

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 4 (1997)

Artikel: Im Schatten Nietzsches : Gerhard Richters "Sils"-Ausstellung 1992

Autor: Erbsmehl, Hansdieter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720107>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Im Schatten

Nietzsches

Gerhard Richters »Sils«-Ausstellung 1992

Gerhard Richter zeigte 1992 im Nietzsche-Haus in Sils-Maria eine Serie von 48 kleinformatigen Fotoübermalungen. Die Kunstkritik hat die Ausstellung kaum wahrgenommen, in der Richter-Literatur ist sie lediglich beiläufig erwähnt worden – dabei bot sie eine beispielhafte Gelegenheit, das Verhältnis eines bildenden Künstlers zu Friedrich Nietzsche präzise zu untersuchen. Die überragende Bedeutung dieses Themas wird von der Kunstkritik ebenso wie von der Kunstgeschichte stets vehement bekräftigt, doch überzeugende Analysen der vorhandenen anschaulichen Belege finden sich kaum.

199

Das Gebäude, in dem der Philosoph sieben Sommer zurückgezogen gelebt und gearbeitet hatte, ist heute eine museale Erinnerungsstätte. Ausserdem steht es Nietzsche-Kennern und -Interessenten aus aller Welt als Gästehaus und zum geistigen Austausch über den Philosophen zur Verfügung. Von hier aus sollen »weiterhin geistige Impulse [...] ausgehen«.¹ Folglich konnte es so scheinen, als genüge allein eine Ausstellung an diesem Ort, um die Behauptung aufzustellen, Richter sei von Nietzsches Philosophie »beeinflusst« worden und habe Kunstwerke in deren Sinn geschaffen.² Die Bedeutung Nietzsches für den Maler erschliesst sich jedoch nicht angesichts der ausgestellten übermalten Fotografien der Hochgebirgslandschaften des Oberengadins, sondern aus zwei Kommentaren in einer kleinen, die Ausstellung begleitenden Publikation. Hans-Ulrich Obrist, der Kurator, und Peter André Bloch, der gastgebende Vorsitzende der Stiftung Nietzsche-Haus, bezogen die Bilder sowie ein weiteres Exponat, eine Stahlkugel, auf den Nietzsche-Topos von der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Dabei kamen sie zu gegensätzlichen Ergebnissen.

Birgit Pelzer bemerkte zurecht, dass es sich bei dem ephemeren Silser Ereignis nicht um eine Kunstaussstellung im herkömmlichen Sinne gehandelt hatte und sich dieses weder als »eine Installation noch ein Aufhängen, noch ein Eingriff« verstehen liess.³ Stattdessen sprach sie von einer »Intervention« und einer

1 Bloch, Peter André, *Das Nietzsche-Haus in Sils-Maria*, in: Nietzsche-Haus in Sils-Maria, hrsg. von der Stiftung »Nietzsche-Haus in Sils-Maria«, Chur 1991, S. 4.

2 Während meiner Vorbereitungen zu einer Ausstellung über Nietzsche in der neueren bildenden Kunst wurde ich mit dieser Aussage mehrmals konfrontiert. Die Ausstellung fand 1994 in Weimar statt und sollte »das ins Bild gesetzte Verstehen seiner Person und seines Werks in der Gegenwart einsichtig machen«, so Bernd Kauffmann im »Geleitwort« in: *Für F.N. Nietzsche in der bildenden Kunst der letzten 30 Jahre*, Ausst.-Kat. Orangerie Schloss Belvedere Weimar, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik, Weimar 1994, S. 7. Richter wurde hier nicht berücksichtigt, da es das »Kunstwerk«, welches in Betracht gekommen wäre, nicht mehr gab. Es wäre das Silser Ereignis selbst gewesen.

3 Pelzer, Birgit, *Das tragische Begehren*, in: Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Paris/Bonn/Stockholm/Madrid 1993, Bd. 2: »Texte«, S. 109, Anm. 33 (Bd. 1: »Katalog der Ausstellung«; Bd. 3: »Werkübersicht« 1962–1993).

»schwache[n] Infiltration, Punktierung des Raumes in Form eines die Möglichkeit der Lektüre anbietenden Parcours«. Zur Lektüre empfahl sie nicht, wie zu erwarten wäre, Nietzsches Schriften, Aufzeichnungen oder Briefe, die in Sils präsentiert werden und in denen sich vielleicht Hinweise für eine Bestätigung von Obrists und Blochs Thesen hätten finden lassen, sondern jene übermalten Fotografien, die Richter den schriftlichen Dokumenten »gegenübergestellt« hatte. Pelzers Begriffe der »Infiltration« und »Intervention« widersprechen jedoch ihrer postulierten Selbstreferenzialität der Kunstwerke, denn sie sind negativ besetzt und verweisen auf eine subversive Unterwanderung des Nietzsche-Bildes, das in Sils vermittelt wird, wenn nicht sogar auf eine kritische Unterwanderung der Philosophie überhaupt. Deren Analogie mit der Malerei, die vor allem von Bloch behauptet wird, sind solche Überlegungen entgegengesetzt.

Die kunsthistorische Bedeutung der »Sils«-Ausstellung lässt sich weder aus theoretischen Argumentationen ableiten noch über heutige nietzscheanische Vorstellungen vermitteln. Vielmehr erschliesst sie sich in einer beschreibenden Analyse der Ausstellung. Die nachfolgende »Rekonstruktion« soll zeigen, dass Richter sich auf komplexe Weise mit der Rezeption des Hochgebirges als Metapher für intellektuelle Einsamkeit ausserhalb des Kulturbetriebs beschäftigte. Das Gebirge als Ort der Freiheit, des freiwilligen Sichaussetzens und der anti-zivilisatorischen Kulturkritik wird gerade in Sils in unmittelbarer Beziehung zur Philosophie Nietzsches vermittelt und hat in diesem Sinn stets auf Künstler und Intellektuelle gewirkt. Richters Inszenierung entsprach einem Muster, das seit Beginn der Nietzsche-Wirkung in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts virulent ist: der Künstler als Überwinder einer als inkommensurabel verstandenen negativen Philosophie.⁴

Reise nach Sils

Im vergangenen Jahr begab ich mich mit Wolfgang Kersten und einer Gruppe von Studierenden des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich nach Sils-Maria. Wir wollten die intellektuelle Topographie des Ortes erkunden, um nachträglich aus den räumlichen Gegebenheiten des Nietzsche-Hauses und seiner touristischen Einbindung auf die Richter-Ausstellung Rückschlüsse ziehen zu können. Ausgerüstet waren wir mit einem Reiseführer von Paul Raabe, der gerade erschienen war und sich als Begleiter für sechs »Spaziergänge durch Nietzsches Sils-Maria« empfahl. Mit der einleitenden Bemerkung, »die Elite Europas war in Sils-Maria zu Gast«⁵ wendet sich Raabe an Leser, die auf ihren Routen philosophisches Gepäck und biographische Informationen mitzunehmen bereit sind. Manche der Legenden und Stilisierungen, die Nietzsche als den »Einsiedler von Sils« umranken, bricht er auf. Das Buch schien geeignet, jene assoziativen Bedeutungen um die Sils-Erfahrungen des Philosophen aufzuspüren, die zumindest bei einem Teil der Besucher der Installation vorausgesetzt werden konnten.

Neben Raabes Führer befand sich noch ein kleines Büchlein der Künstlergruppe ABR-Stuttgart in unserem Reisegepäck. Es enthält kurze Aufsätze über Nietzsche, den Maler Giovanni Segantini und die Hotelkultur um 1900 im Oberengadin mit entsprechenden Abbildungen – Dokumente einer »philosophischen

⁴ Siehe hierzu Erbsmehl, Hansdieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland 1892–1918*, Ph.D. Thesis, University of California Los Angeles 1993, Ann Arbor 1994.

⁵ Raabe, Paul, *Spaziergänge durch Nietzsches Sils-Maria*, Zürich 1994, S. 12.



Abb. 1: Gerhard Richter, »Sils«, 1992/93, übermalte Fotografien in Vitrine des Nietzsche-Hauses, Foto Max Weiss, Verlag Montabellia, St. Moritz.

Exkursion«. Diese Exkursion hatten die beiden ABR-Mitglieder zusammen mit zwei weiteren Teilnehmern, die als Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme (INFuG) firmieren, im September 1992 unternommen. Ihr erklärtes Ziel war es gewesen, »vor Ort etwas über die Herkunft jenes Überanstrengungsprogramms in Erfahrung zu bringen, das heute ›Die heroische Moderne‹ genannt wird«. Es erfolgte auch ein Besuch des Nietzsche-Hauses, in dem gerade die Richter-Ausstellung stattfand. Sie bleibt unerwähnt. Doch in Grösse und Aufmachung ist die Publikation derjenigen Richters derart angeglichen, dass es sich kaum um einen Zufall handeln kann. Einige Abbildungen lassen sich direkt mit denen bei Richter vergleichen. Die Texte bemühen sich um Aufklärung und können als künstlerisch-intellektuelle Antithesen zu Obrists und Blochs Versuchen verstanden werden. Der kunsthistorische Dialog, der nicht über theoretische Argumente oder postnietzscheanische Werte vermittelt wird, findet bei ABR-Stuttgart eine Bestätigung.

201

Richter und Nietzsche

In zahlreichen Interviews und eigenen, teils tagebuchartigen Aufzeichnungen hat Gerhard Richter den Namen Nietzsches nie erwähnt. Auch in den kulturkritischen »Notizen«, die er während der »Sils«-Ausstellung verfasste, und in einem Gespräch, das er etwa im gleichen Zeitraum mit dem Kurator führte und das den Stand des künstlerischen Selbstverständnisses dokumentiert, kommt er nicht vor.⁷ Jürgen Harten hatte allerdings 1986 mitgeteilt, Richter habe in jungen Jahren unter dem Einfluss einer schwärmerischen Nietzsche-Verehrung seiner Mutter gestanden. Den Entschluss, Künstler zu werden, stellte Harten sogar in einen unmittelbaren Zusammenhang mit einer »eifrigen« Nietzsche-Lektüre in den ersten Jahren der DDR, die parallel zur Vermittlung marxistischer Wirtschaftswissenschaften erfolgt sei: »Nietzsche [...] schürt sein künstlerisches Sendungsbewusstsein, während eine

6 ABR-Stuttgart, *Zwischen Eis und Süden. Auf den Spuren von Nietzsche und Segantini*, St. Gallen 1994, S. 7. ABR steht für »Aktion beider Richtungen« und ist laut Impressum »der Name der Produktionsgemeinschaft von René Straub und Harry Walter«.

7 Richter, Gerhard, *Notizen 1992 und Interview mit Hans-Ulrich Obrist 1993*, in: Text. Schriften und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 231–240 bzw. S. 240–260.

