

OLE W. FISCHER

## Weimarer Transkriptionen

*Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche*

Mit ihrem Wunsch nach einem radikalen Neubeginn standen die Künstler und insbesondere die Architekten der Jahrhundertwende vor einer zentralen Herausforderung: Die Abwendung von den historischen Stilen und das Bekenntnis zur Abstraktion drohten ihren Werken jenen Sinngehalt zu entziehen, den sie bis dahin im Narrativen (des bildnerischen Motivs) oder in der historistischen Tektonik (der Architektur) mit ihren vielfältigen kulturellen Referenzen gefunden hatten. Nicht wenige Künstler, unter ihnen auch Henry van de Velde, propagierten das Sinnlich-Geistige des Stoffes an sich – wobei solche Bekenntnisse nicht selten auch dazu dienten, künstlerische Beliebigkeit zu verdecken. Auf der Suche nach neuen Fundamenten für eine künstlerische Praxis in postchristlichen Zeiten bot sich die Philosophie an: Eine besondere Rolle spielten hierbei die radikalen Gedanken sozialistisch-anarchistischer Prägung, doch auch die Lebensphilosophie Nietzsches gewann für viele Künstler eine zentrale Bedeutung – nicht zuletzt für Henry van de Velde, der die Verbindung zwischen seinem »neuen Stil« und Nietzsches »neuem Menschen« immer wieder hervorgehoben hat.<sup>1</sup> Doch wie muss man sich eine solche Verbindung konkret vorstellen? Wo lässt sich die Übertragung philosophischer Ansätze in architektonische Entwürfe nachvollziehen? Der vorliegende Essay skizziert zunächst Nietzsches Auseinandersetzung mit der Architektur Italiens und seiner daraus entwickelten philosophischen Position. Sodann setzt er diese Philosophie zu van de Veldes kunsttheoretischen Überlegungen in Beziehung und verfolgt Nietzsches Einfluss auf van de Veldes raumkünstlerisches Wirken. Hierbei wird das Nietzsche-Archiv in Weimar (1902/03) als ein für van de Veldes Rezeption des Philosophen »programmatisches« Kunstwerk zu diskutieren sein.<sup>2</sup>

- 1 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München 1962; vgl. auch ders.: *Récit de ma vie*. 2 Bde. Hrsg. und kommentiert von Anne van Loo in Zusammenarbeit mit Fabrice van de Kerckhove. Bd. 1: Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin 1863-1900. Brüssel 1992. Bd. 2: Berlin, Weimar, Paris, Bruxelles 1900-1917. Brüssel 1995.
- 2 Dieser Essay basiert auf der umfassenden Studie *Nietzsches Schatten*, die 2008 an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich als Dissertation angenommen wurde und jetzt in überarbeiteter Fassung als Buch erschienen ist: Ole W. Fischer: *Nietzsches Schatten. Henry van de Velde – von Philosophie zu Form*. Berlin 2012. Aus Gründen der Komplexität wird hier nur ein Einzelaspekt beleuchtet.

*Von der Philosophie: Friedrich Nietzsche und die Architektur*

Entgegen gängiger Meinung<sup>3</sup> war Nietzsche nicht nur ein Ohren-, sondern auch ein Augenmensch, der seine Umgebung sehr genau beobachtete. Zahlreich sind die detaillierten Beschreibungen von Landschaften, Städten, Plätzen, Bauwerken oder kunstgewerblichen Details in seinen Schriften und Briefen. Sein unstetes Leben zwischen Basel und Naumburg, zwischen dem Engadin und verschiedenen italienischen Städten hat deutliche Spuren in seinem philosophisch-dichterischen Werk hinterlassen.<sup>4</sup> Doch neben diese konkreten Einzelbilder tritt vielfach auch die metaphorische Verwendung von Landschaften (wie den Alpen), architektonischen Typen (wie der italienischen Villa) oder städtebaulichen Figuren (wie den Arkaden) bis hin zu sprichwörtlichen Figuren (wie dem Baumeister). Von Nietzsches Aussagen zur Architektur, die sich in allen Werkphasen finden, werden im Rahmen dieses Beitrags nur zwei herausgegriffen: die Vorstellung einer Übersetzung menschlicher Innenwelten in Stein und die Vorstellung einer physiognomischen Architektur, wie sie Nietzsche am Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) formuliert hat. Beide Konzepte sind eng mit der Figur der »Erkennenden« verbunden – so charakterisiert Nietzsche am Übergang zum Spätwerk den Typus der »höheren Menschen« und »freien Geister«.<sup>5</sup>

In Bezug auf Nietzsches Architekturvorstellung wird häufig der Aphorismus »Architektur der Erkennenden« genannt, so bereits im Index zur Großoktavausgabe.<sup>6</sup> Oftmals wird die dort artikulierte Forderung nach den »weitgedehnte[n] Orte[n] zum Nachdenken«<sup>7</sup> als Vorgeschmack einer modernen humanistischen Stadtarchitektur verstanden, die Anleihen bei klassisch-mediterranen Vorbildern wie den Höfen und Palästen Genuas oder den Arkaden Turins mache.<sup>8</sup> Doch trotz der scheinbar harmlosen Forderung nach einer anderen Architektur, die ihre vornehme Kontemplativität gegen kapitalistischen Handel und chaotisches Treiben ebenso abgrenzt wie gegen die alte Dominanz der

3 Vgl. beispielsweise die Interpretation bei Theo Meyer: Nietzsche und die Kunst. Tübingen, Basel 1993, S. 105.

4 Vgl. Tilmann Buddensieg: Nietzsche's Italien. Städte, Gärten und Paläste. Berlin 2002.

5 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 283 (1882, 1887). In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (nachfolgend KSA). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe München 1999. Bd. 3, S. 526 f.

