Imagination der Kirchenruinen schlägt sich Nietzsches Vorstellung von dem Funktionsverlust und dem Bedeutungsabfall in den christlichen Kirchen als Voraussetzung für einen profanen Kunstwert auch der christlichen Baukunst und ihrer Ausstattung nieder.

Im Sommer 1883 entwickelt er unter dem römischen Eindruck der Kirchen und der heidnischen Ruinen den Gedanken aus der »Fröhlichen Wissenschaft« zur Vorstellung Zarathustras, die »alten Tempel« verdanken ihre Entstehung »Gedanken in Stein« über das »Geheimnis alles Lebens«, also jene Gedanken, die er in den Kirchen zu denken wünschte und meinte, erst nach dem »Umbau« denken zu können. Wie er »frohlockend« neben den ausdrucksstarken Tempeltrümmern und Göttergräbern zu sitzen vermag, so sieht er sich in Gedanken selbst Kirchen und Martyrien, »Gottes-Gräber«, wie »Götter-Gräber«, »lieben«, wenn sie nach ihrem Bedeutungs- und Funktionsverlust, den er immer weiter verschärfend seit 1878 erwog, zu gedankenreichen Trümmern würden, dann von gleichem Gedankenreichtum wie die alten Tempel.

Das »Umstürzen« der Kirchen und der Bildsäulen, von »Allem was alters- und tugendschwach ist«, sei notwendig, »dass ihr wieder zum Leben kommt.« Nietzsche hat in diesem Bild des Sturzes der antiken Statuen und ihrer Wiederverwendung ihre römische, nachmittelalterliche Wiederauferstehung wahrgenommen, in Antikengärten der römischen Villen, auf öffentlichen Plätzen der Stadt. Wie viele der antiken

49 *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1883, KSA 10, S. 447. E. Förster-Nietzsche bezieht diesen Gedanken Nietzsches auf St. Peter (wie Anm. 42), S. 457.

Abb. 2: Triton-Brunnen, Piazza Barberini, Rom, 1859.



Statuen Roms waren umgestürzt, vergraben, verschüttet: »Im Schlamme eurer Verachtung lag die Bildsäule: aber das ist gerade ihr Gesetz, dass ihr aus der Verachtung wieder Leben und lebende Schönheit wächst! Mit göttlicheren Zügen steht sie nun auf und leidenverführerisch.«⁵⁰ Hier beschreibt er in zwei Sätzen die Entdeckung und die Rückkehr der antiken Skulptur in das kulturelle Leben seit der Renaissance (Abb. 2).

Das ergreifendste Zeugnis innerster, bis zum Verschwinden des Gegenständlichen umgeformter Aneignung eines römischen Kunstwerks ist das »Nachtlied« im »Zarathustra II«. Es betrifft den Triton-Brunnen von Bernini auf der Piazza Barberini. Nietzsche selbst hat, ein seltener Fall, die Umstände der Entstehung des Gedichtes in seinem Lebensrückblick im »Ecce homo« geschildert: »Auf ein loggia hoch über der genannten piazza, von der aus man Rom übersieht und tief unten die fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied gedichtet, das je gedichtet worden ist, das Nachtlied.«⁵¹

»Nacht ist es – nun reden
Lauter alle springenden Brunnen
– und auch du, meine Seele
bist ein springender Brunnen.
Nacht ist es – nun erst erwachen
Alle Lieder der Liebenden.
Und auch du, meine Seele, bist
Das Lied eines Liebenden.«⁵²

Nietzsche sieht sich selbst im Triton Berninis, der in den rauschenden Tönen seiner Muschel und dem Sprudeln des steigenden und fallenden Wassers seine Begierden zum Tönen bringt, in »die erhellten Nächte der Sehnsucht« bläst, eine »Kluft zwischen Geben und Nehmen« besingt und betrauert ... Dem Wasserfall gleich, der vor dem Sturze zögert. In dieser scharfen Beobachtung des Bernini'schen

50 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4, S. 169.

