

Barbara Straka

Rainer Gottemeiers *Lichtachsen im „PotsdamerStiefel“*

im Kontext seiner aquatischen Lichträume für die Potsdamer Kulturlandschaft

Künstlerische Arbeit wird oft als ein Suchen, Finden und Erfinden (1) beschrieben. Aber ihre Motive, Methoden und Medien haben sich seit Jahrhunderten stark verändert. Und ebenso das Kunstwerk selbst: Weniger denn je gleicht es heute einem Objekt, einer geschlossenen Form, als vielmehr einem offenen kreativen Prozess, der durch den Betrachter erst vollendet wird. Er selbst kann somit am Kunstwerk teilhaben – ein unschätzbare Gewinn der Moderne.

„Im Suchen und Finden liegt das Geheimnis aller Kunst“, sagte Picasso einmal (2). Suchen und Finden sind Begleiter der künstlerischen Phantasie, sie stehen am Anfang aller Innovation. Aber die Künstler aller Zeiten waren immer auch Erfinder, von ihrem Erkenntnisinteresse Getriebene, aufmerksame Beobachter ihrer Zeit, geübt im vergleichenden Sehen. Wer wusste das besser als Leonardo da Vinci, Genie und Grenzgänger zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik, der als Entdecker und Erfinder seiner Zeit weit voraus war. Er empfahl dem Künstler, „er möge auf eine Wand schauen, und die dort erblickten Flecken, Sprünge, Risse und Löcher würden in seiner Phantasie zu den geheimnisvollsten Landschaften, Wäldern, Seen und Bachläufen. Eine typische Vorstellung der Renaissance...“ (3).

Rainer Gottemeier sieht sich in dieser Tradition. Er sucht, findet und erfindet die Motive und Themen seiner Kunst in der Natur. Dabei nimmt er selbst die unterschiedlichsten Perspektiven ein und sympathisiert als Künstler mit der Rolle des Seefahrers, des Landvermessers, des Piloten, des Astronomen oder des Kartographen. Er schaut auf Landkarten, See- und Sternkarten und findet darin neue Formen und Figurationen. So entdeckte er vor einiger Zeit bei Recherchen, dass die Potsdamer Havellandschaft zwischen Schwielowsee, Töplitz und Plessow den Umriss eines Schaftstiefels hat, der in verblüffender Weise an die geografische Formation Italiens erinnert. So wurde der „PotsdamerStiefel“ als innovative Landmarke neu erfunden, aber bei all ihrer Evidenz scheint es so, als sei diese Formation immer schon da gewesen. Nur hat man sie nicht gesehen. So bedurfte wieder einmal eines Künstlers, um dem Betrachter die Augen zu öffnen.

In der Wortschöpfung „PotsdamerStiefel“ verbirgt sich zugleich eine künstlerische Reminiszenz an Italien, den ewigen Sehnsuchtsort der Potsdamer Könige und Künstler. Immer schon wollten die Preußenkönige etwas vom warmen Hauch des Südens auch hierzulande spüren. Sichtbar wird dies nicht nur an der aus Nachkriegsruinen und Flächenkahlschlag wieder erstandenen

Potsdamer Mitte mit Landtagsschloss und Palais Barbarini, an den italienischen Turmvillen von Karl Friedrich Schinkel und Ludwig Persius, sondern auch in der mediterran anmutenden Landschaft mit dem von Malern als legendär beschriebenen südlichen Licht. (...) So hat die Entdeckung des „PotsdamerStiefels“ auch eine historische Dimension.

Rainer Gottemeier steht als Künstler ganz im Heute, sieht sich aber stets auch der Geschichte und Kunstgeschichte verbunden, insbesondere der Renaissance und der Romantik. Damals wie heute gibt es „tief greifende Umbrüche. Eine Fülle von Neuem dringt auf die Menschen ein“ (4). Leben wir in einer „dritten Romantik“, wie der Berliner Kunsthistoriker Eugen Blume anmerkte, die sich gegen gesellschaftliche Vereinzelung, Neoliberalismus und Digitalisierung auflehnt? Dann wäre Rainer Gottemeier einer ihrer künstlerischen Protagonisten. Auch ihm geht es um Aufhebung des Rationalistischen, um Transzendenz in der Naturerfahrung, um magische Verschmelzung der irdischen Elemente mit dem Kosmischen und um die Kreation einer „Universalerfahrung“, wie die Romantiker sie ersehnten.

Doch Wissenschaft und Technik lassen sich nicht ignorieren, und ihre Errungenschaften wurden von Künstlern und Kreativen meist zuerst adaptiert und für innovative Arbeit fruchtbar gemacht. So entspricht Rainer Gottemeier als Künstlertypus auch mehr dem aus dem griechischen Mythos entlehnten Urbild des Dädalus als dem Ikarus. Er ist kein romantischer Schwärmer, er ist Finder, Erfinder, Macher, er sprüht über vor Ideen und erprobt innovative technische Möglichkeiten der Umsetzung. Wie Dädalus, der Künstler-Ingenieur, weiß er um das Risiko, der Sonne zu nahe zu kommen und wie Ikarus mit seinen Wachsflügeln abzustürzen. Lieber bleibt er am Boden, holt die Sterne virtuell auf die Erde oder auf den See herunter, und das alles nach genauen Berechnungen und mit ingenieurmäßiger Professionalität. Er ist ein ganzheitlich denkender Kreativer, ein leidenschaftlicher Grenzgänger zwischen Kunst, Wissenschaft, Technik und wendet seine Erkenntnisse souverän an.

Seine jüngste Installation im regionalen Landschaftsraum, die „Lichtachsen im PotsdamerStiefel“ (2017), steht im Kontext mehrerer aquatischer Lichträume, die Rainer Gottemeier zwischen 1997 und 2017 am Petzower Haussee und andernorts realisiert hat. „Standorte: Sternfelder“ entstand 1997 als das erste „Seestück“ (5) bzw. „Sehstück“, für das der Künstler das Sternbild des canis major (der große Hund) als Ausgangspunkt nahm für weitere phantastische Sternbilder als Metaphern historischer und heutiger Kulturstandorte. Sie wurden mit verschiedenfarbigen Bojen auf dem Haussee markiert. „Der See, oft als das aufgeschlagene Auge der Erde gedeutet, reflektiert das, was über und um ihn herum existiert.“ Er dient „sowohl als Projektionsfläche als auch als Repräsentationsort künstlerischer Landschaften“ (6).

Mit dieser Installation auf dem Petzower Haussee war der Prototyp der für Rainer Gottemeier seither typischen Landschaftskunst für seine „aquatischen Lichträume“ geschaffen worden. Als solche bezeichnet der Künstler „atmosphärisch gestimmte Räume, temporäre Installationen einer Vielzahl von maritimen Lichtinseln, die sternengleich funkeln, pulsieren, atmen – auf nächtlich glänzendem Seespiegel. Blinkende Signallichtbojen und farbige Kugelfender markieren ein im See verankertes Beziehungsgeflecht, visualisieren die leuchtende Metapher Sternenhimmel. Die räumliche Verortung der schwimmenden Objekte basiert auf den kartographischen Gestaltmerkmalen der Umgebung und den Sternorten der nördlichen Hemisphäre“ (7). Auch die zweite Reminiszenz an die regionale Kulturlandschaft am Petzower Haussee, „Sterne in Reichweite“ (2001), spielte mit der Überlagerung von drei durch Leuchtbojen und farbige Fender markierte Beziehungsebenen: die kosmischen Sternpunkte nördlicher Breiten in Gelb, die architektonischen und botanischen Strukturen des Bornstedter Feldes in Blau und in Rot. Wieder war ein „spiegelndes kartographisches Werk vielschichtiger Korrespondenzen“ (R.G.) entstanden.

Seit 2001 entwickelte Rainer Gottemeier für überregionale und internationale Standorte weitere aquatische Lichträume: „Hamburger Firmamente“, Stadtparksee Hamburg (2001), „Sterne über Grund“, Burgsee Schwerin (2002), „Stella Nova“, Maschteich Hannover (2002), „Seelewaschen“, Maschteich Hannover (2003), „Seelewaschen“, Alte Werft, Korneuburg / Österreich (2004) und Burgsee, Schwerin (2004) „campus stellae“, Schlosspark Tranekaer, Langeland/Dänemark (2005) und „Braunschweiger Gipfel“, Portikusteich Braunschweig (2010). Aber der Petzower Haussee blieb idealtypischer Ausgangspunkt des Künstlers, zu dem er immer wieder zurückkehrte (1997, 2001, 2017).

Für die jüngste, im September 2017 auf dem Haussee eingerichtete Installation „Lichtachsen im PotsdamerStiefel“ plante der Künstler, eine schwimmende Ellipse auf dem See zu installieren – eine ebenso faszinierende wie technisch anspruchsvolle Idee. Ihre Umsetzung nahm zehn Tage in Anspruch. 324 Bausteine, je 9 kg schwer, wurden von Gottemeier und Assistenten Harry Sinske vom Boot aus ins Wasser gelassen, daran 200 Bojen und 35 künstliche Seerosen befestigt - eine wahre Herkulesarbeit zu Wasser. 200 Seenotrettungslampen blitzten bei Eintritt der Dämmerung auf und verwandelten den See in einen gespiegelten Sternenhimmel, ein „visuelles Konzert im Wasser“ (R.G.). Den Mittelpunkt markierte eine Ellipse aus 24 blau leuchtenden Stabbojen. Sie exakt im Wasser zu vermessen und einzurichten, stellte die größte Herausforderung für den Künstler dar. Nach der erfolgreichen Fertigstellung bildete sie eine geschlossene ovale Form mit einer 160 Meter langen Längsachse und wirkte wie auf das Wasser gezeichnet. Bemerkenswert dabei ist, dass man Rainer Gottemeiers Kunst das Technische, Konstruktive, die mathematischen Berechnungen wie auch den jahrelangen Entwicklungs- und

wochenlangen Aufbauprozess niemals ansieht. Der Betrachter ist beeindruckt von der unsichtbaren Technik und zugleich im Bann der romantischen Anmutung des fertigen Werks.

Die „Lichtachsen im Potsdamer Stiefel“ wurden 2017 ermöglicht durch eine Einladung des FB Kultur Potsdam-Mittelmark anlässlich der Feierlichkeiten zum 700jährigen Bestehen der Orte Werder und Schwielowsee. Mit dieser Region fühlt sich Rainer Gottemeier besonders verbunden. Als Kooperationspartner konnte er das KulturForum Schwielowsee e.V. gewinnen. Dabei ist er nicht der erste Künstler, der in der Region eine mediterran anmutende Sehnsuchtslandschaft erkennt und ihr eine künstlerische Aura verleiht, denn spätestens im 19. Jahrhundert wurde die Potsdamer Naturlandschaft als Kulturlandschaft gesehen, avancierte in der poetischen Wahrnehmung zu einem idyllischen Sehnsuchtsort. Das „preußische Arkadien“ regte Künstler und Dichter zu schwärmerischen Beschreibungen idealtypischer Natur an. Aber erst durch den genialen Gartenbaumeister Peter Joseph Lenné erhielt das „irdische Paradies“ sein unverwechselbares Gesicht. Mit behutsamer Gestaltung adelte er die Natur, prägte in 300 Projekten, weit über Preußen hinaus, nachhaltig das Profil der Landschaft. Diese Gartendenkmal-Juwelen zu erhalten und zu pflegen, ist ein generationsübergreifender Auftrag. Aber Jahrzehnte hinweg geriet diese Aufgabe in Vergessenheit, denn in DDR-Zeiten verwarhlte nicht nur das architektonische Erbe der preußischen Schlösser und Landgüter, sondern auch das landschaftliche Ambiente. Schaut man sich heute im etwa 13 Hektar großen Schlosspark am Haussee um, dann lassen sich die von Lenné gestalteten Sichtachsen nur noch bzw. allmählich wieder erahnen. Vom Andenkenhaus über den See hinweg soll sich ein Sichtfenster bis zum Schwielowsee öffnen; eine weitere Achse reicht vom Fischerhaus bis zum Herrenhaus. Auch darauf macht der Künstler aufmerksam, der bereits 2006 die Sichtachsen als tragende und bis heute prägende Komponente der Lenné'sche Landschaftskunst in seinem Projekt „Lichtachsen“ auf dem Tiefen See anlässlich der Eröffnung des neuen Potsdamer Hans-Otto-Theaters würdigte (8). Der einzigartigen Landschaft mit Weltkulturerbe-Status zwischen Glienicker Brücke, Schlosspark Babelsberg, Jungfernsee und Heiligem See mit ihren Schlössern und Parkanlagen wurde in temporärer Inszenierung ein Schauspiel der Perspektiven hinzugefügt. Im Kontext des Theaters fasste Rainer Gottemeier hier den Landschaftsraum als Bühne auf. Die Bühne der Natur selbst wurde zum Inhalt, die dem Betrachter eine neue, ganzheitliche Wahrnehmung aus wechselnder Perspektive anbot – Licht und Dunkel, Raum und Zeit, Klang und Stille waren ihre dramaturgischen Elemente.