6 Richard Oehler: Nietzsche-Register. In: Nietzsche's Werke. 20 Bde. Leipzig 1892-1926. Bd. 20: Register. Leipzig 1926, S. 10.

7 Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 280. In: KSA 3, S. 524.

8 Vgl. Tilmann Buddensieg: Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building. In: Alexandre Kostka, Irving Wohlfarth (Hrsg.): Nietzsche and »An Architecture of Our Minds«. Los Angeles 1999, S. 259-284; vgl. auch Fritz Neumeyer: Der Klang der Steine – Nietzsches Architekturen. Berlin 2001.

Kirche über die Rückzugsorte (um nicht zu sagen: über die Heterotopien)<sup>9</sup> und vielleicht sogar den Anspruch auf Partizipation aller Bürger als historische Errungenschaft urbaner Kultur andeutet, zeigt sich, dass Nietzsches »Erkennende« nicht mit bürgerlichen Urbaniten oder metropolitanen Intellektuellen gleichzusetzen sind. Auch die Auslegung, welche auf die Wahrnehmung von gebauter Architektur durch das in der anonymen Großstadt spazierende Individuum verweist und ideengeschichtlich an die Figur des Flaneurs bei Charles Baudelaire, Walter Benjamin und dem Surrealismus anknüpft, wird dem Bedeutungsgehalt der »Erkennenden« im Kontext der *Fröhlichen Wissenschaft* nicht gerecht.<sup>10</sup> Nietzsches »Architektur der Erkennenden« muss vielmehr als eine direkte Herausforderung an die Kirche (sowie die geschäftige Bourgeoisie) und als Machtanspruch einer neuen Elite gelesen werden, die ihre architektonische Präsenz innerhalb der bestehenden städtischen Gesellschaft (und nicht mehr an zurückgezogenen Orten) einfordert:

*Architektur der Erkennenden.* – Es bedarf einmal und wahrscheinlich bald einmal der Einsicht, was vor Allem unseren grossen Städten fehlt: stille und weite, weitgedehnte 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 feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens 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 Häuser 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.<sup>11</sup>

In diesem Aphorismus bringt Nietzsche das Konzept einer physiologisch-psychologischen Architektur zum Ausdruck, die eine geistige Haltung oder einen Lebensstil – den er mit dem scholastischen Begriff der »*vita contempla-*

9 Vgl. Michel Foucault: *Des espaces autres. Hétérotopies*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984), S. 46-49; in deutscher Sprache: *Andere Räume*. Übersetzt von Walter Seitter. In: *Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*. Berlin 1984, S. 337-340.

10 Vgl. Jörg H. Gleiter: *Der philosophische Flaneur. Nietzsche und die Architektur*. Würzburg 2009.

11 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. Viertes Buch. § 280. In: *KSA* 3, S. 524 f.

tiva« benennt, aber zugleich von der religiösen Konnotation zu reinigen versucht – in eine architektonisch körperliche Form übersetzen will. Allerdings schwebt ihm keine direkte Übersetzung vor, sondern eine Übereinstimmung des »Ausdrucks« der Architektur mit den Eigenschaften der »Erkennenden« (etwa Ruhe und Erhabenheit). Ziel ist ein »In-sich-spazieren-gehen« der »Erkennenden«, also der Einklang von geistiger Innenwelt und architektonischer Außenwelt, von Mensch und Objekt, von Gedanke und räumlicher Formgebung. Mit seiner Kritik an sakralen Bauwerken demonstriert Nietzsche eine sensible architektonische Wahrnehmung: Architektonische Formen deutet er nicht abstrakt oder absolut, sondern als konkreten Ausdruck kultureller Konventionen und als komplexe Verständigung zwischen Künstler und Publikum über kulturelle Traditionen.<sup>12</sup> Es genügt Nietzsche nicht, den Kreuzgang eines aufgehobenen Klosters als Wandelgang oder Park neu zu nutzen, denn einer solchen Neudefinition widersprächen schon allein die Pathosformeln kirchlicher Architektur, die das freie (gottlose) Denken stören. Im Sinne der »Erkennenden« als einer kommenden Geistesaristokratie verlangt Nietzsches Konzept der »Transkription« die Herstellung visuell und körperlich erfahrbarer Räume, die aus dem geschäftigen Treiben der Großstadt ausgeschlossen, zugleich aber in die städtische Struktur als Orte des Anderen eingewoben sind und unter typologischen Aspekten an Wandelgänge, Hallen und (umschlossene) Gärten anknüpfen. Zwischen den Zeilen des Aphorismus »Architektur der Erkennenden« scheinen Spuren von Nietzsches damaligem Aufenthaltsort auf: Genua.<sup>13</sup>

*Genua.* – 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. Sie haben *gelebt* 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 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 *seinem* Plane einfügen und zuletzt zu seinem *Eigenthum* 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

12 Vgl. Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I. § 218: »Der Stein ist mehr Stein als früher«. In: KSA 2, S. 178 f.