51 Nietzsche, *Ecce homo*, KSA 6, S. 341.

52 *Nachgelassene Fragmente*, Mai bis Juni 1883, KSA 10, S. 363; wir folgen der Vers-Fassung in den Fragmenten. Das ganze »Nachtlied« in: *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4, S. 136–138; siehe auch KSA 14, S. 299, sowie Köhler, Joachim, *Zarathustras Geheimnis*, Hamburg 1991, S. 471.

Wasserstrahles sieht Nietzsche die Analogie zur »Hand«, welche die entgegengestreckte Hand zögernd zurückzieht. »Oh Einsamkeit aller Schenkenden« – das ist die Trauer des wasserspeienden Triton, dessen Wasser auf ihn zurückfällt wie der leere Gestus des Schenkenwollens. Das Gedicht schliesst mit der erneuten Anrede des Brunnens: »Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, – nach Rede verlangt mich. Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.«⁵³

Hier wäre eine Betrachtung von Nietzsches Methode der Wahrnehmung »der Dinge der Form« erforderlich. Ich muss mich auf einige Hinweise beschränken: statt einer »äusserlich-materiellen Bestandsaufnahme«⁵⁴ der Monumente Roms, eines historisch-antiquarischen – er selbst nennt es »ikonischen« – Nachdenkens, folgt Nietzsche einer produktiv erregenden Geschichtsmalerei, einer »inneren Wahrnehmung«. Das »draussen wird zum drinnen.«⁵⁵ Benjamin nennt das in seinem Essay über den Surrealismus eine »profane Erleuchtung«. Sie gelingt durch ein »verzichtendes Wissen«, durch einen »ausschliessenden, wegscheuchenden«, einen auslesenden Trieb, welcher nur gewisse Facta sich vorführen lässt. Nietzsche spricht von der Phantasie des Verstehens als der subjektiven Wirkung auf das »mir Gleiche«. »Die Dinge rühren unsere Saiten an, wir aber machen die Musik dazu.« Baudelaire stellt die Frage, ob die »Gedanken [...] nun von mir ausgehen oder von den Dingen herkommen.«⁵⁶ Das richtet sich gegen die »Diener der Wahrheit«, welche die »reine, folgenlose Erkenntnis, die Wahrheit bei der nichts herauskommt« suchen.⁵⁷

263

Der Palazzo Pitti und »der grosse Stil«

Knapp drei Jahre später, Mitte April 1886, benennt Nietzsche in einem Brief an Carl Fuchs den »grossen Stil«: »Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der g r o s s e S t i l : zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie. Der grosse Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.«⁵⁸ Im Jahr 1888 spricht er von einer Architektur des »grossen Stils« als dem »Willen zur Macht als Kunst« und wieder ist der Palazzo Pitti das Paradigma: »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. ... 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 [...] Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng?«⁵⁹ Mit dieser Analogiebildung aus Musik und Baukunst versteht man auch Nietzsches schon frühe Insistenz auf die »reine Form«⁶⁰, ihre »Leere« und Inhaltslosigkeit. Auch für Burckhardt beweist die Architektur wie die Musik, »dass es ein hohes Kunstvermögen gibt, welches von der Nachahmung irgend eines Seienden völlig frei« sei.⁶¹

Nietzsche sieht den »grossen Stil« des Palazzo Pitti nicht als Werk einer vergangenen, hegelsch beendeten Vorzeit, sondern in der Hoffnung einer zukünftigen Rettung vor der Dekadenz der Moderne. Burckhardt empfindet weder Hoffnung noch Bewunderung, sondern distanzierte Furcht vor dem »übermenschlichen Wesen« des

53 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra II*, KSA 4, S. 138.

54 Bohrer, Karl Heinz, *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998, S. 119.

55 Ebd., S. 117.

56 Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/M. 1996, S. 115.

57 KSA 6, S. 287, Anm. 70; Meyer, Katrin, *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«*, Würzburg 1998, S. 130.

58 Briefe, KSB 7, S. 176f.

59 *Nachgelassene Fragmente*, Frühjahr 1888, KSA 13, S. 246f. Zu dieser Stelle siehe Vattimo, Gianni, *Friedrich Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1992, S. 94f.