Aber immer wieder kehrte Rainer Gottemeier zum Petzower Haussee zurück. Hier fand er idealtypisch seine eigene, von allen Seiten begehbare und einsehbare Landschaftsbühne vor, die zur künstlerischen Inszenierung einlud. Auch historisch gab es genügend Anknüpfungspunkte für den Künstler. Ab 1814 hatten die im Schloss ansässigen Gutsherren Karl und August Kaehne

die Gestaltung durch Lenné gefördert. Theodor Fontane schrieb anerkennend: „Das Ganze ein Landschaftsbild im großen Stil; nicht von relativer Schönheit, sondern absolut“ (9). Aber - kann es überhaupt so etwas geben wie „absolute Schönheit“? Der Künstler weiß, dass sie sich bestenfalls im Augenblick erfahren lässt, ähnlich flüchtig wie das Glück. Mit Nietzsche möchte er sagen, „dass die Welt übervoll von schönen Dingen ist, aber trotzdem arm, sehr arm an schönen Augenblicken und Enthüllungen dieser Dinge“ (10). Ein in diesem Sinne glanzvoller Augenblick sind für Rainer Gottmeier und sein Publikum immer die Eröffnungsveranstaltungen, zu denen „festlich gestimmte Menschen zusammenkommen, um erstmals zu sehen, was so bislang ungesehen war“ (R.G.). Ihr Anlass ist die künstlerische Enthüllung dieser Entdeckung: im übertragenen Sinne die Geburt einer neuen Landschaft.

Diese „poetische Cosmographie“, wie sie von den „aquatischen Lichträumen“ evoziert wird, transzendiert im Sinne der Romantik den konkreten Landschafts- und Lebensraum in ein Gesamtkunstwerk aus Licht, Farbe, Bewegung, Landschaft und Atmosphäre. Wie geht der Künstler dabei vor und welcher Medien bedient er sich? In seinen Werken der Lichtkunst, der Landart und der Konzeptkunst nutzt Rainer Gottmeier oft das Medium der künstlerischen Kartographie. Landkarten, See- und Sternkarten sind wortwörtlich zu verstehende Suchbilder für seine Findungen und Erfindungen. Wie schon berühmte Kartographen, etwa Mercator, künstlerisch-dekorative Elemente wie Ornamente und Allegorien nutzten, so arbeiten heute viele konzeptuelle Künstler mit der Kartographie, ja sie wurde sogar seit den 90er Jahren zu einem ganz eigenen Medium, Inhalt und Aktionsfeld zeitgenössischer Kunst. „Wie Gedichte oder Kunstwerke vermitteln Karten Zugänge zur Welt“, denn beide stehen für eine Veranschaulichung „des Einzigartigen und Unwiederholbaren. Die Karte vereint Reflexionen, Erfahrungen und Möglichkeiten in einem einzigen Symbol“, sie ist „ein alles mit allem verbindendes Geflecht“ (11).

Auf der Suche nach solch einem einzigartigen Symbol, kartiert Rainer Gottmeier die Natur, die Landschaft und den Sternenhimmel neu. Er zeichnet nicht *die* Natur oder *nach der* Natur wie die Romantiker. Er ahmt sie nicht nach wie im Barock, er bezieht sie direkt ein. Er übersetzt Natur in Kunst. Auch das erinnert an Gedanken der Frühromantik. In J.W. Goethes „Werther“ (1774) heißt es, „Die Natur ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler“ (12). Der Künstler macht die Formen der Natur sichtbar, indem er in sie hinein symbolische Zeichen setzt. (...) So ist auch die mit Licht ins Wasser „gezeichnete“ Ellipse eine Grundform der Natur und Denkform des Menschen, eine symbolische Verdichtung im kollektiven Gedächtnis, in dem die Menschheit über Jahrtausende hinweg die Himmelserscheinungen zu begreifen versuchte. Es war Johannes Kepler, der mit dieser geometrischen Form die Planetenbewegungen beschrieb und minutiös berechnete. Gegenüber der abstrakt gedachten Form des Kreises, der in der Natur

real nicht vorkommt, ist die Ellipse ein ganz und gar lebendiges, ja geradezu „atmendes“ Symbol. Galt in der Antike, etwa für Platon, noch der Kreis als Symbol des Weltalls und der Vollkommenheit, so ist in Wahrheit „die Ellipse diese schöpferische Figur, denn die doppelten Pole ... beherrschen die Bewegungen im Kosmos (...) und (...) des Menschen mit seiner polaren Struktur von Geist und Seele“ (13).

Hier wird die Kunst von den Welten der Astronomie und Geometrie tangiert. Die Ellipse wurde zum tragenden Symbol und Formelement nicht nur für Rainer Gottemeiers Installation, sondern auch für die von ihm eingeladenen Gastkünstler. Brigitta Quast positionierte ihre „Goldene Geometrie“ performativ mittels tragbarer Stelen an variablen Orten im Landschaftsraum. Harry Sinske legte mit „HyperBELLA“ eine elliptische Insel im Raum-Zeit-Kontinuum der Landschaft an.

Aber die mit dem Begriff Ellipse verbundenen Konnotationen gehen noch weiter und können zum Verständnis der künstlerischen Intentionen herangezogen werden: Auch in der Literatur spricht man von Ellipsen als Stilmittel, die „Auslassungen“ redundanter Worte bezeichnen und somit neuen Raum für Interpretation schaffen. Auch die von Gottemeier geformte Ellipse sollte die Phantasie und Eigentätigkeit des Betrachters anregen, indem er beim Gang um den See selbst eine Ellipse beschreibt. Vorstellbar wird, dass er damit eine kosmische Bewegung vollzieht, die einer Planetenumlaufbahn gleicht und sich in den unendlichen Weiten des Alls milliardenfach wiederholt. Im kosmischen Gefühl des Aufgehoben-Seins versteht man, dass der Mensch selbst Natur, ein Teil des Ganzen ist.

Aber Rainer Gottemeiers Kunst erschließt sich nicht nur durch Formen und Symbole, sondern auch durch Farben. Er „zeichnet“ – im übertragenen Sinne - mit Farben, die er ausschließlich der Natur entnimmt: Blau, Grün, Gold und Weiß. Die heraufkommende Nacht taucht Landschaft und See in ein tiefes Blau, vom späten Grün des Ufers gesäumt. Das Wasser: besetzt mit einem Netz gleißend weißer Sterne, die Landschaft: verklärt durch das Gold der wandernden Stelen von Brigitta Quast, die an Sonnenstrahlen erinnern. Ein melancholisches Bild der Vergänglichkeit stellt sich ein, des schwindenden Tages, des abnehmenden Lichts, der absterbenden Natur im Herbst.

Immer wieder aber ist es das Blau, die Königsfarbe der Romantiker, die Rainer Gottemeier magisch anzieht. Die „Blaue Blume“ galt Novalis als Symbol des Aufbruchs zur Erfüllung von Sehnsüchten, zu persönlichem Glück und Lebenssinn. Der Expressionist Kandinsky schrieb: „Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem“ (14). So kann die Farbe Blau letztlich als Symbol der Sehnsucht nach Einigkeit und Verbundenheit mit der Natur verstanden werden.

In vielen seiner Werke beschäftigt sich Gottemeier mit dem Blau. Es steht für Tiefe und Unendlichkeit, für das Blau des Kosmos wie das Blau des Meeres, des Wassers als Ursprung allen Lebens. Eine antike Metapher spricht vom „unbeschreiblichen Lächeln des Meeres“, „wenn man etwas Neues sah oder Altes mit neuen Augen betrachtete“ (R.G.). Die Natur der Region und die Region der Natur neu sehen und wertschätzen zu lernen, ist Leitgedanke des Künstlers. Er überformt die vorgefundene Natur mit einer künstlerischen Aura, die die irdische Erfahrung der Vergänglichkeit ebenso in sich einschließt wie die kosmische Idee der Ewigkeit. Und auch wenn die temporären Werke eines Tages wieder verschwunden sind, so bleiben doch die Bilder unauslöschlich in Erinnerung.

Insbesondere die zweite Installation auf dem Haussee, „Sterne in Reichweite“ (September 2001) war ein Beispiel dafür, dass sich die von Gottemeier künstlerisch evozierten Bilder nicht nur aus vorgefundenen Komponenten (Landschaftsraum) und äußeren Anlässen speisen (Jahrestage, öff. Aufträge, Wettbewerbe), sondern auch unvorhersehbare Kontextualisierungen eingehen können, die ihre Wahrnehmbarkeit ebenso erweitern wie überschatten können. Denn das Ereignis der Eröffnung am 15.9.2001 stand vollkommen unvermittelt im Bann des geschichtsträchtigen Datums „9/11“. Eine folgenschwere terroristische Attacke hatte wenige Tage zuvor New York und die westliche Welt erschüttert, deren mediale Druckwellen bis hierher reichten. Plötzlich und unerwartet hatte die Metapher des Künstlers vom auf der Erde gespiegelten Sternenhimmel eine ahnungsvolle, apokalyptische Dimension bekommen. Wie konnte das sein? Katastrophenängste, philosophische und religiöse Endzeitvisionen, alles unheilvolle Geschehen auf der Erde wurde seit alters her häufig den Gestirnen zugeschrieben. Stern und Sternenfall als kosmische Ereignisse gehören zu den ältesten und ambivalentesten Archetypen der menschlichen Zivilisation. Sterne werden gedeutet als Vorzeichen kommender Ereignisse – im Positiven wie im Negativen. Der sterbende, gefallene Stern ist ein Bild des Scheiterns und des Absturzes, aber als Sternschnuppe oder Komet wiederum ein glücksverheißendes Himmelszeichen und Inbegriff der Projektion menschlicher Wünsche auf die Geschehnisse des Himmels, mit denen man sich im Einklang wünscht, aber auch abhängig weiß und in Zeiten des Umbruchs schicksalhaft bedroht sieht (15).

Zwar stürzte mit „9/11“ nicht der Kosmos ein, aber die alte westliche Weltordnung wurde in ihren Fundamenten erschüttert. Seither sind siebzehn Jahre vergangen. Die Bedrohungen sind nicht geringer geworden, eine neue Weltordnung ist im Entstehen. So fern, so nah: Wer sich der durch Gottemeier vermittelten ganzheitlichen ästhetischen Erfahrung öffnet, spürt: Wir stehen „auf schwankendem Grund“ (R.G.) wie die blau pulsierenden Lichtstelen im Wind auf dem Wasser. Wir bespiegeln uns im See wie Narziss, in das eigene Abbild verliebt. Aber die Beschaulichkeit trägt, denn in Wirklichkeit sind auch wir Fremde, fast überall, außer in der

eigenen Heimat. Längst ist global eine neue Völkerwanderung im Gange. Millionen haben ihre Heimat verloren, sind auf der Flucht ins Ungewisse, uns verbunden im Unterwegssein. Wir wissen, wir müssen uns neu verorten, neuen Halt finden. Das aber kann nur im Einklang mit der Natur, nicht gegen sie geschehen.

Auf einer Anhöhe am Ufer des Haussees steht das kleine „Andenkenhaus“, architektonisch eher unscheinbar, aber ein idealer Punkt zur erhabenen Betrachtung des Sees und für Rainer Gottemeier auch symbolisch wichtig. Denn mit seinen in die Natur eingebetteten Kunstwerken will er immer auch einen „Denkraum der Besonnenheit“ (Aby Warburg) schaffen, ein Memento, das die Vermessenheit, Begrenztheit und Endlichkeit des Menschen im kosmischen Kontext zu bedenken gibt: „In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden“, schrieb der visionäre Philosoph Friedrich Nietzsche 1873. „Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mussten sterben. - So könnte jemand eine Fabel erfinden und würde doch nicht genügend illustriert habe, wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt; ... menschlich ist er, und nur sein ... Erzeuger nimmt ihn so pathetisch, als ob die Angeln der Welt sich in ihm drehten“ (16).

