

Claus Zittel

„befreitetste Form“: Die Nietzsche-Rezeption in der Zeitschrift *DER STURM*

Abstract: “befreitetste Form”: Nietzsche reception in the journal *DER STURM*. The intense and diverse reception of Nietzsche in the avant-garde journal *DER STURM* has not been reviewed to a large extent yet. Focusing the goals, semantics, and keynotes of the authors of *DER STURM*, the article examines Nietzsche’s impact on cultural criticism, aesthetics, poetics, and regarding artistic practice. Thereby, it shows that Nietzsche primarily shapes the aesthetics of modernity as an apologist of form in the arts.

1 Einleitung

Zuweilen wurde Nietzsche als Musaget der literarischen Moderne bezeichnet (vgl. Valk 2009), doch Mousagētās, der Musenführer, war bekanntlich ein Beiname des Gottes Apollo. Dessen ungeachtet wird vielfach angenommen, dass sich die posthume Wirkung Nietzsches primär im Zeichen des Dionysos (vgl. Amato/Miglino 2012, Essen 2009, Stucheli 1999, Foster 1982) entfaltet habe: Irrationalismus, Vitalismus und Lebensphilosophie (vgl. Martens 1971, Ester 2001, Deesz 1933) sind die Schlagworte, mit denen üblicherweise die Nietzsche-Rezeption seitens der Schriftsteller um die Jahrhundertwende und während der folgenden Dekaden auf den Punkt gebracht wird.¹ Was unter jenen Strömungen, die zugleich kritisch-destruktive Tendenzen und ein prophetisch-messianisches Aufbruchspathos in sich vereinen sollen, präzise zu verstehen sei,² wird selten erläutert. Gleichwohl werden ausgehend von Nietzsches Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (z. B. Streim 1996, Kap. 2, S. 50 – 75) oder auf der Basis von Nietzscheklischees dionysisch akzentuierte Einflusslinien gezogen (z. B. Rolleston 1980, Meyer-Wendt 1973, Reichert 1972 oder, Nietzsches angebliche Willen-zur-Macht-Philosophie als Folie nehmend, Kuttig 1995). Die Verengung des Blicks führt zuweilen sogar so weit, dass dann, wenn ein Dichter sich nicht

¹ Der Antagonismus zwischen Geist und Leben ist ein Topos in der Nietzscheforschung und regiert auch viele Studien zu Nietzsches Nachwirkung. Vgl. z. B. Meyer 1991, S. 120 – 135.

² Vgl. Hillebrand 2000, S. 86: „Die exaltierten Bekenntnisse dieser Zeit zu Nietzsche basieren durchweg auf einem falsch verstandenen Lebensbegriff, der zu konkreten Zielvorstellungen nicht durchdringt.“

plakativ dem sogenannten Vitalismus verschreibt, den Schmerz nicht expressiv herausschreit, sondern die lyrische Klage nuanciert gestaltet, ihm reflexhaft eine Distanzierung von Nietzsche unterstellt wird (vgl. M. Mayer 2009, S. 91). Es ist diese Konzentration der Forschung auf inhaltliche Aspekte, auf Expressives und Prophetisches, die die Frage aus dem Blick geraten ließ, inwieweit Nietzsche als Theoretiker und Formkünstler die Debatten der Moderne befeuerte.³ Zugleich wurde so das Vorurteil bestärkt, dass die Rezeptionsgeschichte Nietzsches in ihren Grundzügen bereits ausgelotet sei.⁴

Eine große Lücke klafft jedoch bei der Erforschung von Nietzsches Präsenz in Zeitschriften und Zeitungen,⁵ die für die Durchsetzung seiner Ideen relevant waren, darunter *DER STURM*, *Die Aktion*, *Die weissen Blätter*, *Die Neue Rundschau*, *Der neue Merkur*, oder *Die Prager Presse*, um nur einige zu nennen. Dieses Forschungsfeld könnte nur in einer größeren Monographie oder als Kollektivunternehmen in nötiger Breite bearbeitet werden. Im Folgenden möchte ich zumindest versuchen, dafür einen Ausgangspunkt zu gewinnen, indem ich die Aufnahme von Nietzsches Gedanken im *STURM* anhand der Programmatiken, Semantiken und Leitmotive der *STURM*-Autoren in Kulturkritik, Ästhetik und Poetik und mit Blick auf die künstlerische Praxis skizziere.

Für eine Revision der Wirkungsgeschichte Nietzsches *sub specie* der Zeitschriften spricht auch ein methodischer Grund: Zahlreich sind die Studien, die Nietzsches Einfluss auf prominente Autoren wie Gottfried Benn, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Robert Musil oder Thomas Mann verfolgen. Es fragt sich jedoch, wie repräsentativ die hierbei gewonnenen Einzelbefunde sein können. Eine Untersuchung der Zirkulation von Nietzsches Texten und Ideen in Zeitschriften würde den Blick auf ein breiteres Spektrum der Nietzsche-Lektüren in der literarischen Moderne weiten und höchstwahrscheinlich belastbarere Erkenntnisse über die tatsächliche Verbreitung seiner Philosophie zutage fördern.⁶

3 Ausnahme: Kunne-Ibsch 1972, S. 61–79, der die Bedeutung von Nietzsches Formbegriff für die Entwicklung des Formalismus bei den Prager Strukturalisten nachweist. Differenzierter sehen Nietzsches Formverständnis auch: Primi 2012, Rispoli 2012.

4 Bereits 2004 bilanzierte der Autor eines Literaturberichts, man könne die Nietzsche-Rezeption „allenfalls im Detail [erweitern:] um neue Werkanalysen und variierte Überblicksdarstellungen, um bislang unentdeckte ‚schmale‘ Rezeptionsgeschichten weitgehend unbekannt gebliebener Autoren.“ (Erhart 2004, S. 467) Die bisherigen Stellensammlungen, insbesondere jene Hillebrands, die die Grundlage für viele Studien zur Nietzsche-Rezeption bilden, sind sehr lückenhaft und bringen zudem häufig nur kurze Textausschnitte.

5 Einen aktuellen Überblick über die Wirkungen Nietzsches in Deutschland, der die Zeitschriften aber weitgehend ausspart, gibt Sommer 2017.

6 *Der Sturm* z. B. war mit einer Auflage von 30.000 Exemplaren optimistisch gestartet, dann pendelte sich die Auflage bei ca. 10.000 Exemplaren ein (vgl. Pirsich 1985, S. 81–82). Wenn in

Eine solche Studie steht noch aus.⁷ Auch Volker Pirsich, der die bis heute maßgebliche Monographie zum *STURM* vorgelegt hat, befand, dass die Nietzsche-Rezeption „natürlich weitaus mehr als nur den Irrationalismus-Aspekt“ umfasse und „einer eigenen Analyse“ bedürfe (Pirsich 1985, S. 97, Anm. 26), resümiert aber doch, dass vor allem in den ersten *STURM*-Jahrgängen die „*Tendenz zum Irrationalismus* auf das engste mit dem Namen und dem Werk Nietzsches verknüpft“ sei (Pirsich 1985, S. 96). Es ist Zeit für eine Revision.

2 Die Anfänge: Der Wille zur Form

Versuchen wir also den noch weitgehend unaufgearbeiteten Einflüssen Nietzsches auf den *STURM* auf die Spur zu kommen (Pirsich 1985, S. 96–101). Im *STURM* erscheinen sehr viele Beiträge zu Nietzsche und Rezensionen von Schriften über Nietzsche, überdies wimmelt es nur so von Nietzsche-Zitaten und Anspielungen. Eine erste Fährte führt zum *Neuen Weg*, das war eine jener Zeitschriften, für die Herwarth Walden vor der Gründung des *STURM* arbeitete. Gleich die erste Selbstdeklaration verrät, dass der *Neue Weg* unter Nietzsches Führung erwandert werden sollte:

Der neue Weg ist das Blatt der freien Geister, der guten Europäer. Nichts weiter soll im voraus hier gekündet werden. Die Tat soll zeigen, was wir wollen und ob wir's können. Der deutsche Schauspieler hat den Mut der Tat. Den neuen Weg, den er beschreiten will, er wandert ihn gemeinsam mit den freien Geistern aller Künste und aller Kulturen. (*Der Neue Weg* 1, 30.1. 1909, Vorsatzblatt)

Diese, auf einem Vorsatzblatt veröffentlichte Proklamation im Zeichen Nietzsches, verhallte jedoch schnell, der selbsternannte Freigeist Walden wurde als Redakteur bereits nach drei Wochen entlassen. Zu den Unterzeichnern einer Protestnummer zählten Peter Gast und Elisabeth Förster-Nietzsche (vgl. o. V. 1909). Beide hatten Waldens Plan unterstützt, Teile des unveröffentlichten Nachlasses Nietzsches in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen. Nach dem Rauswurf Waldens zog Elisabeth Förster die Genehmigung dafür zurück. Andere „neue Wege“ mussten gebahnt werden, Walden gründete den *STURM*.

einer dieser Ausgaben Nietzsche behandelt wird, so ist das selbstverständlich für dessen Wirkung aussagekräftiger als etwa eine Tagebuchnotiz Musils oder ein esoterischer Privatdruck des George-Kreises.

⁷ Auch die Studie von Seth Taylor kommt über erste Beobachtungen nicht hinaus (vgl. Taylor 1990).

DER STURM zählt zweifellos zu den einflussreichsten Zeitschriften der Moderne. Er war die erste deutsche Zeitschrift, die sich der internationalen Avantgarde öffnete und seither auch die letzte Kunstbewegung, die von Deutschland aus eine gesamteuropäische Wirkung auf alle Künste zu entfalten vermochte. Die Rezeption des *STURM* steht bis in die jüngste Vergangenheit vor allem im Zeichen seiner Bedeutung für die Bildenden Künste der Moderne. Der *STURM* hat – wie Peter Sprengel bilanzierte – „bei der Durchsetzung der internationalen Kunst-Moderne (Expressionismus, Kubismus, Futurismus, abstrakte Kunst) in Deutschland eine unbestrittene Führungsrolle eingenommen“ (Sprengel 1991, S. 251). Der *STURM* bot jedoch auch zahlreichen Literaten zunächst aus Frankreich, dann aus Italien und Osteuropa ein Forum für die Veröffentlichung experimenteller Dichtung. Texte von Apollinaire, Blaise Cendrars oder Paul Claudel erscheinen in den frühen *STURM*-Ausgaben zum ersten Mal auf Deutsch, die *STURM*-Ästhetik beeinflusst zudem die Übersetzungspraxis etwa für Autoren wie Rimbaud. Die zahlreichen Bezugnahmen auf Nietzsche seitens der *STURM*-Autoren rücken dessen Wirkung daher in den Kontext der Internationalen Avantgarden und damit vor weitere Horizonte (vgl. van den Berg 2007).⁸ Diese Horizonte sind von der Forschung längst nicht abgeschritten worden, auch ich kann nur erste Streiflichter auf sie werfen.

DER STURM gilt als expressionistische Zeitschrift, doch wer sich die Namen der Beiträger vergegenwärtigt, stellt fest, dass sehr viele Schriftsteller zu Wort kamen, die sich keineswegs als Expressionisten qualifizieren lassen. Überhaupt erweist sich der Begriff des Expressionismus als irreführend, insbesondere im Hinblick auf die Nietzsche-Rezeption, denn es geht im *STURM* nicht um Ausdruckskunst, es gibt keine vitalistische Lebensfeier, keine dionysische Ekstase, sondern Nietzsche wird gerade als Formkünstler und Aufklärer gegen solche Ästhetiken reklamiert.

Wenn man ein wenig in Ausgaben aus verschiedenen Jahrgängen des *STURM* blättert, bemerkt man rasch, wie verschieden die Hefte aussehen. Eine durchgängig einheitliche *STURM*-Ästhetik lässt sich nicht erkennen, gleichwohl aber die gesamteuropäischen intertextuellen und intermedialen Verflechtungen und Wechselverhältnisse zwischen Literatur, Kunst, Musik und Architektur (vgl. Zanucchi 2018). Doch sind auch hier bereits die ersten Töne Waldens nietzscheanisch gefärbt, sie kreisen um die Geniethematik. „Der Deutsche“, schreibt er in einer Kritik zu einer Ausstellung der *Neuen Sezession*,

⁸ Die Literatur zum *STURM* ist umfangreich. Siehe die Forschungsbibliographie im *STURM*-Portal: <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm/bibliographie/>, Stand: 30.8.2018.

lebt nur in Formeln, Dogmen und Symbolen, lebt also überhaupt nicht. Er [...] trägt stets eine rationalistische Brille. [...] Sie schützt ihn vor den Strahlen des Genies. Blendendes verblendet ihn. Es reizt ihn. Nur wenn der Glanz genommen ist, wenn er seine Ursachen untersuchen und „verstehen“ kann, läßt er sich diesen Schwindel gefallen. Genie und Mystik ist Quatsch. (TRUST [d. i. Walden] 1910, S. 256)

Wer ein Genie ist, werde sich erst im Laufe der Zeiten herausstellen und dann nicht dem entsprechen, was der zeitgenössische Sprachgebrauch ‚Genie‘ nenne (vgl. TRUST [d. i. Walden] 1911b, S. 688). „Man ist Künstler, aber man wird es nicht. Wer Kunst nur als Beruf ausübt, ist ein Dilettant.“ (TRUST [d. i. Walden] 1911a, S. 580) Walden kontrastiert das unzeitgemäße Künstlergenie mit dem kunstverblendeten deutschen Durchschnittsbürger. Dass er deshalb unter dem Einfluss von Nietzsches vermeintlichem Übermensch-Ideal aus dem *Zarathustra* stehe (vgl. Pirsich 1985, S. 156), ist eine problematische Lesart, zumindest sofern man damit die Sprengung von Formen assoziiert. Das Künstlergenie Waldens soll jedoch im Unterschied zum Dilettanten die Fähigkeit auszeichnen, ein inneres Erlebnis mit den Mitteln der Kunst gestalten zu können. Walden legt somit den Akzent auf die Gestaltung!

Den Hintergrund bildet in diesen frühen Artikeln erkennbar Nietzsches Kulturkritik und nicht *Also sprach Zarathustra*. Überhaupt hat Walden seine Kunstauffassung an der reinen Musik geschult und überträgt diese auf alle Künste. Kunst, so schreibt er noch viele Jahre später im *STURM*, sei „weiter nichts als die optisch-logische Gestaltung in den Beziehungen der Farbformen. Denken und Seele haben nichts mit Kunst zu tun. [...] Kunst wird vom Sehen her zusammengestellt, komponiert.“ (Walden 1926, S. 4)

Gerade nach dem Absetzen der „rationalistische[n] Brille“ gilt es daher genau hinzuschauen, damit das Bild nicht verschwimmt: Eine „optisch-logische Gestaltung“ evoziert keine Übermensch-Ekstase, sondern sokratische Gedanken an Technik und Form. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Manifeste der *STURM*-Autoren heranzieht.