60 *Nachgelassene Fragmente*, März 1875, KSA 8, S. 15.

61 Burckhardt, Jacob, *Ästhetik der Bildenden Kunst*, hrsg. von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, S. 120f.

62 Das Wort »Platz« macht eigentlich keinen Sinn. Ich vermute, dass im Manuskript Burckhardts statt »Platz« besser »Palast« gelesen werden sollte.

63 Burckhardt, *Cicerone*, S. 169, 176. Bei seinem Besuch in Florenz hat Nietzsche neben Burckhardts *Cicerone* den populären Reiseführer von Gsell-Fels, *Italien in 60 Tagen*, Meyers Reisehandbücher, Leipzig 1878 benutzt. Das Exemplar ist in Nietzsches Bibliothek erhalten. Er erbittet das Buch von seiner Schwester mit Brief vom 12. Juli 1879: »Am Ende schickst Du mir das Italien-Buch?«, KSB 5, S. 426. Bei Gsell-Fels steht über Brunelleschis Palazzo Pitti der lapidare Satz: »Im Palazzo Pitti gab er das Palastvorbild für alle Zeiten.« (S. 294). Schon am 26. August 1881 notiert sich Nietzsche in Sils-Maria ein zentrales Stück aus diesem Text Burckhardts: »-allem Hübschen und Gefälligen aus dem Wege gehen, als ein weltverachtender Gewaltmensch-, sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti.« Nietzsche verwandelt eine distanzierte historische Aussage Burckhardts in die Hoffnung auf ein gegenwärtig und zukünftig fruchtbares Vorbild.

64 Burckhardt, S. 179f.

65 Mann, Thomas, *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, Berlin 1948, S. 28ff.

66 *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, S. 118f.

Palazzo Pitti (Abb. 3). Er gibt, ein seltener Fall im Cicerone, eine ausführliche, sehr persönliche Charakterisierung des Baues: »Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel grössern, hat dieser Palast⁶² den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage [...] und seine wirklich grossen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältnis der mit weniger Abwechslung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen, allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte«. Burckhardt lässt bewusst offen, ob der Bauherr oder der Baumeister, vielleicht auch beide, als diese »Gewaltmenschen« zu benennen wären. Die »Beschränkung des obersten Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon colossal und giebt das Gefühl, als hätten beim Verteilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt.« Später sagt Burckhardt, der Palazzo Pitti stehe »ausser aller Linie«.⁶³

Burckhardt ist sehr erleichtert, dass es solche »Gewaltmenschen« wie den Bauherrn (und den Baumeister) des Palazzo Pitti nicht mehr gibt, – Nietzsche dagegen beklagt das Verschwinden solcher Künstler, weil sie sich von der Masse, »der Heerde« unterschieden, statt sie zur Anonymität zu verführen. Nietzsche stellt seinen verehrten und bewunderten Basler Kollegen auf die Seite derer, die »in der Linie« stehen, die die »bescheidenen Mittel« vorziehen, sich vor dem »Eindruck des Erhabenen« und vor den »Gewaltmenschen« verstecken. Burckhardt wird nicht müde, die vorbildlichen Tugenden, den »feinen Sinn« des Palazzo Guadagni in der ganzen Kunstgeschichte zu suchen und zu preisen: »nur ein stattliches florentinisches Haus, [...] rein und vollständig [...] mit bescheidenen Mitteln [...] trefflich durchgeführt.«⁶⁴ Das Burckhardt'sche Masshalten auf einem Aussichtspunkt auf halber Höhe, das auch Thomas Mann, in seinem Versuch der Selbststrettung vor der Verzauberung Nietzsches, festhält und verteidigt,⁶⁵ steht mit eigenem Recht neben den Gratwanderungen und dem »Höhenrausch« Zarathustras.