Literatur:

1. Dietfried Gerhardus und S.M. Kledzik (Hrsg.), vom Finden und Erfinden in Kunst, Philosophie, Wissenschaft, Saarbrücken 1985
2. Pablo Picasso, zit.n. www.zitate.eu
3. Elke von Radäwskij, Kunst ist Finden, nicht Erfinden. Das Geheimnis der Fragmente (über Dorothee v. Windheim), in: DIE ZEIT, 37/1987, 4.9.87, aktualisiert: 21.11.2012, in: Spiegel online
4. Petra Kabus, Romantik in Brandenburg. Eine Einführung, in: Blühende Landschaften. Romantik in Brandenburg. Ein Lesebuch, hrsg. von Petra Kabus, Andreas Keller, Knut Kiesant, Berlin 2002, S. 14
6a. Barbara Straka, Lichtachsen – Sichtachsen. Künstlerische Perspektiven auf ein irdisches Paradies. In: Rainer Gottemeier, Zwischen den Ufern, Potsdam 2006, S. 15 - 17
5. Miriam Bers, Standorte: Sternenfelder. Eröffnungsrede anlässlich der Installation auf dem Petzower Haussee (1997), in: Rainer Gottemeier (Hg.): Zwischen den Ufern, Potsdam 1997, S. 7
6. Ebd.
7. Rainer Gottemeier, Aquatische Lichträume, in: ders. (Hg.): Zwischen den Ufern, a.a.O., S. 4
8. Barbara Straka, Lichtachsen – Sichtachsen. Künstlerische Perspektiven auf ein irdisches Paradies, in: Rainer Gottemeier (Hg.): Zwischen den Ufern, a.a.O., S. 15
9. Julia Frese, Petzow. Ein Dorf von relativ absoluter Schönheit, PNN, 18.04.17
10. Friedrich Nietzsche, zit. n. R.G., Brief an d. Verf.
11. Sabine Folie, Konjekturen über Kartenobsessionen, in: Atlas Mapping, hrsg. von Paolo Bianchi und Sabine Folie, Ausstellungskatalog des Offenen Kulturhauses Linz, 1997, S. 19

12. J.W. Goethe, zit. n. www.aphorismen.de
13. Martin Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form*, Baden-Baden (Koerner), 1985, S. 215
14. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, zit. n. seilnacht.com, Die Farbe Blau
15. Barbara Straka, Eröffnungsrede anlässlich der Installation „Sterne in Reichweite“ von Rainer Gottemeier, Haussee/Petzow, 15.9.2001, unveröff. Manuskript
16. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, 1873, KSA 1, 875 f

Barbara Straka

Im Labyrinth der Lebensreise. Thomas Zieglers Weg mit Nietzsche

„Es ist die Sache der Wenigsten, unabhängig zu sein: - es ist ein Vorrecht der Starken. Und wer es versucht, ... begibt sich in ein Labyrinth, er vertausendfältigt die Gefahren, welche das Leben an sich schon mit sich bringt ...“ (1).

Gratwanderungen: Zieglers Nietzsche-Faszination

Ende Juni 2010 notiert der Künstler im Rückblick auf sein Werk *„Der Weg mit Nietzsche ist eine Gratwanderung. Man muss ihn nivellierend verehren und verehrend nivellieren“* (2). In diesem für das Verständnis von Zieglers Nietzschebild aufschlussreichen Text, in Strophenform gesetzt, beschreibt der Künstler nicht nur die Extreme der verblendeten Nietzsche-Rezeption des 20. Jahrhunderts. Deren Auswüchse sieht er in „Übermenschendämmerung und Nazi-Nietzsche“, während er das Verdienst des Verehrten vor allem in der Zertrümmerung der Wertesysteme als „Beilagen in der Kulturkonserve“ würdigt und in der endgültigen Konstatierung des Gottestodes. Vor allem aber gewährt Ziegler dem Leser Einblick in seine subjektive Faszination und existenzielle Auseinandersetzung mit dem Philosophen. Nietzsche, auf sich selbst angewendet, verblasse vor seinen eigenen hochfliegenden Ansprüchen und messerscharfen Worten, deren Gewalt er nicht standhielte, so Ziegler. Ein „Befindlichkeitsjammerlappen“ nennt er ihn scheinbar abschätzig, doch nicht ohne Mitleid und Verständnis für das Menschlich Allzumenschliche bei Nietzsche selbst, den zu ironisieren keine Kunst sei, würde er doch als Reflektor nur die Spötter selbst entlarven mit dem Lachen Zarathustras.

Indem Ziegler die Metapher des *Weges* und der *Gratwanderung* an den Anfang seiner Zeilen stellt, taucht er schon mitten hinein in das bildhaft-reiche Denken und Schreiben Nietzsches, der wandernd philosophierte und nur den im Freien geborenen Gedanken traute, weil er die Enge seiner Zeit und Gesellschaft nicht aushielt und ihr davonlief, vorauslief, uns noch immer vorausläuft. Keine Höhe war ihm hoch genug, und aus existenzieller Erfahrung wusste er im „Wanderer“-Kapitel des Zarathustra zu schreiben, „Vor meinem höchsten Berge stehe ich und vor meiner längsten Wanderung: darum muss ich erst tiefer hinab als ich jemals stieg: - tiefer hinab in den Schmerz als ich jemals stieg, bis hinein in seine schwärzeste Fluth! ... Aus dem Tiefsten muss das Höchste zu seiner Höhe kommen“ (3).

Auf einer Gratwanderung durch die Bergwelt bewegt sich der Wanderer auf Schritt und Tritt in schwindelnder Höhe und Gefahr. Rechts und links lauern Abgründe und mit ihnen der Tod. So schaut er besser nur nach vorn, ohne den Blick schweifen zu lassen, bleibt ganz bei sich, hoch konzentriert und allein. Im Zarathustra, voller Metaphern der Höhe und Einsamkeit, spricht der Romantiker Nietzsche mitten heraus aus dem 19. Jahrhundert (4). So war für Friedrich Nietzsche Philosophie selbst eine schwindelerregende Gratwanderung des Aufbruchs zu Ungeahntem und der Abkehr von der Welt, wie die Kunst es für Thomas Ziegler war. „So, wie Nietzsche sich das Leben philosophisch erdacht hatte konnte Ziegler es sich künstlerisch ausmalen – und doch auch ganz anders. Im experimentellen Charakter konvergierten bei Nietzsche und bei Ziegler die philosophische und die künstlerische Lebensform“ (5). In beidem gilt es, in der Welt seinen eigenen Weg zu finden gemäß dem „Werde, der du bist“ Nietzsches, einen Weg, den „niemand gehen kann außer Dir. Wohin er führt? Frage nicht, gehe ihn“ (6).

Zur Rezeption der „F-N.-Schlaufe“

2016/17 wurde Thomas Zieglers Ausstellung *Die F.N.-Schlaufe. Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche* im Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg gezeigt: ein erster Schritt, die jahrelange, geradezu exzessive Befassung Zieglers mit dem Leben

und Werk des Philosophen zu beleuchten. Denn angesichts der umfangreichen Serien, die er in verschiedenen Techniken, Formaten und Motivabwandlungen seit 1990 angelegt hatte, konnte die Naumburger Schau mit der *Serie auf Achatpapier*, einigen Gemälden sowie einer begehbaren, partizipatorisch angelegten Rauminstallation nur einen Ausschnitt zeigen. Um so wichtiger war das parallel erscheinende ‚Bilderbuch‘ (7) mit dem kompletten Werkzyklus der *F.N.-Schlaufe* im Din A4-Format, das endlich den Zugang zu einer intensiveren Einlassung auf Zieglers Nietzsche-Zyklen eröffnete (und auch die Basis für die nachfolgenden Ausführungen und numerischen Verweise ist). Das von Carmen Ziegler neu zusammengestellte Katalogbuch gibt neben der *Serie auf Achatpapier* nun erstmals auch Einblick in weitere Varianten der Nietzsche-Zyklen und vor allem in Zieglers Arbeitsweise. Davon zeugt nicht nur die hier erstmals in Auszügen vorgestellte Urfassung, sondern auch eine Sammlung von bisher unveröffentlichten Ziegler-Notizen aus seinem Arbeitsbuch. So entfaltet sich postum allmählich ein aus Splintern zusammengesetztes oszillierendes Gesamtbild, das, einem Prisma gleich, Zieglers jahrelange, obsessiv zu nennende Auseinandersetzung mit Nietzsche von verschiedenen Ansichten her veranschaulicht, nachvollziehbar werden lässt und zum Spiegel einer künstlerischen Existenz in krisenhaften Jahren persönlichen und gesellschaftlichen Umbruchs wird.

Biographisches

Thomas Ziegler, geb. 1947, starb 2014, ohne dass es vorher zu einer Ausstellung seines umfassenden Nietzsche-Oeuvres gekommen wäre. Und mehr noch: Bis heute ist dem Leipziger Maler nicht die Aufmerksamkeit zuteil geworden, die er als Repräsentant der zweiten Generation der ‚Leipziger Schule‘ verdient hätte.

Während seines Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Werner Tübke und Rolf Kuhrt (1969 – 1974) wurde Thomas Ziegler stilistisch durch die erste Generation der ‚Leipziger Schule‘ geprägt, die ungeachtet des herrschenden Zeitgeistes in der DDR eine Abkehr von der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus vollzog. Auch Ziegler malt zunächst realistisch, später surrealistisch in altmeisterlicher Technik, hat erste Erfolge mit Auslandsausstellungen. Seine Bilder reisen nach Paris und in die USA. Schon 1989 wird Ziegler durch einen Freund, Christoph Konrad, mit dem Nietzsche-Virus infiziert und entwickelt die Idee zu einem Film mit drehbuchähnlichen, neodadaistischen Texten, der zwar verworfen wird, konzeptionell aber in den Entwurf *Der F.N.-Transformator* eingeht (nicht realisiert) und später die Basis für *Die F. N.-Schlaufe* bildet. Dann kommt die Wende, eine Zäsur für Ziegler und viele Künstler seiner Generation. Politischer Umbruch und private Neuorientierung müssen verarbeitet werden. Ziegler bezieht 1990 ein Atelier in Berlin, beginnt mit dem Nietzsche-Projekt *Die F.N.-Schlaufe*, das ihn thematisch bis 1994 besetzt hält und 1997 noch einmal beschäftigt. Carmen Ziegler beschreibt diese Jahre im Rückblick als „Zeit in der Schwebelage oder – wie in einem tiefen Loch, aus dem man sich nur selbst wieder befreien konnte“ (8). Die künstlerische Verarbeitung dieser existenziellen, krisenhaften Erfahrung prägt fortan Zieglers Auseinandersetzung mit Nietzsche; er spiegelt sich in ihm und seiner permanenten Selbstüberwindung, die auch dem Künstler zu einem Neubeginn verhilft.

Idee, Variationen und Arbeitsweise

Es liegt nahe, bliebe aber nachzuweisen, dass sich Ziegler literarisch und philosophisch bereits vor 1990 mit der Person und Philosophie Nietzsches auseinandergesetzt hat. Doch war Nietzsche zu DDR-Zeiten eine *persona non grata*, deren Werke nur zu Studienzwecken aus dem Giftschränk hervorgeholt oder unter dem Ladentisch als intellektuelle „Bückware“ gehandelt wurden. Auch sind andere Werke dieser Zeit von Zeitgenossen Zieglers nicht bekannt; sie wären vermutlich noch in der Endphase der DDR der Zensur anheimgefallen. In der westlichen Kunst gibt es seit den 1960er Jahren zahlreiche Befassungen mit Nietzsche-Themen, Motiven, Werken, Lebensepisoden (9) und auch Beispiele für Nietzsche-Zyklen, die sich jedoch meist in einer Illustration des Zarathustra erschöpfen. Insofern darf man Thomas Ziegler eine große Originalität und Innovationskraft zusprechen: er geht über Illustrationen weit hinaus und schafft

eine komplexe Collage aus Bild, Text und Musik analog einer filmischen Komposition, die Ansätze eines Gesamtkunstwerks zeigt.