Die wichtigste programmatische Verlautbarung wird gleich in der ersten Nummer gedruckt und kann daher als ein Gründungsmanifest angesehen werden. Es stammt aus der Feder des Essayisten, Dramatikers und Filmtheoretikers Rudolf Kurtz (1884–1960). Unter der Überschrift „Programmatisches“ stellt Kurtz zum Auftakt des ganzen *STURM*-Unternehmens heraus, dass in dieser Zeitschrift keine Konzessionen an die Erwartungen der Leser gemacht werden sollen. Von Nietzsche borgt er sich die Losungen:

Wir wollen sie nicht unterhalten. Wir wollen ihnen ihr bequemes ernst-erhabenes Weltbild tückisch demolieren. Denn wir halten ihren Ernst für Lebensträgheit, Hinterwäldler-Dumpfheit, deren Psychologie Nietzsche längst geschrieben hat. (Kurtz 1910a, S. 2)

Die Leser begriffen nicht, so Kurtz weiter, „daß es aus der Not eines von der Fülle des Daseins überwältigten Lebens geschieht, wenn spitze Ironien den dunklen Spalt zwischen Schicksal und Welt überbrücken“. Entsprechend ahne die „deutsche Intelligenz“ nichts

von der Leidenschaft des Schriftstellers, Musik zu werden, Sinn und Traum im Anschlag eines Wortes zu hören, das leicht und frei sich von der Erde löst. Ihr grober Sinn übersieht, wie Haß und Erbitterung aus der spielerisch geschnellten Kurve eines Relativsatzes in tödlicher Verdichtung aufblitzen kann, wie in einer heiteren Gebärde ein Wille seine befreiteste Form gefunden hat, der schmerzhaft und dumpf im Gestrüpp dunkler Vorstellungen vegetierte. (Kurtz 1910, S. 2)

Kurtz erinnert an die Romantik als jene „glückliche Epoche des deutschen Daseins“, in welcher „logische Begeisterung mit einer tiefen ästhetischen Intuition sich durchdrang“ und sich „dieses Gefühl in dem Begriff der Ironie“ gespiegelt habe. Es sei nun aber Nietzsche „einer der wenigen ebenbürtigen Nachfahren jenes Geschlechts“, denn „Nietzsche, predigte einem dumpfen Ernst zwecklos die frohe Botschaft des Tanzes.“ (Kurtz 1910, S. 2)

In diesem Ton füllt Kurtz noch einige Spalten, in denen er ausführt, welche Art von Heiterkeit der deutschen Intelligenz unbegreiflich bleiben muss:

Nie wird ihr Gehirn ein Strahl des Gefühls erhellen, daß jenes Schweben über den Dingen, jene romantische Ironie nicht dilettantischer Hochmut ist, sondern ein wollüstiges Gefühl der unendlichen Fülle des Daseins; daß es heiter macht, diese Atmosphäre innig zu atmen [...]. Mit gereizter Würde wehrt man ab, den Enthusiasmus für Dinge zu begreifen, die nicht im Brennpunkt der bürgerlichen Moral stehen. Der gelähmte Instinkt versagt vor der Erkenntnis, daß es begeisterte Hingabe an die Fülle der Gesichte ist, eine reizbare Verfeinerung und Steigerung des Daseinsgefühls, das neue Möglichkeiten in der Aufhebung der Schwerkraft durch japanische Akrobaten, der Charme einer durch behutsame Technik erfahrenen Sexualität einer Tänzerin, dem ungeheuren Tappen des Nilpferdes anschauend erlebt. (Kurtz 1910a, S. 2)

Friedrich Schlegel und Nietzsche werden als Zeugen aufgerufen, um einen „Willen zur Form“ einzufordern, der in der Jetztzeit nur noch in trivialisierter und ermatteter Gestalt aufzufinden sei:

Die Organe sind geschwächt, der Instinkt ohne Schwungkraft. Einmal war es in neuester Zeit denkbar, daß eine Epoche aufgewühlter Menschlichkeit als Vorfrühling späterer Blüte sich entfaltete: das war, als Nietzsche seine Bücher schrieb und es galt, sie in die dichterische Praxis aufzunehmen. (Kurtz 1910a, S. 2)

Daher sei eine Revision des heutigen „lebensfernen Stilbegriffs“ gefordert, die „Gelegenheit zu anmutigen Scherzen geben“ (Kurtz 1910a, S. 2) solle. Mit Blick auf

die sich hierbei abzeichnenden Kämpfe variiert Kurtz eine Formulierung aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* (vgl. GT 14 und M 128), wenn er abschließend ankündigt: „Wir gedenken nicht, meine Herren, dieser armseligen Komödie nur als Zuschauer beizuwohnen.“ (Kurtz 1910a, S. 3)

Kurtz gehörte zum engeren Zirkel der *STURM*-Autoren und wenn er in einem Nachtrag erklärt, dass sein „Beitrag nicht Meinung und Absicht der Mitarbeiter charakterisiert“ (Kurtz 1910a, S. 3), sondern seine „Sätze nur mich und die wenigen mir persönlich nahestehenden“ betreffen, so spricht er genau für diese tonangebende Kerngruppe (so auch die Einschätzung von Pirsich 1985, S. 98).

Die angeführten Zitate machen deutlich, dass sich im Zeichen Nietzsches die angebliche „Tendenz zum Irrationalismus“ (Pirsich 1985, S. 96) hier jedenfalls nicht manifestiert. Expressive Ausdrucksgebärden fehlen, stattdessen werden das Ideal des anmutigen Scherzens in der Tradition frühromantischer Reflexionskunst inthronisiert und die Illusionen der Zeit im Geiste der romantischen Ironie zersetzt.⁹ Kurtz wird in weiteren Beiträgen seine Position näher begründen, bezeichnenderweise unter Rekurs auf E. T. A. Hoffmann, den er ebenfalls zu einem Paten der *STURM*-Kunst kürt und mit Nietzsche verbrüdet: „Kunst ist Moral“, heißt es am Ende dieses Beitrags, „weil es außer ihr nichts gibt, sie ist die wahre Metaphysik des Lebens, und mehr hat Nietzsche damit nicht gemeint, als dieses Wort Hoffmanns es sagt: ‚Der Musiker sieht die ganze Welt im Widerschein seiner Kunst.‘“ (Kurtz 1910b, S. 60) In einem anderen Essay mokiert er sich über den Aufstieg von Nietzsches Terminus ‚Bildungsphilister‘ zum geflügelten Wort, durch den es „seine Schwefelsäure“ verloren habe und daher an aktuellen Erscheinungen der Zeit in seiner Wirksamkeit neu demonstriert werden müsse (H. Mayer [d. i. Kurtz] 1910, S. 215).

Dieser Stimme aus dem engsten Freundeskreis Waldens wird in einem Essay widersprochen, in dem Nietzsche ebenfalls in die Tradition der Romantik gestellt wird. Er stammt von Samuel Lublinski (1868–1910), der zu den wichtigsten Theoretikern der Moderne zählte, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Essays aber bereits verstorben war. Der Abdruck des Textes ist eher eine Reminiszenz an Lublinski, dessen Ansichten im *STURM* kaum weitere Verteidiger fanden, gerade weil er an Nietzsches *Zarathustra* dessen „Stimmungsfülle“ preist, die „hervorgewachsen [sei] aus der Sehnsucht einer heroischen Seele“ (Lublinski 1911b, S. 605).

⁹ Zur Bedeutung der romantischen Ironie für die Entwicklung einer Theorie der Avantgarde in der Moderne siehe Homayr 1991 (zum Einfluss Nietzsches auf Schwitters erkenntnisstheoretischen Schein-Begriff siehe bes. S. 119–120).

Den Widerstreit zwischen einer Berufung auf Nietzsche im Zeichen frühromantischer Ironie oder der spätromantischen Erfindung neuer Mythen verschärfen zuweilen sogar Autoren, die Nietzsche als Verkünder eines neuen Form-Bewusstseins im Geiste des Jugendstils für sich reklamieren. Der dem Jugendstil nahestehende Herausgeber der *Weissen Blätter*, Joseph August Lux (1871–1947), fragt in einem Essay über Kunst und Ethik zunächst rhetorisch, ob „wir Deutsche noch die Kraft [haben], eine neue große Kunst hervorzubringen?“ Die Antwort folgt prompt: „Ich behaupte: nein!“ Man sehe „Forschende, Erkennende, Wissende, aber nicht Gebärende“ (Lux 1910, S. 13). Die Kunst der Gegenwart verharre in Unschlüssigkeit und verliere sich in Nebendingen. Doch ihr „einziges Ziel, dem sie jede Rücksicht opfern muß, ist dies: *dem inneren Erlebnis die sichtbare Form zu geben*, in einer solchen Originalität, wie es nie zuvor geschehen und nie mehr ein zweites Mal vorkommen kann“ (Lux 1910, S. 14; meine Herv.). Es seien also primär künstlerische Akte der individuellen Formgebung, die die Kunst erneuern könnten.

In der Apotheose des Schaffens trifft sich Lux mit anderen Nietzsche-Anhängern unter den *STURM*-Autoren, die von einem entgegengesetzten Standpunkt aus den Übermenschen herbeisehnen. Sie wirken eher als unfreiwillige Selbstparodien, etwa wenn der heute nur noch Liebhabern des phantastischen Romans bekannte österreichische Schriftsteller Otto Soyka (1822–1955) die Kraft der Liebe beschwört, die allein den kommenden Menschen zu erzeugen vermöge, den man missverständlich als Übermenschen bezeichnet habe.¹⁰ Das Missverständnis wird manifest in einem Beitrag des völkisch-nationalen Publizisten Heinrich Pudor. Pudor, der auch unter den Pseudonymen *Heinrich Scham* und *Ernst Deutsch* auftrat, war einer der Pioniere der Freikörperkultur in Deutschland. Mit der Losung „Schutz den Schaffenden“ verkündete Pudor, es sei nötig, die „wirklich Großen“ vor der zeitgenössischen öffentlichen Meinung abzuschirmen, die ihnen aus Neid das Leben „verekle“. Es dauere „oft Jahre und Jahrzehnte, ehe die kleinen Forscher und Alltagskrüppel zugeben, daß da und dann ein Genie verblutet ist. Wie hat man Nietzsche bei seinen Lebzeiten behandelt“. Not tue vielmehr ein „Kultus des Lebenden und Schaffenden“. Doch die Schaffenden bekommen nur „freie Bahn“, wenn man eine Art Naturschutzpark für sie als

¹⁰ Soyka 1911, S. 396: „Wo immer es die Gegenwart verneint, bedeutet es eine Bejahung der Zukunft. Die Erschaffung der höheren Kultur und des höheren Menschen ist der Sinn des Bildes, das er von dieser Gegenwart entwirft. Mit einem oft missbrauchten Namen nennt man das die Schaffung des Uebermenschen. Und das ist der Weg den er schildert: So ringen und drängen in unsere Zeit Kräfte der Liebe im Leben und an jedem Leben, die es bereichern, die es steigern und veredeln. Sünde wider die Zukunft ist Widerstand gegen diese schaffende Kraft der Liebe. Sie aber schafft an ungezählten Menschen von heute ihr grosses Werk, den kommenden Menschen.“

„Heimstätte“ einrichtet, in dem sie vom Staate finanziert sich entfalten können. Das Dionysische wird bei Pudor eingehegt in der Biedermann-Phantasie einer Vollkaskoversicherung für die „Zeugenden unserer Kunst“ (Pudor 1910, S. 140).

Gegen ungebrochen affirmative Beschwörungen dionysischen oder eher biedereren Schaffens erheben sich weitere, vorsichtigere Stimmen, die bezeichnenderweise um die Frage nach der adäquaten philosophischen Schreibweise kreisen. So hat der Wiener Schriftsteller Otto Stoessl (1875–1936) Nietzsche als Erben der französischen Moralistik vor Augen, wenn er in einem langen klugen Essay die Kunst des Aphorismus als bestmögliche Darstellungsform eines skeptischen Denkens bestimmt, da nur diese kurze Form das Schweben zwischen künstlerischer Intuition und gedanklicher Auflösung erlaube. Auch Stoessl, der für Karl Kraus' *Die Fackel* Beiträge verfasst und sich als Herausgeber von Adalbert Stifters Werken einen Namen gemacht hatte, preist nicht dionysisches Rasen, sondern favorisiert eine Kunst der spielerischen Anmut, heiteren Lebensstimmung und milden Skepsis:

Diese bei gesammelter Kraft scheinbar um so widerspruchsvollere Ruhe, dieser eifrige Müßiggang (nach Nietzsche aller Psychologie Anfang), dies ständige Sichfreireden und Sichlosdenken, diese Steigerung des geistigen Gehörs, des psychologischen Gesichts, dieses gelassene Schauen in alle Abgründe der Existenz bringt eine eigentümliche Heiterkeit hervor. „Beim Anblick alles dessen, was auf der Welt vorkommt, müsste schliesslich auch der grösste Menschenfeind heiter werden und Heraklit vor Lachen sterben.“ (Champfort). Der Humor, die gute Laune des Scharfsinns, das durch die treffende Dialektik befriedigte und befreite Gemüt ist die Entschädigung des Skeptikers, wie denn der Humor im Grunde häufiger ein Ergebnis, als eine Gabe ist. [...] Diesem eigentümlichen Schwebezustand zwischen ästhetischer Anschauung und ethischer Formulierung, zwischen künstlerischer Intuition und gedanklicher Auflösung verdankt die skeptische Äusserung ihren nachahmlichen Charakter einer treffenden Antwort, die nach einem Goethischen Wort einem lieblichen Kusse gleicht. (Stoessl 1911, S. 565)

Der Tiroler Philosoph und Schriftsteller Carl Dallago (1869–1949) stellt in einem Heft des Jahrgangs 1912 die reife Aphorismenkunst von Karl Kraus noch über jene Nietzsches, da diese unzulänglich geblieben sei:

So geschliffen und klar, so knapp und gedrängt zur Tiefe wurde das Deutsche noch nie geschrieben – so sonder Prunk selbst im Pathos. Es mag ihn zum Meister des Aphorismus von Natur aus ungemein geeignet machen, mehr als Nietzsche, der zu seinem Sichdarten ersichtlich mehr Raum – zu seiner Tiefe doch mehr Oberfläche benötigt. (Dallago 1912a, S. 91)¹¹

11 Dallago hat im selben Jahr im Geiste Nietzsches gegen das Bildungsphilistertum polemisiert (vgl. Dallago 1912b).

3 Der Kampf um die Form

Ein solches Stilideal der Klarheit wird indes herausgefordert durch jene literarische Bewegung, die sich die Zertrümmerung der Form auf die Fahnen geschrieben hatte. Ähnlich kontrovers wie die Rezeption unter den Vorzeichen der Romantik, aber deutlich lautstärker verläuft daher die Auseinandersetzung mit Nietzsche im Kontext des Futurismus. Im *STURM* wurden viele der frühen futuristischen Programmschriften erstmals auf Deutsch veröffentlicht. So erschien in Heft 103 des zweiten *STURM*-Jahrgangs das von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini unterzeichnete *Manifest der Futuristen*, welches eine leicht abgewandelte Fassung des italienischen Pamphlets *La pittura futurista. Manifesto tecnico* vom 11. April 1910 darstellte sowie – von denselben unterzeichnet – *Futuristen* (in Heft 105 des dritten *STURM*-Jahrgangs) (vgl. Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912a/b; Saint-Point 1912; Boccioni 1913). Weitere Manifeste, insbesondere von Marinetti, folgen alsbald (vgl. Marinetti 1912a/b; Marinetti 1913). Der Tonfall Marinettis lässt keinerlei Raum für Ambivalenzen oder schwebende Ironien, bei ihm zieht die Sprache blank:

Ich verachte die Schwätzer und die Ironiker, und ich beantworte die skeptischen Fragen und die wichtigen Entgegnungen, die die europäische Presse meinen technischen Manifest der futuristischen Literatur entgegengeschleudert hat. [...] Die von der Interpunktion befreiten Worte werden sich gegenseitig mit ihren Strahlen erhellen, ihre verschiedenen Magnetismen durchkreuzen, indem sie dem beständigen Dynamismus des Gedankens folgen. [...] Die Zerstörung der traditionellen Periode, das Abschaffen des Adjektivs, des Adverbs und der Interpunktion werden notwendiger den Zusammenbruch der nur zu sehr gerühmten Harmonie des Stils mit sich bringen, so daß der futuristische Dichter endlich die onomatopoeischen Kakophonien wird benutzen können die die unzählbaren Geräusche der sich bewegenden Materie geben. (Marinetti 1913, S. 279 – 280)

Deutlicher nietzscheanisch klingt die Aufforderung im Gründungsmanifest des Futurismus, „der Weisheit schreckliches Gehäuse“ zu verlassen: „Ich schrie: Die Witterung, die Witterung allein genügt den Bestien!“ (Zit. n. Schmidt-Bergmann 1993, S. 76)¹²

Solche Sätze wurden als Parolen eifernder Nietzsche-Jünger in Übermensch-Pose verstanden (vgl. z. B. Pirsich 1985, S. 117 oder auch Berghaus 1996, S. 23 – 24 und mit dem Willen zur Differenzierung McGinn 1982) – Marinetti indes hatte als

¹² In der sehr freien Übersetzung, die ursprünglich im *STURM* erschien, heißt es noch: „Die Witterung, rief ich, die Witterung genügt dem Rotwild! [...] Verlassen wir die Weisheit wie einen scheußlichen Gang [...]!“ (Marinetti 1912a, S. 828)

einen seiner Hauptfeinde D'Annunzio im Visier, der in seinem epochemachenden Roman *Forse che si, Forse che no* den Flieger als Übermenschen gefeiert hatte. Die Nähe der Futuristen zu Nietzsche ist nur oberflächlich, markanter sind die Differenzen (siehe dazu grundlegend: Schmidt-Bergmann 2003; Schmidt-Bergmann 1993). Marinetti reagierte daher heftig, als englische Zeitungen ihn als Nietzsche-Anhänger bezeichneten. Sein wollusttrunkener neuer Mensch ~~sollte~~ vielmehr Nietzsches Übermenschen überwinden. Nietzsche bliebe – so Marinetti in einer wütenden futuristischen Rede – im Passatismus gefangen, sei er „doch einer der hartnäckigsten Verteidiger der Größe und Schönheit der Antike“ und somit Repräsentant der zu bekämpfenden gelehrten Tradition. „Sein Übermensch ist ein Erzeugnis hellenischer Phantasie, dem die drei verwesenen Leichname von Apoll, Mars und Bacchus zugrunde liegen [...]. Wir stellen diesem griechischen Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde, den durch eigene Kraft vervielfältigten Menschen entgegen.“ (Zit. n. Baumgarth 1966, S. 127; vgl. dazu auch Schmidt-Bergmann 1993, S. 126 sowie Marinetti 1968.)