In der »Götzen-Dämmerung« von 1889 fasst Nietzsche ein Jahrzehnt des Nachdenkens über die Baukunst als der Sprache der Mächtigen zusammen, in seinem vielleicht bekanntesten und umstrittensten Text zur Baukunst: In der Architektur sei es »der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspirirt; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich [...] der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat.«⁶⁶

Das ist indikativische Setzung, der Verzicht auf jede historische Begründung, auf Burckhardt'sche Geschichtsschreibung. Der Palazzo Pitti wird nicht mehr genannt, es fehlt jeder Hinweis auf ein Hegel'sches Ende des »grossen Stils« seit dem Ende der Griechen und der Renaissance, verloren im Barock, vergessen in der Musik der Romantik und der Décadence der Moderne. Hier manifestiert sich die schmeichelnde und befehlende Macht Nietzsches, die Trauer über den Verlust vergangener Grösse in die Sehnsucht nach deren Wiederkehr umzuwandeln. Er fördert nicht die angstvolle Stilmaskerade, sondern den Impuls eines Neuanfangs zweier nicht nur deutscher Generationen von Architekten der Avantgarde zwischen 1895 und 1930.

Nietzsche hat gegen plumpe Missverständnisse subtil vorgebaut: Er meint die



Abb. 3: Palazzo Pitti, Florenz, Foto nicht datiert.

Machtberedsamkeit in Formen, in Dimensionen, für die ihm der Palazzo Pitti gross genug war, weil seine Dimensionen, so Burckhardt, »wirklich gross« waren, als Form und Stil, als die Selbstdarstellung eines grossen Individuums, nicht als Machtparat eines Staates, nicht als »grosse Quantität«. Genau und scharf ist hier der unveröhnliche Abgrund beschrieben zwischen der grossen Form und dem Machtgeschwätz der Quantitäten, erlebt vermutlich an den gründerzeitlichen Prunkbauten. Nietzsche bewundert, »mit wie kleinen Massen die Griechen etwas Erhabenes auszusprechen wissen.« Er geisselt schonungslos als »modern« die »Massenhaftigkeit und den Genuss an der grossen Quantität als der Sprache des Erhabenen.«⁶⁷ Er hat damit seine Verachtung einer Wilhelminischen »Zyklopen-Architektur« und der Nazi-Architektur vorweggenommen. Deren uniforme Anonymität der massenhaften Masslosigkeit hätte er der Dekadenz der Moderne zugeschrieben. Nichts wäre Nietzsche verhasster gewesen als die »Machtberedsamkeit« des verachteten Staates oder eines Volkes und dessen Kollektivdemonstrationen. Er wünscht sich die schmeichelnde Überredungskraft der Kunst, den Sieg über die Schwere, nicht den Staat aus Stein, – ein klares Verdikt gegen das schreckliche Missverständnis, als habe er so etwas wie die Nürnberger

67 *Morgenröthe*, 1881, KSA 3, S. 151f.

Parteitagsarchitektur eines Albert Speer herbeigehofft, oder vorwegnehmend legitimiert. Speers willige Interpreten, wie Hubert Schrade, waren Meister im Zuschütten des Grabens, der Speers monströse Masse »Staat« von dem Künstler als »Gewaltmensch« des »Wegthuns« trennt.

Da nähert sich Le Corbusiers »Plan Voisin« viel eher einer Neuschöpfung durch Abriss weiter Teile des historischen Paris von 1925 als »einsamer« Gestus den Vorstellungen Nietzsches vom Künstler als Gesetzgeber neuer Werte, vom Schöpfer als dem Brecher der Gesetzestafeln.⁶⁸ Corbusier unterstreicht sich die Stelle in seinem erhaltenen Zarathustra-Exemplar der frühen Jünglingsjahre.