13 Vgl. Tilmann Buddensieg: Nietzsches Italien (Anm. 4), S. 27–57.

Jeden und erfand eine Weise, seine Ueberlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischen zu legen. Jeder eroberte sich seine Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte und gleichsam zur Augenweide seines Hauses umschuf. Im Norden imponirt 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 Verschmitztheit 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>14</sup>

Im Typus des Genueser Patriziers scheint Nietzsches »höherer Mensch« bereits Gestalt gewonnen zu haben: Seefahrt, Krieg und Eroberung, Reise, Entdeckung und der Anspruch, sich selbst Gesetze zu geben, mithin die vorgefundene Welt als Schaffender umzuformen, neu zu erfinden: durchweg Charakteristika der »Erkennenden«. Zugleich liest sich dieses Loblied auf einen aristokratischen Individualismus, der das Ensemble von Haus und Garten zu einem autonomen Herrschaftsbereich, zu einem Mikrokosmos des großen Einzelnen umwandelt, wie ein historisches Vorbild für die »Architektur der Erkennenden« und folgt diesen nur wenige Seiten später. Trotzdem besteht ein Unterschied zwischen den architektonischen Vorstellungen eines In-sich-Spazierens in Außenräumen, die Interieur-Charakter haben<sup>15</sup> (Wandelgang, Halle und eingefasster Garten) und dem physiognomischen ›vis à vis‹ des Palastes oder der Villa, die sich dem Betrachter als Solitäre entgegenstellen und ein Kraftfeld um sich herum aufspannen. Die Verwandtschaft von Körper und Haus ist seit den mythologischen Anfängen der Architektur kulturhistorisch weit verbreitet, die Analogie von Gesicht und Aufriss wird besonders im französischen Begriff der ›façade‹ deutlich. Das Konzept einer architektonischen Physiognomie, eines anthropomorphen Ausdrucks erinnert an den Begriff des ›caractère‹ der französischen Architekturtheorie im 18. Jahrhundert. Zudem zeigen sich Parallelen zur frühen

14 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch. § 291. In: KSA 3, S. 531 f.

15 In der antiken Rhetorik diente die Vorstellung eines Spazierganges durch die verschiedenen Räume eines großen Hauses als Merkhilfe für das Memorieren einer Rede, vgl. Marcus Tullius Cicero: De oratore. II. LXXXVI-XC.

psychologischen kunsthistorischen Interpretation von Architektur und Raum, wie sie 1886 von Heinrich Wölfflin formuliert worden ist.<sup>16</sup>

Die Überlegungen zur Architektur als Ausdruck individueller Eroberungslust, anarchischer Gesetzgebung und autonomer Herrschaft verweisen bereits auf eine spätere Definition der Architektur als »Macht-Beredsamkeit in Formen« – so formuliert es Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung*.<sup>17</sup> Die Betrachtung der Paläste und Villen Genuas, die größtenteils aus der Zeit des Manierismus und des Barock stammen, macht Nietzsche vielleicht erst auf die Möglichkeit einer Zukunft der Architektur aufmerksam, die unabhängig von sakralen Motiven zu einem allgemeinverständlichen Vokabular, zu antiker Dauerhaftigkeit sowie säkularer Vornehmheit findet und die für ihn mit betonter Autonomie und Individualität im Gegensatz zu Unterordnung, Gleichmacherei, Gehorsam der nordischen, mithin deutschen Stadtarchitektur steht.

*Zur Theorie: Henry van de Veldes Neuer Stil  
im Lichte von Nietzsches Ästhetik*

Die Nietzsche-Lektüre Henry van de Veldes, der den Philosophen zeitlebens nie getroffen hat, reicht zurück in die Jahre 1888 und 1889. Während dieser Jahre durchlebt der belgische Künstler eine persönliche Krise, die zur Abwendung von der Malerei führt und sowohl kunstgewerbliche als auch architektonische Arbeiten in den Mittelpunkt seines Interesses rücken lässt. Van de Velde rezipiert Nietzsche zunächst vor dem Hintergrund der *Décadence* sowie unter dem Einfluss symbolistischer und anarchistischer Tendenzen primär als Kulturkritiker des Historismus. In seinen Weimarer Jahren ab 1902 nimmt er ihn jedoch zunehmend als Kündler des »neuen Menschen« und als Stifter eines neuen Lebenskultes wahr. Für diese Akzentverschiebung sind insbesondere die Protagonisten des Neuen Weimar verantwortlich, allen voran van de Veldes Mäzen Harry Graf Kessler und die Leiterin des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche.

In der Folge dieser Neuorientierung zeichnet sich auch eine Relativierung des frühen, von Viollet-le-Duc geprägten Rationalismus ab: Während van de Velde zuvor die Bedeutung der vernunftgemäßen Gestaltung – »conception rationnelle« – absolut gesetzt hat, stellt er nach 1902 den Entwurfsprozess als antagonistische Steigerung von künstlerischer Sensibilität und logischer Zweckform vor, mithin als einen Wettstreit zwischen sinnlicher Belebung des Stoffes und entschiedener Betonung der stofflichen Eigenschaften (Materialechtheit

16 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München 1886.