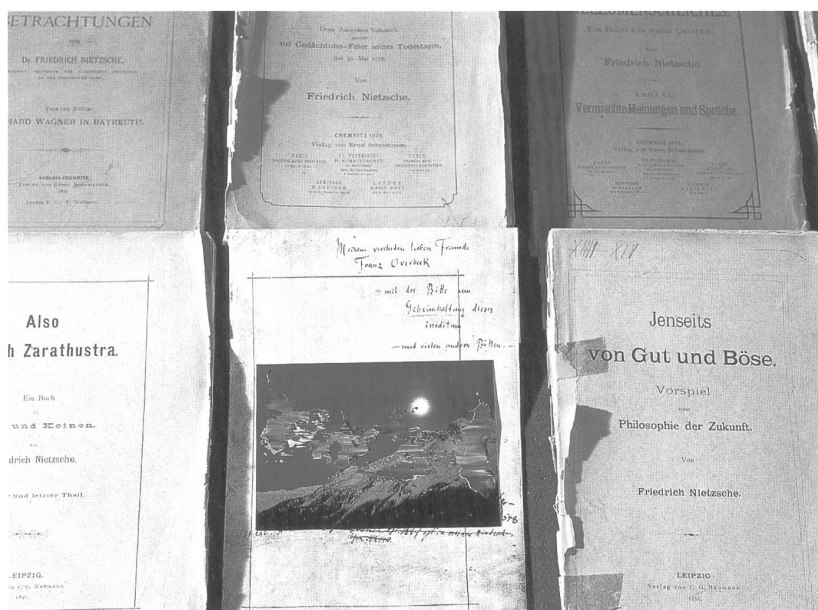


Abb. 2: Gerhard Richter, »Sils«, 1992/93, übermalte Fotografie in Vitrine des Nietzsche-Hauses, Foto Max Weiss, Verlag Montabella, St. Moritz.

damals in der DDR gängige Einführung in die Wirtschaftswissenschaften von Fritz Selbmann ihm die materialistische Überzeugung vermittelt. So liefern Nietzsche und Marx die Zutaten für den weltanschaulichen Zündstoff, den Richter mit sich herumtragen sollte: ein Gemisch aus der jahrelang heftig verteidigten Überzeugung, dass es keinen wirklich freien Willen gebe, und dem noch lange nachgeträumten Künstlerwahn, dass auch er dazu berufen sei, über die Welt seherisch zu gebieten.⁸ Derart schwergewichtige Mitteilungen über die Bedeutung Nietzsches in der frühen Biographie des Malers machte Harten ohne Quellenangabe. Sie dürften aber auf Gespräche zurückgehen, die er mit Richter geführt hatte. Wesentlich erscheint hier der Zusammenhang zwischen Nietzsche und der Wahnvorstellung einer Berufung des Künstlers zum Gebieter über die Welt. Mitte der achtziger Jahre wird er als ein negativer beschrieben.⁹

Im gleichen Zeitraum, als Harten auch den Katalogtext verfasste, wurde Nietzsche in akademischen Diskursen über eine postmoderne Philosophie bereits als Autorität beansprucht. Daran erinnerte Hubertus Butin im unmittelbaren Anschluss an die »Sils«-Ausstellung. Als »rezeptionsgeschichtlich entscheidender Bezugspunkt in der Philosophie der Postmoderne« habe Nietzsche »den Glauben an den Wahrheitsgehalt rigoros zerbrochen«.¹⁰ Die frühere Ableitung des künstlerischen Machtanspruchs, der Richter Harten zufolge eine Absage erteilt hatte, spielte 1993 für Butin keine Rolle mehr. Stattdessen heisst es nun, dass Richter, der sich als bildender Künstler nie auf Nietzsche »berufen« habe, »dessen Lektion vom Fiktionscharakter alles Wirklichen und von der Vorläufigkeit jedes Wahrheitsanspruches in bildnerischer Konsequenz umzusetzen [scheine]«.¹¹ Retrospektiv hat Butin somit eine positive Beziehung hergestellt zwischen einer bereits historisch gewordenen Nietzsche-Diskussion der achtziger Jahre und einem Künstler, den seine Interpreten und die Kunstkritik Anfang der neunziger Jahre als den bedeutendsten deutschen Vertreter der postmodernen Kunst vorführten. »Sils« war die Ouvertüre zu einer ganzen Serie öffentlicher Auftritte und Publikationen, mit

Hansdieter Erbsmehl

8 Harten, Jürgen, *Der romantische Wille zur Abstraktion*, in: Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962–1985, Ausst.-Kat. Düsseldorf/Berlin/Bern/Wien, hrsg. von Jürgen Harten, Köln 1986, S. 9f.

9 Wann Richter seinen »Künstlerwahn« aufgegeben hat und ob dies mit einer Abkehr von Nietzsche zusammenhing, lässt Harten offen. Allerdings schreibt er, dass sich Richter Anfang der siebziger Jahre »auf der Suche nach dem Pathos des Übermenschen« mit neoklassizistischer Architektur des Nationalsozialismus auseinandergesetzt habe (ebd., S. 51) und 1976/77 in eine »Krise« geraten sei. Die Verbindung von »Übermensch« und Nationalsozialismus bedient aber eher ein Vorstellungsklischee, als dass daraus noch auf eine Auseinandersetzung mit Nietzsche geschlossen werden könnte.

10 Butin, Hubertus, *Gerhard Richter. Editionen 1965–1993*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, München 1993, S. 29.

11 Ebd., S. 13. Butin zitierte Manschot, Henk, *Nietzsche und die Postmoderne in der Philosophie*, in: *Moderne versus Postmoderne*, hrsg. von Dietmar Kamper, Frankfurt am Main 1987, S. 478–498.



Abb. 3: Gerhard Richter, »Sils«, 1992/93, übermalte Fotografien in Vitrine des Nietzsche-Hauses, Foto Max Weiss, Verlag Montabellia, St. Moritz.

denen Richter im Laufe des Jahres 1993 auf internationalem Parkett präsentiert wurde. Den »Schriften und Interviews« folgte das kommentierte Werkverzeichnis der Editionen. Höhepunkt war die bislang umfassendste Retrospektive, die nach der Premiere in Paris im Winter 1993/94 zunächst in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und danach in Stockholm und Madrid zu sehen war und die von einem dreibändigen Kompendium mit ausführlichen Dokumentationen begleitet wurde.¹²

203

Die Ausstellung

In Sils waren neben der Serie übermalter Farbfotografien ein Offsetdruck mit dem Titel »Umwandlung« und jene bereits erwähnte massive Kugel aus mattglänzendem Edelstahl ausgestellt. Die Exponate traten zu ihrer jeweiligen Umgebung in eine kalkulierte Beziehung. Ein neues Arrangement der ständigen Ausstellung war dafür nicht nötig. Die Fotos, die Landschaften des Oberengadins zeigen, hatte Richter während vorangegangener Urlaubsaufenthalte aufgenommen.¹³ Die postkartengrossen Abzüge sind mit Ölfarbe mehr oder weniger und meist in einem perfektionierten Monotypieverfahren überarbeitet, wobei die zugrundeliegenden Motive partiell sichtbar bleiben. Sie verweisen auf Urlauberfotos, die hier täglich zu Hunderten aufgenommen werden, oder auf Ansichtskarten, die vor Ort erhältlich sind. Sie lagen in Tischvitrinen oder standen in verglasten Bücherschränken der beiden Ausstellungsräume im Erdgeschoss, als seien sie Teil der hier präsentierten handschriftlichen, faksimilierten, gedruckten und fotografischen Nietzsche-Dokumente (Abb. 1–3).

Der Offsetdruck »Umwandlung« (Abb. 4), eine Gemeinschaftsarbeit mit Sigmar Polke aus einer Edition von 1968,¹⁴ hing im Korridor bzw. im Treppenhaus des ersten Stocks gegenüber der Tür zum Zimmer, das Nietzsche bewohnt hatte. Als Teil der ständigen Ausstellung befinden sich hier Dokumentations tafeln mit

¹² Siehe Anm. 3. Regine Prange stellte eine »nationale Vereinnahmung« durch einige der Katalogautoren fest, von der Richter sich allerdings nicht habe »einspannen« lassen; Prange, Regine, *Das ironische Gesamtkunstwerk*, in: *Kunstchronik* 47, 1994, S. 578f.

¹³ Butin meinte, die Fotos seien »bei Urlaubsaufenthalten im Engadin 1990 und 1991« entstanden; Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 163. Einige der Aufnahmen waren jedoch bereits 1989 in Richters »Atlas« publiziert und mit der Jahreszahl 1988 versehen; *Gerhard Richter. Atlas*, hrsg. von Fred Jahn, München 1989, S. 225f.

¹⁴ Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 69 (Nr. 11).

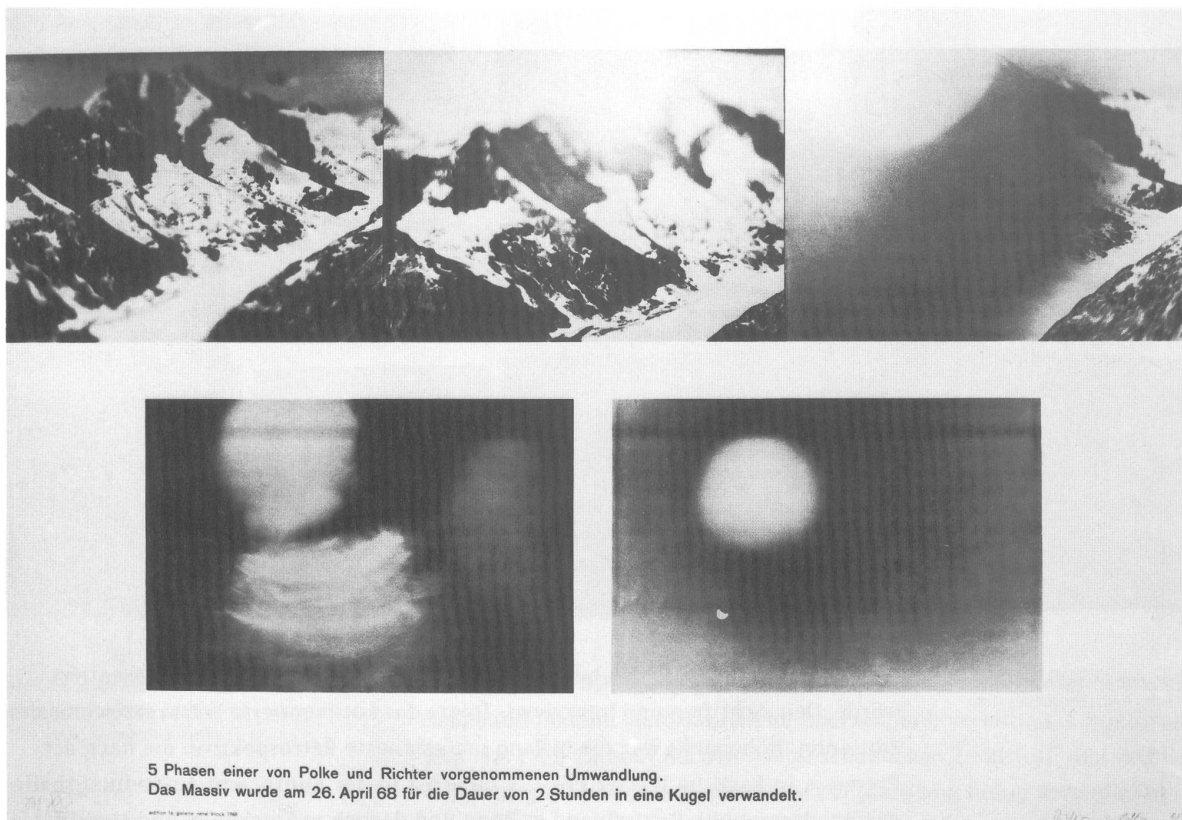


Abb. 4: Gerhard Richter und Sigmar Polke, »Umwandlung«, 1968, Offsetdruck.

schriftlichen Äusserungen über Nietzsche in Sils-Maria oder allgemein über das Engadin. Sie stammen von Schriftstellern, Dichtern und Philosophen, die an diesem Ort Erholung suchten und vom »Schatten Nietzsches«¹⁵ begleitet wurden, unter anderem von Adorno, Benn, Cocteau, Hesse, Kraus, Thomas Mann, Musil, Neruda und Rilke. Während im Erdgeschoss die Übermalungen den Nietzsche-Dokumenten gegenübergestellt waren, trat hier der Offsetdruck in Konkurrenz zu literarisch oder philosophisch ambitionierten Texten. Der zweizeilige typographische Schriftzug am unteren Rand lautet: »5 Phasen einer von Polke und Richter vorgenommenen Umwandlung. Das Massiv wurde am 26. April für die Dauer von zwei Stunden in eine Kugel verwandelt.« Ironisch verfremdet dieser Text das Herstellungsverfahren. Es handelt sich um das Foto eines Bergmassivs, das Richter und Polke in einer Zeitung oder Alpinistenzeitschrift vorgefunden hatten.¹⁶ Sie haben es reproduziert und in der Dunkelkammer in unterschiedlichen Ausschnitten erneut vergrößert, wobei sie die neuen Abzüge während der Belichtung mit einer Lichtquelle manipulierten.