Offen bleibt bisher, in welcher Reihenfolge Ziegler seine Grundidee entwickelt und die Varianten der *F.N.-Schlaufe* erarbeitet hat. Filmkonzept und Urfassung markieren den Anfang, und auch der Titel ist bald gefunden. Der Film rollt ab: Ein Überfluss an Bildideen in immer neuen Varianten stellt sich vor dem inneren Auge des Künstlers ein und will kreativ gebannt sein: Ab 1990 entstehen die *Urfassung* (gefundene Fotografie, Zeitungsausschnitte, Collage und handschriftlicher Text), die großformatigen Gouachen des *Autophags* (Malerei, Mischtechnik) sowie kleinere Formate auf Papier, zwei Zyklen mit je 35 und 43 Gouachen, die den 111 Motiven der 2016 vorgelegten Buchausgabe vorausgehen und in einer Schwarz/Weiß-Variante (1990) sowie einer weiteren mit überarbeiteten Farbkopien (1997) fortgesetzt wurden, die seinerzeit für den Kunstmarkt freigegeben wurde und heute nicht mehr vollständig ist.

Die **Varianten** der *F.N.-Schlaufe* reichen von surrealistisch-phantastisch und realistisch ausgestalteten Interpretationen des Themas bis hin zu illustrativen Umsetzungen und schließlich auf Linie und Fläche reduzierten Zeichnungen im Stil von Graphic Novels. In seiner *Urfassung* hat Ziegler eine Art „Drehbuch“ niedergelegt, das in verblüffender Weise belegt, wie sicher er sich seiner Konzeption von Anfang an war. Im Arbeitsbuch notierte er Stationen und Titel seiner fiktiven Nietzsche-Reise, die mit Texten und Dialogen bald schon weitgehend ausformuliert war und die Grundlage der späteren Buchfassung zur *F.N.-Schlaufe* bildete. Ziegler legte sich dafür einen eigenen Bildvorrat an, sammelte Zeitungsausschnitte von Szenen aus Filmen, Werbung, Politik und Zeitgeschichte, die er als Motivsplitter zur Konkretisierung seiner Bildideen verwendete. In einem weiteren, nicht vollständigen *Arbeitsheft* finden sich abstrakte Fragmente von farbigen Ausschnitten aus Illustrierten, die anfangs noch eingeklebt, mit verschiedenen Techniken übermalt und kommentiert wurden, vermutlich um eine visuelle Anmutung der komponierten Szenen zu erhalten. Auf den Folgeseiten fehlen dann die Beschriftungen und schließlich finden sich nur noch lose Bildausschnitte, die nicht mehr weiter von Ziegler bearbeitet worden waren. Denn das Konzept stand fest und bot ihm genügend Stoff für die künstlerische Aneignung.

Die in der Naumburger Ausstellung errichtete, begehbare **Rauminstallation** zur *F.N.-Schlaufe* wies die größte Nähe zum ursprünglichen Filmkonzept auf. Ziegler hatte eine größere Anzahl schmaler stählerner Leitern (je 300 x 28 cm) gefunden, vermutlich aus industrieller Nutzung stammend, die ihm 1991 eine räumliche Visualisierung seiner ursprünglichen Filmidee ermöglichten. Die Stahlleitern können sowohl kreisförmig als auch quadratisch angeordnet werden. Als Bildträger umfunktioniert, erinnerten sie an Filmstreifen, vorderseitig mit schemenhaften, nahezu abstrakten Motivvarianten bemalt, rückseitig mit Mono- und Dialogen spiegelbildlich beschriftet: 108 Szenenbilder (je 38 x 20 cm) eines Nietzschefilms in Folge. Im Innern eine Schreibmaschine mit Endlospapier, das sich zur Schlaufe rollt und den Titel des Ganzen sinnfällig erfahrbar macht. Gleichwohl bleibt die Installation rätselhaft, denn weder Bild noch Text erschließen sich auf den ersten Blick. Wer den magischen Raum betritt, spürt etwas von der Einsamkeit und Konzentration des schreibenden Philosophen, aber auch von der Energie jener „écriture automatique“ (eine vom „kritischen Ich“ unzensurierte Wiedergabe von Bildern, Gefühlen und Ausdrücken), die eine schriftstellerische Methode des Surrealismus auf Nietzsche überträgt, der obsessiv und innerlich wie getrieben an seinen Werken feilte. In Blatt 33 (*Morgenrot*) arbeitet Nietzsche an einem horizontal geschriebenen Endlostext, der wie ein asiatisches Rollbild anmutet. Im Text heißt es: „Der Pudel dreht die Kurbel einer Walze, die das von F.N. beschriebene Papier aufrollt. Je schneller der Pudel dreht, um so schneller muss F.N. schreiben.“

Wie auf den Stelltafeln seiner Installation lässt Ziegler auch in den großformatigen Gouachen des *Autophags - Die Selbstzerstörer* (Gouache und Mischtechnik, Collage auf Packpapier, gestempelt, 70 x 50 cm) nur noch Ahnungen des Figurativen aufscheinen, denn er arbeitet hier mit symbolischen oder stark ausschnitthaften Verdichtungen. Die physische Präsenz der Malerei

überwiegt; die Motive treten in den Hintergrund. Ein Stempel mit dem holzschnittartig reduzierten Namenszug „F.N.“ und einem schematisierten Porträt des Philosophen wird in verschiedenen Bildzonen wie zufällig eingesetzt und tritt an die Leerstellen der – abwesenden – Figur. Ziegler erreicht damit in einigen Blättern eine fast asiatisch zu nennende Anmutung, doch auch das bürokratische Ritual des ‚Abstempeln‘ lässt sich assoziieren. Aber das Thema ist für ihn mit dem *Autophag* noch lange nicht ‚erledigt‘ wie eine Akte.

Die großformatigen **Gemälde** (bis zu 155 x 185 cm), meist Mischtechnik auf Leinwand oder Hartfaser, stellen einen Zwischenschritt dar, indem sie den Übergang von der gestischen Abstraktion zur figurativ-gegenständlichen Malerei markieren. Gegenüber dem ursprünglichen Filmkonzept nehmen sich die Gemälde wie Filmstills aus. Es sind vor allem die phantastischen Episoden der *F.N.-Schlaufe*, deren malerische Umsetzung und episodische Verdichtung Ziegler wohl gereizt hat. Die großflächige Anlage der Motive erlaubte es, knappe kommentierende Texte oder Titel- und Ortsangaben direkt ins Bild zu schreiben, während diese in der Buchfassung ausführlicher gehalten und den Motiven zur Seite gestellt sind.

Ebenso geht Ziegler mit direkten Bildbeschriftungen auch bei der **Serie auf Achatpapier** um, die er im Unterschied zu allen anderen Fassungen in surrealistischer Manier anlegt. Sie ist die am meisten ausformulierte und an Bild(er)findungen reichste Variante der *F.N.-Schlaufe*. Kompositorisch bedient sich Ziegler der Montage, denn der Bildraum und seine Perspektive sind aufgelöst. Die Motive besetzen fragmentarisch den Raum. Manche Blätter vereinen simultan wie mittelalterliche Gemälde mehrere zeitlich versetzte Episoden (*Geschichtskino II, Genua II*). Wichtiges wird überdimensional hervorgehoben, alptraumhaft und gespenstisch übersteigert (*Das Innere, Das Nachtmahl*) oder in seiner Grausamkeit bis zum Unerträglichen getrieben, vor allem dann, wenn es sich um Gewalt- und Folterszenen handelt (*Die Grube, Christentum*). Einige dieser Blätter fehlen in den anderen Fassungen oder sind komprimierter als diese angelegt. Eine weitere Abweichung sind doppelt ausgeführte Motive (*Vaters Tod, Geschichtskino, Genua*), die gänzlich verschiedenen Bildideen folgen. Auffällig ist, dass die Malerei zwischen zeichnerischer Genauigkeit und malerischer Abstraktion variiert, so dass einige Motive eher auf die narrative Struktur der kleinformatigen Serien verweisen (*Dionysos, Die Wippe*), andere auf die abstrahierte Umsetzung in Gouachen und Gemälden (*Einzug in Basel, Die Metamorphosen*).

Gegenüber der surreal und alptraumhaft anmutenden *Serie auf Achatpapier* wirkt die Buchvariante der **Din A4-Serie** fast beschaulich und illustrativ – ein farbiger Bilderbogen mit realistisch übersteigerten und karikaturistisch zugespitzten Szenen, der „Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche“ entfaltet. Selbst Brutales fügt sich in den roten Faden der Erzählung ein und ist darin aufgehoben, denn die Hauptfigur geht daraus unbeschadet wie im Märchen hervor: „... und wenn er nicht gestorben ist, dann lebt er noch heute“, möchte man ergänzen. Ein Bilderbuch eben. Mit den übermalten, rot linierten Karteikarten aber kommt noch einmal – wie bei den Stempeln des *Autophags* – ein bürokratisches Element ins Spiel, das dem gesamten Zyklus etwas Unabänderliches, Unausweichliches mit dem Unterton des Zynismus verleiht.

In der **schwarz-weiß-Serie** zur *F.N.-Schlaufe* hat Ziegler die Bildmotive der Buchfassung zeichnerisch noch stärker komprimiert und im Stil einer Graphic Novel angelegt. Die auf transparenten Papieren angelegten schwarzen Federzeichnungen sind mit weißen Schnittformen unterlegt und auf grauem Karton montiert, so dass trotz farbllichem Minimalismus der Effekt von Tiefenräumlichkeit entsteht. Einzelszenen, z.B. die Figurengruppe mit Lou von Salomé, Friedrich Nietzsche und Paul Réé in *Das Foto*, werden bühnenhaft hervorgehoben und erscheinen wie mit Scheinwerfern ausgeleuchtet.

Im Vergleich der Varianten, die Thomas Ziegler in den intensiven Schaffensjahren 1990 und 1991 von der *F.N.-Schlaufe* angelegt hat, wird deutlich, wie viele Facetten er dem Thema abgewinnen konnte. Nicht nur das Konzept der Endlosschlaufe gestaltet er medienübergreifend im Zusammenspiel von Malerei, Zeichnung, Text, Film und Musik. Auch die mit

unterschiedlichsten Arbeitsmitteln und -techniken gestalteten Varianten der Zyklen sind ein auf Ganzheitlichkeit angelegter Versuch, sich in Nietzsches Leben einzufühlen und an sein Denken anzunähern. Den Zyklen und der Installation ist gemeinsam, dass ihr jeweils letztes und erstes Blatt identisch sind. Die Geschichte schließt sich zum Kreis.

Titel und Thema

Ist aber mit diesem filmischen Loop-Konzept der rätselhafte Titel *Die F.N.-Schlaufe* schon vollständig aufgelöst und in seiner Bedeutung erschlossen? Nietzsche selbst liebte ja das Rätsel als vieldeutige Metapher, auch sprach er zuweilen in aphoristischer Rätselform und von sich selbst als „Rätselrater“ (10) und „Räselthier“ (11).

Andreas Urs Sommer wählt die Interpretation, Ziegler habe sich der Person Nietzsches wie ein Vogelfänger mit Fangschlaufe genähert, zuvor jedoch habe sich bereits der Philosoph des Künstlers bemächtigt, beide Besessene in der Suche nach Erkenntnis und durch das Motiv des Doppelgängers miteinander verknüpft (12). Warum aber die Form der Schlaufe? Ist sie nicht mehr als die Vorstellung eines in sich geschlossenen Rings? Bei einer Schlaufe wird das lose Ende des Seils durch einen kleinen, verknoteten Ring geführt und dann festgezogen. Die Schlaufe: ein Ring im Ring. Warum diese Dopplung der Ring-Metapher?