17 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemässen II*. In: KSA 6, S. 118f., hier S. 118.

und Materialgerechtigkeit). Manifest wird dieser Wechsel der Perspektive in den *Prinzipiellen Erklärungen der Laienpredigten* von 1902, in denen van de Velde die griechische Ornamentik analog zu Nietzsches *Geburt der Tragödie* mit dem dionysischen Lebenskult verbindet und zur Legitimation des abstrakten modernen Ornamentes heranzieht,<sup>18</sup> um zur Definition der Linie als Geste, Kraft und Rhythmus fortzuschreiten. Bedeutsam ist auch van de Veldes Schluss: Der »neue Stil« soll den modernen Menschen mit den Dingen seiner Umgebung versöhnen und auf diesem Wege zu einer neuen »Harmonie und Heiterkeit« ebenso wie zu »Fatalismus« und »dogmatische[r] Ruhe« führen, wie er sie in der griechischen Antike zu erkennen glaubt.<sup>19</sup> Letzteres erweist sich als Anspielung auf Nietzsches Liebe zum Schicksal – »amor fati«.<sup>20</sup>

Van de Velde entdeckt wie Nietzsche die (vorklassische) Antike als Projektionsfläche und Referenzeпоche für eine alternative Moderne: Damit greifen beide die traditionelle These von der Antike als Wiege der europäischen Kultur auf, um das bildungsbürgerliche Klischee umzuwerten. Die Antike steht für eine organische Kultur, für eine hohe Kunst und ein geschlossenes Weltbild, somit in schärfstem Gegensatz zu einer Gegenwart, die nicht die evolutionäre Fortschrittserzählung Hegels von der Antike bis zur Klassik repräsentiert, sondern deren Auflösung und Dekadenz vor Augen führt. Aus dieser Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft entwickelt van de Velde sein Programm für eine Wiedergeburt der »wahren, heroischen« Antike: die »klassische« Moderne, die nicht durch Nachahmung, sondern auf gleicher kultureller Höhe im Selbstbewusstsein der eigenen Leistung der Antike achtungsvoll gegenübertritt. Vor diesem Hintergrund muss van de Velde die Reise nach Griechenland im Jahre 1903 als tiefe Bestätigung seiner gewandelten Ansichten empfunden haben. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass er die Entmaterialisierung als höchstes Ziel der Kunst und die sinnlich-energetische Belebung des Stoffes aus der Betrachtung des griechischen Tempels par excellence, dem Parthenon auf der Akropolis, herleitet.<sup>21</sup>

Ebenso wie van de Velde von einer Übertragung der Energien und Lebenskräfte des Künstlers über das (abstrakt ornamentierte) Objekt auf die Sinne des Betrachters ausgeht, stellt er auch eine organische Einheit zwischen menschlichem Innen und architektonischem Außen, eine Entsprechung zwischen einer Stimmung der Räume und den Gedanken ihrer Bewohner her – analog zu

18 Vgl. Henry van de Velde: *Prinzipielle Erklärungen*. In: Ders.: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Leipzig 1902, S. 185 f.

19 Ebenda, S. 194 f.

20 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. Viertes Buch. § 276. In: KSA 3, S. 521.

21 Vgl. Henry van de Velde: *Notizen von einer Reise nach Griechenland*. In: *Kunst und Künstler* 3 (1905), S. 323; vgl. auch Henry van de Velde: *Gedankenfolge für einen Vortrag*. In: Ders.: *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil*. Leipzig 1907, S. 99.

Nietzsches »Architektur der Erkennenden«. Doch im Unterschied scheint van de Veldes Übersetzung der Physiognomie in den Raum weniger kämpferisch als einfühlsam und defensiv, als Ausgrenzung der als störend chaotisch empfundenen urbanen Außenwelt, um ein perfektes (oder totales) Interieur als Gesamtkunstwerk zu errichten. Oftmals beschreibt van de Velde die Motive seiner Einrichtungen für befreundete Kunden mit Hinweisen auf deren Persönlichkeit, Charakter, Aussehen und Beruf; wiederholt akzentuiert er auch besondere Gegenstände wie Kunstwerke, die es bei der Raumgestaltung zu integrieren gilt. So stellt er beispielsweise eine Analogie zwischen der Freifrau von Bodenhausen und den für sie entworfenen Möbeln her, oder er verwendet die Farbstimmung eines Gemäldes als Ausgangspunkt für die Gestaltung eines Salons. In Kesslers Berliner Wohnung etwa bezieht sich van de Velde auf ein Gemälde von Seurat, um durch dessen »Erweiterung« zum Interieur den Raum zu individualisieren. Analog verfährt er mit einem Gemälde von Bonnard für den Salon des Hohenhofes von Karl Ernst Osthaus in Hagen. Mehrfach betont van de Velde in seinen Schriften die zentrale Bedeutung von Stimmungen und Atmosphären in Räumen, deren moralische Kraft auf das empfindungsfähige Individuum übergehe.<sup>22</sup>

*Zur Form: das Nietzsche-Archiv in Weimar  
als programmatisches Kunstwerk des Nietzsche-Kultes*

Dass sich van de Velde bei der Gestaltung von Räumen und Kunstgegenständen von Nietzsche inspirieren ließ, belegen mehrere »Nietzscheana« in seinem umfangreichen Werk: Die wichtigsten materiellen Zeugnisse sind das Nietzsche-Archiv in Weimar sowie die Prachtausgaben zu Nietzsches Werken für den Insel-Verlag (*Zarathustra*, *Ecce Homo*, 1908; *Dionysos Dithyramben*, 1914). Mit Hilfe der abstrakt-ornamentalen Übertragung oder Umschrift – der »transcription ornamentale«<sup>23</sup> – dachte van de Velde daran, seine abstrakten Entwürfe, Kräftediagramme und physiologischen Bauten mit philosophischer Bedeutung aufzuladen, und berief sich dabei auf das spätrömantische Konzept des Gesamtkunstwerks. Er opponierte gegen eine Hierarchisierung der Künste, wie sie in den ästhetischen Systemen des Idealismus ausgebildet worden war, und erhob stattdessen den Anspruch, Themenvorlagen aus Bereichen wie der Literatur und Philosophie mit raumkünstlerischen Mitteln – also abstrakt oder

22 Vgl. Henry van de Velde: Wie ich mir freie Bahn schuf. In: Ders.: Kunstgewerbliche Laienpredigten (Anm. 18), S. 31: »[W]ir können nicht Gedanken der Ewigkeit oder auch nur ernsten Gedanken in frivolen Räumen nachhängen; das Dekor wird uns doch schliesslich beeinflussen. Wir unterliegen trotz aller Gegenanstrengungen der fortdauernden Suggestion«.