Vorläufig kann daher festgehalten werden, dass innerhalb der sogenannten vitalistischen Strömungen jene des Futurismus, wie sie sich im *STURM* präsentiert, sich in ihrem Kampf gegen syntaktische und logische Strukturen gerade von Nietzsche absetzt.

Umso auffälliger ist, dass nun mit Alfred Döblin ein Nietzsche-Anhänger als schärfster Kritiker Marinettis auf den Plan tritt (siehe dazu Sander 2001, S. 274–277). Döblin hatte die in der Berliner *STURM*-Galerie am 12. April 1912 von Walden organisierte Ausstellung der futuristischen Maler noch begeistert besprochen. Für Marinetti aber hat er nur Hohn und Spott übrig, zugleich bietet ihm sein unter dem Titel „Futuristische Worttechnik“ im *STURM* gedruckter „Offener Brief an F. T. Marinetti“ die Gelegenheit, um die eigene ästhetische Position zu klären. Zunächst wendet sich Döblin mit beißender Kritik gegen die mit Marinettis Alleszertrümmerer-Gestus verbundenen Anmaßung, anderen Dichtern vorzuschreiben, wie sie zu dichten hätten:

Wollte einer Hummern fangen und bekam Schläge von Marinetti, weil er nicht Kohlrabi gefischt hat. Es kommt drauf an, Marinetti, was einer will; wenn Sie ins Café gehen, werden Sie schwerlich Artilleriefeuer von dem Oberkellner verlangen. Wenn Baudelaire sich von dem Rhythmus bewältigen läßt und durch den Mund dieser Bewegung redet, auf dem Rücken dieser Welle schwimmt, so weiß er, was er tut. Und was gehen Sie ihn an, Marinetti! Er ist ein Künstler wie Sie; die Sachlichkeit, mit der er zu tun hat, kennt er besser als sie. Sie sind kein Vormund der Künstler. Das käme auf Epigonenzüchtung, auf Ihren Selbstmord hinaus. [...] Wir sollen einzig das Meckern, Paffen, Rattern, Heulen, Näseln der irdischen Dinge imitieren, das Tempo der Realität zu erreichen suchen, und dies sollte nicht Phonographie, sondern Kunst, und nicht nur Kunst, sondern Futurismus heißen? [...] Und darum vergaßen Sie momentan, warum die Rhythmik und Verskunst Baudelaire-Mallarmés gut, notwendig und himmlisch ist: weil die Kunst auch Narkotika gibt, Stimulantia, über und unter die Wirk-

lichkeit zeigen kann, weil in diesem Ansteigen des Tones, seinem Ausstreuen und bewegsamem Sinken Rausch und Flug liegt [...]. (Döblin 1913, S. 282)

Döblin verteidigt sich und seine zeitgenössischen Dichterkollegen gegen Marinettis Vorwurf, „Passeisten [sic!] und rückständig“ zu sein und geht zum Gegenangriff über: „Ihre Schlacht ist von Anfang bis Ende vollgestopft mit Bildern, Gleichnissen. Gut, aber das sieht mir nicht sehr modern aus, ist doch rechte, biderbe, alte Literatur; ich schenke Ihnen alle Bilder, – aber heran an die Schlacht!“ (Döblin 1913, S. 282) Der Spieß wird umgedreht und der selbsterklärte Neuerer als impotenter Stümper entlarvt. In Marinettis Verzicht auf Syntax und Interpunktion sieht Döblin primär nur eine Verrohung der Kunst, die dieser die Lust austreibt. Im Gegenzug wird der Ästhetizismus – Döblin nennt Baudelaire – im Namen einer experimentellen Kunst verteidigt, da er bereits mehr gewagt und ausgereizt habe als alles, was Marinetti vorschwebte.

Der Futurismusstreit offenbart also auch einen Konflikt zwischen einem Nietzscheanismus der Berserker und einem der Formartisten, die sich zwar ebenfalls auf ‚das Leben‘ als letzte Instanz berufen, diesem indes sämtliche Zwischentöne ablauschen, seine Nuancen und Valeurs in suggestiven Formen einfangen wollen.

In diesem Zusammenhang ist auch Döblins über mehrere Nummern des *STURM* sich erstreckender musiktheoretischer Dialog *Gespräche mit Kalypso* (Döblin 1910a–i) zu lesen. Im fünften Gespräch stellt der mit Kalypso über Musik philosophierende Musiker eine Relationstheorie der Töne auf: Die Geburt der Musik bzw. das Schaffen der Töne wird hier nicht essentialistisch unter Berufung auf ein Wesen der Musik erklärt, vielmehr sind es die Relationen, die die Töne konstituieren, und deren Erkenntnis vollzieht sich primär über den Vergleich:

Die unterschiedene Kraftgröße der verschiedenen Töne wird musikalisch nur darum gefordert, weil die Töne sich vergleichen sollen, damit so eine Herrschaft, das ist Zusammenhang, entstehen möge. Gefordert wird hier die Kraft überhaupt nur um des Kraftverhältnisses willen, gefordert wird das Kraftverhältnis. Zusammenhang soll geschaffen werden; nicht also kann er schon dadurch erreicht werden, daß den einzelnen Tönen verschiedener Wert verliehen wird. (Döblin 1910e, S. 68)

Gelegentlich wurde bezweifelt, dass Döblins ästhetisches Programm für den *STURM* eine größere Rolle gespielt hatte (vgl. Scimonello 2005; Sprengel 1995; Terpin 2009; Waßmer 2012). Doch Döblins vergleichende ästhetische Erkenntnistheorie begründet keine isolierte Einzelmeinung, sondern entwickelt ein für den *STURM* wegweisendes „Modell für eine Ästhetik der Abstraktion“ (Pirsich 1985, S. 92; vgl. auch Anger 2015): Rhythmus betrachtet er als ein Stimulans, in der Kunst soll der Rhythmus sich gerade in all seinem Reichtum entfalten und alle

denkbaren Formen beleben. Entscheidend sei, Form, Rhythmus und Pathos in das richtige Verhältnis zu bringen. Es ist genau dieses Formverständnis, das meist just bei jenen *STURM*-Autoren begegnet, die sich mit Nietzsche auseinandersetzen. Die Nietzsche-Rezeption im *STURM* steht unter dem Primat der Form!

4 Die Verteidigung der Form

Zuweilen werden zwar im *STURM* auch Texte von prominenten Apologeten des Rausches aufgenommen, die die Entfesselung des Unbewussten propagieren, dem Genie-Kult huldigen und den Übermenschen herbeisehnen. Stanislaw Przybyszewski (1868–1927; vgl. Przybyszewski 1910),¹³ Otto Weininger (1880–1903; vgl. Weininger 1910), Samuel Lublinski und Erwin Loewenson sind hier zu nennen. Mit Ausnahme der Beiträge von Loewenson waren diese Texte jedoch viele Jahre früher entstanden und verweisen auf die Ästhetik des Naturalismus. Auf der anderen Seite treffen sich in ihrer Verteidigung der Form im *STURM* so unterschiedliche Philosophen und Dichtungstheoretiker wie Robert Kurtz, Richard Dehmel, Salomo Friedlaender, Erich Unger, Carl Dallago und Alfred Döblin. Ihnen zufolge bedürfe man nicht der Form, um das Leben im Sinne eines verkürzt verstandenen Apollinismus einzuhegen, sondern um es zu gestalten, es zu organisieren, ihm zum vielfältigen und sichtbaren Ausdruck zu verhelfen. Nicht Befreiung von der Form, sondern „befreitetste Form“ (Kurtz 1910, S. 2) lautete die Parole, die in der ersten Nummer des *STURM* ausgegeben wurde. Diejenigen, die dieser Losung folgten, waren hierin weit genauere Leser Nietzsches als Ihnen häufig unterstellt wird.

5 Exkurs zu Nietzsches Formbegriff

Ich hatte bereits angedeutet, dass die in vielen Nietzsche-Interpretationen durchscheinende Alternative von bändigender apollinischer Form und vitaler Gewalt des Dionysischen zu einseitig polaren Vorstellungen von Geist und Leben führen, so als ob sich die Epiphanie des Lebendigen in Gestalt des Dionysos im Kunstwerk als Auflösung formaler Zwänge manifestieren müsse (vgl. dazu z. B. Emmerich 2007).¹⁴ Schuld an diesem polaren Schema ist ein folgenreiches

¹³ Przybyszewskis Auseinandersetzung mit Nietzsche geht zurück auf sein Buch *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche* (1898).

¹⁴ Ausführlicher zur Diskussion von Nietzsches Formbegriff siehe Zittel 2017.

Missverständnis: In Nietzsches *Geburt der Tragödie* ist der Begriff des Dionysischen in doppelten Sinne verwendet (vgl. dazu Köster 1972); zum einen bezeichnet er den irrationalen Urgrund allen Seins, das Ureine, zum andern jene künstlerische Zwillingskraft der Natur, die gemeinsam mit dem Apollinischen die Erscheinungswelt hervorbringt: Das Dionysische ist wie das Apollinische ein Gestaltungsprinzip!

Ein bekanntes spätes Nachlassnotat Nietzsches führt mitten ins Herz der hiermit auftauchenden Problematik:

Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler „Form“ nennen, als *Inhalt*, als „die Sache selbst“ empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der *Inhalt* zu etwas bloß Formalem, – unser Leben eingerechnet. (NL 1887/88, 11[3], KSA 13, S. 9–10)

Es kann die Form also in doppelter Optik betrachtet werden, wobei sie aus der Künstler-Perspektive als das, worauf es eigentlich ankommt, und in diesem Sinne als Inhalt angesehen wird und sich die kunstfremden Wertungen umkehren. Hierin steckt insofern eine Absage an die Lebensphilosophie vonseiten der Künstler, da in ihrer ‚verkehrten Welt‘ Leben nun der Form nachgeordnet, ja als bloßes Formproblem behandelt wird. Formen sind zudem Fiktionen, seien sie Formen der Kunst, Erkenntnis, Logik oder Kultur. Auch unser Leben haben wir nur in solchen. Eine lebensphilosophische Perspektive indes, die das Leben als vitaleres und umfassendstes Prinzip als letzte Instanz setzte, nähme eine anti-ästhetische Position ein. In diesem Sinne war Nietzsche zu keiner Phase seines Denkens ein Lebensphilosoph, jedenfalls nicht in dem Sinne, dass er ‚das Leben‘ enthusiastisch entweder in metaphysischer, mythischer oder biologistischer Ausprägung als vitaleres und umfassendes Prinzip der bisherigen ‚Verstandesphilosophie‘ entgegengesetzt hätte (vgl. Zittel 2000). Aus der Künstlerperspektive erscheint primär relevant, welche Formen der Artist Nietzsche einsetzt und inwiefern sie, dadurch, dass sie zum eigentlichen Inhalt erhoben werden, sein Philosophieren prägen. Da alle veröffentlichten Schriften Nietzsches ästhetisch durchgeformt sind, gibt es bei Nietzsche eindeutig ein Primat der Form. Zwischen verkündetem Formideal und ästhetischer Praxis klappt bei Nietzsche aber zumeist ein tiefer Abgrund. Besonders weit öffnet sich dieser bei Nietzsches Beschreibung des Formzerfalls in *Der Fall Wagner*:

Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, „Freiheit des Indivi-

duums“ [...]. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. – (WA 7; KSA 6, S. 27)

Die Auflösung von Formen in den Musikdramen Wagners analysiert Nietzsche als Verfallssymptom dekadenter Kulturen – nimmt aber zugleich diese Analyse als Diagnose der eigenen Zeit, der er ja selbst, mag er sich auch als unzeitgemäß betrachten, ebenso angehört. Konsequenz ist daher, dass Nietzsche selbst all jene Form-Ideale, die er in früheren Epochen noch realisiert sah, wie z. B. organische Ganzheit, Purismus der Gattungen, Bewältigung von Masse durch einheitlichen großen Stil, zwar positiv wertet, aber durch sein eigenes Schaffen nicht zu restituieren trachtet, sondern als unwiederbringlich verloren kennzeichnet. Nietzsches Beschreibung der dekadenten Kunst findet ihre formale Entsprechung nicht zuletzt im hybriden Gattungskonglomerat seiner *Zarathustra*-Dichtung, das tradierte Ordnungsmuster durcheinanderwirbelt und zerschlägt. Form und Formbruch werden in *Also sprach Zarathustra* zugleich reflektiert und formal umgesetzt. Die Selbstthematisierung des Formproblems zeigt sich aber auch in der formalen Lockerheit der sogenannten Aphorismenbücher, die tatsächlich eine *Silva* unterschiedlichster Formen von Sentenz, Aphorismus, Gedicht, Kurzprosa, Essay, Dialog und Minidrama darstellen oder in der Gesetzlosigkeit der *Dionysos-Dithyramben*. Doch was aus der traditionellen Formperspektive als Desintegration erscheint, entpuppt sich unter dem an der Literatur der Moderne geschulten Blick als ein aus textorganisierenden Einzelementen hergestelltes bewegliches Geflecht unterschiedlichster Formen. Entscheidender als das, was Nietzsche über Form sagt, ist daher, wie er mit Formen umgeht. Seine Texte machen qua Form an sich selbst den erlittenen Verlust der ehemals Einheit garantierenden Metaphysik einsehbar und erfahrbar. Die Vielfalt der eingesetzten Formen bezeugt den polyperspektivischen, anti-organischen und anti-essentialistischen Ansatz des Artisten und Experimentalphilosophen.

Bereits in der *Geburt der Tragödie* ist ein *décadence*-Szenario der Form angelegt, das Nietzsche später konsequent als geschichtsphilosophisch fundierte Absage an alle Hoffnungen auf eine neue kulturelle Einheit eines Landes entfaltet (vgl. dazu Zittel 1995). Insbesondere der Niedergang der deutschen Kultur resultiere, so Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, auf deren barbarischer Trennung von Form und Inhalt, die eine einheitlich stilistische Durchformung aller Lebensäußerungen verunmögliche (vgl. UB II HL 4; KSA 1, S. 274). Überlebtes, aber weiter herrschendes Formideal und neue Ausdrucks-

formen treten zueinander in Widerspruch. Es beginnt ein wildes „Experimentieren“ (UB I DS 2; KSA 1, S. 168).