Thomas Ziegler bietet dem Betrachter das freie Ende des Seils an, aber er verspricht weder Halt noch Orientierung. Er nimmt ihn mit auf eine Reise durch Zeiten und Welten. Wir erleben die künstlerisch phantastisch ausgestaltete, fiktiv überhöhte Lebensreise Nietzsches, die selbst eine Kreisform beschreibt und am Ende in sich selbst mündet. Janusköpfig und düster blickt Nietzsche vom Cover des ‚Bilderbuchs‘ nach rechts und nach links, womit Ziegler das Vor und Zurück der möglichen Leserichtung angibt, entlang eines ‚Ariadnefadens‘ – ein zwischen Anfangs- und Endpunkt des Zyklus vorgestelltes Seil, das durch labyrinthische Verstrickungen leitet und sich endlich, nein: unendlich zur Schlaufe schließt. Das Seil dient hier als mehrdeutige Metapher für den narrativen Fluss der Bilder und Texte, und es ist nur folgerichtig, dass Ziegler die Gouachen des im ‚Bilderbuch‘ abgebildeten Zyklus der *F.N.-Schlaufe* auf DIN-A4-Karteikarten mit roter Linie anlegt, die den Lauf der Zeit symbolisieren sollen. Das Leben – eine Gratwanderung, mehr noch: ein Drahtseilakt. Damit spitzt Ziegler – ganz in der Bildwelt Nietzsches zuhause – die anfangs beschriebene Metapher der Gratwanderung nochmals zu, denn hat der Wanderer immerhin noch festen Boden unter den Füßen, so bewegt sich der Artist, schwankend und balancierend, auf dünnem Drahtseil über dem Abgrund. So beginnt und endet die *F.N.-Schlaufe* in all ihren Varianten konsequent mit dem daraus abgeleiteten Motiv der Hängebrücke, über das es im Zarathustra heißt „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein *Untergang* ist“ (13). Ziegler lässt keinen Zweifel daran, dass er mit dieser wenig heroischen Sicht auf Nietzsches „Lehre vom Übermensch“ sympathisiert. In dem Blatt *F.N.'s Traum* (95) wird der visionär überhöhte Philosoph mit einer Horde von singenden Lilliputanern konfrontiert („Neu, neu, neu ist der Menschian, ... Eins, zwei, drei endlich ist's soweit für die sieghafte Persönlichkeit“), die sich in buntem irdischem Durcheinander gegenseitig erschießen.

Im Labyrinth der Lebensreise

Nietzsches Lebensreise beginnt mit dem Blick auf eine im Hochgebirge installierte Hängebrücke aus einem Hubschrauber, der über Schluchten kreist. Zoom: Im zweiten Blatt nimmt der Betrachter eine auf schwankendem Seil balancierende Gestalt wahr. Aber nein, es ist ein Zwillingsspaar: „Friedrich Nietzsche schleppt Friedrich Nietzsche. Über ihnen, der Adler“. Mit diesem Vorspiel über dem Abgrund beginnt die irrwitzige und verhängnisvolle Reise durch Nietzsches Lebenslabyrinth, die mit der Kindheit, dem Tod des Vaters, den Naumburger Jahren

und Bezugspersonen beginnt und die Inseln nahezu aller biographischen Stationen ansteuert: Schulzeit, Studium, Militärdienst, Basler Professorenjahre, Begegnungen mit Freunden, mit Richard Wagner, mit Lou von Salomé, die Jahre des Reisens, der Einsamkeit, Traum und Tanz, Krankheit und Wahn.

Souverän mischt Ziegler die künstlerischen Medien und Gattungen der Bildenden Kunst, des Films, der Literatur und Musik. Den Bildtafeln sind Texte zur Seite gestellt, gänzlich freie Erläuterungen oder Dialoge, die sich in biographisch zu verortenden Sequenzen neben erfundenen Bildschöpfungen zum Ganzen fügen. Auch Traumsequenzen, ja Alpträume bergen ein derartig surreales Bildreservoir, wie es typisch für Ziegler ist. Auch damit kommt er Nietzsche nahe, denn lange vor dem Aufkommen der Psychoanalyse war sich Nietzsche der kreativen Dimension des Traums durchaus bewusst: „Unsere Träume sind, wenn sie einmal ausnahmsweise gelingen und vollkommen werden (...) symbolische Szenen- und Bilder-Ketten ... (14). In Traumbildern, jenen rätselhaft komprimierten ‚Filmstills‘ unseres Lebens, erscheinen wir uns selbst, so Nietzsche, in wechselnden Rollen: „Nichts ist mehr euer Eigen, als eure Träume! Nichts mehr euer Werk! Stoff, Form, Dauer, Schauspieler, Zuschauer, - in diesen Komödien seid ihr Alles ihr selber!“ (15). Hier ist Ziegler der Regisseur, Nietzsche der Schauspieler, Lebenskünstler, animateur zu einer neuen Philosophie der Lebenskunst.

Schon im Untertitel „Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche“, aber auch in einigen Episoden, bieten sich Parallelen zur Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ von Joseph von Eichendorff an (1823). Andreas Urs Sommer hat im schon zitierten Vorwort der Buchausgabe der *F.N.-Schlaufe* auf die Verwandtschaft zur Gattung des Schelmenromans hingewiesen. Till Eulenspiegel, Simplicius Simplicissimus und Oskar Matzerath stehen Pate, auch der legendäre Lügenbaron von Münchhausen, denn mit dem Wahrheitsgehalt dieser Bilderzählung ist es nicht weit her – Nietzsche postfaktisch, sozusagen. Anleihen nimmt Ziegler auch bei der großen Form, etwa bei Homers *Odysee*, Dantes *Göttlicher Komödie*, der *Commedia del Arte* und Goethes *Faust*. Religiöse Motive, Mythologie, Märchengestalten und Traumbilder mischt er in Bild- und Textzitate ebenso virtuos hinein wie Ikonen der Romantik und des Symbolismus, etwa Arnold Böcklins *Toteninsel*. Nietzsches Lebensreise – hier wird sie auf großer Bühne inszeniert: als Welt der Antike, des Christentums, der Geschichte, der Moderne. In diesem verwirrenden Spiel mit den Zeiten, Ebenen und Räumen des biographischen Mikro- und zivilisationsgeschichtlichen Makrokosmos verschlingt sich das Seil der *F.N.-Schlaufe* zu einem labyrinthischen Knäuel. Es ist, als würden sich an seinen Kreuzungspunkten ‚Schwarze Löcher‘ entwickeln, die einen Sog in andere Welten entfalten, einen Kosmos hinter dem Kosmos eröffnen. In dieser Mehrdimensionalität des Erlebens und Erzählens zwischen Raum und Zeit hat der Raum Löcher wie ein Laib Käse bekommen, in denen Nietzsche versinkt und doch immer wieder an die Oberfläche seiner biographischen Existenz zurückgespült wird. Und Zeit, vorgestellt als linearer Strahl, wird zum Kreis. So spricht es der Zwerg gegenüber Zarathustra aus: „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selbst ist ein Kreis“ (16).

Person, Porträts, Personifikationen

Nietzsche selbst, von Ziegler stets „F.N.“ oder „der Herr Professor“ genannt, tritt in wechselnden Lebensaltersstufen, literarischen und historischen Personifikationen auf: als Kind, Narr, Soldat, Professor, Held, Antiheld, Schauspieler, Wanderer, Kapitän, Eroberer, Schiffbrüchiger, Seiltänzer, Märtyrer, Gefolterter, Wahnsinniger, schließlich als Doppelgänger seiner selbst. Es wird einem fast schwindelig angesichts dieses rasanten Rollenwechsels, doch bleibt die Hauptperson stets erkennbar, orientiert an fotografisch überlieferten Nietzsche-Bildnissen:

Da wären zunächst die Darstellungen des Basler Professors um 1869 und 1872 zu nennen, erkennbar an buschigen Augenbrauen, monströsem Walrossbart und spiegelnder Nickelbrille. In Blatt 19 (*Geschichtskino*) der *Serie auf Achatpapier* verwendet Ziegler Nietzsches Porträt als Kanonier bei der Feldartillerie als Vorlage, das 1868 im Studio von Ferdinand Henning in

Naumburg aufgenommen wurde (17). Auch spätere Porträts ‚in media vita‘ bzw. aus der von E. Förster-Nietzsche so genannten ‚Zarathustrazeit‘ (1882, Atelier Gustav Schultze, Naumburg) könnten für einige Motive Pate gestanden haben. In einem Fall thematisiert Ziegler direkt seinen Umgang mit den überlieferten Nietzsche-Porträts. *Das Foto* (47) geht auf jenes legendäre, von Nietzsche selbst inszenierte ‚Gruppenbild mit Dame‘ zurück (Lou von Salomé, Paul Rée, Friedrich Nietzsche), das 1882 im Luzerner Photostudio von Jules Bonnet entstanden war, in Wagner-Kreisen Skandale auslöste und zur Zerrüttung in Nietzsches Familien- und Freundeskreis führte. Ziegler positioniert die gedrungene, zwergenhaft wirkende Figurengruppe anspielungsreich vor dem Hintergrund der „Jungfrau“ und übernimmt die Details der Bergkulisse, des Leiterwagens und der Figurengruppe in Anordnung und Ausstattung aus dem authentischen fotografischen Dreierporträt. „F.N.“ wird hier deutlich älter und mit karikaturistischen Zügen dargestellt, womit Ziegler vielleicht auf den durch die wesentlich jüngere Lou zuvor abgelehnten Heiratsantrag Nietzsches anspielt. In der schwarz-weiß-Fassung wiederum trägt Lou matronenhaft-karikaturistische Merkmale.

Das Nachtmahl (27) geht direkt auf ein Foto der – von Nietzsches Schwester anfangs noch unverfälschten - Totenmaske Nietzsches aus dem Todesjahr 1900 zurück. Ziegler appliziert den meisten F.N.-Konterfeis eine spiegelnde, runde Nickelbrille, doch bekanntlich ließ sich Nietzsche, nicht uneitel, nach der Basler Zeit nie mehr mit Brille ablichten. Aber Ziegler geht es hier nicht um Naturalismus, sondern Typisierung. Einerseits zitiert er zumeist das authentische Bild der frühen und mittleren Lebens- und Schaffensjahre, andererseits scheint in seinen Darstellungen zuweilen ein Klischee auf, das von der künstlerischen Rezeption Nietzsches seit Ende des 19. Jahrhunderts bedient wurde: die Reduktion auf typische Merkmale seiner Physiognomie (Haar, Bart, Brille), gern zur Karikatur gesteigert. Auch Zieglers Nietzsche trägt Züge physiognomischer Überspitzung, er bekommt etwas Kauzig-Verschrobenes, bis zur Blindheit Kurzsichtiges mit seinen weiß spiegelnden Brillengläsern, doch nie wird der Philosoph der Lächerlichkeit preisgegeben. In einigen besonders eindrucksvollen Blättern der Buchausgabe (*Dionysos und Ariadne*, 27; *Die Schwangerschaft*, 93 und *Christenlehre*, 109) wendet sich der Künstler den Bildnissen der Olde-Photographien zu, die 1899, kurz vor Nietzsches Tod, in Weimar entstanden und den tragischen Ausdruck des kranken, dem Wahn verfallenen Nietzsche vermitteln. In dem Blatt *Das Rendezvous* (34) zeigt Ziegler einen dem Tod entgegen dämmernden, apathischen Nietzsche im weißen Gewand, ganz so, wie ihn seine Schwester bis zum Ende als ihr „Exponat“ der ‚Villa Silberblick‘ für Besucher inszenierte.

Zieglers „F.N.“ ist mit seinen tragikomischen Zügen von heroisierenden Darstellungen weit entfernt. Stets von kleiner Statur ist er eine Kinderfigur mit Erwachsenengesicht - trug er nicht schon in der Schule den Spitznamen ‚der kleine Pastor‘? Diese Verkleinerung – ein künstlerischer wie literarischer Kunstgriff: In der Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978) von Martin Walser hat der Protagonist einmal den denkwürdigen Tagtraum, „er führe an seiner rechten Hand einen Menschen von der Größe eines siebenjährigen Kindes und dieser Mensch sei Friedrich Nietzsche, aber in seinem vierzigsten Lebensjahr“ (18). Dem Schriftsteller ist er Schutzheiliger und Schutzbefehlener zugleich. Besteht nicht in der zwergenhaften Verkleinerung der Hauptfigur eine legitime Möglichkeit heutiger künstlerischer Aneignung Nietzsches, ein Versuch, den zum Denkmal seiner selbst überhöhten Über-Philosophen wieder auf den Boden zurück zu holen, um ihm neu und unbefangen auf Augenhöhe begegnen zu können? (19). In der *Serie auf Achatpapier* begegnet der Knabe F.N. seinem eigenen Denkmal: „Ein kleiner Junge (F.N.) läuft die Dorfstraße von Rücken entlang. Straße wird zur Allee, führt zu einem Nietzsche-Denkmal. Davor pinkelt der Junge F.N. in den Schnee“.