Am Boden des Nietzsche-Zimmers, dem eigentlichen Zentrum der Gedenkstätte mit einer teilweise authentischen Einrichtung, lag die Stahlkugel (Abb. 5). Sie hat einen Durchmesser von 16 Zentimetern und gehört zu einer Auflage von elf Exemplaren.¹⁷ Jedes dieser industriell gefertigten, matt glänzenden Objekte hat Richter durch Gravur signiert, datiert, nummeriert und mit Titeln versehen, die jeweils einen bestimmten Berg im Engadin bezeichnen. Das kunstvoll arrangierte Foto zeigt die Kugel hart an der Kante des gemusterten Teppichs auf dem gedielten

¹⁵ Raabe 1994 (wie Anm. 5), S. 13.

¹⁶ Vergleichbare Aufnahmen befinden sich in Atlas 1989 (wie Anm. 13), S. 74ff. Eine davon illustriert einen pathetischen Bericht über die Rettung eines abgestürzten Bergsteigers, den Richter gleich mit ausgeschnitten hat: »ein einfacher, ungebildeter Mann, den der Ehrgeiz nach den höchsten Kronen greifen liess, der berühmt werden wollte«.

¹⁷ Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 161 (Nr. 65).

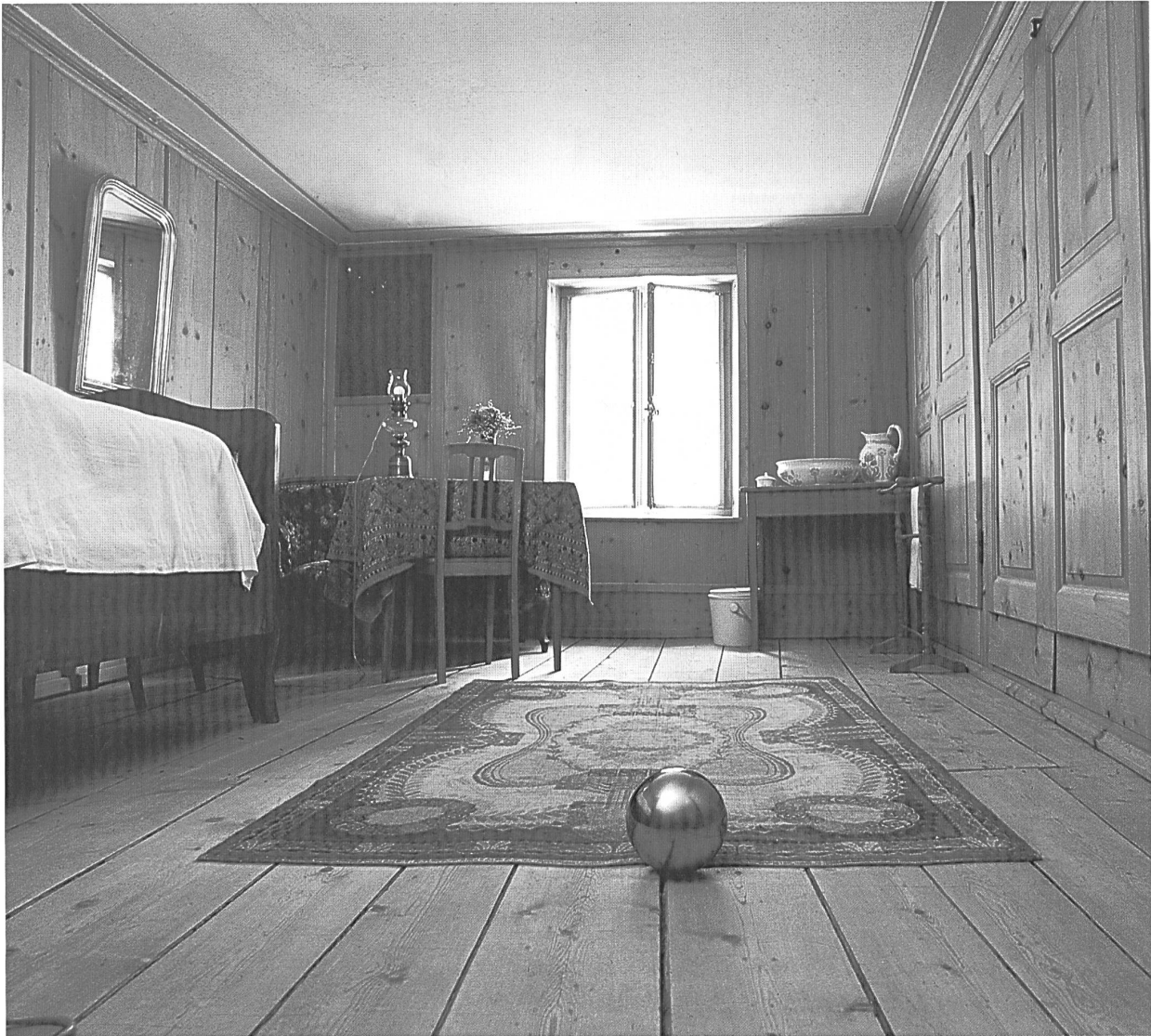


Abb. 5: Gerhard Richter, »Sils«, 1992/93, Nietzsche-Zimmer mit Stahlkugel, Foto Max Weiss, Verlag Montabella, St. Moritz.

Fussboden und in einer Achse mit dem einzigen Fenster des Raumes. Wie im Nietzsche-Haus üblich, konnten die Besucher das Zimmer nicht betreten, sondern nur durch die geöffnete Tür und hinter einem Absperrseil stehend hineinschauen.

In einer Vitrine im Korridor des Erdgeschosses waren noch frühere Kataloge und Publikationen Richters ausgelegt (Abb. 6). Zum einen stellten sie einen Zusammenhang zwischen den Übermalungen und Erinnerungsfotos für den privaten Gebrauch her, zum anderen dokumentierten sie Richters lange zurückreichende künstlerische Beschäftigung mit dem Themenkomplex »Gebirge«. In der Mitte der Vitrine lag ein Kalender für das Jahr 1990, den Richters Londoner Galerist Anthony d'Offay herausgegeben hatte. Er enthält zwölf Abbildungen von übermalten Fotos, die als Prototypen der Silser Übermalungen gelten können. Aufgeschlagen war die Abbildungsseite für den Monat Mai mit einer Aufnahme der Tochter Betty. Daraus lässt sich ebenso ein Anspruch auf den privaten Charakter der kleinen Werke ableiten wie aus der Tatsache, dass keines davon ins

Im Schatten Nietzsches



Abb. 6: Gerhard Richter, »Sils«, 1992/93, Dokumentationsvitrine; Foto Max Weiss, Verlag Montabell, St. Moritz.

Werkverzeichnis aufgenommen wurde. Das Gebirge als Gegenstand von Richters Malerei dokumentierten gleich mehrere Kataloge auf nahezu enzyklopädische Weise: der Biennale-Katalog von 1972, der fast alle Stadtbilder und – jeweils gegenüberliegend – Alpen- und Gebirgsbilder von 1968/69 zeigt und damit auf einen Gegensatz von Hochgebirge und Stadtwüste verweist; der »Atlas« mit den Seiten »Arosa, 1972/73« und »Davos, 1973/74«; sowie ein Ausstellungskatalog mit einem »Davos«-Gemälde aus einem Zyklus von 1981.

Ein weiteres Dokument, eine Abbildung des Bildnisses von Thomas Mann aus dem Zyklus »48 Portraits« von 1971/72, kann nur als ein Hinweis auf Richters künstlerisch-intellektuelles Verständnis der Gebirgstopographie gedeutet werden. Richter präsentierte den Schriftsteller als Autorität im Umgang mit dem Philosophen und stellte eine subtile Beziehung zwischen Manns Davoser »Zauberberg«-Roman und dem eigenen Zugriff auf Nietzsches Sils – nur ein Gebirgstal davon entfernt – her.¹⁸

Das Künstlerbuch

Begleitend zur Ausstellung erschien das Künstlerbuch. Es hat in etwa das gleiche Format wie die übermalten Fotos, trägt den Titel »Sils« und wurde von Hans-Ulrich Obrist herausgegeben. Als vorläufig drittletzte Nummer wurde es ins Werkverzeichnis der Editionen aufgenommen.¹⁹ Eine limitierte Teilaufgabe hat Richter signiert, datiert und nummeriert. Die Aufnahme in das Werkverzeichnis und die Limitierung machen deutlich, dass diese Publikation nicht als eine Dokumentation im herkömmlichen Sinne verstanden werden soll, sondern als Bestandteil der Ausstellung gemeint war. Das Layout stammt von Richter, was für einen bibliophil bewussten Künstler nicht ungewöhnlich ist. Der Anspruch, Kunstwerk zu sein, ist aber nicht nur bedeutungsvoll hinsichtlich der typographischen und gestalteri-

¹⁸ Zu Thomas Mann und Nietzsche siehe zuletzt Erkme, Joseph, *Nietzsche im »Zauberberg«*, Frankfurt am Main 1996, S. 3: »An Nietzsche orientiert er [Thomas Mann, d. Verf.] die grosse Struktur des Romans ebenso wie die der einzelnen Protagonisten. Wesentliche Grundthemen sind von ihm rezipiert oder inspiriert.« Siehe auch Martens, Jutta, *Richters Zauberberge. Zu dem »Davos«-Zyklus von Gerhard Richter*, in: *Weltkunst* 65, 1995, Nr. II, S. 1470f. Martens zitiert eine Äusserung Richters, dass »die Wahl des Urlaubsortes [...] sicherlich etwas mit Thomas Manns »Zauberberg« zu tun« habe.

¹⁹ Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 163 (Nr. 67).

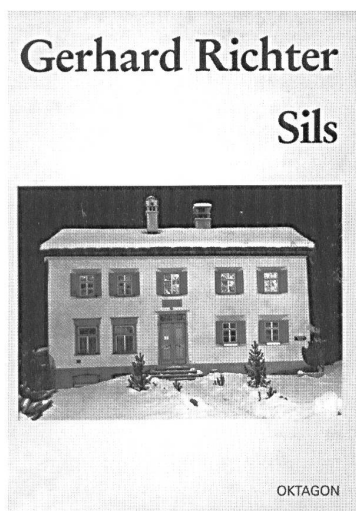
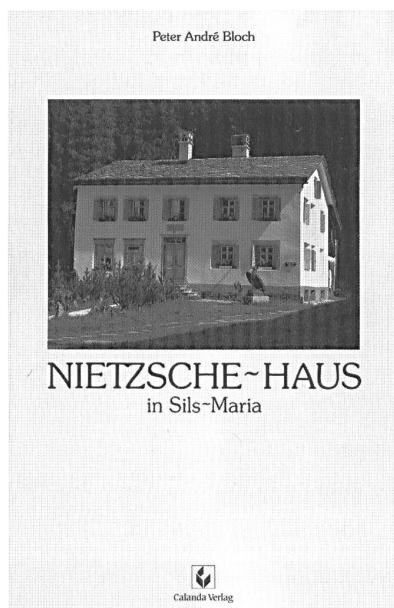


Abb. 7: Gerhard Richter, »Sils«, Buchobjekt, 1992.

Abb. 8: Peter André Bloch, »Nietzsche-Haus in Sils-Maria«, hrsg. von der Stiftung »Nietzsche-Haus in Sils-Maria«, Chur: Calanda Verlag, 1991, Foto G. Jenny, Chur.

Abb. 9: Nietzsche-Haus, Postkarte, Foto Torsten Krüger, Verlag Montabella, St. Moritz.



schen Aufmachung, sondern lässt sich neben dem äusseren Erscheinungsbild, das konsequenterweise im Werkverzeichnis dokumentiert wird, auch auf den Inhalt einschliesslich der Texte beziehen.