Die zweite *Unzeitgemässe Betrachtung* ist nun neben der *Geburt der Tragödie* und *Also sprach Zarathustra* die im *STURM* meistzitierte Schrift. Viele Autoren des *STURM* scheinen bewusst die Konsequenzen aus Nietzsches beschworenem Zeitalter des Experimentierens zu ziehen. Das gilt auch für jene, die sich mit Nietzsches Pathos-Verständnis auseinandersetzen, das nur auf den ersten Blick dem hier skizzierten Formbegriff widerspricht.

6 Das Pathos der Form: Pathetiker und Anti-Pathetiker

Leitmotivisch umkreisen viele der in den ersten Jahrgängen erscheinenden Essays um den eng mit Nietzsches Stil- und Formverständnis verbundenen Begriff des Pathos. Ich habe keine quantitativen Analysen in Bezug auf die Häufigkeit affirmativer oder skeptischer Haltungen zum Pathetischen für alle *STURM*-Beiträge durchgeführt – meine Beobachtungen beziehen sich lediglich auf die Stellen, in denen der Name Nietzsche in Verbindung mit Pathos auftaucht und in diesen Zusammenhängen sind die Befunde verblüffend und erstaunlich einheitlich.

Der Philosoph, Jurist, Essayist und politische Aktivist Kurt Hiller (1885 – 1972) ist in diesem Kontext als Erster zu nennen. Hiller gehört mit insgesamt 23 Beiträgen zu den aktivsten und geistreichsten Mitarbeitern der ersten beiden *STURM*-Jahrgänge, er ist ein entschiedener Nietzsche-Anhänger. Im Zentrum seiner ersten Essays steht die Kulturkritik. Den „erhabene[n] Nietzsche“ anrufend zitiert er nahezu eine ganze Spalte lang dessen zweite *Unzeitgemässe Betrachtung*, um so gerüstet scharf den Positivismus zu attackieren: „Ich kenne unter den Götzen, vor denen man heutzutage auf den Knien liegt, keinen, der mit einer häßlicheren und blöderen Physiognomie gesegnet wäre, als der Götze der Tatsache. [...] Form nur gibt Werte.“ (Hiller 1910a, S. 197)¹⁵ Hiller plädiert stattdessen für eine Verfeinerung der Kultur:

Und wenn es heute eine Dichtkunst gibt, welche das Erlebnismässige und den Gefühlston intellektischer Problematik zum Gehalt hat, eine Dichtkunst, geschaffen von solchen und für solche, die weder ihre Seele aushängen, wenn sie nachdenken, noch den Relevanzen ihres geistigen Selbst den Eintritt in die Reviere des Erlebnisses verwehren –: so möge man dies als

¹⁵ Auch für die Zeitschrift *PAN* schrieb er zahlreiche Beiträge, ebenso wie für Franz Pfemferts *Aktion*, bei deren Gründung er 1911 auch mitwirkte. Beiträge Hillers mit Nietzsche-Bezug im *STURM*: Hiller 1910a–d; Hiller 1911a–e; Hiller 1912.

eine wundervolle Errungenschaft begrüßen, als eine göttliche Gabe letzter Verfeinerungen, als das glitzernde Zeichen einer gesteigerten Kultur. (Hiller 1910b, S. 203)

Um diese Steigerung und Verfeinerung der Kultur herbeiführen zu können, müsse man indes ein „Organ für den Denkstil Nietzsches“ (Hiller 1910b, S. 203) haben. Hierbei kommt es Hiller darauf an, genau zu bestimmen, was er unter einer solchen Verfeinerung der Kultur versteht:

Kultur nach unserem Begriff also bedeutet nicht: bloße Verfeinerung einer einzelnen Funktion; auch nicht: eine Addierung von zufälligen Verfeinerungen verschiedener Vermögen; eher schon: eine Verfeinerung des Unsagbaren, das zwischen ihnen fließt; eine synthetische Verfeinerung der Gesamtheit eines geistigen Daseins. Dem kultivierten Menschen weist seine Kultur überall a priori den Ort an, von dem aus er die Gegebenheiten des sozialen Lebens, der Philosophie, der Kunst betrachte [...]. (Hiller 1910b, S. 204)

Hiller setzt sein Plädoyer für die Intellektualisierung des Gefühls zum Zwecke seiner Verfeinerung auch praktisch um. In einem Beitrag stellt er das von ihm gemeinsam mit Erwin Loewenson und Jakob van Hoddiss gegründete Neopathetische Cabaret für Abenteurer des Geistes vor (Hiller 1910d):¹⁶ „Unser Begriff von Pathos“, so erklärt er hier, „dürfte eher übereinstimmen mit dem Begriff, den Friedrich Nietzsche davon hat“ (Hiller 1910d, S. 351). Man solle den Gott nicht abgetrennt vom Satyr, „Pathos nicht als gemessene[n] Geberdengang leidender Prophetensöhne, sondern als universale Heiterkeit, als panisches Lachen“ auffassen. So verstehe „es sich auch, dass wir keineswegs für unwürdig und unvornehm halten, seriöseste Philosopheme zwischen Chansons und (cerebrale) Ulkigkeiten zu streuen“ (Hiller 1910d, S. 351).

Zur Gruppe der Anti-Pathetiker unter den *STURM*-Autoren zählt auch der zum Umfeld Walter Benjamins (vgl. Rumpf 1997) gehörende jüdische Philosoph und Dichtungstheoretiker Erich Unger (1887–1950).¹⁷ In seinem Essay *Vom Pathos. Die um George* (Unger 1910a) attestiert er Stefan George, kein „Organ für die Dämonie dieses Chaos“ gehabt zu haben. Schlimmer noch, seine Fehler hätten sich „objektiviert[]“ und seien zu Menschen geworden. „Als solche aber gaben sie Jahrbücher heraus“, in denen sie der „Würde“ huldigen, statt Zarathustras Lehren vom Tanzen und Lachen zu erkennen: „Der um George darf nicht lachen.“¹⁸ Es sei

¹⁶ Zur überragenden Bedeutung Nietzsches für die Gründungsphase des Neuen Clubs siehe Kim 2007, S. 11–37 (Kap. II: „Nietzsches Spätphilosophie und ihre Rezeption im Neuen Club“).

¹⁷ Zu Unger siehe Rumpf 1997 u. Adler 1960.

¹⁸ Es lohnt, die Stelle in ihrem Kontext zu betrachten: „Nietzsche hat uns dieses Kriterium des Wertes im Zarathustra gegeben: / Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muß – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, daß ihr miß-

aber gerade das Gelächter „ein Zeichen der Macht, die Wirklichkeit zu ertragen, wie sie ist, weil es als unmittelbarste, unkorruptierteste Aeußerung unseres Bewußtseins die vollkommenste, redlichste Gleichgültigkeit gegen jede Perspektive ausdrückt.“ (Unger 1910a, S. 316) Nur dieses Pathos sei willkommen, jedes andere verlogen.

Nach diesem Plädoyer für das bewusste Lachen fordert Unger in seinem Nietzsche-Essay (vgl. Unger 1911a; siehe auch Unger 1911b) die Intensität des Denkens zu steigern. Zu vermeiden sei die sich selbstzerfleischende Selbstbeobachtung. Das Denken solle sich vielmehr unbewusst auf einen Gegenstand richten, denn besser sei das „langsam grübelnde Tempo der reflektiven und der Intensitätssturm der naiven Erkenntnis“ (Unger 1911a, S. 380). Unger zitiert die „grosse Vernunft“ des Leibes aus dem *Zarathustra* als Exempel eines aus dem Unterbewusstsein herausströmenden Denkens, das sich zum Größten entfalte (Unger 1911a, S. 380; vgl. Z I Verächter; KSA 4. S. 39–40). Wohlgermerkt: Ein Denken soll dies sein! Ein direktes Denken, das „aus dem bisher Unbekanntem seine Kraft holt“ (Unger 1911a, S. 381), und das im Gegensatz zum indirekten Denken stehe. *Also sprach Zarathustra* sei ein „Machtausbruch des Geistes [!] ohne Gleichen“ gewesen (Unger 1911a, S. 381), wie Unger durch zahlreiche Zitate zu veranschaulichen sucht. In einem ebenfalls im *STURM* publizierten Dialog (*Die Gehemmten*) zeichnet Unger schließlich das Ideal der Versöhnung von künstlerischem und wissenschaftlichem Menschen (vgl. Unger 1910b).

Der Philosoph Salomo Friedlaender (1871–1946),¹⁹ der sich Mynona nannte, hat sich sowohl im *STURM* als auch andernorts intensiv mit Nietzsche auseinandergesetzt. Mynona liebt die selbstironische, ja sich selbst verspottende Schreibweise, mit der er bewusst an Nietzsches selbstreflexive Skepsis anschließt, die er als raffinierten Ausdruck eines Lebens deutet, das sich über die Absurdität

riert! / Wie vieles ist noch möglich! So lernt doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! höher! Und vergeßt mir auch das gute Lachen nicht! / Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lern t mir – lachen! / Der um George darf nicht lachen. So leicht ‚lacht er sich – tot‘. / Denn das Gelächter ist darum ein Zeichen der Macht, die Wirklichkeit zu ertragen, wie sie ist, weil es als unmittelbarste, unkorruptierteste Aeußerung unseres Bewußtseins die vollkommenste, redlichste Gleichgültigkeit gegen jede Perspektive ausdrückt. / Zwischen jeder Auslegung des Geschehens, das ist: zwischen jeder pathetischen Umspannung, die das Denken selbst ist, und dem Aspekt des Alltags klappte bisher eine Lücke, ein Unüberbrückbares. / Unvermittelt standen sich Alltag und Pathos gegenüber. Und jedes Pathos zerbrach bisher an der Gewalt des Alltags. Nur d a s Pathos, das diese Lücke ausfüllt, ist so sicher vor dem Umfallen als alles Alltägliche. / Jedes andere ist verlogen. / Wir ersehnen ein Pathos, das dem Alltag ebenbürtig ist.“ (Unger 1910a, S. 316)

19 Zu Friedlaenders Nietzsche-Rezeption siehe Thiel 2009.

des eigenen Daseins bewusst geworden ist.²⁰ Die Titel seiner Beiträge („Indifferentismus“, „Absolutismus“, „Präsentismus“, „Polarität“, „Mitte zwischen Extremen“) benennen jeweils Aspekte seiner Nietzsche-Deutung.²¹ Obgleich sie den Anschein erwecken, Friedlaender sei auf ein bipolares Denken in Gegensätzen aus, stellt er in seinen Texten gerade nicht Rausch gegen Form, sondern nimmt die unspektakulären Sublimierungen und feinen Übergänge, die Vielfalt der Formen als Ausdrucksgestalten eines indifferent gedachten Dionysos ins Visier. Er wünscht sich zwar Enthusiasmus, doch solle dieser ein kritischer Enthusiasmus sein, der, statt Konfusionen zu erzeugen, artistische Kombinationen durchspielt. Die Natur gelte es nicht zu entfesseln, sondern zu kultivieren, und damit habe Nietzsche begonnen:

Wir hören alle die ersten Axtschläge einer noch unerhörten Kultivierung der Natur selber, von der die ganze sogenannte Weltgeschichte nichts als Schlaf und Traum enthält, in welchem wir alle noch wie in Gräberbetten röcheln. Der Enthusiast nur sollte kritisch sein! [...] Die Unvollkommenheiten Nietzsches sind diejenigen des Beginners, dessen Auge das Ziel erst in Gedanken sieht, es sind Kolumbische. [...] Es handelt sich um die kunstreichsten Kombinationen, um keine Konfusionen der logischen, ethischen und ästhetischen Antipodien und Divergenzen. [...] Wer wie Nietzsche zuerst im „Menschlichen Allzumenschlichen“ es unternimmt, allen Dualismus, auch den von Moral und Natur, durch Einführung von Graden und Ueberbrückungen zwischen den Extremen übergänglich und milde zu machen; aber trotzdem eine Ordnung und Kultur zu gestalten, welche die ganze Feierlichkeit, Erhabenheit, Furchtbarkeit und sittliche Reinheit jener Extreme entfaltet, der muß es verstehen, durch ein wunderbares Taktgefühl, Bogenspannungen, Gewölbe, Distanzen anzustrengen, die sich gegen den Zusammenbruch der Kultur stemmen. (Friedlaender 1910, S. 300)

Taktgefühl also ist gefragt. Es komme dann aber zu einer Selbstaufhebung des Erkennenden, denn Nietzsche habe es auch unternommen, so lange

alle Werte des Lebens in Fluß zu bringen, bis der Wertende selbst chaotisch geworden war [...]. Der Genealog der Werte stößt zu allerletzt vermittle eines dieser Werte, der Wahrheit, auf lauter grobe Willkür der Notdürfte des Lebens: auf Irrtum und Zufall, auf Experimente,

20 Vgl. Friedlaender 1912a, S. 732–733: „Als Skepsis wird erlebt, ist ein Erlebnis des Lebens selber, zu dessen Raffinierung sie gehört; und zur allerletzten Skepsis gehört auch Skepsis gegen Skepsis. [...] Indem nun Nietzsche bis in unsere letzten und zartesten Ordnungen hinein die ursprüngliche rohe Gewalt des absurdesten Chaos dringen ließ, entsteht ihm bis in den chaotischen Ursprung unserer selbstgeschaffenen Welt hinein ein dankendes, segnendes Verehren, ein Ja-sagen auch zur Vernichtung alles Gesetzlichen.“

21 Salomo Friedlaenders *STURM*-Beiträge mit Nietzsche-Bezug: Friedlaender 1910; Friedlaender 1911a/b; Friedlaender 1912a–c; Friedlaender 1913a/b; Friedlaender 1914; Friedlaender 1915; Friedlaender 1919.

deren gelungenstes eben die Wahrheit, die Logik und Wissenschaft ist. (Friedlaender 1910, S. 300)

Er empfangt mit dieser Entdeckung „die Weihe zum Experimentator in jedem erdenklichen, erlebbaren Sinne“ (Friedlaender 1910, S. 300). Friedlaender knüpft hiermit an die erst nach der Artistenmetaphysik im ersten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* formulierte Idee Nietzsches an, dass der „wissenschaftliche Mensch [...] die Weiterentwicklung des künstlerischen“ Menschen sei (MA I 222; KSA 2, S. 186). Kunst und Wissenschaft begreift Friedlaender somit im Einklang mit Nietzsche nicht als Gegensatz von Irrationalismus und Vernunft, sondern als Steigerungsformen: „Die Kunst soll nun versuchen, dem wissenschaftlichen Menschen ihre Art Lebensfreudigkeit einzuflößen.“ (Friedlaender 1910, S. 301) *Menschliches, Allzumenschliches* lege den Akzent auf die „Wissenschaft als einer Lebens- und Sterbensweisheit“ (Friedlaender 1910, S. 301).

Über den „Zirkusdirektor Nietzsche“ (Mynona [d. i. Friedlaender] 1911, S. 631) spottend oder *Also sprach Zarathustra* parodierend, sorgt Friedlaender selbst für Lebensfreude. Nicht nur nimmt er nebenbei damit einige allzu betuliche Übermensch-Phantasien, wie sie in früheren *STURM*-Ausgaben gelegentlich zu finden waren, auf die Schippe, sondern auch sich selbst, wenn er sich als Botschafter des Erdkaisers präsentiert, der den *STURM*-Lesern dessen Rede an die Menschen mitteilt. Dieser Rede vorangestellt ist das Bibelverse in Zarathustra-Manier verkehrende Motto: „So ihr nicht werdet wie die Götter –“ (Friedlaender 1913a, S. 253; vgl. Matthäus 18, 3), dann hebt die „Rede des Erdkaisers“ mit den Worten an:

Ich bin kein Mensch, ich bin Niemand und Jedermann, Indifferentist. [...] Ich habe alle Gegensätze in mir annulliert und bin ihrer deshalb von außen mächtig [...]. Mein inneres Nichts ist die Synthese der Welt [...]. Ich hieß als Mensch Friedrich Nietzsche und starb an den Verdauungsbeschwerden, die mir die Menschen verursachten. [...] Ich bin die Sphinx, die ihr eigenes Rätsel gelöst hat. Ich bin. / Aber der Dr. S. Friedlaender ist mein Großmaul. (Friedlaender 1913a, S. 253–254)

Friedlaenders Nietzsche-Bild provozierte weitere heitere Reaktionen. Unter dem Pseudonym Golo Gangi rezensiert Erwin Loewenson für den *STURM* Friedlaenders Nietzschebuch (vgl. Gangi 1911). Loewenson ist als Pathostheoretiker, Programmatischer des Neo Pathos und als Mitbegründer des Neopathetischen Cabarets der Pathos-Spezialist unter den Nietzsche-Enthusiasten der *STURM*-Autoren.²²

²² Zum Neopathetischen Cabaret *sub specie* Nietzsche siehe weiterführend Nishioka 2006, S. 181–188 (Kap. IV.1: „Erwin Loewensons Programm vom ‚Neo-Pathos‘“).