Stationen der Lebensreise

Ziegler zeigt Nietzsche als Helden und Antihelden. Seine Lebensreise ist daher auch dem Thema „Heldenreise“ verwandt, inspiriert vom antiken Mythos, von Kunst und Literatur. Heute wird darunter ein Instrument des „Change-Managements“ in der modernen Arbeitswelt verstanden, und selbst dieses Bild ist stimmig. Geht es doch darum, sich gemeinsam auf den Weg zu machen,

die Herausforderungen der Reise zu bestehen und am Ende einen Schatz zu finden, der die Mühe lohnt. Darin liegt der Spannungsbogen, den Ziegler seinen Zyklen implantiert hat. Wohin geht die Reise? Wie wird das alles enden? Welche Herausforderungen, welche Begegnungen kommen als nächstes, fragt sich der Betrachter. So reist Nietzsche auch nicht allein, es gesellt sich als Reisebegleiter der rätselhafte ‚Pudel‘ hinzu. In diesem Motiv scheint noch einmal die Parallele zu Goethes *Faust* auf, dem sich Mephisto in unterwürfiger Hundegestalt wie auch der geschwätzige Studikus Wagner ergeben als Compagneros andienen, aber auch die *Göttliche Komödie*, in der sich Dante und Vergil gemeinsam auf Tournee zum Abgrund der Hölle begeben. Dass Wirklichkeit grausamer sein kann als jede Fiktion und der Schlaf der Vernunft Ungeheuer gebiert, hatte der von Ziegler verehrte Goya bereits mit seinen *Desastres de la Guerra* bewiesen, und dieser Grafik-Zyklus könnte auch Anregungen für Zieglers Umsetzung gegeben haben. Tatsächlich beschreibt Ziegler in der *F.N.-Schlaufe* eine Höllentour, einen Kreuzweg mit weit mehr als zwölf Stationen durch die kleine und die große Welt, an dessen Ende keine göttliche Erlösung winkt, sondern allein Selbsterlösung nottut. Gott ist und bleibt tot, macht Ziegler mit Nietzsche unmissverständlich klar und widmet diesem Ereignis gleich mehrere Motive. Da wird Gott guillotiniert (63), zertrampelt, beerdigt, exhumiert, erneut guillotiniert (72), der Kopf zuletzt als Trophäe neben anderen Toten präsentiert: „Er fällt nicht auf“ (74). Immer wieder spielt die christliche Ikonographie in Zieglers Bilderkosmos hinein, die Nietzsches Lebensgeschichte begleitete und in der wahnhaften Doppel-Identifikation mit dem ‚Gekreuzigten‘ und ‚Dionysos‘ zuletzt ihren tragischen Ausdruck fand.

Der vor den Augen des Betrachters abgspulte ‚Film‘, dem Anfangskonzept Zieglers entsprechend, gleicht einem *Geschichtskino* mit Tages- und Nachtvorstellung, das mit einem illustren Panoptikum von sechsundfünfzig authentischen, historischen und fiktiven Figuren bevölkert ist. Die einhundertelf Episoden spielen an neun verschiedenen Orten der realen Lebensstationen Nietzsches (Röcken, Naumburg, Leipzig, Basel, Rom, Hochgebirge, Genua, Turin, Jena). Hinzu kommen Traumszenen (*Die Villa*, 13; *F.N.'s Traum*, 95), historische Orte (z.B. der Marktplatz von Naumburg, eine antike Arena), literarisch konnotierte Schauplätze (Auerbachs Keller) sowie fiktive Stationen der ‚Lebensreise‘ wie Amerika, die Wak-Wak-Inseln oder der Orient. Bei seinen Abenteuern begegnet Nietzsche so gut wie allen zeitgenössischen oder historischen Personen und Personifikationen, die für sein Leben und Denken einflussreich und entscheidend waren: antiken Philosophen und Kaisern, mythologischen, religiösen und historischen Figuren wie Sokrates, Dionysos, Ariadne, Tiberius, Odysseus, Zarathustra, Parsifal, Gott und Christus, Martin Luther, Zeitgenossen wie Otto von Bismarck, Lenin, Karl Marx und Friedrich Engels, Stalin und Hitler, August Strindberg, Sigmund Freud und Richard Wagner, Familie, Freunden, Kollegen und Ärzten wie Friedrich Wilhelm Ritschl, Jacob Burckhardt, Paul Rée, Lou von Salomé, Otto Binswanger). Aber auch Anachronistisches wird in das Figurenarsenal eingeflochten wie z.B. Fahrrad fahrende Pfortenser Internatsschüler (7), ein Fernsehteam (101), die singenden *Friedensfighter* (71) oder der Western-Schauspieler John Wayne (81). Ziegler beweist neben aller Phantasie eine erstaunliche Detailkenntnis der Biographie, der Briefe und Begegnungen Nietzsches, wenn er Fiktives und Authentisches mischt und kreativ ins Bild setzt. Das Maß der Zumutungen für den Betrachter ist hoch. Nietzsche, zwischen Hanswurst und Gott, wird vom Künstler mit Personifikationen nicht verschont. Er wird zum Seiltänzer, zur Galionsfigur, zum Kapitän und Schiffbrüchigen, zum Entdecker und Eroberer ferner Inseln, zum Denkmal, zum Schwangeren, wird als lebende Kanonenkugel abgeschossen, schwebt als Artist in einer Zirkuskuppel, wird sich selbst als Menü serviert, verweiblicht, verdoppelt, gefesselt und gefoltert, wie Marsyas gehäutet. Indes sammelt Schwester „Eli“, genannt „das Lama“, die unter das geifernde Volk geworfenen Fetzen und hortet sie im goldenen Kästchen – ihr Heiligstes, das sie später nach eigenem Gutdünken neu zusammensetzen sollte, um sich und der Nachwelt ihren Bruder nach dessen Ableben neu zu erschaffen. Nichts bleibt „F.N.“ erspart. Er durchlebt Heiteres und Höllisches und geht doch am Ende unbeschadet wie Phönix aus der Asche daraus hervor oder wie ein unbekümmert seinem Weg folgendes Stehaufmännchen. „Seht, welch ein Mensch!“ – so blickte Nietzsche selbst 1888 in *Ecce Homo* auf sein Leben zurück und ließ es noch einmal Revue passieren, kurz bevor er selbst dem Wahn in der Doppelprojektion ‚Dionysos‘ und ‚der Gekreuzigte‘ verfällt.

„Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen denn als Wanderer – wenn auch nicht als Reisender nach einem letzten Ziel: denn dieses gibt es nicht“, schrieb Nietzsche in *Menschliches Allzumenschliches* (20).

In diesem Aphorismus wird der ‚Wanderer‘ von Nietzsche synonym mit dem ‚Reisenden‘ gesetzt. *Wanderung* und *Lebensreise* sind bildmächtige Motive, die Schriftsteller und Künstler der Romantik faszinierten (21). Goethes *Wanderer-Gedichte*, Schuberts *Winterreise*, Selbstdarstellungen als Wanderer (C.D. Friedrich, G.F. Kersting), Mönche mit Wanderstab (J.F. Overbeck), Poeten und Pilger (M.v. Schwind) seien hier stellvertretend für viele genannt. Ganz im Zeichen dieser Tradition steht auch Nietzsche selbst mit seinen Gedichten, die Titel wie *Vereinsamt*, *Abschied*, *Der Wanderer*, *Aus hohen Bergen* tragen, vor allem mit der Aphorismensammlung *Der Wanderer und sein Schatten*. Nietzsches Konstruktion des Wanderer-Motivs trägt starke Züge seiner eigenen Persönlichkeit und Biographie, seiner lebenslangen Wanderung. Der Wanderer ist sein privates Identifikationsmodell, das seine Bildsprache durchzieht, abgewandelt und komprimiert in der Figur des Eremiten, der in Gestalt Zarathustras von den Bergen zu den Menschen herabsteigt. Sein Schicksal ist die Einsamkeit, das Ausgeschlossen-Sein, ein Leben fernab der Zivilisation und die Verkündung einer von seinen Zeitgenossen unverstandenen Botschaft. So sah sich Nietzsche. Außer seinem Schatten folgt ihm niemand, aber auch er muss niemandem nachfolgen. Denn der Wanderer ist ein *Freier Geist*. Im Selbstgespräch wendet er sich seinem Schatten zu: „Ich glaube dich zu verstehen, ob du dich gleich etwas schattenhaft ausgedrückt hast. Aber du hattest Recht: gute Freunde gebe einander hier und da ein dunkles Wort als Zeichen des Einverständnisses, welches für jeden Dritten ein Räthsel sein soll. Und wir sind gute Freunde“ (22). Dem in der Romantik beliebten, bei Nietzsche biographisch geprägten Wanderer-Motiv als Chiffre des suchenden Denkens und der Lebensreise ist auf mythologischer Ebene die Irrfahrt des Odysseus verwandt, literarisch Goethes *Faust* und auch die historische Seefahrer-Figur des Columbus. Während das Wandern auch intuitiv getriebenes Unterwegs-Sein meint, ist Columbus bei Nietzsche der Ausdruck eines zielgerichteten Willens zur Macht, zur Überwindung des Selbst, ein maßgeschneidertes Idealbild der philosophischen Kernsätze Nietzsches mit Zügen des Übermenschen. Columbus sucht nicht nach dem Grund des Seins, nach der Vergangenheit und nach verlorener Heimat, sondern ist von Fernweh, Eroberergeist und Zukunftsvisionen getrieben. Columbus-Nietzsche sieht sich selbst in der Rolle des grenzüberschreitenden Neuerers, des Navigators auf neuen Meeren und des Entdeckers unbekannter Welten. In Nietzsches Gedicht *Nach neuen Meeren* heißt es: „Nach neuen Meeren / dorthin will ich / und ich traue mir fortan und meinem Griff / offen liegt das Meer – ins Blaue treibt mein Genueser Schiff.“

Ikongraphie und Einzelmotive bei Ziegler

Es liegt nahe, dass sich Thomas Ziegler von Nietzsches metaphorisch reicher Bildsprache angezogen fühlte, wenn er verschiedene der genannten Motive der Wanderung als Lebensreise in seinem Zyklus *Die F.N.-Schlaufe* aufgriff. Sein Nietzsche ist permanent unterwegs: er spaziert durch Städte, besucht Kneipen, Feste und Jahrmärkte, wandert durch Tiefschnee, überquert Abgründe, reitet als Eroberer auf einem Kamel in Basel ein und marschiert schließlich soldatisch im Hörsaal der Jenaer Irrenanstalt ruhelos auf und ab. Er irrt wie Odysseus auf den Weltmeeren umher und sticht wie Columbus in See, begibt sich auf Entdeckungsreise zu fernen Inseln und betritt neue Welten.

Anekdotisches

Faszinierend ist Zieglers Spiel mit dieser Ikongraphie Nietzsches und ihren Ursprüngen in Geschichte, Mythos und Kunst. Souverän entwickelt Ziegler daraus seine Motive, angereichert durch eine profunde Detailkenntnis der Biographie Nietzsches. Aus brieflich überlieferten, von Zeitgenossen und Nietzsche selbst beschriebenen Episoden entwickelt Ziegler teils skurrile, teils

surreale Bildmotive, etwa in dem Blatt *F.N.'s Bude (16)*, aus deren Zimmerecken Alphörner wie gigantische Abhörgeräte wuchern, während sich das Blatt tatsächlich auf eine authentische Begebenheit bezieht und Nietzsches Kampf mit einem Schneider beschreibt, der ihm unmittelbar vor seiner ersten Begegnung mit Richard Wagner einen neuen Abendanzug anpasst, den der junge Nietzsche aber nicht bezahlen kann und den er dem Schneider zu entwenden versucht, ohne Erfolg. So muss er im alten Anzug zu seiner ersten Soirée mit dem verehrten Richard Wagner. Er fühlt sich von dieser Vaterfigur berufen, gerufen, und so lassen sich auch die Alphörner wie riesige Grammophontrichter deuten, aus deren Tiefe schon die Verlockungen der Wagner-Musik und der Ruf des Meisters in Nietzsches Ohren dringt. Wie schicksalhaft sich die Begegnung und spätere Freundschaft mit dem Komponisten bis zu dessen Tod gestalten würde, konnte Nietzsche zum Zeitpunkt des ersten Treffens noch nicht ahnen.