Auf dem Einband ist eine Fotografie des Nietzsche-Hauses, ein schlichtes, 200 Jahre altes Engadinerhaus, farbig abgebildet (Abb. 7). Das gleiche Motiv erscheint auch auf dem Umschlag des broschiierten Museumsführers (Abb. 8), doch wird dieser Effekt der Wiedererkennung beim genaueren Vergleich irritiert. Die Broschüre zeigt das Haus in leichter Schrägsicht inmitten eines satten grünen Rasens und vor dem Hintergrund der dicht angrenzenden Lärchen. Leuchtend rote Geranien in den Blumenkästen auf den Fensterbänken verbreiten eine sommerlich freundliche Stimmung. Die von rechts einfallende Sonne hebt die Bronzeskulptur eines Adlers – eine leicht zu dechiffrierende, emblematische Tierplastik des schweizerischen Bildhauers Hermann Hubacher – deutlich hervor. Richters Fotografie vermittelt den entgegengesetzten Eindruck. Die Aufnahme ist im Winter bei Schnee entstanden und lichtet das Gebäude exakt planimetrisch ab. Vom Adler ist nur noch die Silhouette einer Hälfte sichtbar, die andere wird vom dunklen Hintergrund geschluckt. Eine abendliche Wintersonne verwandelt die Fenster des Obergeschosses in matte Spiegel. Den beiden Aufnahmen entsprechen zwar die unterschiedlichen Jahreszeiten, zu denen sich Nietzsche und Richter in Sils aufhielten, doch sind auch während der winterlichen Dämmerung durchaus Aufnahmen des Hauses möglich, die eine einladende, geradezu weihnachtlich festliche Stimmung vermitteln können (Abb. 9). Von derart positiv besetzten Ansichtskartenmotiven, wie sie auch den Besuchern des Nietzsche-Hauses zum Kauf angeboten werden, setzt sich Richter indessen ab.

Einen vergleichbar abweisenden Eindruck vermittelt die Titelabbildung von ABR-Stuttgart (Abb. 10). Sie ist wohl in Assoziation zum Buchtitel »Zwischen Eis und Süden«, einem Nietzsche-Zitat über das Engadin, entstanden. In surrealistischer Verfremdung zeigt sie, auf Vorder- und Rückseite symmetrisch gespiegelt, ein

Im Schatten Nietzsches



Abb. 10: Vorder- und Rückseite des Bucheinbandes von ABR-Stuttgart, »Zwischen Eis und Süden«, 1994.

unwirtliches Geröllfeld und konterkariert damit die gängige Vorstellung von schneebedeckten Berggipfeln bei gleichzeitig südlicher Luft. Vielmehr entspricht sie einer Aussage über die »steinige, lebensferne Welt jenseits der Vegetationsgrenze, fernab vom Dunst der Täler und dem Getriebe der Menschen«, wo Nietzsche »zu seiner philosophischen Höchstform« gefunden und sich ihm »das Gegenbild zur moralisch und historisch durchmöblierten Welt« seiner Zeit offenbart habe.²⁰ ABR-Stuttgart folgt damit Nietzsches metaphorischer Gleichung eines Landschaftserlebnisses und deren Übertragung in philosophische Kategorien.²¹ Während Richters Winterbild auf einen biografischen Nietzsche-Zusammenhang zielt, steht ABR-Stuttgarts Steinwüste in einem historischen Zusammenhang mit der Einübung von heroischen Posen im Hochgebirge.

Anders als übliche Kataloge enthält Richters Publikation keinen Anhang mit einem Verzeichnis der ausgestellten Werke. Allerdings werden alle Exponate abgebildet. In einer nahezu symmetrischen Anordnung, zu der die beiden Texte den Rahmen bilden, ist die Reproduktion des schwarzweissen Auflagendrucks der »Umwandlung« an den Anfang gestellt, die Kugel in einer rötlich überstrahlten und perfekt ausgeleuchteten Farbaufnahme ans Ende (Abb. 13). Dazwischen sind in einer zufällig erscheinenden Anordnung die 48 Übermalungen und zwei nicht überarbeitete Landschaftsaufnahmen abgebildet.

Die Aufnahmen zeigen Bergpanoramen aus dem Engadin, schneebedeckte Geröllfelder mit karger Vegetation und baumbestandene Steilhänge oder Ansichten vom Fextal und vom Silsersee. Sie sind zu unterschiedlichen Tag- und Nachtzeiten und Witterungsverhältnissen entstanden und werden in Bildlegenden namentlich gekennzeichnet. Bei den Berggipfeln hat Richter die Kamera stets waagrecht auf das Motiv gerichtet, nie nach oben oder unten. Erhabene Eindrücke, wie Bergwanderer sie suchen, kommen nicht auf: weder der ein Bergmassiv, das den nach oben Blickenden verkleinert, noch der nach unten ins Tal Schauende, dem sich aus der Höhe die Dörfer ausnehmen, »als wären sie von oben mit leichten Fingern hingesezt« und erzeugten das »Glücksversprechen der Riesenphantasie: man könnte mit ihnen machen was man will«.²² Überhaupt haben die Bergaufnahmen keine Referenzpunkte, die die wirklichen Grössenverhältnisse deutlich machen

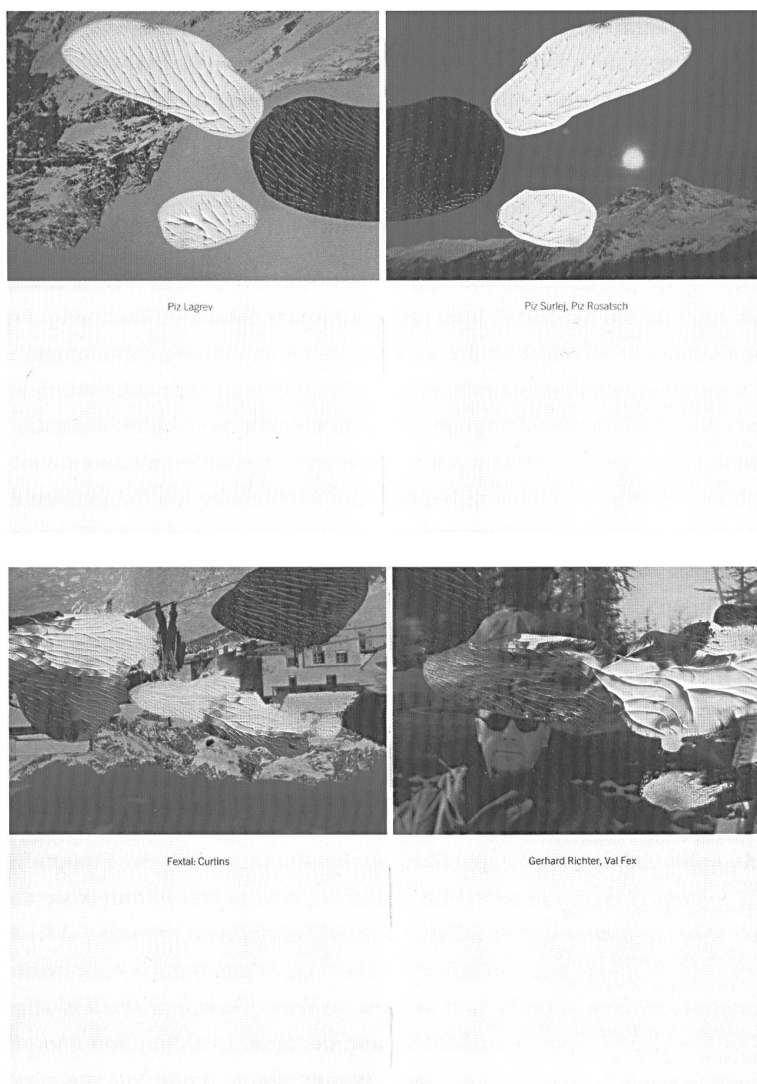
20 ABR-Stuttgart 1994 (wie Anm. 6), S. 12.

21 Siehe Berlinger, Rudolph, *Nietzsches arkadische Landschaft. Engadiner Spiegelungen* in: Friedrich Nietzsche. Perspektivität und Tiefe. Bayreuther Nietzsche-Kolloquium 1980, hrsg. von Walter Gebhard, Frankfurt am Main 1982, S. 69–86 und Hofmann, David Marc, *Nietzsche und die Schweiz*, in: Nietzsche und die Schweiz, hrsg. von David Marc Hofmann, Zürich 1994, S. 13. Hofmann zitiert eine Stelle aus »Schopenhauer als Erzieher« (1874), wo Nietzsche lange vor dem ersten Aufenthalt in Sils das Ideal beschreibt, »so hoch zu steigen, wie je ein Denker stieg, in die reine Alpen- und Eislucht hinein, dorthin wo es kein Vernebeln und Verschleiern mehr giebt und wo die Grundbeschaffenheit der Dinge sich rau und starr, aber mit unvermeidlicher Verständlichkeit ausdrückt!« SE 5, KSA Bd. I, S. 381. Nietzsche-Zitate mit den üblichen Siglen nach *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980.

22 Adorno, Theodor W., *Aus Sils Maria*, in: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (Erstausg. 1967), Frankfurt am Main 1981, S. 48.

Abb. 11: Doppelseite aus: Gerhard Richter, »Sils«, 1992, »Piz Lagrev«, »Piz Surlej, Piz Rosatsch«.

Abb. 12: Doppelseite aus: Gerhard Richter, »Sils«, 1992, »Fextal: Curtins«, »Gerhard Richter, Val Fex«.



23 Die ungewöhnliche Perspektive von Segantini Bildern wurde früh erkannt. In einem Nachruf von 1899 hiess es: »Um das Gebirge zu malen, nahmen die anderen Künstler im Tal Aufstellung. Von hier aus gesehen, wachsen die Gipfel wie Pyramiden in den Himmel, verdecken den Horizont, verdrängen die Atmosphäre. Die Kompositionen dieser Künstler haben immer die Form eines A, oder wenn sie das vor ihnen abfallende Tal malen, eines V. Segantini hat diese Routine durchbrochen. [...] Er stieg so hoch, bis die Landschaft nicht mehr von den einzelnen Gipfeln unterjocht wurde [...]. Man fühlt sich auf gleicher Höhe mit den Gipfeln Europas, man ist selbst hoch und erblickt nur Höhen.« Sizeranne, Robert de la, *In Memoriam Giovanni Segantini*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 10. Nov. 1899, zit. nach *Giovanni Segantini*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich 1990, S. 37.

könnten. Der gleiche Standpunkt wurde auch von Giovanni Segantini eingenommen, dessen Bilder als die bedeutendsten Darstellungen der Graubündner Hochgebirgswelt gelten.²³

In ihrer technischen Machart und ästhetischen Qualität heben sich Richters Landschaftsaufnahmen von Amateurfotos wie auch von massenhaft reproduzierten Ansichtskartenmotiven oder stimmungsvollen Bildbänden ab. Der ästhetische Reiz wird durch die Übermalung nicht zerstört, sondern gesteigert; Richter geht formal und farblich durchaus auf die zugrundeliegenden Motive ein. Informelle Zufälligkeit scheint deshalb ausgeschlossen. Etwa die Hälfte der Abbildungen sind um 180 Grad gedreht, wobei sich oft waagrechte oder senkrechte Symmetrieachsen ergeben. Einige der gespiegelten Pendants sind im Abklatschverfahren überarbeitet und weisen deshalb die gleichen Muster auf (Abb. 11).

In zwei Fotos hat Richter sich selbst portraitiert (Abb. 12). Beide Aufnahmen – eine Totale vor Häusern im Fextal und eine Nahaufnahme von einer Mietkutsche mit dem darin sitzenden Künstler – stehen im Kontrast zu den Ansichten der

24 »Die Sichtbarmachung allgemeiner Täuschung durch die Umkehrung des Figur/Grund-Verhältnisses ist ein wesentlicher Aspekt dieser Arbeiten.« Obrist, Hans-Ulrich, *Circulus vitiosus pictus*, in: Gerhard Richter. Sils, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, München/Stuttgart 1992, S. 9.

25 Ebd. Ein *Circulus vitiosus* (wörtlich »fehlerhafter Kreis oder Zirkel«) ist ein Zirkelschluss, bei dem zum Beweis eines Satzes dieser selbst benutzt wird. Ein Rezensent der Ausstellung liess sich von Obrists theoretischen Prämissen nicht beirren. Für ihn waren die übermalten Fotos »truly [...] sketches wherein Richter has, for once, let go of the weighty discourse of contemporary painting. With these small prints, the artist was really on vacation.« Fleck, Robert, *Gerhard Richter. Nietzsche-Haus*, in: *Flash Art* 26, 1993, Nr. 168, S. 101. Richter hatte sich 1991 über den Realitätsgehalt von Fotografie und Malerei in den Übermalungen geäußert, meinte jedoch, das sei »Theorie, die nichts bringt. Ich habe kleine Photos gemacht, die ich mit Farbe beschmierte. Da ist etwas von dieser Problematik zusammengekommen, und das ist ganz gut, besser als das, was ich darüber sagen könnte.« *Interview mit Jonas Storsve 1991*, in: *Text* 1993 (wie Anm. 7), S. 216.