Er lobt Friedlaender direkt mit leichtem Spott: „Sie haben Pathos. O wie müssen sie heiter sein“, um später zu präzisieren: „Sie Mann vom zweiten Pathos.“ (Gangi 1911, S. 544) Das klingt zwar wie eine Einschränkung, ist tatsächlich aber eine Steigerung des Lobs. Dies verdeutlichen andere Schriften Loewensons, in denen er zwischen den dekadenten Menschen erster Stufe, die im bloßen Ästhetizismus gefangen bleiben und den Nihilismus nicht zu überwinden vermögen, und jenen Menschen zweiter Stufe unterscheidet, die die Dichtung des Seins als wahr erleben (vgl. Gangi 1980 [zuerst: 1909], S. 188 – 189).

7 Befreite Form

Mannigfaltig sind die Folgen, die die durchgängige theoretische Auseinandersetzung mit Nietzsche für die poetische Praxis der *STURM*-Autoren zeitigt. Weder überraschend noch besonders aufregend sind die zahlreichen einfachen Nietzsche-Reminiszenzen. Manchmal werden Nietzsche-Zitate einem Artikel als Motto vorangestellt (vgl. z. B. Babillotte 1913, S. 262), manchmal wird das Spiel etwas weiter getrieben, etwa wenn der Mitbegründer der *Tribüne*, der Theaterregisseur, spätere Okkultist und Tempelritter Friedrich Mellinger in seiner Erzählung *Fieber* das ‚Mitternachtslied‘ aus *Also sprach Zarathustra* (vgl. KSA 4, S. 285 – 286) in einen nächtlichen Fiebertraum hineinmontiert (vgl. Mellinger 1910).

Oft weniger offensichtlich, doch weit wichtiger für die Einschätzung von Nietzsches Wirkungen auf die Moderne sind Versuche, in seinem Geiste Poetiken zu entfalten und umzusetzen – auch hier offeriert der *STURM* wieder ein denkbar breites Spektrum möglicher Realisierungen: Der Musikwissenschaftler Friedrich Kurt Benndorf (1871–1945) legt beispielsweise dar, dass Bild, Klang und Rhythmus im lyrischen Idiom eine untrennbare Einheit bilden – Verse Goethes, Kleists, Momberts seien nicht in Prosa übersetzbar. Er beschwört hierfür jene Verse aus Verlaines magischem Poem *Art poétique*: „Car nous voulons la nuance encore!“ (Benndorf 1910, S. 342), die – was er unerwähnt lässt – auch für den späten Nietzsche bedeutsam wurden (vgl. Lange 2005, S. 14 – 17). Schließlich greift er eine Frage Nietzsches auf, die dieser angesichts der Lyrik Pindars und der Chorgesänge des Aischylos aufgeworfen hatte: „– diese kühnsten Verschlingungen des Gedankens, dieser ungestüm sich neu gebärende Bilderstrudel, dieser Orakelton des Ganzen – sollte der griechischen Menge durchsichtig gewesen sein?“ (Benndorf 1910, S. 342; vgl. NL 1871, 12[1], KSA 7, S. 369 / GT 6; KSA 1, S. 49 / GMD; KSA 1, S. 530) Nietzsche wird als Verfechter und Theoretiker der hermetischen Lyrik zum Wegbereiter für das alogische Dichten in der Moderne gemacht, die ihren Rausch der Sinne im Genuss feinabgestufter Stimmungen befriedigt. Diese Indienstnahme Nietzsches für den Ästhetizismus wäre sogar noch stärker begründbar, hat

dieser doch in der *Götzen-Dämmerung* den Deutschen abgesprochen, „Finger für nuances“ zu haben (GD 7; KSA 6, S. 110), den Franzosen und sich hingegen selbst genau diese in *Ecce homo* attestiert (vgl. EH klug 5; KSA 6, S. 288), gerade weil er „in Fragen der *décadence* erfahren“ sei, die er „vorwärts und rückwärts buchstabirt“ habe: „Selbst jene Filigran-Kunst des Greifens und Begreifens überhaupt, jene Finger für nuances [...]“ (EH weise 1; KSA 6, S. 265–266) In *Jenseits von Gut und Böse* hatte er die „Kunst der *Nuance*“ als „den besten Gewinn des Lebens“ bestimmt (JGB 31; KSA 5, S. 49; meine Herv.) und andernorts den „Sinn und die Lust an der *Nüance*“ als Kriterium für „die eigentliche Modernität“ begriffen (NL 1886, 7[7], KSA 13, S. 289), um schließlich kurz und bündig zu resümieren: „wehe mir! ich bin eine *nuance*“ (EH WA 4; KSA 6, S. 362).

Benndorf verehrt die Lyrik Alfred Momberts und steht damit weit entfernt von jenen wirkmächtigeren Repräsentanten des *STURM*, die zwar ebenfalls das Verhältnis von Rhythmus, Klang und Bild ins Zentrum ihrer Poetik stellen, dieses aber im Rahmen einer Wortkunsttheorie entfalten. Die Wortkunsttheorie wurde mit unterschiedlichen Akzenten von Lothar Schreyer und Herwarth Walden sukzessiv entwickelt, praktisch realisiert haben sie August Stramm, Rudolf Blümner, Franz Richard Behrens, Kurt Schwitters und Otto Nebel.

Alle diese Überlegungen setzen Nietzsches von der Musik her gedachte Konzeption einer Rhythmisierung der Sprache (vgl. z. B. Benne 2011, Emden 2002, Günther 2008) fast schon als selbstverständlich voraus. Der Rhythmus wird als taktgebendes, stilbildendes, gestaltendes und den Text organisierendes Formprinzip aufgefasst, als ‚Stil als Tanz‘ (vgl. Bf. an Erwin Rohde, 22.02.1884, KGB III/1, Bf. 490), doch nicht als Entfesselung, sondern als ein in „Ketten tanzen“ (MA II WS 140; KSA 2, S. 612), das die strenge Form verlangt und zugleich vergessen macht.

August Stramm (1874–1915) war mit Nietzsches Gedankenwelt wohlvertraut, war doch Nietzsche bereits das Thema seiner mündlichen Doktorprüfung im Fach Philosophie (vgl. Stramm 1963, S. 413). Inwiefern Stramms Dichtung von Nietzsches Gedanken und Poetik affiziert ist, lässt sich schwerer ausmachen. Radrizzani hält es für möglich, dass der amoralische Held des frühen Stramm-Stückes *Erwachen* eine Verkörperung des Übermenschen sei (vgl. Stramm 1963, S. 411), einen überzeugenden Beleg dafür bleibt er indes schuldig. Die Nähe zu Nietzsche lässt sich eher über die Formexperimente Stramms herstellen, die im *STURM* und als Einzeldrucke des *STURM*-Verlags erscheinen. Sie knüpfen zwar direkt an Marinettis Forderungen an, die Syntax zu zerschlagen, die Flexion der Verben, Artikel und Präpositionen wegzulassen, aber wollen gerade kein Chaos gebären oder sich in wilden Gebärden erschöpfen. Stramm komponiert seine Gedichte formstreng im rigiden typographischen Blocksatz mit seriellen Wort- und Klangfolgen und mit radikaler Konsequenz.

Dabei schreckt er auch nicht vor unfreiwilliger Komik zurück, wie z. B. in den zarathustrischen Gebärphantasien aufnehmenden Zeilen:

Rasen bäret mich
Ich
Bär mich selber!
(Stramm 1914, S. 106)

Das Wort steht absolut, löst sich aus dem Satzzusammenhang – Nietzsche zufolge wäre dies ein Zeichen der Dekadenz –, Stramm jedoch gewinnt der Gestaltung das Äußerste ab – so auch in seinen metaphysischen Großdichtungen wie *Weltwehe* (vgl. Stramm 1915) und der das Verfahren der Wortausschöpfung ausreizenden Komposition *Die Menschheit*, in der kreisende Worte das ewige Werden als Kreis beschreiben.

Stramms experimentelle Dichtung führte zur Entwicklung der Wortkunsttheorie des *STURMS*. Richard Brinkmann hat diese Poetik, als „die extremste Position der deutschen Literatur und Literatur-Theorie in der Bemühung um so etwas wie eine ‚abstrakte‘ Dichtung“ bezeichnet (Brinkmann 1961, S. 63). Keineswegs ist die Wortkunsttheorie einheitlich. Auf der einen Seite steht die Auffassung von Lothar Schreyer, der die Wortkunst als ein Zusammenspiel der Elemente des Wortes begreift, bei dem Sinn, Klang und Ton sich durch ‚Konzentration‘ und ‚Dezentration‘ zu einer rhythmisch-harmonischen Komposition vereinen.²³

Während Schreyer den Inhalt akzentuiert, betont auf der anderen Seite Walden die Form. Er begreift den Begriff ‚Wortkunst‘ in Analogie zu ‚Tonkunst‘, der besser als der Ausdruck ‚Dichtkunst‘ der Musik entspräche, da er das Material der Gattung präziser und eindeutig bezeichne (vgl. Walden 1917, S. 122). In seinem *STURM*-Artikel *Das Begriffliche in der Dichtung* (vgl. Walden 1918) heißt es entsprechend und in offensichtlicher Anknüpfung an die begriffskritischen Ausführungen Nietzsches aus der Frühschrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*:

Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus. [...] Der Begriff aber ist etwas Gewonnenes. Die Kunst jedoch muß sich jedes Wort neu gewinnen. Man kann kein Gebäude aus Mauern aufrichten. Stein muß zu Stein gefügt werden. Wort muß zu Wort gefügt werden, wenn ein Wortgebäude entstehen soll, das man Dichtung nennt. Die

²³ Zu Schreyers teils eher konfuser Wortkunsttheorie siehe Pirsich 1985, S. 235–242 u. 246–286 (Kap. 5.3.: „Die *Sturm*-Wortkunsttheorie“). Schreyers Verfahren der ‚Konzentration‘ meint z. B. die Reduktion von Sätzen auf einzelne wichtige Worte, ‚Dezentration‘ u. a. die Wiederholung der Worte.

Sichtbarkeit jeder Kunst ist die Form. Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens. Jedes Gesicht hat seine eigene Form. Nicht zwei Gesichter sind gleich, um so weniger zwei Gesichte. Ein Kunstwerk gestalten heißt ein Gesicht sichtbar machen. Nicht aber, sich über das Gesicht zu verständigen. Kein Mensch wirkt auf den andern gleich. Wie darf man diese Gleichheit von dem Ueermenschlichen, von dem Unmenschlichen fordern. Nichts darf vom Kunstwerk gefordert werden, aber das Kunstwerk selbst fordert. [...] Die innere Geschlossenheit wird durch die logischen Beziehungen der Wortkörper und der Wortlinien zueinander geschaffen. Sie sind in den bildenden Künsten räumlich sichtbar, in der Musik und der Dichtkunst zeitlich hörbar Man nennt sie Rhythmus. [...] Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung nicht der Begriff, der das Wort verstellt. [...] Das Leben des Sichtbaren oder des Unsichtbaren ist der Rhythmus. Nur Bewegung ist Leben [...]. (Walden 1918, S. 66)

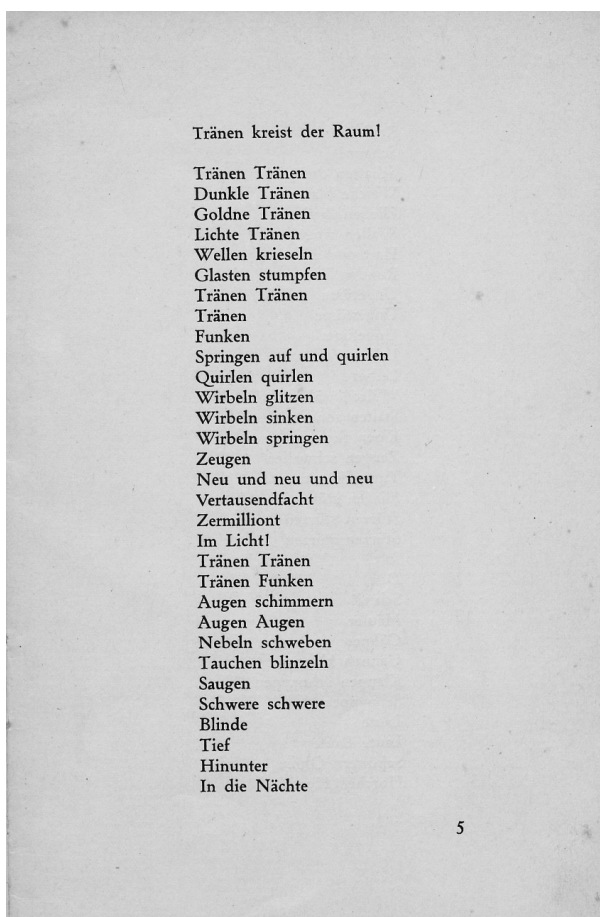


Abb. 1: *Die Menschheit*, Anfang (Stramm 1917, S. 5).

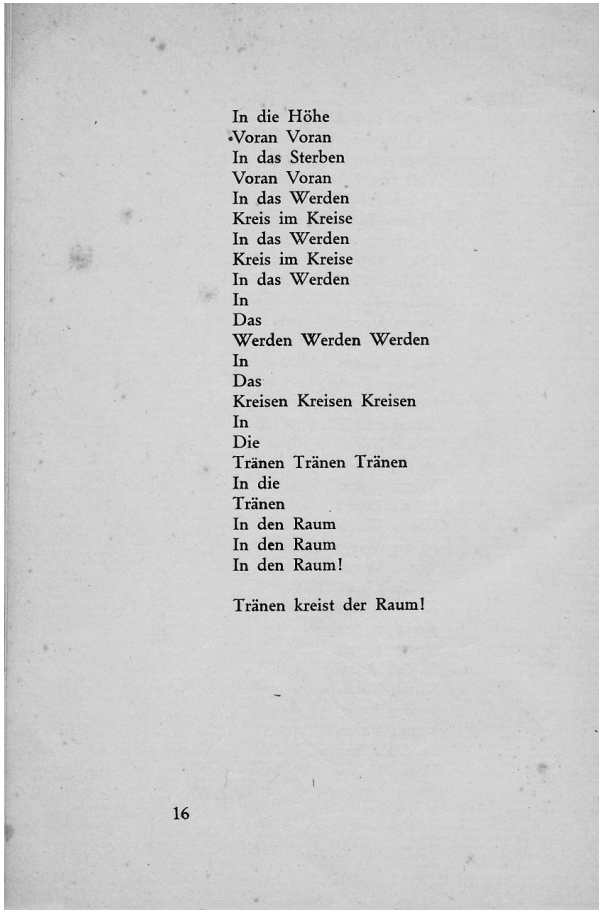


Abb. 2: *Die Menschheit*, Schlusszeilen (Stramm 1917, S. 16).

8 Formbruch und neue Form

Die Unterschiede in den Konzeptionen Waldens und Schreyers führen zu verschiedenen Tendenzen der *Sturm*-Dichtungen. Die eine Richtung bleibt in ihrer Konzentration auf das Wort textorientiert, die andere setzt auf das gesprochene Wort und die Bühne als Gesamtkunstwerk. Betrachten wir zunächst die erste Strömung.