23 Henry van de Velde an Eberhard von Bodenhausen, 26. April 1899. DLA, A: v. Bodenhausen.



*Abb. 1*

*Nietzsche-Archiv, Straßensicht nach dem Umbau, um 1904*

strukturell und nicht symbolisch oder allegorisch – auszudrücken beziehungsweise zu umschreiben. Sein Ziel war es, Intellekt, Sensibilität und Phantasie des Betrachters zu konkreten Vorstellungen anzuregen, und so den sinnlichen Kunstgenuss mit philosophischen oder literarischen Gedanken und Vorstellungen zu ergänzen und zu fundieren. Wichtig für van de Veldes künstlerische Theorie und Praxis war freilich nicht nur das synthetische Konzept des Gesamtkunstwerks, das er auf alle Bereiche des Lebens auszudehnen versuchte, sondern auch die Betonung der Struktur und des Stofflichen gegenüber der naturalistischen Nachahmung, die es ihm ermöglichte, philosophische Bedeutung jenseits von symbolischem Schmuck und klassisch-tektonischer Rhetorik auszudrücken.

Eine kurze Analyse des Nietzsche-Archivs in Weimar mag diesen ›programatischen‹ Umgang mit architektonischen Motiven im Werk van de Veldes verdeutlichen: So ergänzte der Architekt die bestehende Villa Silberblick (Abb. 1; vgl. Abb. 2, S. 221) um einen kubischen Portikus an der Straßenseite, der die unbefriedigende Eingangssituation verbesserte, aber gleichzeitig auch als neues Signet diente. Um den Status eines öffentlichen Gebäudes zu beanspruchen, ließ er in breiter Antiqua die Inschrift »NIETZSCHE-ARCHIV« einmeißeln, was nicht ganz dem privaten Charakter von Archiv und Villa Elisabeth Förster-Nietz-

sches entsprach, aber als ›Titel‹ und Thema des Werkes gelesen werden kann. Für den Portikus selbst verwendete van de Velde die Materialien des historistischen Bestandsbaus (Travertinsockel, Backstein und Stuckrahmen), aber, entgegen dessen Logik von Wand und gerahmter Öffnung, in einer geometrischen Komposition der Flächen, Schichten und Proportionen (vgl. Abb. 7, S. 229). Die anthropomorphisierende Setzung der Öffnungen bezieht sich auf Nietzsches Gedanken einer charakterlichen, physiognomischen »Architektur der Erkennenden«. Doch beim Nähertreten verschieben sich die Proportionen der Fassade: Der Besucher steht vor einer überhöhten, dunklen Eichen-Flügeltür, die statt einer Klinke mit zwei skulpturalen Messinggriffen beschlagen ist, die sich aus einem labyrinthischen Ornament heraus plastisch entwickeln. Der fehlende Drücker verweist auf den Charakter des Hauses zwischen Villa und Schrein, literarischem Archiv und letzter Lebensstätte des Philosophen, verdeutlicht aber auch van de Veldes Absicht, dem Äußeren und dem Eingang ein »feierliches und monumentales Aussehen wie einer *Schatzkammer*« zu geben.<sup>24</sup> Der fehlende Drücker unterstreicht darüber hinaus die Asymmetrie der Machtverhältnisse: Nur von innen, aus der Position der Gastgeberin und ›Hüterin des Erbes‹, konnte geöffnet werden. Der Zugang zum Tempel, zum Heiligsten, stand nicht jedermann offen, sondern nur der Eingeweihte, der Geladene, der durch Referenzschreiben anderer Freunde des Archivs Ausgewiesene, erhielt Zutritt.

Hat man die Tür zum Schatz durchschritten und die Stufen des Windfangs zum erhöhten Parterre genommen, der von einer zweiten, verglasten Flügeltür, über der ein gelblich kristallines Oberlicht ruht, abgeschlossen wird, stößt man auf das Treppenhaus (des Bestandsbaus) und die Garderobe mit den in Reihe montierten Messing-Kleiderhaken, wobei der Blick zurück zur Straße verwehrt ist. Trotz der bescheidenen Größe des Portalanbaus wirkt diese Raumfolge wie ein Filter, der sich zwischen die chaotische, bürgerlich-kapitalistische Außenwelt und die neue und vollkommene Ordnung der Archivräume schiebt (Taf. 24, S. 167). So bestärkt er das Gefühl einer Gemeinschaft der ›Nietzscheaner‹.