26 Siehe Klossowski, Pierre, *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus. Mit einem Supplement und einem Nachwort von Gerd Bergfleth*, München 1986, insbes. »Die Erfahrung der ewigen Wiederkunft«, S. 91–116.

27 Obrist 1992 (wie Anm. 24), S. 9.

28 Siehe Rippel, Philipp, *Souveränität und Revolte. Die Wiederentdeckung Nietzsches und Heideggers in Frankreich*, in: »Postmoderne« oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, hrsg. von Peter Kemper, Frankfurt am Main 1988, S. 110.

29 Obrist 1992 (wie Anm. 24), S. 10.

menschenleeren Bergwelt und Seenlandschaften. Sie erinnern an die »üblichen« Urlaubsaufnahmen, zumal Richter sich nicht scheut, in ungelenker Körperhaltung vor der Kamera zu posieren, und Unschärfen in Kauf nimmt.

Die Kommentare

Der Abbildungskomplex wird von zwei kurzen Texten eingerahmt. Diese sind auch in englischer und französischer Übersetzung abgedruckt und tragen damit der Internationalität der Besucher Rechnung. Erst in diesen beiden Kommentaren lässt sich eine mögliche Bedeutung von Richters Beziehung zu Nietzsche, die weder von den Fotografien noch vom Offsetdruck und schon gar nicht von der Kugel preisgegeben wird, erschliessen. Indem aber das Künstlerbuch zum Kunstwerk erhoben wird, werden auch die beiden Kommentare zum Gegenstand der Interpretation. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie die Intention des Künstlers wiedergeben – gerade bei Gerhard Richter, der die Frage nach Originalität von sich weist oder Antworten ironisch verfremdet.

In einer kurzen theoretischen Skizze stellt Hans-Ulrich Obrist die Fotoübermalungen in eine konsequente Reihe mit Richters Gesamtwerk. Sie werden sowohl mit den Gemälden, die nach Fotovorlagen entstanden sind, als auch mit den abstrakten Bildern parallelisiert. Obrist beschreibt diese beiden Werkgruppen als gegensätzlich und folgt damit den gängigen Interpretationen von Richters gleichzeitiger Handhabung unterschiedlicher Stile als Paradigma postmoderner Kunst. An diese grundsätzliche Unterscheidung schliesst er die These an, dass die Farbpartikel den Realitätsanspruch der Fotografien »enttarnen«, da nur sie den Anspruch erfüllen können, real zu sein.²⁴ Indem sie das Falsche der Fotografie blossstellen, sollen sie gleichzeitig das scheinbar Faktische der Malerei »verifizieren«. Diese Reflexion über das Echte und das Falsche gleiche einem »circulus vitiosus«, weil sich »die ewige Wiederkehr der Unmöglichkeit des Bildes [...] in einer scheinbaren Überwindung der Unmöglichkeit von Darstellung« zeige.²⁵

Den postulierten »circulus vitiosus pictus« setzt Obrist mit Nietzsches Offenbarung von der ewigen Wiederkehr gleich. Er beruft sich auf Pierre Klossowski, für den die Rede von der »ewigen Wiederkehr des Gleichen« nicht die eines Identischen bedeutet, sondern auf das Subjekt bezogen ist, das in verschiedene Momente zerfällt und – nach dem Tode Gottes als des obersten Garanten von Identität – in einen »circulus vitiosus deus« gerate.²⁶ Obrist übernimmt Klossowskis Ansicht, dass aus der »Aufsplitterung des Ichs [...] eine potentielle Realisierung aller möglichen Identitäten hervorgeht«.²⁷

Für Klossowski ist die Dezentrierung des Subjekts nur als ästhetische Erfahrung nachvollziehbar. Als existentielle ist sie ihm unerträglich, weil die Zersplitterung in der Selbstaflösung und im Delirium endet. Das zeigte ihm Nietzsches Schicksal.²⁸ Obwohl Obrist diese Einschränkung nicht ausdrücklich vermerkt, kann er doch nur wegen dieser Unterscheidung die »Vervielfachung des Ichs im Differenzenraum« mit der »Verwischung malerischer Kategorien« in einem »aperspektivischen Raum« gleichsetzen.²⁹ Nietzsche als Person ist dabei unerheblich, auch wenn er im Motto als dramatischer Stichwortgeber zitiert wird: »Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form[:] das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn

Hansdieter Erbsmehl

und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts[:] »die ewige Wiederkehr«.³⁰ Das Zitat stammt aus einem nachgelassenen Text. Dieser endet mit der Feststellung, »wir leugnen Schluss-Ziele«, was einer »europäische[n] Form des Buddhismus«³⁰ gleichkomme. Obrists theoretische Überlegungen zu den Übermalungen enden ebenfalls negativ, gleichzeitig erratisch und mystifizierend: »Das Motiv sieht sich mit der blossen Motivation konfrontiert, wodurch das Spiel in eine Offenheit des Bildes mündet; im Facettenauge der Kugel [...] spiegelt sich das Licht verschiedener malerischer Realitäten.«³¹

So faszinierend der Vergleich mit dem Facettenauge klingen mag, so ist er doch alles andere als treffend, denn die glatte Oberfläche einer Kugel, auf der sich die gespiegelte Umgebung in einem Punkte aperspektivisch sammelt, ist das genaue Gegenteil von einer facettierten Oberfläche, die sich aus vielen geschliffenen und abgeschrägten Teilerflächen zusammensetzt und in denen sich das einfallende Licht prismatisch aufsplittet. Demnach wäre der Kristall ein geeigneteres Beispiel für eine metaphorisch verstandene Ausstrahlung Nietzsches. Wenn sich, Klossowski und Obrist zufolge, Nietzsches reales Ich tausendfach zersplittert und von einer Identität keine Rede ist, sich dagegen auf der Kugel das gespiegelte Nietzsche-Zimmer als Denkraum aperspektivisch bündeln soll, so kann die Kugel nur als Antithese zu einer aus den Koordinaten geratenen Weltsicht verstanden werden.

Nietzsche selbst hatte die ewige Wiederkehr als einen »circulus vitiosus«³² bezeichnet und damit ihrer wissenschaftlich-theoretischen Rechtfertigung die Grundlage entzogen. Als Philosoph hat er es gewagt, seine Thesen als »Stilgesten« vorzubringen. Dieser »Denkvorstoss« hat laut Roberto Calasso den philosophischen Diskurs von innen gesprengt.³³ Wenn Nietzsche in einem Fragment zu »Morgensröthe« schreibt, dass jeder Gedanke »als Geste betrachtet« werden müsse, dann sei auch die »ewige Wiederkehr« nichts als »Geste« und »keine Behauptung ontologischer Art«, folgerte Calasso. Als »eine Nachahmung und Verstellung verbindende Praxis« habe sie es Nietzsche ermöglicht, »das Ganze der Existenz zu ertragen – oder unter ihrem Gewicht zu erliegen«.

Obrist argumentiert kunsttheoretisch immanent. Dekonstruktivistisch sprengt er das Raumgefüge auf und präsentiert die Kugel als eine ästhetische Alternative. Bloch dagegen zielt auf eine Beziehung des heutigen Besuchers zum Ausstellungsort. Indem er diese Beziehung als eine existentielle versteht, stützt er den eingangs zitierten Anspruch, dass »geistige Impulse von diesem kleinen Zentrum ausgehen« sollen. Wer die ausgestellten Dokumente studiere, erfahre hier »in einzigartiger Reinheit Nietzsches rauschhaften Durchbruch zu sich selbst, sein Ringen um die höchste Bejahung des Lebens«,³⁴ lautet Blochs zentrale These. Die Beschreibungen von Nietzsches Fluchtort, der Suche nach Selbstverwirklichung und des rauschhaften Durchbruchs in Äquivalenz zu einer intensiven Beziehung zum Engadin und zu Sils entsprechen den gängigen Topoi, an deren Stilisierungen Nietzsche nicht unbeteiligt war. In der ständigen Ausstellung wird daran anhand einiger Zitate erinnert, die an der Tür zum Nietzsche-Zimmer angebracht sind.³⁵

Aus Nietzsches »hohe[r] Selbstherausforderung an den »neuen Menschen«« leitet Bloch eine Verpflichtung für jene Kunstreflektierenden ab, denen es um

Im Schatten Nietzsches

211

30 Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*, KSA Bd. 12, S. 213 bzw. *Der Wille zur Macht*, Stuttgart 1964, S. 44 (Nr. 55).

31 Obrist 1992 (wie Anm. 24), S. 10.

32 JGB 56, KSA Bd. 5, S. 75.

33 Calasso, Roberto, Diskussionsbeitrag auf der Konferenz *Nietzsche aujourd'hui?*, Cérisy-la-salle 1972, zit. nach der deutschen Übersetzung im Programmheft des Matthes & Seitz Verlags vom Herbst 1986, o.S.

34 Bloch, Peter André, *Rings nur Welle und Spiel oder Das Problem der Vereinigung von Phantasie und Wirklichkeit im Bild*, in: Obrist 1992 (wie Anm. 24), S. 69f. Das Zitat im Titel nimmt eine Zeile des Nietzsche-Gedichts »Die Sonne sinkt« auf.

35 Es handelt sich um den Aphorismus 338 aus »Der Wanderer und sein Schatten« (MA II, KSA Bd. 2, S. 699), Auszüge aus Briefen an Franz Overbeck vom 11.7.1879 und 8.7.1881 (»Das Engadin hat mich vor zwei Jahren am Leben festgehalten und wird es auch diesmal tun. Ich habe es nirgends besser.«) sowie aus einem Brief an die Schwester von Mitte Juli 1881. Die Zitate sollen Nietzsches gute Stimmung in Sils belegen. Eine der zahlreichen frühen Verklärungen von Nietzsches Sils-Erfahrung stammt von dem Schriftsteller und Kunstkritiker Franz Servaes: »Diese Stätte ist Nietzsche heilig. Sieben Sommer lang weilte er hier zwischen hohen Bergen und empfing aus der Hand der Natur das Evangelium froher Lebensbejahung.« Servaes, Franz, *Skizzen aus dem Engadin II* (1901), zit. nach Raabe 1994 (wie Anm. 5), S. 12. Vgl. dagegen die zahlreichen Dokumente bei Raabe, die die »hoffnungslose Lage des einsamen Nietzsche in Sils« (ebd., S. 14) zum Ausdruck bringen.

»Innovation und geistige Verantwortung« gehe und »nicht um mimetische Nachahmung und Reproduktion«. In diesen Zusammenhang werden auch Richters übermalte Landschaftsfotografien gestellt. »Den Rahmen zu diesem grossen Entwurf bildet die Vorstellung des Zyklus, welcher sich schliesslich – in sich selbst kreisend – zur reinen Kugel vollendet.«³⁶ Die Kugel in ihrer »plastische[n] Gegenständlichkeit, wo Idee und Gestalt eins sind«, wird als Alternative erklärt zur Natur, die sich im Kreislauf einer ständigen Erosion befindet. Während Obrists »Circulus vitiosus pictus« negativ bleibt, sucht Bloch den positiven Ausweg.

Die Kugel als symbolische Form

In »Zarathustra« kommt die Kugel als eine von mehreren metaphorischen Umschreibungen des Wiederkunftsgedankens vor. Zarathustras Tiere sagen: »In jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit.«³⁷ Nietzsches Verwendung der Kugel als Antithese zur Unmittelbarkeit der eigenen Erfahrung bestätigt aber weder Obrists noch Blochs Gleichung. Ein kurzer Exkurs über einige symbolische Bedeutungen, die mit der Kugel verbunden sind, erscheint deshalb angebracht.