Bei Stramm war ein absoluter Formwille am Werke. Aus dem Bruch der traditionellen Form entsteht eine neue Form, Formbruch und Form spielen zusammen. In diese Richtung hin zum Wort im Text bewegen sich all jene Nachfolger

Strammes, die in Waldens Sinne eine Form-Ästhetik privilegieren: die sich zur Ein-Wort-Lyrik hin entwickelnden Wortkunstwerke Franz Richard Behrens', die Wortkaskaden Kurt Liebmanns und Rudolf Blümner – mit seiner Dichtung *Ango laïna* – als Verfechter einer absoluten Dichtung.

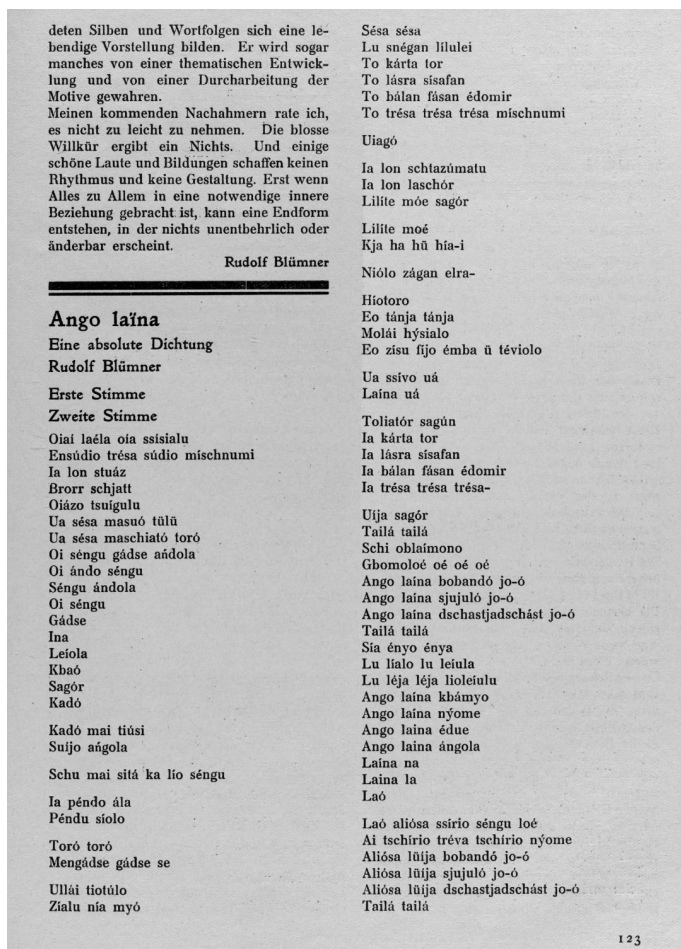


Abb. 3: *Ango laïna*, Anfang (Blümner 1921b, S. 123).

Bei Blümner wird die Rhythmisierung der Worte leitend, die Semantik gibt er zugunsten reiner Lautkompositionen preis. Dabei ist er sich bewusst, was er mit seinem Versuch, ein abstraktes Sprachkunstwerk zu schaffen, riskiert:

Ich muss sogar das Schlimmste befürchten, dass sie mich für einen Dadaisten halten. Ich will sie für heute in dem Irrtum lassen. Und da ich von ihnen überhaupt nichts verlange, brauchen sie sich auch nicht die Mühe zu nehmen, den organischen Bau meiner absoluten Dichtung zu erforschen. Dem künstlerischen Leser werden meine Absichten so wenig entgehen wie die Wirkung. Er wird nicht nur die tieferen Zusammenhänge aller Laute und Wortbildungen erkennen, sondern auch aus den verwendeten Geräuschen und Lauten, den daraus gebildeten Silben und Wortfolgen sich eine lebendige Vorstellung bilden. Er wird sogar manches von einer thematischen Entwicklung und von einer Durcharbeitung der Motive gewahren. / Meinen kommenden Nachahmern rate ich, es nicht zu leicht zu nehmen. Die bloße Willkür ergibt ein Nichts. Und einige schöne Laute und Bildungen schaffen keinen Rhythmus und keine Gestaltung. Erst wenn Alles zu Allem in eine notwendige innere Beziehung gebracht ist, kann eine Endform entstehen, in der nichts unentbehrlich oder änderbar erscheint. (Blümner 1921a, S. 122–123)

Einen Eindruck, wie Blümner mit seinen Laut-Kompositionen die Semantik verabschiedet, vermag der im *STURM* abgedruckte Beginn seiner Dichtung *Ango laïna* zu geben (Abb. 3).

Diese Konzentration auf Laut und Rhythmus wurde in dieser Konsequenz von den anderen Stramm-Nachfolgern nicht übernommen. Manche der Formexperimente, die in den *STURM*-Ausgaben durchexerziert werden, finden ihren Reiz gerade darin, Form und Semantik gegeneinander auszuspielen, bis sie in Parodien auf die Lebensphilosophie und das Übermenschentum umschlagen.

Otto Nebel (1892–1973) entwickelt seine Variante der Wortkunsttheorie zunächst in den *Vorworten zur Dichtung UNFEIG*. Dichtung erwachse aus „einer rhythmischen Anordnung und einer klanglichen Wertung“ (Nebel 1924b, S. 210). Auch für Nebel ist die musikalische Logik das Vorbild, deren gesetzmäßige Einheit er kosmisch ausdeutet:

Am reinsten offenbart sich das Gesetz des Kunstwerks in der FUGE, denn ihre abstrakte Struktur ist die Urgestalt der künstlerischen Gesetzhaftigkeit selber. / Alle Werkteile geraten sowohl untereinander als auch zum Ganzen *unausgesetzt* in rhythmische Beziehungen, und der Hauch der Einung weht aus allen Teilen, die getragen bleiben vom Atem des Einen, das lebt und bewegt und ruht im Bewegt-SEIN, auf dem ES beruht. // Die FUGE wurde bisher in der absoluten Musik und in der reinen Malerei angewendet. [...] Das LOS der Dichtung ist ein FEST im All, und alles Reine ist Gedicht im Licht. (Nebel 1924a, S. 130–131)

Das Sein, auf dem das „ES“ beruht, enthüllt die Nebelsche Dichtung *Blei, Eis und Licht*: „Ein Übermensch, ein Untertan, ein Überhaupt. Und überhaupt und so.“ (Nebel 1926a, S. 70) Oder es heißt im darunter gedruckten Poem *Weiland-Mensch und Heiland-Mensch*: „Noch lebt der Überleber nicht. Und kreuz und quer und auf und ab, auf, drauf und dran, lebt ab, lebt auf, lebt ES, lebt! ES lebt.“ (Nebel 1926b, S. 70)

Otto Nebel

Blei, Eis und Licht

(Morgenimbiß)

Spott jedem Ichling, Wichtig, Wicht! Du ahnst ES kaum. Du fassest Dich. Du fühlst ES schon. Du füllst ES nie, erfüllst ES nicht. Nur nie mit Sich im REINEN sein. Bei Leibe nie, bei Geiste nie, beileibe nicht. Du bleibst dabei. Ja bleibst dabei. Jaja das Blei. Du plumbum Du. Du bleibst und unterbleibst dabei. Das schadet nischt. Das stört Dich nie. Wie schön das ist. Wie gut das tut. Wie groß Du bist. Schon schön entwöhnt, verschont, verwöhnt. Versöhnt mit Dir und also reif. So aufgeklärt, so abgeklärt und frei und fein. Ein Übermensch, ein Untertan, ein Überhaupt. Und überhaupt und so. Kaum legst Du noch Gewicht auf Dich, packst Du Gewichte auf Dich Wicht. Das nennt das Pack dann WAGE — RECHT und WAGE — MUT und Gleich—GEWICHT. Hohn jedem Ichling, Wichtig, Wicht! Bis auf die Brut!! Zerlacht!! Macht Licht!!

Weiland-Mensch

und Heiland-Mensch

(Gedränge)

Hei-wei, hei-wei, wie liegt das über Kreuz. Wie überlegt das kreuz und quer. „Der Eine überlebt ES nicht. Der Überlebte lebt nicht sehr. Noch aber lebt der EINER nicht. Noch lebt der Überleber nicht. Und kreuz und quer und auf und ab, auf, drauf und dran, lebt ab, lebt auf und lebt ES, lebt! ES lebt.

Abb. 4: *Blei, Eis und Licht / Weiland-Mensch und Heiland-Mensch* (Nebel 1926 a/b, S. 70).

Unverholen parodieren Nebels Sprüche der Banausen (Abb. 5) Nietzsches Züchtungsphantasien, seine Sehnsüchte nach Antike, Süden, neuem Leben und der großen Vernunft des Leibes – ich zitiere nur: „Leibgeist, der neue Mensch ist ein neuer Leib im Diesseits [...].“ (Nebel 1932, S. 86)

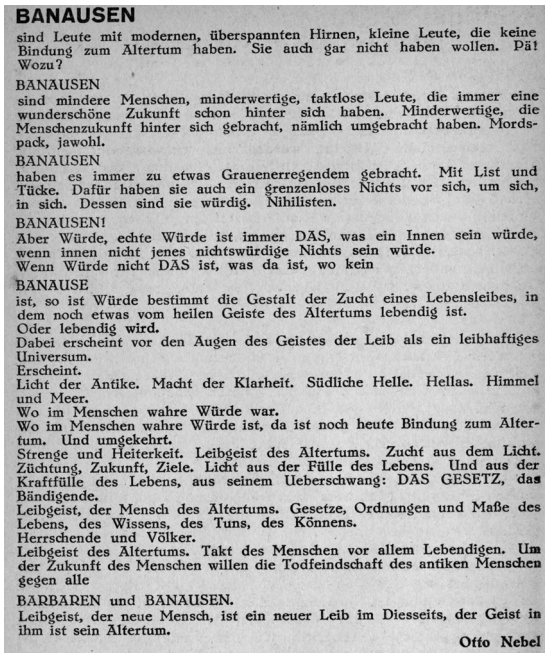


Abb. 5: *BANAUSEN* (Nebel 1932, S. 86).

Nietzsches Übermensch wiederum wird viel leiser, unaufgeregter und wunderbar lapdidar von einem gewissen W. Lasson²⁴ parodiert:

Verschiedenes
pizikato
ursprünglich war tatenwille
ty erwachte zu neuem leben
sein denken nam andere form an
margot tanzte um ihn
rhythmisch gliederte sich bewegung
ironi näselte er ihr zu
mitunter war er Übermensch
gleichklang – gegensätze
beide tanzten
bewegung beider war nahezu bürgerlich harmonisch

²⁴ Vermutlich handelt es sich um ein Pseudonym, über einen W. Lasson konnte ich bislang nichts herausfinden.

felte beiden spießertalent
 ty fand sich in blau
 anarchi schuf gegensätze
 keine vereinigung in unendlichkeit
 margot kannte alexander
 anpassung
 ty tanzte nicht
 goldrauschsimfoni endet bei sonnenaufgang
 [...]

Ich Der Ueber-Mensch

Mitunter Bin Ich Ueber-Mensch Mitunter
 Als Ich Das Letzte Mal Ueber-Mensch War
 Schien Der Mond
 Als Ich Das Letzte Mal Ueber-Mensch War
 Ging Ich Spazieren
 Ich Bin Ueber-Mensch Nur In Begleitung
 Und Auch Dann Nicht Immer
 Mein Ueber-Menschentum Ist Unbegrenzt-
 Begrenzt
 Mitunter Bin Ich Ueber-Mensch Mitunter
 (Lasson 1927, S. 24)



Hier Abb. 6 einfügen.

9 Formzwang

Die erwähnten anderen Verfechter der Wortkunst tendieren zum Großen und setzen auf die Bändigung der einzelnen Elemente durch die Übermacht der Form. Lothar Schreyer konzentriert sich auf das Drama und hierbei auf die Bühnenkunst, deren Verfall er beklagt. Er plädiert ganz apollinisch dafür, das Drama stärker zu literarisieren: „Man stelle das Drama wieder auf sich selbst, auf die Handlung, und dränge alle Ausdrucksmittel neben Wort und Gebärde zurück, dann würden sich Drama und Bühnenkunst zu dem ersehnten Aufstieg anschicken.“ (Schreyer 2001 [zuerst: 1912], S. 3)

In Richtung apollinisches Formtheater schreitet der Bildhauer und Filmregisseur William Wauer (1866–1962) voran, für ihn ist der Schauspieler sogar kreativer als der schaffende Dichter:

Der Dichter kann nur Lebensverhältnisse in der Zeit, der Regisseur im Raum schaffen: erst der Schauspieler schafft das Leben selbst in diese Verhältnisse. / Der Schauspieler muss das Allgemein-Menschliche, Allzumenschliche gestalten, aus sich heraustreiben. Gibt er nur sein Alltäglich-Individuell-Menschliches, so erleichtert er sich seine Aufgabe ins Unkünstlerische, Unschöpferische – ins Natürliche. (vgl. Wauer 1911, S. 574)

W. Lasson

Verschiedenes

pizikato

ursprünglich war tatenwille
ty erwachte zu neuem leben
sein denken nam andere form an
margot tanzte um ihn
rhythmisch gliederte sich bewegung
ironi näselt er ihr zu
mitunter war er übermensch
gleichklang — gegensätze
beide tanzten
bewegung beider war nahezu bürgerlich har-
monisch
felte beiden spießertalent
ty fand sich in blau
anarchi schuf gegensätze
keine vereinigung in unendlichkeit
margot kannte alexander
anpassung
ty tanzte nicht
goldrauschsimfoni endet bei sonnenaufgang

ursula

träumen dichten beten
ursula
denken tanzen singen
ursula
morgen heute gestern
ursula
leben weinen sterben
ursula

Ich Der Ueber-Mensch

Mitunter Bin Ich Ueber-Mensch Mitunter
Als Ich Das Letzte Mal Ueber-Mensch War
Schien Der Mond
Als Ich Das Letzte Mal Ueber-Mensch War
Ging Ich Spazieren

Ich Bin Ueber-Mensch Nur In Begleitung
Und Auch Dann Nicht Immer
Mein Ueber-Menschentum Ist Unbegrenzt-
Begrenzt
Mitunter Bin Ich Ueber-Mensch Mitunter

Leben in Schlagworten

Sie treten aus dem Friseurladen, gehen um die Ecke und stehen vor einer Arztwage. Wissen Sie schon? „Wieviel wiegen Sie?“ Niemand braucht seinen Namen anzugeben! 20 Pfund leichter? Kein Wunder: „Wo sind deine Haare August?“ Sie steigen mit etwas Verspätung von der Wage. (Auf- und Abspringen während der Fahrt verboten!) Ach – Stufen. Zur modernen Körperpflege gehört natürlich noch verschiedenes: Kinderseifen, Vasenol sind vielleicht überflüssig, aber „bims die Händ“ mit Abrador.“ – Uebrigens, „kukirolen Sie noch?“ Drei Tage zur Probe gratis. Abonnieren Sie sofort. Fahrstuhl links. Besonders wichtig: „Koche mit Gas“ (besser als Margarine).
Trotz der Körperpflege möchte ich vorschlagen, „das Fräulein Helen soll nun wirklich nicht mehr baden gehn.“ Sie könnte vielleicht mit einem Punktroller dieselben Wirkungen erzielen, oder mit einem Expanter, oder mit dem Knie, Ausbildung auf Teilzahlung in drei Monatsraten (nur für elegante Herren); Prospekt gratis. Diskreter Versand an den Haushaltungsvorstand. Hochaktuell.
Nun zum geistigen Sport. Wissen ist, wie Sie wissen sollten, Macht. Zum Beispiel: „Ausbildung in der Redekunst“ oder „Methode Rustin“, hiermit kommen Sie vorwärts! (wie mit einem Autowagen, Troschke fragen?), denn schließlich geben doch 3 Tropfen Kaol Metall Dauerglanz, . . . und abends in die Skala.

24

Abb. 6: *Verschiedenes* (Lasson 1927, S. 24).