Im Inneren befindet sich auf der dem Tal und der Stadt zugewandten Nordseite der Archivraum mit Nietzsches Bibliothek und Manuskripten, dem *Schatz* der »Schatzkammer« (Taf. 22, S. 166). Der Ausblick auf die Stadt, auf die Spitze der Herderkirche, auf den Schlossturm und den Bismarckturm am Etersberg wird durch ein breites, liegendes Fenster gerahmt, welches die Angehörigkeit des kranken Nietzsche aufnimmt, vom Balkon auf die Stadt zu schauen. Die längliche Form des Saales erklärt sich aus der Zusammenlegung von zwei kleineren Räumen, wodurch eine ungünstige Höhenproportion entsteht, die innerhalb der bestehenden Struktur des Hauses aber nur schwer zu

24 Henry van de Velde: Grand manuscrit autobiographique. BRB, Nachlass Henry van de Velde, FSX 1 f., S. 414: »solennel et monumental d'une ›Schatzkammer‹«. Zitiert nach Henry van de Velde: *Récit de ma vie* (Anm. 1). Bd. 2, S. 155, Anm. 1.

ändern gewesen wäre. Deshalb hat van de Velde den Raum durch die ›organischen Rippen‹ der Regalwände strukturiert, deren vertikaler Rhythmus den Saal virtuell erhöht und den weißen Plafond ›stützt‹. Die raumhaltigen Wände der vertikalen ›Rippen‹ integrieren Bücherregale, Schränke und Vitrinen, doch sie rahmen auch alle Tür- und Fensteröffnungen bis hin zu Möbeln und einem Kammerflügel, der teilweise in einer Aussparung verschwindet. Die Farbpalette reicht vom Rotbraun der natürlich belassenen Blutbuche, die den Besucher bereits im Garten begrüßt, über erdbeerfarbene Plüschbezüge der Sitzmöbel bis zum gesättigten Rot der Vorhänge, gehöhnt von weißem Stuck und von Messingdetails, um die Atmosphäre des Alpenglühens zu erzeugen, wie sich ein zeitgenössischer Mitarbeiter van de Veldes geäußert hat.<sup>25</sup> Wie schon am Portal hat van de Velde auch im Archivraum eine Titelreferenz platziert, diesmal in Form eines in Messing gefassten und von einem Kreis umzogenen ›N‹, bündig im Putz über dem Kachelofen verlegt, das auch als Signet für Einladungen und Streichholzlivrées des Nietzsche-Archivs reüssierte, und so eine der vielen Geburtsstunden des Corporate Design darstellt. Außerdem erinnert das ›N‹ an das Signet Napoleon Bonapartes, den van de Velde ebenso wie Nietzsche als »Genie der Tat« bewunderte.<sup>26</sup> Der Philosoph selbst ist – außer durch seine Bücher und Manuskripte – durch eine überlebensgroße Marmorstele des Bildhauers Max Klinger ›anwesend‹: Dieses Objekt, das einzige, das nicht von van de Velde gestaltet wurde, ist auf eine Plattform an der Westwand gegen die farbige gefasste, dreigeteilte Bleiverglasung gestellt, so dass gleichsam eine ›Abendröte‹ Nietzsches Züge umstrahlt (Taf. 21, S. 166). Diese für die Betrachtung der Skulptur ungünstige Aufstellung gegen das Licht wurde von van de Velde bewusst gewählt, um Nietzsches Konterfei in die Umfassung der Rippen einzubinden, aber mehr noch, um ihm durch halo-artige Umstrahlung und Anhebung auf den Sockel eine sakrale Atmosphäre zu verleihen.

Doch was *bedeutet* dieser Saal, der zwischen privatem Salon und Tempel, zwischen Literaturarchiv und intimer Bibliothek zu oszillieren scheint? Ein Hinweis liefert das ›Programm‹ des Neuen Weimar, welches als Fortsetzung der goldenen Weimarer Klassik und der silbernen Weimarer Romantik gleichzeitig

25 Sigurd Frosterus an seine Mutter, Briefe vom 6. Dezember 1903 und 12. Dezember 1904. Zitiert nach Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 261 f.; vgl. auch ders.: *Récit de ma vie* (Anm. 1). Bd. 2, S. 155–157. Die Originalbriefe befinden sich in der BRB (FSX 411/2 und 411/5).

26 Zur Bewunderung Napoleons vgl. Henry van de Velde: *Die veränderten Grundlagen des Kunstgewerbes seit der Französischen Revolution*. In: Ders.: *Vom neuen Stil* (Anm. 21), S. 4 f.; vgl. auch Henry van de Velde: *Der neue Stil*. In: Ebenda, S. 53 f.; Henry van de Velde: *Vernunftgemäße Schönheit*. In: Ders.: *Essays*. Leipzig 1910, S. 84 f.; Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*. Viertes Buch. § 245. In: KSA 3, S. 203; ders.: *Jenseits von Gut und Böse*. Fünftes Hauptstück: zur Naturgeschichte der Moral 199. In: KSA 5, S. 120; ders.: *Zur Genealogie der Moral*. Erste Abhandlung 16. In: KSA 5, S. 287 f.