Die abweisende und selbstgenügsame Form hat Künstler, Architekten und Philosophen oft fasziniert. Sie ist rational und irrational zugleich. In der französischen Aufklärung wurde das Ideal ihrer geometrischen Elementarform mit Newtons Frage nach dem physikalischen Verhältnis von Schwerkraft und deren Aufhebung in Verbindung gebracht. Diese Beziehung übte vor und nach der Französischen Revolution grossen Einfluss auf Architekten aus, und es entstanden Entwürfe für Bauten in Kugelform.³⁸

Als Medium der Wahrsagerei findet die Kugel auch im Aberglaube Verwendung. Mit vernunftkritischen Kriterien kann keine klare Trennungslinie zwischen gesellschaftlichen Utopien und kosmogonischen Vorstellungen gezogen werden. Wird die Kugel in Erklärungsmodellen und Projektionen als Symbol beansprucht, dann stets mit dem Ziel von »Totalität«. Sie ist der perfektteste Ausdruck für einen Zustand, der im wirklichen Leben nie erreicht werden kann. Da ein solcher Zustand dem Leben entgegengesetzt wäre, wird die Kugel auch zum Symbol für den Tod und das Nichtleben erklärt. Ihre Geometrie verspricht Halt im Strom des Zweifels, verweist auf eine tröstliche Ordnung, die es sonst nicht gibt. Die Kugel ist maximal »pur«, nichts kann mehr hinzugefügt oder weggenommen werden, sie könnte nicht vollkommener werden, da alle Punkte auf der allseitig geschlossenen Fläche zu einem nur zu imaginierenden Zentrum im gleichen Abstand stehen.³⁹

Richters Entschluss, eine Kugel in das Nietzsche-Zimmer zu legen, erinnert daran, dass diese geometrische Form schon einmal zum Abbild des Wesens eines Dichters erklärt wurde, dessen Werk in einer widersprüchlichen Beziehung zu Nietzsche steht. Das spartanisch eingerichtete Zimmer, das Stefan George bei seinen Münchner Aufenthalten im Hause Karl Wolfskehl vor 1914 bewohnte und in dem die Mitglieder seines Kreises zusammentrafen, um gemeinsam zu lesen und zu arbeiten, wurde nach einer in der Mitte von der Decke hängenden Milchglas-Kugellampe das »Kugelzimmer« genannt. Die Lampe gemahne »an etwas wie Sonne, Kosmos, Mitte und Runde, und war wie ein Abbild seines [Georges, d. Verf.]

36 Bloch 1992 (wie Anm. 34), S. 72.

37 Za 3, »Der Genesende«, S. 273; zur Interpretation dieser Stelle siehe Salaquarda, Jörg, *Die Grund-conception des Zarathustra*, in: Nietzsche und die Schweiz 1994 (wie Anm. 21), S. 94.

38 Hans Sedlmayr hat die utopischen Entwürfe dieser »Revolutionsarchitektur« (z.B. Ledoux' »Haus des Feldhüters«, Boullées Epitaph für Newton und Vaudoyers »Kugelhaus für einen Weltbürger«) als Symbole für die Ewigkeit gedeutet, gleichzeitig aber die Vorstellung einer Kugel als Architektur verworfen, da sie den tektonischen Bezug zur Erdbasis leugne und die Illusion des Schwebens erzeuge; siehe Sedlmayr, Hans, *Die Kugel als Gebäude oder: Das Bodenlose*, in: Das Werk des Künstlers I, 1939, S. 278ff. Seine Kritik hat Sedlmayr in »Verlust der Mitte« (1948) und »Die Revolution der modernen Kunst« (1955) wiederholt.

39 Zum symbolisch besetzten Terrain der Kugel in der bildenden Kunst siehe Mengden, Linda von, *Notes à propos des sculptures-sphères de Vladimir Skoda/Anmerkungen zu den Kugelobjekten von Vladimir Skoda* in: Quai – Le bulletin, Supplement, Nr. 9, Mulhouse 1996, o.S.

Wesens«⁴⁰, beschrieb Robert Boehringer später eine im Dichterkreis geläufige Vorstellung. Die Strenge des Raumes und seine karge Einrichtung sind mit Nietzsches Silser Zimmer durchaus vergleichbar.

Die Kugel kommt bei George noch in einem weiteren Zusammenhang vor, der zur strengen Asketik des »Kugelmimmers« im Gegensatz steht, ohne den jedoch Georges Postur im Kreis seiner Verehrer unverständlich bliebe. Auf einer Fotografie, die während einer Münchner Faschingsfeier des Jahres 1903 aufgenommen wurde, sitzt der Dichter als Caesar verkleidet inmitten seines Gefolges und hält eine Kugel in der Hand.⁴¹ Dem dionysischen Faschingstreiben, in dem homoerotische Neigungen ohne Scham vor Entdeckung ausgelebt werden konnten, setzte George mit der Kugel ein ordnendes Prinzip entgegen. »Caesar« George bildet das Zentrum, um ihn herum scharte sich das Gefolge.

Vielleicht ist es Zufall, dass George, der sich zunächst als Nietzsche-Nachfolger und dann als dessen Überwinder stilisierte bzw. stilisiert wurde, zu Beginn der siebziger Jahre kurz bei Richter auftaucht. Sein Bildnis befindet sich unter den 270 Reproduktionen aus Lexika, jenen Fotos von Dichtern, Philosophen, Musikern, Künstlern, Politikern und Wissenschaftlern, von denen Richter dann eine Auswahl getroffen hat als Vorlagen für die gemalte Serie der »48 Portraits« von 1971/72. In acht Tableaus zusammengestellt, sind alle Reproduktionen in den »Atlas« aufgenommen.⁴² Auch wenn George, anders als Thomas Mann, nicht mehr in den gemalten Porträts vorkommt und Richter stets auf einer willkürlichen Akkumulation der Bildnisse besteht, so könnte gerade diese Negativauswahl inhaltlich von Bedeutung sein, zumal die Anordnung der Porträts im »Atlas« formal an Georges Dichtertafel von 1904 erinnert, jenen fotografischen Ausdruck einer rein ästhetischen Existenz im Kreise gleichgesinnter Männer.⁴³

213

Richters Kugel

Lange vor Sils hat sich Gerhard Richter für reale Kugeln interessiert. Während sie im Offsetdruck »Umwandlung« von 1968 nur als Behauptung existiert, dokumentiert der »Atlas« vier Fotos von Kugeln aus dem gleichen Jahr.⁴⁴ Zwei Jahre später wurden drei kleine Stahlkugeln in zwei Varianten eines Auflagenobjekts, einer Paraphrase des Gemäldes »Ema (Akt auf einer Treppe)« aus dem Jahre 1966⁴⁵, verwendet. Gewissermaßen fand auch hier, in »Kugelobjekt« I und II⁴⁶, eine »Umwandlung« statt. Die Kugeln, die die Treppe herunterzupurzeln scheinen, treten an die Stelle des weiblichen Aktes. Das »Dreieck«, das sie bilden, entspricht in der zweiten Variante in etwa dem Dreieck aus Brüsten und Scham. Jürgen Harten verglich »Ema« mit dem Duchampschen Motiv des eine Treppe herabsteigenden Aktes. Er meinte, dass hier eine »Umwandlung [...] von erotischer in maschinelle Energie« vorgeführt werde. Richter beabsichtigte dagegen, »einfach ein schönes Bild zu malen«⁴⁷. In den Kugelobjekten wird die Behauptung der Indifferenz gegenüber dem erotischen Sujet verstärkt erhoben.

1973 sagte Richter über die Kugel, es sei »unmöglich, die Perfektion weiterzutreiben«. Die Kugel könne zwar einen Zustand des ästhetischen Wohlgefallens auslösen, doch als ästhetisches Objekt sei sie dem Leben und der Kunst entgegengesetzt: »Ginge es nur um Perfektion, dann würde man gar nichts mehr machen. Alles wäre

40 Boehringer, Robert, *Mein Bild von Stefan George*, München/Düsseldorf 1951, Bd. 1, S. 160; siehe auch Bd. 2, Tafel II4.

41 Ebd., Bd. 2, Tafel 86.

42 Siehe Atlas 1989 (wie Anm. 13), S. 35.

43 Siehe Boehringer 1951 (wie Anm. 40), Bd. 2, Taf. 84; über inhaltliche Konsequenzen von Richters »Negativauswahl« siehe Buchloh, Benjamin H. D., *Die Malerei am Ende des Sujets*, in: Gerhard Richter 1993 (wie Anm. 3), S. 37–45.

44 Atlas 1989 (wie Anm. 13), S. 54.

45 Werkverzeichnis I34, Museum Ludwig Köln.

46 Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 69 (Nr. 22 a/b); es handelt sich jeweils um die gleiche Treppe in Richters damaligem Düsseldorfer Atelier.

47 Harten 1986 (wie Anm. 8), S. 34.

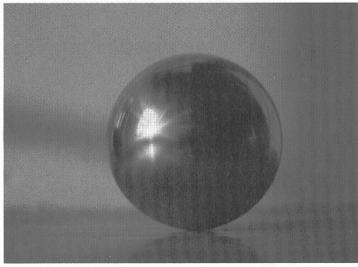


Abb. 13: Seite aus: Gerhard Richter, »Sils«, 1992, Kugel im Nietzsche-Zimmer, Foto Max Weiss, Verlag Montabella, St. Moritz.

erstorben. Man wäre sich ein für allemal einig geworden – über die Kugelform.«⁴⁸ In dem Gespräch mit Obrist, das während der »Sils«-Ausstellung stattfand, hat Richter diese frühere Aussage kommentiert: »Mit der Kugel ist es seltsam, weil ich früher sagte, dass eine Kugel die lächerlichste Skulptur sei, die ich mir vorstellen könnte [...], weil eben eine Kugel diese idiotische Vollkommenheit hat. Ich weiss auch nicht, warum mir das jetzt gefällt.«⁴⁹ Auf die Aussage seines Interviewpartners, dass die Kugel »durch die Spiegelung des Bildraums zugleich Empfänger und Sender des Anscheins« sei, ging er nicht ein. Aber das Stichwort vom »einstmalig[n] Weltenattribut der Kaiser«, das »wie aus dem Bild gerollt« erscheine, nahm er auf und kommentierte es: »Wie beim Boule-Spielen. Abschiessen, neue Situationen schaffen.«⁵⁰

Richters Umwandlung

In ihren Kommentaren haben Obrist und Bloch nur die übermalten Fotografien und die Kugel berücksichtigt. Den Offsetdruck »Umwandlung«, der aus einer viel früheren Werkphase stammt und räumlich zwischen Bildern und Plastik angeordnet war, haben sie ausser acht gelassen. Auf der phänomenologischen Ebene enthält die Folge der fünf Abbildungen die gleichen Motive wie die übrigen Exponate: ein alpines Bergmassiv, das, von oben links ausgehend, in den oberen drei Fotografien sukzessive von undefinierbaren nebelartigen Überlagerungen unkenntlich gemacht wird, bis es schliesslich, wie im Text behauptet wird, unten rechts in eine Kugel verwandelt erscheint. Die Umkehrung dieser Behauptung findet auf der Kugel statt. Auf ihr ist der Name eines Bergmassivs eingraviert. Auch auf einigen der übermalten Fotos, insbesondere den Nachtaufnahmen, sind diese Motive zu sehen: der Mond über den Gipfeln.