Andernorts stellt er unter Berufung auf Nietzsche klar, dass die Überwindung des ‚Allzumenschlichen‘ qua Objektivierung durch die Form zu erfolgen habe:

„Will man die ‚Deutsche Seele‘ ad oculus demonstriert haben, so sehe man in den deutschen Geschmack, in deutsche Künste und Sitten hinein: welche bäurische Gleichgültigkeit gegen Geschmack.“ So Nietzsche [in JGB 244; KSA 5, S. 186]. / Was ist Geschmack? Geschmack ist Sinn für Form. / Mangel an Sinn für Form ist wie die Formlosigkeit Unkultur, Barbarei. / Gesetzt: die deutsche „Tiefe“ brauchte lange Zeit, um an ihre Oberfläche zu kommen – notwendig wird es, daß wir uns ihrer bewußt werden. Es gilt, endlich Ausdruck und Gestalt zu gewinnen für die deutsche „Innerlichkeit“. / Form ist Kultur, wie Kunst Form ist. (Wauer 1919, S. 1)

Noch konsequenter als bei Wauer, der vom Theater und Film als organisches Gesamtkunstwerk träumt, durch das das Leben strömt, schwingt sich das apollinische Formprinzip zu einseitiger Dominanz in einem langen architekturtheoretischen Essay des Bauhaus-Vertreters Ludwig Hilberseimer (1885–1967) auf.

Keine Ästhetik ist anti-dionysischer als die des Bauhauses, umso erstaunlicher ist das folgende, im *STURM* gedruckte Bekenntnis zu Nietzsche des dem Sozialismus nahestehenden Architekten:

Die Notwendigkeit eine oft ungeheure, heterogene Materialmasse nach einem für jedes Element gleichermaßen gültigen Formengesetz zu bilden, fordert eine Reduktion der architektonischen Form auf das knappste, notwendigste, allgemeinste. Eine Beschränkung auf die geometrisch kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur. Daher kommt die wesentlichste Eigenschaft des Architekten, sein Sinn für die Masse, ihre Proportionen zu erhöhter Bedeutung. Seine Organisationsfähigkeit. Große Massen bei Unterdrückung der Vielerleiheit nach einem allgemeinen Gesetz zu formen, ist, was Nietzsche unter Stil überhaupt versteht: Der allgemeine Fall, das Gesetz wird verehrt und herausgehoben: die Ausnahme wird umgekehrt beiseite gestellt, die Nuance weggewischt, das Maß wird Herr, das Chaos gezwungen Form zu werden: logisch, unzweideutig, Mathematik, Gesetz. (Hilberseimer 1924, S. 188–189)

Der große Stil der Architektur wird hier gegen die Nuance in Stellung gebracht, die im *STURM*, bei Kurt Benndorf und anderen, für die Lyrik gerade gegen die großen Gebärden ausgespielt wurde.

Auf die große Gebärde setzt naturgemäß auch der Ausdruckstanz. Die von Mary Wigman geprägte Choreographin Berthe Trümpy hatte 1927 den *Sprech- und Bewegungschor* der Berliner *Volksbühne* ins Leben gerufen. Arbeitslose führten Nietzsches ‚Mitternachtslied‘ (Z III Tanzlied; KSA 4, S. 285–286) als chorischen Laientanz auf:

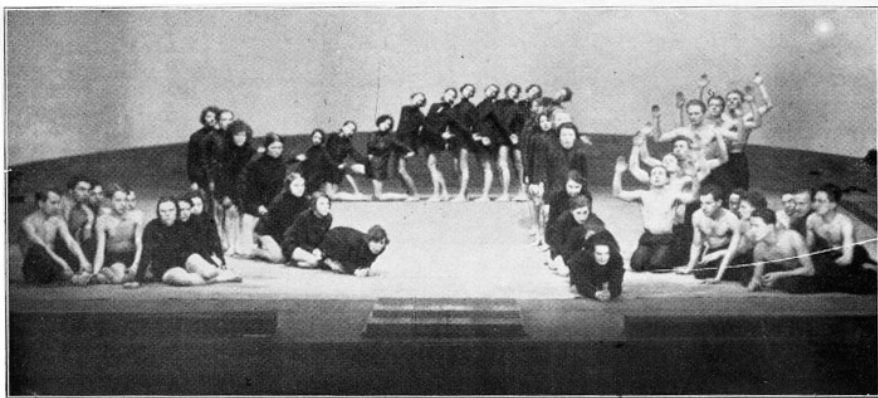


Abb. 7: Szenische Darstellung von Nietzsches ‚Mitternachtslied‘ (Skoronel/Trümpy/Vogt 1928, S. 183).

Eine aberwitzige Synthese schließlich aus Bauhaus und Formexperiment gelingt 1925 Ruggero Vasari (1898 – 1968, vgl. dazu Versari 2011) in seinem Science-Fiction-Stück *Maschinenangst*. *Maschinenangst* präsentiert so etwas wie ein futuristisches Bauhaus, Dynamismus und Maschine vereinend. Wie von Lothar Schreyer gefordert, sollen Bühnenbild und Drama verschmelzen und nicht wie im Futurismus autonom bleiben. Es kommt gleichsam zur Versöhnung von D’Annunzio und Marinetti, von Mensch und dem Vampir Maschine. Anvisiert ist auch hier wieder ein Gesamtkunstwerk, diesmal eines, das – so Gino Gori (1876 – 1952) in seiner *Einführung* zu Vasaris Stück – jenseits von Gut und Böse das Leben in all seiner Vielfalt einfängt:

Das Leben ist stets in Bewegung, es läuft erschreckend schnell. Und es setzt sich aus so vielen einzelnen verschiedenen Fragmenten zusammen, wie die farbigen Glasstückchen in einem Kaleidoskop, die durch ihr Bewegen, Drehen sich kreuzen und die verschiedensten Figuren und Arabesken bilden. / Sie sammeln, und aus ihnen eine synthetische Einheit zu schaffen, die eine höhere Anschauung des Lebens gibt, ist Zweck der Kunst. So verschieden, wie diese bunten Scherben sind die dynamischen Momente des Lebens. Sie sind zu fixieren: unter ihrer äußeren Gestalt die unveränderliche Essenz der Dinge zu zeigen, ist die Aufgabe des Theaters. / Drama, Tragödie, Komödie, Grotteske, Ballett, Pantomime? / „Wir kennen die Wahrheit nicht. Sie erscheint unter allen Aspekten und hüllt sich in die verschiedensten Gewänder“. Alle möglichen Aspekte, die ganze Tonleiter des Menschlichen, alle Formen des Lebens, die bizarrsten, abstrusesten, häßlichsten wie die schönsten, bilden zusammen dies bodenlose Meer. / Allerdings ist auf dem Theater alles schön: alles ist jenseits von Gut und Böse. Alles ist Leben. (Gori 1925, S. 4)

Um dies zu erreichen, gibt Gori eine nietzscheanische Lösung aus: „Im Kampf um die Verwirklichung seines eigenen Imperativs“: „Sei mehr als Du selbst“ (Gori 1925, S. 1). Die Handlung des Stückes skizziert er:

In der radiotelegraphischen Kabine einer Welt außerhalb von Zeit und Wirklichkeit wird das Nahen einer Flotte von Luftschiffen angezeigt. Sie bringt die Frauen. [...] Tonkir, den Uebermenschen, den Schöpfer des neuen mechanischen Kosmos, versucht sie: er soll [...] aus dem Uebermenschen wieder zum Menschen werden [...]. (Gori 1925, S. 1)

Das Drama um die drohende Vermenschlichung des außerirdischen Übermenschen durch ein Raumschiff voller irdischer Frauen, die ihn zu verführen suchen, wird nun durch Entwürfe Ruggero Vasaris für die Bühnenbilder und von Vera Idelson für die Kostüme veranschaulicht, die Bühne und Handlung programmgemäß vereinen. Zum ersten Mal sieht man, wie ein Übermensch aussieht (Abb. 8)!

Abschließend bleibt festzuhalten: Die Bandbreite der Nietzsche-Rezeption im *STURM* ist groß, Dionysosjünger aber treten nur vereinzelt auf. Es zeigt sich im

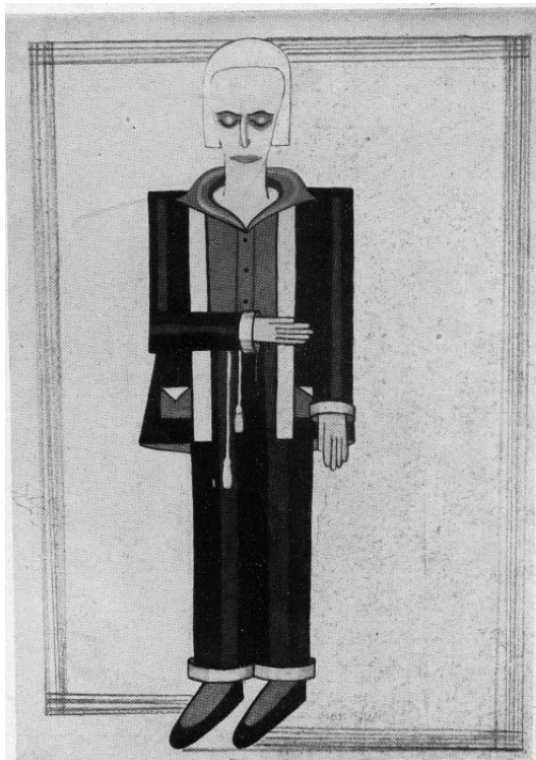


Abb. 8: Kostüm von Tonkir, dem Übermenschen (Idelson 1925, S. 3).

Zeichen Nietzsches wenig Expressives, dafür viel Konstruktion, Abstraktion, Technisches und Artifizielles, bei vorherrschender Tendenz, den Willen zur Form ernst zu nehmen: Nicht nur Kritik und Auflösung, sondern Bemühungen dominieren, neue Gestaltungsweisen auszuprobieren. Die Formexperimente sind vor allem in der Lyrik radikal, die Formapotheosen erreichen in Bühnenkunst und Architektur ihre stärkste Ausprägung. Die intermediale Dimension zwischen den mit Nietzsche sich sprachlich auseinandersetzenden *STURM*-Texten und den im *STURM* ebenfalls mannigfach gegebenen artistischen Antworten in Kubismus, abstrakter Malerei und Neuer Musik wäre noch eigens zu untersuchen. Dass für diese Avantgarden die ästhetische Vorbildfunktion Nietzsches ebenso verbindlich ist wie für die diffusen irrationalistischen Strömungen in der Kunst ist bemerkenswert. Es sind die leisen Verse Nietzsches, die im *STURM* den Ton angeben:

„Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt.“ (Z II Stunde; KSA 4, S. 189)²⁵

Literaturverzeichnis

- Adler, H. G. (1960): „Erinnerungen an den Philosophen Erich Unger“. In: *Eckart* 29. Nr. 3, S. 182–185. [Nachgedruckt in: Erich Unger (1989): *Politik und Metaphysik*. Mit einem Nachwort von Manfred Voigts. Würzburg, S. 65–69.]
- Amato, Pierandrea/Migolino, Gianluca (Hrsg.) (2012): *Lo stile di Dionisio: la filosofia di Nietzsche nella letteratura tedesca del Novecento*. Milano, Udine.
- Anger, Jenny (2015): „Alfred Döblins *Gespräche mit Kalypso*. Über die Musik als Modell der Modernen Kunst“. In: Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): *Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*. Berlin, Boston, S. 229–245.
- Babillotte, Artur (1913): „Die Schwermut des Genießers“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 146–147, S. 262–265.
- Baumgarth, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg.
- Benndorf, Friedrich Kurt (1910): „Vom lyrischen Idiom“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 43, S. 341–342.
- Benne, Christian (2011): „*Good cop, bad cop*: Von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft“. In: Helmut Heit/Günter Abel/Marco Brusotti (Hrsg.): *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie. Hintergründe, Wirkungen und Aktualität*. Berlin, New York, S. 189–212.
- Berghaus, Günter (1996): *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction*. Oxford.
- Blümner, Rudolf (1921a): „Die absolute Dichtung“. In: *Der Sturm* 12. Nr. 7, S. 121–123.
- Blümner, Rudolf (1921b): „Ango laïna. Eine absolute Dichtung“. In: *Der Sturm* 12. Nr. 7, S. 123–124 u. 126.
- Boccioni, Umberto (1913): „Simultanéité futuriste“. In: *Der Sturm* 4. Nr. 190/191, S. 151.
- Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo D./Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino (1912a): „Manifest der Futuristen“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 103, S. 822–824.
- Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo D./Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino (1912b): „Futuristen. Die Aussteller an das Publikum“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 105, S. 3–4.
- Brinkmann, Richard (1961): „Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung“. In: Klaus Lazarowicz/Wolfgang Kron (Hrsg.): *Unterscheidung und Bewahrung*. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag, 27. Oktober 1961. Berlin, S. 63–78.
- Dallago, Carl (1912a): „Karl Kraus. Der Mensch [Teil 2]“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 117–118, S. 90–92.
- Dallago, Carl (1912b): „Philister“. In: *Der Brenner* 15, S. 495–505.
- Deesz, Gisela (1933): *Die Entwicklung des Nietzsche-Bildes in Deutschland*. Diss. Bonn.

²⁵ Vgl. Friedlaender 1914, S. 162: „Indem wir den ältesten Aberglauben zerstören, den Aberglauben an Drastik und Sensation: „Die stillsten Ereignisse [sic!] sind es, welche den Sturm bringen.““

- Döblin, Alfred (1910a): „Gespräche mit Kalypso. Ueber die Musik. Erstes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 5, S. 34. (1910b): „Zweites Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 6, S. 42. (1910c): „Drittes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 7, S. 50–51. (1910d): „Viertes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 8, S. 57–59. (1910e): „Fünftes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 9, S. 67–69 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 10, S. 76. (1910f): „Sechstes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 11, S. 83–84 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 12, S. 92–93. (1910 g): „Siebentes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 13, S. 100–101 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 14, S. 108–109 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 15, S. 118–119 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 16, S. 125–126 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 17, S. 134–135. (1910 h): „Achstes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 19, S. 150 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 20, S. 157–158 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 21, S. 166–167 und in: *Der Sturm* 1. Nr. 22, S. 173. (1910i): „Zehntes Gespräch/Letztes Gespräch“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 23, S. 182.
- Döblin, Alfred (1913): „Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 150/151, S. 280–282.
- Emden, Christian J. (2002): „Sprache, Musik und Rhythmus: Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1869–1879“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121. Nr. 2, S. 203–230.
- Emmerich, Wolfgang (2007): „Benns bacchische Epiphanien und ihr Dementi“. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen, S. 89–106.
- Erhart, Walter (2004): „NIEMALS SAGE, DAS HÄTTEN WIR‘. Neue Studien zur literarischen Nietzsche-Rezeption im 20. Jahrhundert“. In: *Nietzsche-Studien* 33, S. 453–468.
- Essen, Gesa von (2009): „Resonanzen Nietzsches im Drama des expressionistischen Jahrzehnts“. In: Thorsten Valk (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin, New York, S. 101–128.
- Ester, Hans (2001): „Nietzsche als Leitstern der Expressionisten“. In: Hans Ester/Meindert Evers (Hrsg.): *Zur Wirkung Nietzsches: Der deutsche Expressionismus, Menno ter Braak, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Thomas Mann, Oswald Spengler*. Würzburg, S. 99–111.
- Foster, John Burt (1982): *Heirs to Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism*. Princeton.
- Friedlaender, Salomo (1910): „Menschliches Allzumenschliches“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 38, S. 299–301.
- Friedlaender, Salomo (1911a): „Kants Vermächtnis“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 53, S. 419–420. Teil 2 in: *Der Sturm* 1. Nr. 54, S. 431–432. Teil 3 in: *Der Sturm* 1. Nr. 55, S. 438–439.
- Friedlaender, Salomo (1911b): „Dr. Max Zerbst: ‚die vierte Dimension‘ [Rezension]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 83, S. 663–664.
- Friedlaender, Salomo (1912a): „Polarität. Philosophischer Vortrag“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 92, S. 732–733.
- Friedlaender, Salomo (1912b): „Max Steiner: ‚Die Welt der Aufklärung‘. Nachgelassene Schriften. Kritischer Hinweis [Rezension]“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 107, S. 20–22. Teil 2 in: *Der Sturm* 3. Nr. 108, S. 28–30. Teil 3 in: *Der Sturm* 3. Nr. 109, S. 34.
- Friedlaender, Salomo (1912c): „Adler und Zaunkönig“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 127–128, S. 9.
- Friedlaender, Salomo (1913a): „Präsentismus. Rede des Erdkaisers an die Menschen“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 144–145, S. 253–254.
- Friedlaender, Salomo (1913b): „Die Mitte zwischen Extremen. Zur Verhütung eines Mißverständnisses“. In: *Der Sturm* 4. Nr. 158–159, S. 22–23.
- Friedlaender, Salomo (1914): „Absolutismus“. In: *Der Sturm* 4. Nr. 194–195, S. 162.
- Friedlaender, Salomo (1915): „Geist und Krieg“. In: *Der Sturm* 6. Nr. 9–10, S. 54.