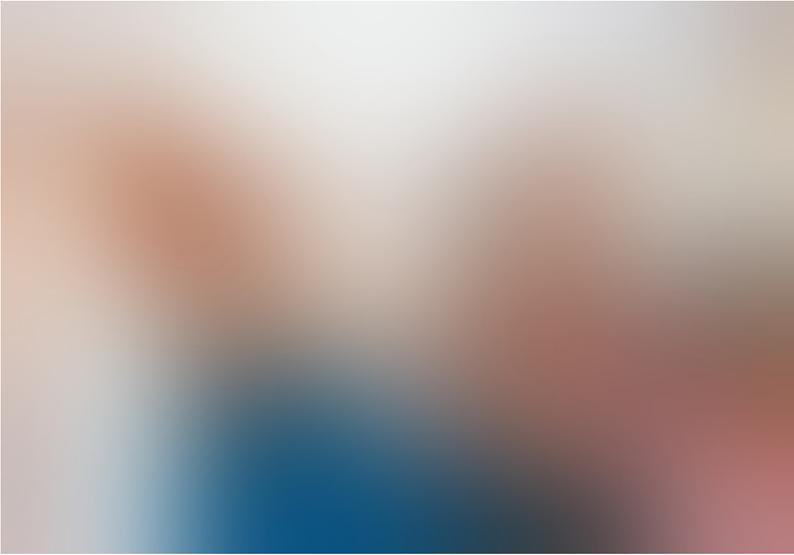
in direkter Rivalität mit dem Goethe-Kult stand, der sich seit der Gründung des Goethe-Nationalmuseums im Jahre 1885 und durch den markanten Neubau für das Goethe- und Schiller-Archiv überdeutlich zu formieren begann. Das Nietzsche-Archiv musste dem Vergleich mit dem großräumigen Bürgerhaus des Dichters mit seinen exquisiten klassischen Interieurs und Kunstwerken standhalten. Goethe selbst hatte nach seiner Italienreise (1786 bis 1788) das Haus am Frauenplan zu einem persönlichen Mikrokosmos umgestaltet: Die Salons, Speisezimmer, Studierzimmer, Sammlungszimmer, der Garten und die Bibliothek galten als Ideal des bildungsbürgerlichen Zeitalters. Dagegen wirkte die Archivvilla von Elisabeth Förster-Nietzsche anfangs kleinbürgerlich und beliebig, wie Graf Kessler anlässlich eines Besuchs in Weimar 1897 seinem Tagebuch anvertraut hatte:

Weimar. 7. August 1897. Sonnabend. [...] Das Haus liegt oberhalb der Stadt an einem Hügel in einem neugepflanzten noch ziemlich kahlen Garten; aber die Aussicht auf Stadt und Land ist hübsch. Innen ist viel Raum; Parterre Archiv und Empfangszimmer, in der ersten Etage die Privatwohnung von Nietzsche und seiner Schwester, in der zweiten mein Fremdenzimmer; hier kein Federbett mehr aber auch noch kein Tub. Alles andre kulturell dementsprechend; wohlhabend aber ohne Rücksicht auf die raffinierteren Kulturbedürfnisse eingerichtet [...]. In den Empfangsräumen zu ebener Erde sind hier rote Sammetmöbel und eingerahmte Familienphotographien mit Erinnerungen aus Paraguay untermischt, Spitzenschleier, Stickereien, Indianer Majoliken; Alles in erster Linie des stofflichen Interesses wegen, nicht um einen ästhetischen Gesamteindruck hervorzurufen, aufgestellt; es ist wie bei einem recht gut situierten Universitätsprofessor oder Staatsbeamten. [...]

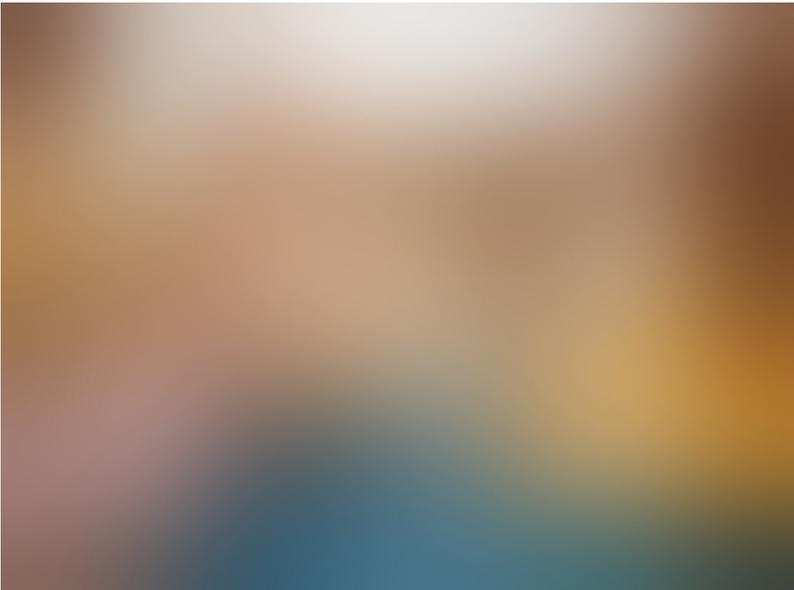
Weimar. 8 August 1897. Früh in der Stadt am Goethehause vorbei; ergreifender Gegensatz zwischen diesem Hause, in dem ein Genie sich zur Gesundheit ausgegohren hat, und dem andren Hause oben auf dem Hügel.<sup>27</sup>

Van de Veldes Strategie der Einrichtung eines glaubwürdigen, aber retrospektiv gestalteten Studiolos als Ausdruck einer starken, ganzheitlich organischen Persönlichkeit Friedrich Nietzsches war äußerst erfolgreich: Nietzsche, der sich aufgrund seiner geistigen Umnachtung nicht mehr bewusst war, dass er vier Jahre lang in Weimar unter der Obhut seiner Schwester verbrachte, wurde somit postum ein physiologisch-psychologisches Gesamtkunstwerk des Neuen Stil (Taf. 23, S. 167) errichtet – mit dem Anspruch, die Grundzüge seiner Philosophie und seines Charakters in eine organische Ganzheit, in eine architektonisch-philosophische Atmosphäre zu übersetzen und so die Modernität und künstlerische Raffinesse des Philosophen auf dem Hügel dem klassischen Dichter im Tal entgegenzustellen.