Mit »Umwandlung« hatten Richter und Polke auf ironische Weise eine geläufige Vorstellung vom Wahrheitsgehalt der Fotografie hintertrieben. Das Werk erscheint wie ein Test auf Richters Mitte der sechziger Jahre getroffene Feststellung, das Foto sei »das einzige Bild, das absolut wahr berichtet, weil es ›objektiv‹ sieht; ihm wird vorrangig geglaubt, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dar-gestellte kaum erkennbar ist.«⁵

In der Richter-Literatur bildete die ironische Geste des pseudowissenschaftlichen Experiments meist den Ausgangspunkt für die Interpretation. Harten sah in diesem »unglaublichen Beispiel der fotografisch simulierten Umwandlung eines Bergmassivs« eine Demonstration der »Ohnmacht des Künstlers«, entstanden im Jahr der Studentenrevolution: »Wohl wissend, dass die Macht des Bildes nicht grösser ist als der Glaube, der Berge versetzt, überspielen sie [Richter und Polke, d. Verf.] das Elend ihrer unaufhörlichen künstlerischen Machtlosigkeit mit der Vorstellung einer vorübergehenden Dematerialisation, als wollten sie sagen, hier endlich hatten wir einmal das Glück, dass die Wirklichkeit uns den Gefallen tat, sich selbst zu übertreffen.«⁵² Auch Butin beschrieb den »puren Fiktionscharakter des Naturereignisses« und sah darin eine hintergründige Ironie, womit die beiden Künstler »ihre gesellschaftliche Ohnmacht« überspielten.⁵³ Der als ironisch-dadaistischen Geste beschriebenen Intention setzte Gertrud Koch eine neue Deutung entgegen. Die Unschärfe und der Schwindel wurden von ihr als Belege für Richters pessimistisches Verhältnis zur Welt der Objekte gewertet.⁵⁴

Hansdieter Erbsmehl

48 Interview mit Irmeline Lebeer (1973), zit. nach Pelzer 1993 (wie Anm. 3), S. 109.

49 Interview mit Hans-Ulrich Obrist, in: Text 1993 (wie Anm. 7), S. 257.

50 Ebd., S. 260; eine Atelieraufnahme von 1992, die als letzte Abbildung auf S. 259 zu sehen ist, erscheint wie eine Illustration dieser Aussage.

51 Notizen 1964–1965, in: ebd., S. 25.

52 Harten 1986 (wie Anm. 8), S. 29f.

53 Butin, Hubertus, *Zu Richters Oktober-Bildern*, Köln 1991, S. 54; siehe auch Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 39.

54 »In phenomenological terms, it [the blurring, d. Verf.] can be conceived of as a mental state in which the relation to the world of objects blurs and the act of blurring causes that world to appear particularly threatening – to appear as an impenetrable presence.« Koch, Gertrud, *The Richter-Scale of Blur*, in: October 62, 1992, S. 136.

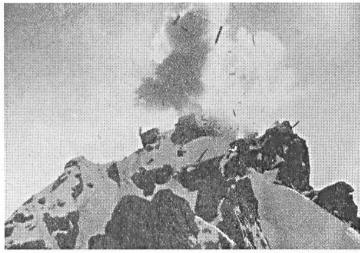


Abb. 14: Seite 76 aus: ABR-Stuttgart, »Zwischen Eis und Süden«, 1994, »Gesprengte Bergfestung«.

Die Kugel von 1992 verweist auf eine Lösung, deren Interpretationen rational nicht mehr nachvollziehbar sind und die frühere ironische Brechung vernachlässigen: Sie erbringe »den scheinbar materiellen Beweis, dass die Umwandlung doch keine bloße Fiktion war«, konnte Butin jetzt schreiben.⁵⁵ Tatsächlich erinnern die Verwischungen und Unschärfen in »Umwandlung« – insbesondere in der letzten Abbildung, die eine Kugel zeigen soll – an »Beweisaufnahmen« parapsychologischer Erscheinungen oder unbekannter Flugobjekte.

Richters Rückgriff auf ein fünfundzwanzig Jahre altes Werk bedeutet kein bruchloses Anbinden, behauptet weder Kontinuität der früheren Polemik und Parodie, noch dokumentiert er radikales künstlerisches Werden. Vielmehr postuliert er einen Weg, der sich vom »Schwindel« bis zur Klarheit der Kugel erstreckt. Richter stellt Nietzsches Expressivität die klassische Klarheit und Ruhe entgegen. Auf der Kugeloberfläche sammelt sich das Spiegelbild wie in einem Brennglas in einem Punkt, im Kristall dagegen wie in einem zerbrochenen Spiegel, vielfach gesplittert, facettenartig, aber auch kaleidoskopartig schön.⁵⁶ Mass, Strenge, Ordnung und Zentrum der Kugel stehen zum Chaos des Kristalls im Gegensatz. Nietzsche, selbst Exzentriker, propagierte keine Vorstellung eines fokussierten Selbst. Die Vorstellung von Einheit betrachtete er vielmehr als eine »Gewohnheit« angesichts der »ungeheuren Fülle der Formen«.⁵⁷

In exakt identischer Anordnung hat ABR-Stuttgart Richters Abbildung der Kugel im Künstlerbuch (Abb. 13) eine visuelle Antithese entgegengestellt (Abb. 14). Zu sehen ist eine Explosion auf einem alpinen Berggipfel. In der Bildüberschrift wird diese Explosion als Sprengung einer Bergfestung identifiziert. Die Bildunterschrift ist ein Zitat aus einem Brief Nietzsches an Franz Overbeck vom Februar 1884: »Der ganze Zarathustra ist eine Explosion von Kräften, die jahrzehntelang sich angehäuften haben: bei solchen Explosionen kann der Urheber leicht selbst mit in die Luft gehen.« Während Nietzsches negative Philosophie und seine rücksichtslose Selbstherausforderung für Richter nur durch Überwindung kompensierbar werden, gibt es bei ABR-Stuttgart keine positive Lösung.

1996 ist Nietzsches Engadin-Erfahrung aufgehoben im Tourismuskonzept des Silser Verkehrsvereins. In einer kleinen Broschüre werden Nietzsche-Zitate als Bildunterschriften verwendet und durch Floskeln aus der Werbesprache kommentiert: »... 6000 Fuss über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen« – »Friedvolle Ruhe und jauchzende Lebenslust gehen hier Hand in Hand. Sils – ein Märchen voller Wirklichkeiten und ein Traum, der gelebt werden will.« Auch die Künstler und Schriftsteller werden von der Tourismusindustrie beansprucht: »Hier, auf diesem kleinen Flecken Erde weit ab von der lähmenden Alltagshektik, haben imposante Köpfe [...] viele Inspirationen eingefangen für eine grosse Gedankenwelt. Diese Welt, gefangen von jenem Esprit, ins Innere des eigenen Ichs zu explodieren, ist heute noch in jedem Winkel in Sils-Maria zu spüren. Hautnah. Seelennah.«⁵⁸

Hochgebirge und Kälte

Das Leben im Hochgebirge und im ewigen Eis war Nietzsches Metapher für absolute Einsamkeit und unbedingte Freiheit: »Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer – aber wie ruhig alle Dinge im Licht liegen! [...] Philosophie, wie ich

Im Schatten Nietzsches

55 Butin 1993 (wie Anm. 10), S. 40.

56 Zum Kristall als Symbol bezüglich Nietzsche und alpiner Metaphorik in expressionistischen Utopien siehe Schubert, Dietrich, *Bruno Tauts »Monument des neuen Gesetzes« (1919) – Zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30, 1987/88, S. 241–255; Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim u.a. 1991, passim.

57 Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989, S. 51.

58 *Sils Engadin*, hrsg. vom Verkehrsverein Sils-Maria, o.J. [1996], S. 14.

sie bisher verstanden habe und erlebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge – das Aufsuchen alles Fremden und Fragwürdigen im Dasein, alles dessen, was durch die Moral bisher in Bann gethan war.«⁵⁹ Gewollt oder ungewollt bedienten solche verbalen Bergbesteigungen und Gletschererlebnisse die visuelle Naturaneignung in der Frühzeit des alpinen Tourismus. Nietzsche habe »die Höhenluft des Engadin beflügelt«, er sei der »Messias der Bergbesteigung, Zarathustra ihr Prophet«,⁶⁰ lauten die gängigen Vorstellungen. Nietzsches »Kälte-Attitüde« erschliesst eine affektive Dimension des gefährlichen Denkens und Lebens auf verbotenem Terrain.⁶¹ War um 1900 der Topos des arktischen Einbruchs verbreitet und schürten Bilder der Vergletscherung als Bilder des Untergangs eine allgemeine Krisenstimmung, so erhielten in den zwanziger Jahren Bildsysteme der Kälte eine positive Bedeutung und bezeugten Einverständnis mit dem Prozess der Modernisierung.⁶² Nietzsche, der die Radikalität von Aufklärung als Kälte verstand und damit Hegels Grundsatz »der Kälte des Negativen ins Angesicht schauen und es ertragen«⁶³ erneut formulierte, konnte beide Topoi bedienen. Die Trivialisierung des Gletscherschauers erfolgte erst, als die sportliche Erschließung des Eises und Schnees genügend Wärme freisetzte und der Kampf mit der Kälte als Parabel heroischer Pioniertaten sich erübrigte hatte. Richters Selbstporträts (Abb. 12), in denen er sich als Urlauber zu erkennen gibt, wirken wie ironische Antithesen zu dem beschworenen »Höhenmenschentum« in einer halkanonisch stimmenden Bergeinsamkeit.

Die Vorstellung vom ästhetischen Ertrag von Eisbesteigungen jedoch konnte sich im heutigen Bewusstsein festsetzen: Visuelle Sensationen, Panoramen, keine Spuren menschlicher Eingriffe, das Schneefeld als Landschaft des Nihilismus ohne Orientierungsmarken.⁶⁴ Indem Richter Spuren auf den Fotos hinterlässt, wirkt er solchen Vorstellungen entgegen. Allerdings gibt es im Buch eine Fotografie, die sich von allen anderen unterscheidet, eine nicht überarbeitete Aufnahme des sonnenbeschienenen Fextals jenseits der Besiedlungsgrenze und ohne die Spur menschlicher Existenz (Abb. 15). Sie ist vergleichbar mit gängigen Ansichtskartenmotiven. Indem sie als einzige über zwei Seiten geht, hebt sie sich von den eigentlichen Kunstwerken ab und verweist auf unberührte Natur und Bergeinsamkeit, wie sie auch auf Ansichtskarten der Tourismusindustrie vorgestellt werden (Abb. 16). Wie ein Kuckucksei verbirgt sie sich zwischen den Übermalungen und erinnert daran, dass Richter viele seiner Publikationen mit »privaten« Fotografien ausstattet.

Die Postur der Einsamkeit

Auf der Flucht vor meteorologischen Einflüssen auf die körperliche Verfassung suchte Nietzsche nach kalmierenden Wirkungen des Ortes. Seine geographischen Vorlieben war nicht von ästhetischen Erwägungen beeinflusst, weder von Landschafts- noch Kunsterlebnissen, sondern von Gründen der Selbstmedikation. Mit Rücksicht auf die Arbeitsökonomie wurden sie ständig verändert und korrigiert. Nachdem er 1878 seine Professur in Basel aufgegeben hatte, wurde die Wahl des Ortes für den unbehausten Philosophen, der meist in Italien herumreiste und zunehmend nur herumirrte, von Jahr zu Jahr wichtiger. 1879 entdeckte er das Engadin, 1881 kam er erstmals nach Sils, wo in seinem metaphorischen geographischen Verständnis »Italien und Finnland zum Bunde gekommen sind«. Nach einer nervenaufreibenden

59 EH, KSA Bd. 6, S. 258.

60 Metken, Günter, »Aus hohen Bergen ...«. *Alpine Malerei zwischen Niklaus Manuel Deutsch und Jean Le Gac*, in: *Weltkunst* 65, 1995, Heft II, S. 1462.

61 Siehe Lethen, Helmut, *Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden*, in: *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, hrsg. von Dietmar Kamper und Willem van Reijen, Frankfurt am Main 1987, S. 301.

62 Ebd., S. 284 bzw. S. 288.

63 Ebd., S. 293; die »stoische Attitüde« dieses Denkmotivs wurde auch von Ernst Jünger aufgegriffen.

64 Siehe ebd., S. 312.

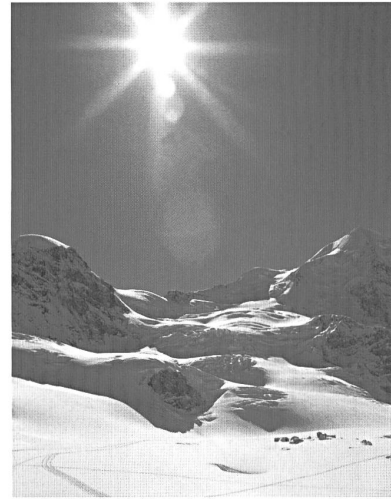


Abb. 15: Doppelseite aus: Gerhard Richter, »Sils«, 1992, »Val Fex, Piz Tremoggia, Piz Fora«.