Der Seiltänzer

Während sich der doppelte F.N. über die *Hängebrücke* schleppt und den Geist irdischer Schwere spürt, symbolisiert der Seiltänzer die tänzerische Leichtigkeit, die Nietzsche selbst immer anstrebte und die ihm nur selten gelang. Im Blatt *Der Seiltänzer (62)* wird diese Figur ausgestaltet, doch hält sich Ziegler im Begleittext eng an die im Zarathustra geschilderte Begebenheit: „Stadt. Markt. Hoch über dem Marktplatz ist ein Seil gespannt. Der Seiltänzer zeigt seine Kunst. Plötzlich erscheint auf dem Seil ein zweiter Balanceur. Er kommt unbemerkt, weil hinterrücks. Er überspringt den Seiltänzer mit lautem Gebrüll. Der erschrickt, taumelt, stürzt ab. Flatsch! Da liegt er nun mit ausgebreiteten Armen. ‚Der ist sauber zermatscht‘, sagen die Leute.“ Der Seiltänzer ist noch kein Übermensch. Sein Scheitern ist Symbol für den Menschen als „ein Übergang und ein Untergang“. Gerade das liebte Nietzsche-Zarathustra am Menschen und an sich selbst. Während die geisterhaft weiß gewandete Seiltänzerfigur klein und schemenhaft auftritt, trägt die zweite, größere Figur Schwarz und andeutungsweise Nietzsches Züge, im *Zarathustra* auch *der Possenreißer* genannt. Er wirkt wie ein Schatten seines Vorgängers, so dass hier erneut das Doppelgängermotiv auftritt.

Die Insel

Inseln spielen in Zieglers Ikonographie eine zentrale Rolle. Im *F.N.-Zyklus* kommen Inseln in aller Ambivalenz als Zufluchtsort, als Abenteuerschauplatz und tödliche Gefahrenzone vor. In seinem späteren Werk widmete er sich einer Serie von ‚Inselbildern‘ und beschäftigte sich auch konzeptionell und kompositorisch mit ‚Bildinseln‘: Wie kann man ein Bild von der Mitte her aufbauen? Die Ikonographie der Insel in der Kunstgeschichte ist nahezu uferlos, doch lassen sich ihre vielleicht bekanntesten, gegensätzlichsten Topoi mit der *Insel der Glückseligen* (Griechischer Mythos), der *Schatzinsel* (R.L. Stevenson) und der *Einsamen Insel* des Robinson Crusoe (D. Defoe) beschreiben. Auf Inseln drohen Tod oder Ewiges Leben, Gemeinschaft oder Isolation. Antoine Watteaus *Einschiffung nach Cythera (1710, 1717/18)* ist ausgemaltes Liebes- und Glücksversprechen einer Erfüllung verheißenden Gemeinschaft. Ernst Bloch wurde Cythera im *Prinzip Hoffnung* zum überzeitlichen Sinnbild der Utopie. Arnold Böcklins *Lebensinsel (1888)* ging die viel berühmtere *Toteninsel* in fünf Varianten (1880-1886) voraus, deren Motiv Ziegler in dem Blatt *Die Villa (13)* aufgreift und in *Die Auskunft (14)* als ‚Potemkinsches Dorf‘ weiterentwickelt. Zur Symbolik der Böcklin’schen Toteninsel mit dem von schwarzen Zypressen umstandenen Eiland führt Renate Reschke mit Bezug auf Selbstäußerungen Nietzsches aus: „Zarathustra muss erfahren, dass Einsamkeit in schmerzhafter Weise Weisheit hervorbringt (...). Nur wer am Rand des Unerträglichen gestanden hat, habe die Kraft dazu: ‚nur wo Gräber sind, giebt es Auferstehungen‘. (...) Böcklins Toteninsel fällt ein, Zypressen ragen ‚wie eine Trauergesellschaft‘ auf, (...) Eine Landschaft mit philosophischer Topographie: Nietzsche inszenierte in ihr sein Programm von Lebenskunst, sein Verständnis von Leben und Philosophenleben“ (23).

Ziegler knüpft direkt an dieses zentrale Bild des Symbolismus an: Nachdem F.N. zunächst in einer Sänfte zum Großen Leipziger See gebracht wurde, steigt er in eine Gondel um, legt im Mondschein an einer kleinen Insel an und geht die Marmortreppe zu einer imposanten Villa hinauf, die sich später als potemkinsches Haus entpuppt, das ins Nichts führt. Wahrheit und Schein – ein zentrales Thema bei Nietzsche wie auch bei Ziegler, dessen phantastische

Bilderfindungen weniger aus der objektiven Realität als aus surrealen Traumszenen entstammen. Alptraumhaft wirkt auch das Blatt *Der Mast* (39), in dem die Insel zum bissigen Monster wird: „Plötzlich klappt die Insel ihr großes Maul auf und beißt zu. Sie hält den Mast fest zwischen ihren Zähnen“. Aber F.N. und seine Besatzung entkommen auch dieser Verschlingungsvision und gehen schließlich in Amerika vor Anker (*Amerika*, 40).

Der Einzug in Basel

Im Blatt *Einzug in Basel* (17) nimmt Ziegler Nietzsches triumphalen Karrieresprung, der ihn auf Empfehlung von Prof. Ritschl aus Leipzig als jungen Philologieprofessor an die Universität Basel bringt, zum Anlass für eine Variation des aus der christlichen Ikonographie stammenden *Einzug Christi in Jerusalem*. Während sich Christus jedoch, beschattet von Palmen und unter dem Jubel der Bevölkerung, demütig auf einer Eselin reitend in die Stadt seines weiteren Wirkens begibt, reiten Nietzsche und der Pudel unter Hurra-Rufen der Leute stolz auf einem weit ausschreitenden Dromedar (Symbol der Überheblichkeit, aber auch Geduld und Klugheit) in Basel ein. Über ihnen der verwaschene Schriftzug *Basel*, wie ein dräuendes Unwetter nichts Gutes verheißend und vielleicht schon auf die gesundheitsbedingt vorzeitig von Nietzsche beendete Professur hindeutend. Auch die gedrungenen, mit Ganzkörpergewändern verummten Figuren am unteren Bildrand verheißten nichts Gutes – Bettlergestalten oder Todesboten? Eine Anspielung Zieglers auf den von ihm verehrten ungarischen Maler Tivadar Kosztká Csontváry (1853 – 1919), findet sich im Motiv des Dromedars und im Begleittext.

Der Pudel

„... wird F.N.'s Verbündeter. Der Pudel ist ein junger Mann mit dunklem Kraushaar und Koteletten. Er kann aber auch anders aussehen oder unsichtbar sein“ (*Professor Ritschl*, 15). Mit dieser Kunstfigur bietet Ziegler eine direkte Parallele zu Goethes Faust an, dem sich Mephisto erstmals in Gestalt eines schwarzen Pudels nähert und der ihn auf seiner Reise durch die kleine und große Welt begleitet, um sich am Ende seiner Seele zu bemächtigen. Während sich Mephisto als „des Pudels Kern“ erweist, bleibt der Pudel bei Ziegler rätselhaft, jenseits von Gut und Böse, eine ambivalente Gestalt: als dunkel bebrillter Begleiter Nietzsches, vertrauter Verbündeter, clownesker Sprücheklopfer, schattenhafter Kumpan, notorischer Unsympath, allgegenwärtiger Regisseur, zynischer Kommentator und nicht zuletzt alerter Entertainer. (Carmen Ziegler wies darauf hin, dass der Ursprung des Pudels und seiner penetranten äußeren Erscheinung (Frisur, dunkle Brille, kariertes Anzug) auf die Figur eines Hampelmanns in Zieglers *Urfassung* zurückgeht, auf dem Foto dargestellt von Helge Schneider. Wie Goethes Mephisto im letzten Akt kommt Zieglers Kunstfigur auf letztem Blatt das Schlusswort zu, jedoch verkündet er hier nicht das Ende, sondern im „oder auch nicht“ das „noch einmal“ des gelebten Lebens. Damit wird er zum Vollstrecker nicht des Todes, sondern zum Verkünder des Gedankens der Ewigen Wiederkehr.

Die Dicke Frau und die Dame Tod

Erstmals begegnet F.N. der *Dicken Frau* nach der Landung in Amerika. Sie wird von Eingeborenen gefüttert und auf einer Sänfte getragen und könnte im weitesten Sinne als eine monströse Vision des Verschlingens interpretiert werden. Ihre Funktion ist bei Ziegler ambivalent. Zum einen bezeichnet er sie als *Maria*, ein anderes Mal ist sie die *Dame Tod*. Auch erinnert sie mit ihren üppigen, adipösen Proportionen an den frühzeitlichen Urtypus der *Venus von Willendorf*, eine Art magna mater (große Mutter) und könnte auf die problematische Mutterbeziehung Nietzsches hinweisen, denn er litt nach dem frühen *Tod des Vaters* (6) unter dem Regiment der Naumburger Pastorenwitwe. Religiöse Bezüge werden auch durch die Kleidung der *Dicken Frau* (rotes Gewand, blauer Mantel) angedeutet, die sie als Mutter Maria ausweist. Später wird sie zur Oblatenverkäuferin und steht für eine Art kommerzialisiertes Christentum, noch zusätzlich pervertiert durch ihr unablässiges, maßloses Essen (*Oblaten und Marzipan*, 65).

Auf den ersten Blick hat die massige Gestalt der *Dicken Frau* jedoch nichts mit dem zweiten, erotisch variierten Todesmotiv zu tun, das Ziegler in dem Blatt *Das Rendezvous* (34) entwickelt. Hier sieht man F.N. (in Anlehnung an eine der kurz vor seinem Tod in Weimar entstandenen

Fotografien von Hans Olde) auf einem Bett liegend, hinter ihm der Pudel. Eine weibliche Gestalt mit Schleier und Fächer entfernt sich. (Ziegler gestaltet sie in Anlehnung an eine Radierung von Goya aus dem Zyklus *Los Caprichos* von 1797/98, Blatt 16). Ihre Figur ist anmutig, doch ihr Gesicht ist leer. F.N. hatte Damenbesuch, ein Rendezvous mit *La Doña del finito*, wie ihn der Pudel aufklärt.

Die verführerische Komponente der ‚Dame Tod‘ wird in dem Blatt *Das Gastmahl (106)* zum zentralen Thema. F.N. kommt in Begleitung einer weiß verschleierten, üppig barbusigen und zugleich gesichtslosen ‚Braut‘ zum Fest. Doch drängt der Pudel zum Aufbruch nach Turin, während sich die Dame mit den Worten „Bis zum nächsten Mal“ von F.N. verabschiedet. 1900 kommt der Tod endgültig zu Nietzsche.

Rätselhaft bleibt, warum Ziegler die Todessymbolik in eine weibliche Figur kleidet und nicht die traditionelle, maskulin besetzte Ikonographie des Sensenmannes verwendet. Die todbringende Weiblichkeit könnte eine Anspielung darauf sein, dass Nietzsche bis zum Ende von seiner ihm verhassten Schwester Elisabeth gepflegt wurde.

Pietà und Christenlehre

In diesem Blatt (96) sitzt F.N. in der Pose Gottvaters auf einem hölzernen Thron und hält den „Obermenschen, der genauso aussieht wie er selbst, in den Armen“. Ziegler verwendet hier absichtlich - wie man annehmen kann - nicht den ideologisch gefärbten Begriff des „Übermenschen“, der in der Rezeption oft mit dem nationalsozialistisch verkündeten Herrenmenschentum korrespondiert. Während aber religiöse Pietà-Darstellungen die Gottesmutter Maria mit dem toten Christus darstellen, ist der ‚Obermensch‘ F.N. durchaus lebendig, wie ein Berührungs-Test des Pudels zeigt. Offen bleibt die Frage, warum Ziegler hier den Titel *Pietà* wählt, da die Darstellung in der christlichen Ikonographie ein ‚Gnadenstuhl‘ ist, denn nicht die Gottesmutter Maria, sondern Gottvater präsentiert seinen am Kreuz gestorbenen Sohn. In der figurativen Verkehrung seines F.N. von groß und klein macht Ziegler deutlich, dass die väterliche Überfigur gerade nicht der Ober- bzw. Übermensch ist, sondern die aufgebahrte kleinere Figur, die in der Haltung auch an das Christuskind erinnert.