27 Harry Graf Kessler, Tagebucheinträge vom 7. und 8. August 1897. DLA, A: Kessler.



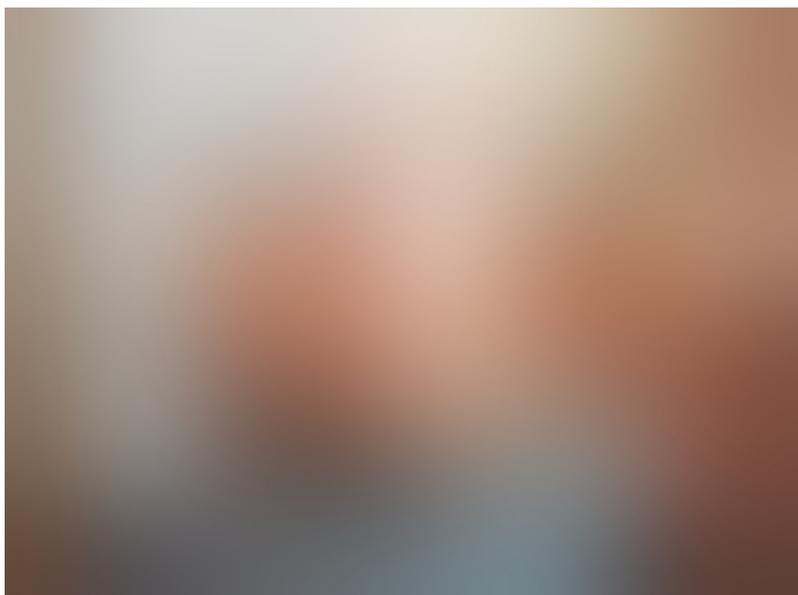
*Tafel 21 (zu S. 63 und 231)*  
*Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliotheks- und Vortragsraum,*  
*Blick nach Westen*



*Tafel 22 (zu S. 62 und 231)*  
*Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Bibliotheks- und Vortragsraum,*  
*Blick nach Osten*



*Tafel 23 (zu S. 64)  
Nietzsche-Archiv, Straßenansicht*



*Tafel 24 (zu S. 62)  
Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Arbeitszimmer*

## Bildnachweis

Association des Amis du Petit Palais, Genf: S. 50 unten, 121 unten (Fotos: Studio Monique Bernaz, Genf)

Bauhaus-Universität Weimar: S. 168 oben (Foto: Jonas Tegtmeier)

Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris: S. 45, 51

Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel: S. 41, 147, 173, 176, 185, 187, 189, 191, 195, 196

Bildarchiv Foto Marburg: S. 159, 162, 179, 181, 199, 212

bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: S. 127 unten

bpk | CNAC-MNAM: S. 128

bpk | Kupferstichkabinett, SMB: S. 74 (Foto: Jörg P. Anders)

bpk | RMN – Grand Palais: S. 123 oben (Foto: Jean Schormans)

bpk | Staatsbibliothek zu Berlin: S. 329

Design museum Gent: S. 77, 296

ENSAV La Cambre, Brüssel: S. 40, 198, 200, 244, 248, 249, 253, 254, 259, 271, 299

Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke: S. 122

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz (Foto: Toma Babovic), S. 61, 127 oben, 165 unten (Foto: Alexander Burzik), 166 (Fotos: Toma Babovic), 167 (Fotos: Toma Babovic), 168 unten (Foto: Renno), 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 269

Kunsthaus Zürich: S. 125 unten

Lukas – Art in Flanders VZW | SABAM Belgium: S. 126 (Foto: Hugo Maertens)

Museum für Gestaltung Zürich: S. 50 oben, 206 (Fotos: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung. Marlen Perez © ZHdK)

National Trust Images: S. 165 oben (Foto: Andrew Butler)

Privatsammlung, Hamburg: S. 75 (Foto: Alexander Burzik)

Privatsammlung: S. 76

- Privatsammlung: S. 123 unten
- Ronny und Jessy Van de Velde, Antwerpen: S. 124 unten
- Sammlung E. W. K., Bern: S. 78
- Sammlung Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niederlande: S. 32
- Sammlung SAM: S. 124 oben
- Staatsgalerie Stuttgart: S. 121 oben (Foto: Staatsgalerie Stuttgart)
- Städel Museum, Frankfurt am Main: S. 83
- Städel Museum | ARTOTHEK: S. 84 (Foto: U. Edelmann)
- The Art Institute of Chicago: S. 125 oben (207,5 × 308,1 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926. 224, Foto © The Art Institute of Chicago)
- Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln: S. 255
- The Museum of Modern Art (MoMA), New York: S. 18 (Ausstellungsansicht von »Modern Architecture: International Exhibition«, MoMA, New York, 10.02.-23.03.1932. The Museum of Modern Art Archives, IN15.1. Digitales Bild © 2012, The Museum of Modern Art, New York | Scala, Florenz)
- VG Bild-Kunst, Bonn 2012: S. 27, 50, 126, 313, 314 sowie sämtliche Werke von Henry van de Velde

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen nachträglich abgegolten.

## Erstpublikation

Ole W. Fischer: Weimarer Transkriptionen. Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche. In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2013. Göttingen 2013, S. 53–64.