Abb. 16: Diavolezza, 2973 m ü.d.M., Engadin, Foto Max Weiss, Verlag Montabella, St. Moritz.

Begegnung mit Lou von Salomé im darauffolgenden Jahr brachte er den ersten Teil des »Zarathustra« zu Papier. 1883, beim zweiten Silser Aufenthalt, schrieb er: »Ich weiss jetzt, dass ich wie ein Arbeiter und Mönch leben kann.« Bis 1888 verbrachte er von da an jeweils die Sommermonate in Sils.

Als Nietzsche 1881 zum erstenmal nach Sils kam, war der Ort bereits ein »beliebter Aufenthaltsort« für Sommerurlauber.⁶⁵ Zwei grosse Hotels, das Edelweiss und die Alpenrose, boten einer betuchten, internationalen Klientel standesgemässe Beherbergung. Da Nietzsche hier seine Mahlzeiten einnahm, wurde sein Name auf den Gästelisten geführt.⁶⁶ Er war keineswegs der grosse Einsame, als welcher er schon damals beschrieben wurde und worüber er sich amüsierte: »Sils-Maria ist allerersten Ranges, als Landschaft – und nunmehr auch, wie man mir sagte, durch den »Einsiedler von Sils-Maria«, teilte er bereits während des dritten Aufenthalts 1884 dem befreundeten Heinrich Köselitz mit.⁶⁷ In einem anderen Brief an Köselitz bekannte er sich zum Genuss distinguiertester Lebensformen (2.7.1885), und seine auffallend elegante Kleidung unterschied ihn vom Typus des deutschen Gelehrten.⁶⁸ Bekanntschaften mit anderen Gästen war er durchaus nicht abgeneigt. Raabes Führer enthält dafür eine Fülle von Beispielen. Wenn er sich zeitweise ausschliesslich der schriftstellerischen Arbeit widmete und alle Zusammenkünfte mied, so steht das nicht im Widerspruch zu seiner Kontaktfreudigkeit gegenüber den Feriengästen, unter denen sich viele alleinstehende Frauen oder Mütter in Begleitung ihrer Töchter befanden. Mit Meta von Salis-Marchlins und Resa von Schirnhöfer, beide Studentinnen aus Zürich, hat er sich wiederholt in Sils verabredet.

Die Verklärung der Sils-Erfahrung durch Freunde und Bekannte nahm 1897 ihren Anfang, als Meta von Salis »die schweigende Gebirgswelt« und »die farben- und formensatte Umgebung des sauberen Sils-Maria« als Nietzsches »angestammtes Reich« umschrieb, in dem er »wie ein in der Verbannung geborener Königssohn« lebe.⁶⁹ Den Ort empfand sie als Gegensatz zur »grossen Schlammwelle der Demokratisierung«, was in Anbetracht des hier weilenden internationalen Hochadels und des vermögenden Bürgertums wenig verwunderlich ist. Als »Verkünder der langsam emporkommenden Aristokratisierung« habe sich der »Philosoph und Edelmensch« dieser »Schlammwelle« entgegengestellt.

Im Schatten Nietzsches

65 Raabe 1994 (wie Anm. 5), S. 39; eine Wintersaison gibt es erst seit Mitte der 20er Jahre, ebd., S. 55.

66 Ebd., S. 39 und 42; der Besitzer des »Edelweiss« hatte dem Frühpensionär jedoch ein billigeres Logis im angrenzenden Gebäude, dem heutigen Nietzsche-Haus, vermittelt, ebd., S. 28.

67 Ebd., S. 39.

68 Ebd., S. 40.

69 Salis, Meta von, *Philosoph und Edelmensch. Ein Beitrag zur Charakteristik Friedrich Nietzsches* (1897), zit. nach Raabe 1994 (wie Anm. 5), S. 8; das nachfolgende Zitat nach Krummel, Richard Frank, *Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzsche'schen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900*, Berlin/New York 1974, S. 190.

Abb. 17: Gerhard Richter, »Sils-Maria, 12. April 1993«, Postkarte aus: Hôtel Carlton Palace Chambre 763, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, 1993.



Beim Anblick von Nietzsches kargem Domizil und dem Vergleich mit den eigenen »ostentativ hohen Gesamtstandards« fühlte sich Adorno zu Beginn der sechziger Jahre gedemütigt: »Damals erkaufte man sich um den Preis bescheidenster Lebensführung die geistige Unabhängigkeit.«⁷⁰ Er selbst hatte im inzwischen neu errichteten Hotel Waldhaus Quartier genommen, was ihn wohl zu der Erklärung veranlasste, dass »auch das Verhältnis zwischen Produktivität und ökonomischer Basis der Geschichte [unterliegt]«. Etwa gleichzeitig mit Adorno beschrieb Hermann Hesse das Äussere des »dicht an den Felshang gedrückten, etwas düsteren Hauses«. Es blicke »trotzig und etwas verdrossen« und stehe da »wie angewidert, Ehrfurcht und Mitleid weckend und dringlich mahnend an das hohe Menschenbild, das der Eremit auch noch in seinen Irrlehren aufgerichtet« habe.⁷¹ Beide Texte werden heutigen Besuchern des Hauses in den Dokumentationstafeln zugänglich gemacht. Die abweisende und wenig zur Identifikation einladende Erscheinung des Gebäudes, die Richter in seiner Aufnahme vermittelte, wirkt wie eine Illustration von Adornos und Hesses Charakterisierungen.

Nachschrift

Kurz nach Richters »Sils«-Ausstellung hat Hans-Ulrich Obrist eine Reihe von Künstlern zu der Ausstellung »Hôtel Carlton Palace Chambre 763« eingeladen, darunter auch Richter und ABR-Stuttgart. Die eingesandten Arbeiten wurden reproduziert und als Postkarten in einem Schubert im Westentaschenformat herausgegeben.⁷² Viele der Beiträge beziehen sich auf den Aufenthalt in Hotelzimmern und auf erotische Obsessionen. Damit entsprachen sie einer Textvorlage, die Obrist offenbar zu der Ausstellung in dem Zimmer des Pariser 2-Sterne-Hotels inspiriert hatte. Es handelt sich um eine Stelle aus einer Studie über Felix Fénéon, einen in Kreisen der Spätimpressionisten bekannten Kunstkritiker und Anarchisten. Sie wird in einem Faltblatt zitiert und berichtet davon, dass Fénéon auf seinen Reisen stets drei kleine Gemälde von Seurat in seiner Westentasche mit sich führte. Diese zeigen ein nacktes Modell in unterschiedlichen Posen und brachten »Leben in das banalste Hotelzimmer«.⁷³

Hansdieter Erbsmehl

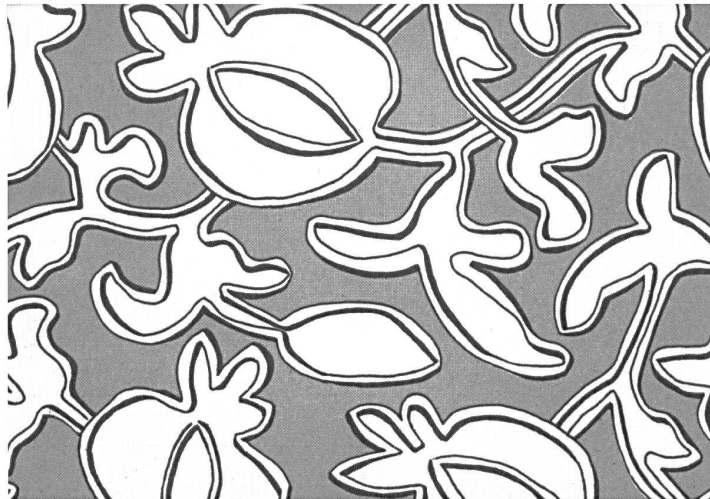
70 Adorno 1981 (wie Anm. 22), S. 50.

71 Hesse, Hermann, *Engadiner Erlebnisse* (Rundbrief 1953), zit. nach Wanner, Kurt, *Der Himmel schon südlich, die Luft aber frisch. Schriftsteller, Maler, Musiker und ihre Zeit in Graubünden 1800–1950*, Chur 1993, S. 502f.

72 *Hôtel Carlton Palace Chambre 763*, Postkarten-Edition, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, München/Stuttgart 1993; für den Hinweis auf diese Ausstellung danke ich Anna Helwing, die mir auch freundlicherweise ein Exemplar der Edition besorgt hat.

73 Es handelt sich um die drei kleinen Ölstudien zum Gemälde »Les Poseuses«, die sich heute im Musée d'Orsay in Paris befinden; siehe Zimmermann, Michael F., *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991, Abb. S. 339–341; die zitierte Textstelle stammt aus einer Studie von Halperin, Joan Ungersma, *Felix Fénéon. Aesthete and Anarchist in Fin-de-siècle Paris*, New Haven/London 1988.

Abb. 18: ABR-Stuttgart, »Das Morpheus-Muster«, 1991, Postkarte aus: Hôtel Carlton Palace Chambre 763, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, 1993.



Gerhard Richter schickte eine Fotografie, die er am 12. April 1993, kurz nach Beendigung der »Sils«-Ausstellung und während der Schneeschmelze, vom Fenster seines Zimmers im hochgelegenen und zinnenbekrönten Hotel Waldhaus aufgenommen hatte (Abb. 17). Der Blick geht auf die Chasté, jene Halbinsel im Silsersee, auf der Nietzsche sich »eine Art ideale Hundehütte zu bauen« vorstellte und »einst begraben« sein wollte.⁷⁴ Ziel heutiger Spaziergänger ist der »Nietzschestein«, ein Felsblock, in den eine Tafel mit Versen aus dem »Mitternachtslied« eingelassen ist. Sie enden mit den Zeilen »Doch alle Lust will Ewigkeit / – Will tiefe, tiefe Ewigkeit!« Auch wenn sich der Name »Chasté« etymologisch von einem römischen Kastell ableitet, das sich vermutlich hier befand,⁷⁵ so könnte für manche Besucher auch die Bedeutung des Wortes im Französischen – Keuschheit und Enthaltsamkeit – eine Rolle spielen, zumal die Aussage des Nietzsche-Verses in diese Richtung weist: »Lust«, die »Ewigkeit« will, bleibt in der Gegenwart ohne Befriedigung. Vielleicht ist es nur ein Zufall, dass Richter in der Fotografie die äusserste Südspitze der Halbinsel, an der die Tafel sich befindet, mit dem Fensterholm verdeckt hat.

219

ABR-Stuttgart schickten als Vorlage für ihren Beitrag ein ornamentales Muster (Abb. 18). Es ist mit »Das Morpheus-Muster« betitelt und zeigt stilisierte Mohnkapseln in einem vegetabilen Geflecht, das aber auch als männliche und weibliche Geschlechtsorgane gesehen werden kann. In Ovids Metamorphosen ist Morpheus der Gott der Betäubung. Die Beiträge von Richter und ABR haben eines gemeinsam: Beide reagieren auf Obrists Aufforderung mit der Postur einer Bändigung der Triebe.

74 Nietzsche in einem Ende Juni 1883 geschriebenen Brief an Carl von Gersdorff bzw. in einem Brief vom 2. 9. 1886 an die Schwester; im Brief an Gersdorff schreibt er: »Ach, was liegt noch alles verborgen in mir und will Wort und Form werden! Es kann gar nicht still und hoch und einsam genug um mich sein, dass ich meine innerste Stimmen vernehmen kann.«

75 Raabe 1994 (wie Anm. 5), S. 48.

Wesentliche Anregungen verdankt der vorstehende Aufsatz Diskussionen mit Studierenden am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, die im Sommersemester 1996 an der Exkursion nach Sils-Maria teilgenommen haben. Für die freundliche Überlassung der Fotografien der Ausstellung im Nietzsche-Haus danke ich Gerhard Richter und Hubertus Butin.