Ein gegensätzliches und dennoch verwandtes Motiv kann man in *Christenlehre (109)* erkennen. Hier wird F.N. nicht in göttlicher Geborgenheit, sondern der Zudringlichkeit des Gottessohnes ausgeliefert gezeigt. Christus wird zum brutalen Folterer, der den Gefesselten zur Anerkennung der christlichen Liebe drängt. „Dass er in ihm ein System der Grausamkeit gesehen hat, wesentlich darauf ausgelegt, den Stolz und die Selbstbestimmung eigenständiger Individuen zu brechen, hat Ziegler offensichtlich als Quintessenz seiner Christentumskritik gesehen“ (24). In der Ambivalenz gegenüber der christlichen Lehre, zwischen Hass und Faszination, blieb Nietzsche sein Leben lang gefangen, bis er die Befreiung für sich in der schizophrenen Doppelprojektion „Dionysos“ und „Der Gekreuzigte“ zu finden glaubte und dem Wahnsinn verfiel.

Schwangerschaft und Geburt

Nietzsche, der geistige Urheber des ‚Übermenschen‘, sagte einmal von sich selbst, er sei mit seinem „Sohn Zarathustra“ schwanger. Diesen ‚anderen Umständen‘ seines Protagonisten F.N. widmet sich Ziegler in dem Blatt *Die Schwangerschaft (93)* und *Die Geburt (94)*, in dem unter Blitz und Donner der „kleine Obermensch“ zur Welt kommt, das „gesuchte Verbindungsstück zwischen dem Affen und dem Menschen, der Gegenwartsmensch.“ F.N. hat sich selbst noch einmal geboren, ganz im Sinne seines „schwersten Gedankens“, der „Ewigen Wiederkehr“ im Großen und im Kleinen. Nietzsche war sich seiner physischen Grenzen wohl bewusst und verstand es dennoch, in unendlicher körperlicher und geistiger Anstrengung über sich hinauszuwachsen und hinauszuschaffen. Wie das Motiv der *Pietà* gehört *Die Geburt* bei Ziegler in eine Folge weiterer Blätter, die die spätere Verdopplung der Hauptfigur schon andeuten (*Das Zwillingsspaar, 2; Tango, 97; Das Opfer, 98; Das Ende, 111*). Verdoppelung und Geburt sind damit Kunstgriffe, die F.N. zu einer Erneuerung seiner selbst verhelfen.

Das Turiner Pferd

Mit der Umarmung eines misshandelten Pferdes stürzte Nietzsche 1889 in Turin in den Wahnsinn. Wohl kaum eine andere autobiographische Episode hat zeitgenössischen Künstlern so viel Anlass zu tragischen Darstellungen gegeben. Denn das Ereignis markiert den geistigen Zusammenbruch Nietzsches, der nach kurzzeitiger Zwangsunterbringung in der Jenaer Heilanstalt und Diagnose ‚Progressive Paralyse‘ infolge einer frühen Syphilis-Infektion noch zwölf weitere Jahre von seiner ihm verhassten Schwester Elisabeth gepflegt und als Idol präsentiert wird, als lebender Leichnam in Weimar dahinvegetiert, bevor er schließlich im Jahr 1900 auch physisch stirbt. Zieglers Variante des ‚Turiner Pferdes‘ (*Die Colts, 81*) haftet nichts Tragisches an. Er verlegt die groteske Szene kurzerhand in die fiktive Ebene des Kinofilms, auf den nächtlichen Vorplatz der Jenaer Klinik, wo F.N. der US-amerikanische Westernheld J.(ohn) W.(ayne) begegnet. Er verstellt ihm den Weg zum Eingang, wo bereits ein weiß bekittelter Wärter auf den verwirrten Professor wartet. Nachdem der Reiter wild fluchend einige Schüsse aus beiden Colts, vor Nietzsches Füße zielend, abgefeuert hat, flüchtet dieser beim Läuten der Weihnachtsglocken. Noch einmal kann F.N. seinem Schicksal entkommen, wie schon Faust beim Läuten der Osterglocken von der todbringenden Phiole ablässt.

Ewige Wiederkehr

In Turin, der letzten Station seiner Reise durch Biographie, Zeiten und Welten angekommen, endet Friedrich Nietzsches bewusstes Leben und geht über in die Welt des Wahns. Er schreibt irre Briefe an Zeitgenossen (*Brief an B., 108*) und vollführt dionysische Tänze, verfällt in hysterisches Lachen und abgründige Traurigkeit. Im Hörsaal der Jenaer Nervenklinik führt Prof. Binswanger ihn seinen Studierenden; er absolviert unter den Klängen des Patientenorchesters einen *Parademarsch (110)*. Er zieht er seine Runden wie ein aufgezogenes Spielzeugmännchen (*Das Ende, 111*) und deklamiert dabei sein melancholisches Venedig-Gedicht, tritt ab und kommt kurz darauf als Doppelfigur von rechts und links zurück. Beide F. N.s gleichen sich wie ein Ei dem anderen. Noch einmal steigert Ziegler die szenische Spannung: „Es wird dunkel. Der Hörsaal ist leer. Das Patientenorchester hat aufgehört zu spielen (...) Pudel (brüllt): ‚Das ist das Ende ...‘ Ein Donnerschlag. Alles wird schwarz. Stimme des Pudels ‚... oder aber auch nicht‘.“ Doch während im *Faust*, woran die Szene erinnert, die Schaar der Engel über ‚gerichtet‘ oder ‚gerettet‘ entscheidet und Mephisto leer ausgeht, rettet sich Zieglers Nietzsche am Ende der Heldenreise selbst und beginnt sein Leben von vorn.

Im Hintergrund des letzten Bildmotivs taucht eine Gesteinsformation aus Nebelschleiern auf: Es ist der Fels der Ewigen Wiederkehr, den Nietzsche 1881 am Seeufer bei Surley im Engadin für sich entdeckte, der das visionäre Schlüsselmotiv seiner Philosophie wurde wie auch für Ziegler das Leitmotiv seiner Nietzsche-Zyklen.

Damit löst sich das Rätsel, verkapselt im mysteriösen Titel der *F.N.-Schlaufe*, die sich am Ende nicht nur zum Kreis schließt wie die Schlange des Ouroboros, sondern zu einem verschlungenen Doppelring (25), in dem Philosoph und Künstler miteinander verbunden sind. Aus dem Labyrinth der Lebensreise durch Mythos, Märchen, Religion und Weltgeschichte kehren sie zu sich selbst zurück, um sich erneut auf *ihren Weg* zu begeben – Nietzsche, der Künstlerphilosoph, Wertezerstörer und Verkünder einer neuen Lebenskunst, Ziegler, der philosophisch reflektierende, existenziell empfindende Künstler, der sich an Nietzsche abarbeitet und mit ihm zu einem Neubeginn seines Werks gelangt. Im Einklang mit seiner Projektionsfigur macht Ziegler unmissverständlich deutlich, dass der Erlösungsgedanke heute nicht mehr auf eine Gottesvorstellung projiziert werden kann, sondern der Mensch allein zum Schöpfer und Gestalter seines Lebens werden muss, und dies angesichts des „schwersten Gedankens“, dass es so, genau so, auf ewig wiederkehrt: „War *das* das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal“ (26).

Person und Werk Friedrich Nietzsches erfreuen sich im 21. Jahrhundert einer ungebrochenen, ja wachsenden Popularität und Aktualität in Philosophie, Literatur, Musik, Kunst, Film und Medien. Längst hat die Rezeption auch Internet-Blogs und kommerzielle Kitschproduktion erreicht. Nietzsche goes Pop. Parallel dazu entdeckt die Nietzsche-Forschung immer neue Seiten

und Aspekte an Nietzsches Denken. Im oszillierenden Spektrum der Perspektiven bietet Thomas Ziegler eine künstlerisch-spielerische, narrative Annäherung an Nietzsche. Er erzählt dessen Geschichte auf seine Weise. Er spiegelt sich in ihm, ist Teil seiner Geschichte, Nietzsches Begleiter und Freund, sein ‚alter ego‘ („Ein wahrer Freund ist gleichsam ein zweites Selbst“, Cicero). Er provoziert, fasziniert und animiert, nimmt uns mit auf eine imaginäre Reise, an deren Geschehnissen wir teilhaben, die wir fortschreiben können. Schreiben als Endlosschleife, Leben als Loop: Im Zentrum der Naumburger Rauminstallation stand eine antike Schreibmaschine, bestückt mit Endlospapier. Sie lädt uns ein, den Text des Lebens, der unendlichen, labyrinthisch verwirrenden Lebensreise des „fabelhaften F.N.“ fortzuschreiben im eigenen: als Ring im Ring.

Anmerkungen:

1. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Aphorismus 29, **genauer Nachweis**)
2. Thomas Ziegler, *Der Weg mit Nietzsche*, unveröffentlichtes Manuskript, 29.6.2010
3. Friedrich Nietzsche, *Der Wanderer*. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und für keinen, S. 191? (**genauer Nachweis**)
4. Barbara Straka, *Die Spur des Wanderers. Zu Nietzsches Ikonographie und ihrer Rezeption in der Kunst der Nachmoderne*, in: Barbara Straka, Gudrun Gorka-Reimus (Hg.): *Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, Berlin (Jovis) 2001, S. 143 – 156
5. Andreas Urs Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, Stuttgart (J.B. Metzler), S. 185
6. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Schopenhauer als Erzieher* (1874), **genauer Nachweis**
7. Friedrich-Nietzsche-Stiftung (Hg.): *Thomas Ziegler, Die F.N.-Schleife. Ernstes und Heiteres aus dem Leben des fabelhaften Friedrich Nietzsche*. Ein Bilderbuch, Rostock 2016
8. Carmen Ziegler, *Zur Entstehung der F.N.-Schleife*, ebd., o. pag.
9. Barbara Straka, Gudrun Gorka-Reimus (Hg.): *Artistenmetaphysik. Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, a.a.O.
10. Friedrich Nietzsche, *Genealogie der Moral* III 24, KSA 5, S. 398 f.
11. Ders., DD, KSA 6, S. 407
12. Andreas Urs Sommer, *Philosophisches Leben als Schelmenroman. Thomas Ziegler und Friedrich Nietzsche*, Vorwort zum Buch: *Die F.N.-Schleife*, a.a.O., o.p.
13. Friedrich Nietzsche, Za, KSA 4, S. 16 f.
14. Ders., MA II, KSA 2, S. 639
15. Ders., M 128, KSA 3, S. 117
16. Ders., Za, KSA 4, S. 200
17. Hans-Dieter Erbsmehl, „*Habt Ihr noch eine Photographie von mir?*“ *Friedrich Nietzsche in seinen fotografischen Bildnissen*, Weimar (Weimarer Verlagsgesellschaft) 2017
18. Martin Walser, *Ein Fliehendes Pferd*, zit. n.: Ders. *Nietzsche Lebenslänglich*, Hamburg 2010, S. 17
19. Christian Saehrend, *Eröffnungsrede zur Ausstellung Thomas Zieglers* am 22.9.16 im Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg, unveröffentlichtes Manuskript
20. Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches I*, Aphorismus 638 (**genauer Nachweis, Zitierweise der KSA beachten**)
21. Barbara Straka, *Die Spur des Wanderers*, a.a.O.
22. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, S. 538
23. Renate Reschke, *Schweigen unter schwarzen Zypressen und „Morgenröten“*. *Friedrich Nietzsche über Lebenskunststrategien*, in: Günter Gödde u.a. (Hg.): *Nietzsche und die Lebenskunst*, Stuttgart (J.B. Metzler) 2016, S. 174
24. Andreas Urs Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, a.a.O., S. 187
25. Barbara Straka, *Der Ring im Ring*, in: Renate Reschke (Hg.), „... an Winckelmann anzuknüpfen?“ *Winckelmanns Antike, Nietzsches Klassizismuskritik und ihre Blicke in die Zukunft*. *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft e.V.*, Bd. 24, Berlin/Boston (De Gruyter) 2017, S. 418 – 423.

26. Friedrich Nietzsche, Za, KSA 4, S. 199