- Friedlaender, Salomo (1919): „Kant und die Freiheit nach Ernst Marcus“. In: *Der Sturm* 9. Nr. 11, S. 144–146.
- Gangi, Golo [d. i. Erwin Loewenson] (1980): „Die *décadence* der Zeit und der ‚Aufruf‘ des ‚Neuen Clubs‘ [Rede vom 8.11.1909]“. In: Richard Sheppard (Hrsg.): *Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914*. Bd. 1. Hildesheim, S. 182–204.
- Gangi, Golo [d. i. Erwin Loewenson] (1911): „Dr. S. Friedlaender. Friedrich Nietzsche. Eine intellektuelle Biographie [Rezension]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 68, S. 544.
- Gori, Gino (1925): „Einführung zu ‚Maschinenangst‘ von Ruggero Vasari“. In: *Der Sturm* 16. Nr. 1, S. 1–6.
- Günther, Friederike Felicitas (2008): *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin, New York.
- Hilberseimer, Ludwig (1924): „Großstadtarchitektur“. In: *Der Sturm* 15. Nr. 4, S. 177–189.
- Hillebrand, Bruno (2000): *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*. Göttingen.
- Hiller, Kurt (1910a): „Über Kultur [II]“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 25, S. 196–197.
- Hiller, Kurt (1910b): „Über Kultur [III]“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 26, S. 203–204.
- Hiller, Kurt (1910c): „Lyrik-Abende“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 26, S. 207.
- Hiller, Kurt (1910d): „Das Cabaret und die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 44, S. 351.
- Hiller, Kurt (1911a): „Notizen“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 46, S. 366.
- Hiller, Kurt (1911b): „Der Relativismus in der Rechtsphilosophie und seine Überwindung durch die Restitution des Willens [I]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 59, S. 468–479.
- Hiller, Kurt (1911c): „Der Relativismus in der Rechtsphilosophie und seine Überwindung durch die Restitution des Willens [II]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 60, S. 476–477.
- Hiller, Kurt (1911d): „Der Relativismus in der Rechtsphilosophie und seine Überwindung durch die Restitution des Willens [III]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 61, S. 486–487.
- Hiller, Kurt (1911e): „Zur Auswahl“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 69, S. 551.
- Hiller, Kurt (1912): „Der Sinn des Lebens und die Reichstagswahl“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 93, S. 740–741.
- Homayr, Ralph (1991): *Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk von Kurt Schwitters*. Opladen.
- Idelson, Vera (1925): „Kostüme für ‚Maschinenangst‘ von Ruggero Vasari [Illustrationen]“. In: *Der Sturm* 16. Nr. 1, S. 3–4.
- Kim, Jae Sang (2007): *Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde*. Diss. Freiburg i. Br.
- Köster, Peter (1972): „Die Renaissance des Tragischen“. In: *Nietzsche-Studien* 1, S. 185–209.
- Kunne-Ibsch, Elrud (1972): *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*. Tübingen, S. 61–79.
- Kurtz, Rudolf (1910a): „Programmatisches“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 1, S. 2–3.
- Kurtz, Rudolf (1910b): „E. T. A. Hoffmann“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 8, S. 59–60.
- Kuttnig, Beat (1995): „Die Nietzsche-Abhandlungen Döblins“. In: Michel Grunewald (Hrsg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Paris 1993*. Bern u. a., S. 201–212.
- Lange, Wolfgang (2005): *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. München.
- Lasson, W. (1927): „Verschiedenes“. In: *Der Sturm* 18. Nr. 1–2, S. 24.
- Lublinski, Samuel (1911a): „Romantik und Stimmung [Teil 1]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 75, S. 598–600.
- Lublinski, Samuel (1911b): „Romantik und Stimmung [Teil 2]“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 76, S. 604–605.

- Lux, Joseph August (1910): „Kunst und Ethik“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 2, S. 13–14.
- McGinn, Robert E. (1982): „Verwandlungen von Nietzsches Übermensch in der Literatur des Mittelmeerraumes: D'Annunzio, Marinetti und Kazantzakis“. In: *Nietzsche-Studien* 10/11, S. 597–614.
- Maier, Thomas (Hrsg.) (2002): *Das Lachen des Dionysos. Nietzsche und die literarische Moderne. Vorträge zur Literatur beim Heinrich-von-Veldeke-Kreis*. Essen.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1912a): „Manifest des Futurismus“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 104, S. 828–829.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1912b): „Futuristische Literatur. Technisches Manifest“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 133, S. 194–195.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1913): „Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 150/51, S. 279–280.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1968): „Contro i Professori“. In: *Teoria e Invenzione Futurista*. Hrsg. v. Luciano De Maria. Milano: A. Mondadori, S. 262–266.
- Martens, Gunter (1971): *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart.
- Mayer, Hans [d. i. Rudolf Kurtz] (1910): „Die Bildungsphilister“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 27, S. 215–216.
- Mayer, Matthias (2009): „Nietzsche-Verwerfungen bei Georg Trakl“. In: Thorsten Valk (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin, New York, S. 87–100.
- Mellinger, Friedrich (1910): „Fieber“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 36, S. 287.
- Meyer, Theo (1991): *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*. Tübingen.
- Meyer-Wendt, Hans-Jürgen (1973): *Der Frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg.
- Möser, Kurt (1983): *Literatur und die Grosse Abstraktion: Kunsttheorien, Poetik u. abstrakte Dichtung im Sturm 1910–1930*. Erlangen.
- Mynona [d. i. Salomo Friedlaender] (1911): „Der kommende Mann. Eine Vision“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 79, S. 631–632.
- Nebel, Otto (1924a): „Vorworte zur Dichtung UNFEIG“. In: *Der Sturm* 15. Nr. 3, S. 130–131.
- Nebel, Otto (1924b): „GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung“. In: *Der Sturm* 15. Nr. 3, S. 210–212 u. 214.
- Nebel, Otto (1926a): „Blei, Eis und Licht“. In: *Der Sturm* 17. Nr. 5, S. 70.
- Nebel, Otto (1926b): „Weiland-Mensch und Heiland-Mensch“. In: *Der Sturm* 17. Nr. 5, S. 70.
- Nebel, Otto (1932): „BANAUSEN“. In: *Der Sturm* 21. Nr. 3, S. 86.
- Nishioka, Akane (2006): *Die Suche nach dem wirklichen Menschen. Zur Dekonstruktion des neuzeitlichen Subjekts in der Dichtung Georg Heyms*. Würzburg.
- O. V. (1909): „Der Neue Weg“ der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Ein Protest in Sachen Herwarth Walden. Veröffentlicht im Auftrage von: Peter Baum, Rudolf Blümner, S. Friedländer, Ferdinand Hardekopf, Rudolf Kurtz, Paul Scheerbart, René Schickele. Berlin.
- Pirsich, Volker (1985): *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg.
- Primi, Paolo (2012): „La rivoluzione per l'elementale: Nietzsche e l'Espressionismo“. In: Pierandrea Amato/Gianluca Miglino (Hrsg.): *Lo stile di Dionisio: la filosofia di Nietzsche nella letteratura tedesca del Novecento*. Udine, S. 11–52.

- Przybyszewski, Stanislaw (1898): *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*. Berlin.
- Przybyszewski, Stanislaw (1910): „Das Geschlecht“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 31, S. 243–244. Teil 2 in: *Der Sturm* 1. Nr. 32, S. 251–252.
- Pudor, Heinrich (1910): „Schutz den Schaffenden“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 18, S. 140.
- Reichert, Herbert William (1972): „Nietzsche und Carl Sternheim“. In: *Nietzsche-Studien* 1, S. 334–352.
- Ribbat, Ernst (1970): *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins*. Münster.
- Rispoli, Marco (2013): „La chiarezza della distruzione: appunti su Nietzsche e Hofmannsthal“. In: Pierandrea Amato/Gianluca Miglino (Hrsg.): *Lo stile di Dionisio: la filosofia di Nietzsche nella letteratura tedesca del Novecento*. Udine, S. 53–73.
- Rolleston, James (1980): „Nietzsche, Expressionism and modern poetics“. In: *Nietzsche-Studien* 9, S. 285–301.
- Rumpf, Michael (1997): „Pathos und Parole. Walter Benjamin und Erich Unger“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, S. 647–667.
- Saint-Point, Valentine de (1912): „Manifest der futuristischen Frauen“. In: *Der Sturm* 3. Nr. 108, S. 26–27.
- Sander, Gabriele (2001): *Alfred Döblin*. Stuttgart.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2003): „Der ‚stählerne Mensch‘ – Filippo Tommaso Marinettis Programm des italienischen Futurismus“. In: *Nietzscherforschung* 10, S. 101–111.
- Schreyer, Lothar (2001): „Vom Verfall der Bühnenkunst“. In: *Theateraufsätze*. Mit einer Einleitung von Brian Keith-Smith. Lewiston, Queenston, Lampeter, S. 1–8. Erstdruck 1912 in: *Xenien* 5, S. 102–107 u. 166–170.
- Scimonello, Giovanni (2005): „Der Aufbruch der europäischen Avantgarde nach 1900. Italienischer Futurismus und deutscher Expressionismus in der Auseinandersetzung Alfred Döblins mit Filippo Tommaso Marinetti“. In: Silvio Vietta u. a. (Hrsg.): *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Tübingen, S. 159–171.
- Skoronek, Vera/Trümpy, Berthe/Vogt, Karl (1928): „Nietzsche: ‚Das Mitternachtslied‘ [Illustration]“. In: *Der Sturm* 18. Nr. 12, S. 183.
- Sommer, Andreas Urs (2017): *Nietzsche und die Folgen*. Stuttgart.
- Soyka, Otto (1911): „Schaffende Liebe. Eine Ibsenstudie“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 50, S. 396.
- Sprengel, Peter (1991): „Institutionalisierung der Moderne. Herwarth Walden und *Der Sturm*“. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 110, S. 247–281.
- Sprengel, Peter (1995): „Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbarth und Alfred Döblin“. In: Hartmut Eggert u. a. (Hrsg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München, S. 73–101.
- Stoessl, Otto (1911): „Der Skeptiker“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 71, S. 564–566.
- Stramm, August (1914): „Ich“. In: *Der Sturm* 5. Nr. 15/16, S. 106 u. 108.
- Stramm, August (1915): „Weltwehe“. In: *Der Sturm* 6. Nr. 1/2, S. 2–3.
- Stramm, August (1917): *Die Menschheit*. Berlin.
- Stramm, August (1963): *Das Werk*. René Radrizzani (Hrsg.). Wiesbaden.
- Streim, Gregor (1996): *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg.

- Stucheli, Peter (1999): *Poetisches Pathos. Eine Idee bei Friedrich Nietzsche und im deutschen Expressionismus*. Bern u. a.
- Taylor, Seth (1990): *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910–1920*. Berlin, New York.
- Terpin, Sara (2009): *Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa*. München.
- Thiel, Detlef (2009): „Einleitung: Die Tragödie der Unabhängigkeit. Friedlaender/Mynona opfert Nietzsche“. In: Samuel Friedlaender/Mynona: *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie*. Detlef Thiel (Hrsg.). Herrsching, S. 9–90.
- TRUST [d. i. Herwarth Walden] (1910): „Die neue Sezession [Rezension]“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 32, S. 255–256.
- TRUST [d. i. Herwarth Walden] (1911a): „Von Dichtern“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 73, S. 580–581.
- TRUST [d. i. Herwarth Walden] (1911b): „El Greco“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 86, S. 688.
- Unger, Erich (1910a): „Vom Pathos. Die um George“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 40, 1, S. 316.
- Unger, Erich (1910b): „Die Gehemmten“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 43, S. 343–344.
- Unger, Erich (1911a): „Nietzsche“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 48, S. 380–381. Teil 2 in: *Der Sturm* 1. Nr. 49, S. 388–389.
- Unger, Erich (1911b): „Nachts“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 57, S. 452.
- Valk, Thorsten (2009): „Friedrich Nietzsche. Musaget der literarischen Moderne“. In: Thorsten Valk (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin, New York, S. 1–20.
- van den Berg, Hubert F. (2005): „Berlin ist die Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa“. Zur Internationalität der Zeitschrift und Galerie *Der Sturm*“. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.) unter Mitarbeit von Stéphane Pesnel: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*. Bern u. a., S. 59–63.
- Versari, Maria Elena (2011): „Enlisting and Updating: Ruggero Vasari and the Shifting Coordinates of Futurism in Eastern and Central Europe.“ In: Günter Berghaus (Hrsg.): *International Yearbook of Futurism Studies*. Berlin, New York, S. 277–298.
- Voigts, Manfred (2011): „Jüdisches Denken im Frühexpressionismus. Oskar Goldberg und Erich Unger im Zeichen Friedrich Nietzsches“. In: Werner Stegmaier/Daniel Krochmalnik (Hrsg.): *Jüdischer Nietzscheanismus*. Berlin, New York, S. 168–187.
- Walden, Herwarth (1917): *Einblick in Kunst*. Berlin.
- Walden, Herwarth (1918): „Das Begriffliche in der Dichtung“. In: *Der Sturm* 9. Nr. 5, S. 66–67.
- Walden, Herwarth (1926): „Expressionismus“. In: *Der Sturm* 17. Nr. 1, S. 2–12.
- Wauer, William (1911): „Der Schauspieler“. In: *Der Sturm* 2. Nr. 72, S. 574–575.
- Wauer, William (1919): „Theater als Kunstwerk“. In: *Sturm-Bühne* 7, S. 1–4. Teil 2 in: *Sturm-Bühne* 8, S. 1–2.
- Waßmer, Johannes (2012): „Damals gab es zwei Zeitschriften der radikalen künstlerischen Richtung‘ – Herwarth Waldens *Der Sturm*, Franz Pfemferts *Die Aktion* und ihr Werdegang“. In: Andrea von Hülsen-Esch u. a. (Hrsg.): *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*. Bd. 2. Wuppertal, S. 185–198.
- Weininger, Otto (1910): „Sucher und Priester“. In: *Der Sturm* 1. Nr. 31, S. 245.
- Zannuchi, Mario (2018): „Europa-Konstruktionen im deutschen Expressionismus – mit Blick auf Nietzsche“. In: Luca Crescenzi/Carlo Gentili/Aldo Venturelli (Hrsg.): *Letteratura e*

- identità europea. Per una storia dei 'buoni europei' – Friedrich Nietzsche und die Konstruktion des europäischen Intellektuellen.* Rom, S. 147–162.
- Zittel, Claus (1995): *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche.* Würzburg.
- Zittel, Claus (2000): „Leben [Artikel]“. In: Henning Ottmann (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart, Weimar, S. 269–271.
- Zittel, Claus (2017): „Zum Paradox der dionysischen Form: Nietzsche – Borchardt – Adorno“. In: Christian Benne/Dieter Burdorf (Hrsg.): *Rudolf Borchardt und Friedrich Nietzsche. Schreiben und Denken im Zeichen der Philologie.* Berlin, S. 153–190.