Das Ende »im absoluten Höhentrieb«

Am 30. Dezember 1888 schreibt Nietzsche an seinen »alten Freund« Peter Gast: »vorhin gieng ich an der Mole Antonelliana vorbei, dem genialsten Bauwerk, das vielleicht gebaut worden, – merkwürdig, es hat noch keinen Namen – aus einem absoluten Höhentrieb heraus, – .«⁶⁹ Er erwähnt hier staunend den Neubau des Architekten Alessandro Antonelli (1798–1888), ursprünglich als die Turiner Synagoge geplant, vollendet erst mit der Turmpyramide 1896.⁷⁰ In einem Nachsatz zu seinem Brief vom 30. Dezember schreibt er: »Ich war noch beim Begräbnis des uralten Antonelli zugegen diesen November. Er lebte genauso lange, bis »Ecce homo« fertig war. Das Buch und der Mensch dazu.«

Vor dem Zusammenbruch, am Ende seines lebenslangen Nachdenkens über die Baukunst, steht Nietzsche erschüttert vor einem Bauwerk der Gegenwart, das ihm wie die endliche Erfüllung aller Hoffnungen auf den »grossen Stil« erscheint. Nun ist es nicht mehr das schlendernde Spazieren im Bau wie in sich selbst, er lauscht nicht nur der Sprache der Steine. Tristan gleich, fast schon »unbewusst, in höchster Lust« erlebt er die Verschmelzung mit dem Baumeister Antonelli und beider Werke: »aber Antonelli war ich selbst.« An nichts erinnert ihn dieses Bauwerk »ausser an meinen Zarathustra«. Er taufte den namenlosen Bau »Ecce homo« und gibt ihm »im Geiste einen ungeheuren freien Raum herum«.

Nietzsche hat diesen Gedanken in vollkommener Klarsicht und in konsequenter Fortsetzung älterer Text niedergeschrieben. In einem Brief an Franz Overbeck vom 6. Februar 1884 nennt er seinen »Zarathustra III« »eine Symphonie (– sehr artistisch und schrittweise), wie man etwa einen Turm baut«. Curt Paul Janz fühlt sich »in der Beziehung von Architektur und Musik [...] überrascht, denn es ist sonst nie und nirgends eine Affinität Nietzsches zur Architektur aufzuzeigen.« Die Metapher vom Turmbau trage »darum auch nicht weit«, – so Janz. Doch die Turmmetapher trägt in die Höhe als einer lebenslangen archetypischen Erfahrung Nietzsches, bis in seine turmhohe Wohnung mit 164 Stufen in Genua und dem »ultimo piano« der Wohnung an der Piazza Barberini, mit dem weiten Blick über Rom und dem Blick hinunter zum »Tritone«. »Dort wo die Treppen enden, dort beginnt meine Höhe.«

Das Turmmotiv taucht im »Zarathustra« mehrfach auf. Schon im zweiten, im »römischen Zarathustra«, »thürmen« sich »eines Tempels Trümmer aufwärts«, »nach oben«, sie bauen sich in die Höhe. Das Leben braucht diese Höhe, weil es »in weite Fernen« blicken will.

Tilman Buddensieg

68 *Zarathustra III*, Von alten und neuen Tafeln 26, KSA 4, S. 266.

69 KSB 8, S. 565. Über Nietzsche in Turin siehe die grundlegende Studie von Verrecchia, Anacleto, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Turin 1978 (deutsch Wien/Köln/Graz 1986).

70 Dieses Gebäude hat in der Architekturgeschichte Italiens im 19. Jahrhundert einige Bedeutung. Antonelli wollte mit seinem Gebäude, das nicht, wie die französischen oder englischen Bauten aus Eisen, also mit den Mitteln des Ingenieurs gebaut ist, sondern, mit Mauerwerk beweisen, dass die italienische Architektur in einer Kunst, die sie seit der Renaissance beherrscht habe, mit den überlieferten Mitteln das höchste europäische Bauwerk von 165 m errichten kann. Siehe Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture 19th and 20th centuries*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1958, S. 145 und 440f. (Anm. 21). Siehe auch Burckhardt, Lucius, in: *Canape News*, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich 1973, Janz 3 (wie Anm. 6), S. 30f.

Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass ein Echo dieses Zarathustra-Traumes von Türmen, die sich »in die Höhe« bauen, auch den grossen amerikanischen Architekten Louis Sullivan erreichte, nicht zuletzt wegen der gleichen Analogie zwischen »Turm« und Musik und wegen der sprachlichen »Emotion«. In seiner Schrift »Das grosse Bürogebäude künstlerisch betrachtet« von 1896 fragt er eingangs: »Welches ist das Hauptmerkmal des grossen Bürogebäudes? Darauf antworten wir sofort: Es ist sehr hoch. Und diese seine Höhe ist, vom Künstler aus gesehen, sein erregendes Merkmal. Sie ist der mächtig schwingende, aufrufende Orgelton. Und das Gebäude hinwiederum muss den Dominantakkord dieses Tones, der die Vorstellung reizt, zum Ausdruck bringen. Es muss hoch sein – jeder Zoll an ihm muss hoch sein. Die Kraft und Gewalt der Höhe müssen in ihm sein – der Glanz und der Stolz der Begeisterung. Bis ins kleinste muss es stolz und jubelnd sein, muss sich emporrecken in reinem Frohlocken darüber, dass es die frische ... ausdrucksvolle Überwindung ... der finstersten, abstossendsten Bedingungen verkörpert.«⁷¹

Louis Sullivan war im Atelier von Adler mit dem Architekten Edelman, einem gebildeten deutschen Immigranten, befreundet. Dieser hat ihn auf Schopenhauer hingewiesen und in Wagner-Opern in Chicago mitgenommen. Alle Schopenhauerianer und Wagnerianer waren auch Nietzscheaner. Da liegt Edelmanns Hinweis auf Nietzsche und dessen dionysischen Höhenrausch wahrlich nahe: Die »frohlockende« »Überwindung« der niederen Bedingungen »vom Boden bis zum höchsten Punkt« der Höhe hinauf, – das scheint mir reiner Nietzsche. Zarathustra als der Inspirator des amerikanischen Wolkenkratzers?

Eine seiner letzten Reisen macht Nietzsche 1887 nach Venedig. Sein Freund Peter Gast besorgt ihm eine Wohnung, die ihm aber nicht zusagt. Er sucht sich eine andere in dem Palazzo unmittelbar rechts vor der Rialto-Brücke, von S. Marco kommend. Gast warnt ihn vor dem Lärm dieses belebten Ortes, er zieht trotzdem ein und entdeckt das Haus entsetzt als ein Stundenhotel. Trotzdem bleibt er, weil er in unmittelbarer Nähe der geliebten Brücke wohnen will. Offenbar wuchs in ihm schon sein schönstes, eines der grossen Gedichte der deutschen Literatur, das nicht irgendwo in Venedig, sondern an der Rialto-Brücke entstand.

267

» An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus.
Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...«⁷²

Schon am Ponte del Rialto erlebte Nietzsche eine surreale Symbiose seiner Existenz mit den Künsten und den Elementen: die Brücke, die Farben, Lichter, Gondeln und braune Nacht, Musik und Wasser. Erschreckt hörte Overbeck Nietzsche zu, als er dieses Gedicht in einer befremdlichen Melodie in dem Nachtzug nach Basel sang, der

71 Paul, Sherman, *Louis Sullivan. Ein amerikanischer Architekt und Denker*, Frankfurt a. Main, 1963, S. 123.

72 Nietzsche, *Ecce Homo*, KSA 6, S. 291.

ihn am 9. Januar 1889 in ärztliche Behandlung brachte. Die Brücke in Venedig und der Turm in Turin sind die letzten wahrhaft umwerfenden Erfahrungen Nietzsches: – zwei Werke der Baukunst, im Medium der Sprache und dem Klang der Musik.

Er möchte das Turiner Erlebnis mit seinem verehrten Basler Kollegen Burckhardt teilen: In seinem letzten Brief vom 6. Januar 1889, bittet er ihn um eine Reise nach Turin. Die Anzeichen der Krankheit veranlassen Jacob Burckhardt, sofort Overbeck zu alarmieren: »Lieber Herr Professor, dieses Bauwerk sollten Sie sehn ... Turin ist nicht weit.«